4 Agitador profissional

4.1 Sob as ordens da mamãe ²⁹

No final da primeira década do século XX as oligarquias paulistas e mineiras dominam política e economicamente o Brasil. Continua sua trajetória a letárgica e corrupta república do café com leite estabelecida logo após o governo de Floriano Peixoto. Os índices de analfabetismo são alarmantes e a grande maioria da população vive em condições lamentáveis. Oswald de Andrade, nascido em 1890, rapaz de família rica, está matriculado na Faculdade de Direito de São Paulo e faz freqüentes viagens ao Rio de Janeiro, onde participa da vida boêmia dos escritores e artistas.

Em 1911, lança a revista semanal O Pirralho, na qual usa o pseudônimo Annibale Scipione . No final do ano interrompe seus estudos e prepara-se para embarcar para Europa pela primeira vez, o que ocorre em fevereiro de 1912. Em setembro, quando retorna, traz na bagagem as novidades futuristas, dentre elas o Manifesto, escrito por Felippo Tomaso Marinetti.

Oswald só lança suas primeiras peças – escritas em francês - **Mon coeur balance e Leur âme**, quatro anos depois. Ambas são editadas em 1916, ano também bastante produtivo para Almada Negreiros que publica, em Lisboa, o poema **Litoral** dedicado a Amadeo de Sousa-Cardoso e seu primeiro Manifesto – defendendo o referido amigo contra a crítica conservadora - e encena o bailado Lenda de Inês, no Palácio da Rosa dos Condes de Castelo Maior. 1916 é também o ano do suicídio em Paris do grande poeta Mário de Sá-Carneiro, figura exponencial de sua geração.

No ano seguinte, que marca o triunfo da revolução soviética, retorna à Faculdade de Direito de São Paulo, torna-se amigo de Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Victor Brecheret e Di Cavalcanti formando, juntamente com Guilherme de Almeida e Ribeiro Couto, o primeiro grupo que se auto-intitula “modernista” no Brasil. Quando da polêmica exposição “expressionista” de Anita

²⁹ Sub-título de sua autobiografia **Um homem sem profissão/sob as ordens da mamãe**.

Malfatti, defende-a vigorosamente contra um virulento artigo crítico de Monteiro Lobato intitulado “Paranóia ou mistificação”.

Ainda em 1917, Oswald colabora com o jornal Correio Paulistano, lidera a campanha preparatória da Semana de Arte Moderna e viaja para o Rio de Janeiro na companhia de Mário de Andrade com o objetivo de conseguir adeptos para o movimento. Em maio, apresenta no jornal a poesia de Mário de Andrade com o artigo “O meu poeta futurista”. Provoca polêmica com o próprio Mário que, em junho, lhe responde com uma indagação “Futurista?”. No início de fevereiro de 1922, publica no Jornal do Comércio um artigo com o título: A triunfo de uma revolução:

“Anuncia-se para o próximo dia 10 a abertura, no Teatro Municipal, de uma Semana de Arte Moderna à qual, chefiada pelo grande nome de Graça Aranha, concorre, vigorosa e moça, toda uma plêiade de nomes ilustres. Não faz um ano que, pelas colunas do Jornal do Comércio, começava-se o bom combate. E daí para cá o grupo de audazes renovadores, através da sátira engraçadíssima dos vencidos, só tem contado adesões....De fato é de São Paulo a glória de abrigar os primeiros portadores comovidos da nova luz – luz do século forte e construtor que já deu a França de Romain Rolland, Claudel e Apollinaire, a Itália de Marinetti e Papinni, a Sérvia de Mestrovic, Portugal, de Antônio Ferro(...)”

Com cinco dias de atraso, em 15 de fevereiro, no primeiro dia da Semana, Oswald lê, sob intensas vaias, um trecho de **Os condenados**. No mesmo ano cria, com Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Anita Malfatti e Menotti Del Picchia, o Grupo dos Cinco e embarca de novo para a Europa em companhia de Tarsila - com quem passa a viver - onde fica até o final do ano seguinte.

A respeito das relações Oswald/Tarsila e de suas andanças escreve Micelli com muita acidez:

“ O casal formado pelo poeta Oswald de Andrade e pela pintora Tarsila do Amaral é a encarnação mais perfeita e acabada do estilo de vida dos integrantes dos círculos modernistas, obcecados ao mesmo tempo pela ambição do brilho social e pela pretensão de supremacia intelectual. O fato de ambos pertencerem a famílias abastadas da oligarquia e de poderem viver às custas das rendas provenientes da especulação imobiliária com terrenos onde se edificariam os futuros bairros elegantes da cidade de São Paulo e dos lucros derivados da exportação de café lhes assegurou o capital necessário para que pudessem se impor como modelos requintados de importadores tanto no âmbito do consumo de luxo como no tocante a investimentos culturais...” (2001:96).

Além da Semana outros acontecimentos tornam o ano do centenário da Independência especial na trajetória política e cultural do país. Desde o final da década anterior ampliam-se os problemas estruturais e a crise sócio-econômica herdados da Monarquia que permanecem sem solução após a Proclamação da República em 1889. As rebeliões militares iniciadas com os acontecimentos no Forte de Copacabana, em 1922 – marco inicial dos movimentos liderados pelos jovens tenentes contra o governo central - e a eclosão em 1924 da chamada Coluna Prestes, que durante dois anos desafia vitoriosamente o poder federal, são elementos fundamentais de uma crise que só se resolve, de fato, do ponto de vista institucional, com a instalação do Estado Novo por Vargas em 1937. Também em 1922 é fundado, em Niterói, o Partido Comunista que posteriormente recebe entusiasmada adesão de Oswald.

Na volta ao Brasil, no final de 1923, Oswald faz escala em Portugal onde profere uma conferência e concede entrevista ao Diário de Lisboa ³⁰. No ano seguinte recebe, em São Paulo, o poeta Blaise Cendrars que conhecera na França e lança o **Manifesto da poesia pau-brasil** e as **Memórias sentimentais de João Miramar**, ambos concluídos em Paris.

De volta ao Brasil, em 1928, Oswald lança uma de suas obras mais importantes e polêmicas, o Manifesto Antropófago.³¹ O comentário é de Nunes:

“No “antropofagismo” tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório. Mitifica-se a antropofagia, e utiliza-se o mito, que é irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmitificá-la – quanto para abrir-lhe, com o apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema de sublimações do patriarcado rural... Vanguarda de todas as vanguardas, o antropofagismo passaria da América à Europa...A herança caraíba reencontrava, assim, o mundo civilizado e devia fertilizá-lo. Nosso Modernismo cronologicamente atrasado, era um começo, uma origem”. (1979:34)

³⁰ Não há qualquer referência a encontro de Oswald com Almada Negreiros

³¹ A “antropofagia “oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizada sob o modelo das virtudes européias no romantismo brasileiro do tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo um ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófagos. Ela não envolve submissão (uma catequese) mas uma transculturação, uma transvaloração: uma visão crítica da história, capaz tanto de apropriação como de expropriação, deshierarquização, desconstrução...(..) (cf. Campos: 1981)

Como escreve o próprio Oswald no **Manifesto**:

“Queremos a revolução.... A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa, não teria sequer a sua pobre Declaração dos Direitos do Homem – “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a linguagem surrealista”.

Ou seja, também de acordo com Nunes (1979:37): “há coerência na loucura antropofágica – e sentido no não-senso de Oswald de Andrade” que um pouco antes do triunfo do movimento liderado por Getúlio Vargas – a Revolução de 1930 - conclui **Serafim ponte grande** e separa-se de Tarsila do Amaral. No ano seguinte, funda o jornal **O homem do povo** e, em 1933, escreve **O rei da vela**, que circula em 1937 juntamente com **A morta**. **O homem e o cavalo** é de 1934. Como já mencionado, Oswald já publicara duas outras peças, ambas em francês, em parceria com o também modernista Guilherme de Almeida e ainda impregnadas por um vagaroso clima simbolista “cheio de meios tons”, para usar a expressão de Magaldi (2004:40)³².

A propósito dessas peças, Guilherme de Almeida – com quem Oswald para variar, se desentendera - em entrevista a Magaldi, afirma que a idéia foi do próprio Oswald:

“No Brasil não tem teatro ainda., mas para ser universal, é preciso escrever em francês”. (2004:10)

Magaldi confirma ainda (2004:11) a existência de dois textos inacabados de Oswald: o primeiro chamado de **A recusa**, drama em três atos datado de 1913, que lhe chegaria às mãos apenas em 1972. O segundo, **O filho do sonho**, também um drama em três atos, que teria sido escrito em 1917, um ano após as peças em francês. Sem esquecer a pequena peça (três páginas) **Panorama do fascismo**, publicada em **Problemas**, revista mensal de cultura, em São Paulo, setembro de 1937.

³² Por coincidência, Almada também escreve em francês parte de um dos seus textos teatrais mais conhecidos: **Portugal**.

Em 1939, Oswald está de volta à Europa para participar de um congresso de escritores e, no ano seguinte, através de uma carta-desafio, lança-se candidato a uma vaga na Academia Brasileira de Letras contra as candidaturas de Menotti Del Picchia e Manuel Bandeira que acaba sendo escolhido. Anteriormente, em 1925, havia ameaçado candidatar-se, mas não se inscrevera. Agora se trata também apenas de uma provocação que recebe ampla divulgação pelos jornais:

“Neste momento em que desaparecem sob o peso dos tanques e das bombas todas as manifestações de um mundo velho e caduco, a Academia precisa de sangue novo, de gente que, como eu, representa o futuro. Se não a Academia, com a tristeza dos velhos que a forma, desaparecerá”.

E a respeito de sua campanha afirma que:

“Está sendo feita pela rádio, haverá um comício, enfim será uma disputa pública, não uma apagada eleição acadêmica. Nomearei dois representantes para acompanharem a eleição no dia: o pintor de sentimentos de amor filial e escritor Flávio de Carvalho e o romancista Jorge Amado. Não serei eleito, mas o público saberá que o espírito novo está empenhado na conquista da Academia”.(cf. Fonseca, 1981:73).

A partir de 1944 começa a escrever uma coluna no jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro com o título “Telefonema”. A colaboração dura até os últimos dias de sua vida. Em 1945 com o fim do Estado Novo, Oswald – após participar do lançamento da candidatura de Luis Carlos Prestes à presidência que acabou não se concretizando - rompe com o Partido Comunista mas continua se dizendo de esquerda. Nas eleições gerais de 1950, Oswald candidata-se a deputado federal pelo Partido Republicano Trabalhista. Não se elege. Sobre a saída de Oswald do “partidão”, o comentário é de Benedito Nunes:

(...) Na verdade, ao abandonar o marxismo, por uma reação contra a ditadura do proletariado e a dogmática obreira do estado soviético, Oswald não abandonou o pensamento de Marx, por ele conservado naquilo que tem de essencial. É que o poeta, e eis onde começa a originalidade do seu pensamento, mesmo como marxista, o que pode ser confirmado pela leitura dos escritos da fase em que durou a sua militância partidária, nunca deixou de ser utopista. E jamais fez, na realidade, a distinção, sabidamente estratégica, entre socialismo utópico e socialismo científico. Manteve ele no marxismo a dimensão ética das doutrinas do chamado socialismo utópico (Proudhon, sobretudo), e o anti-estatismo anarquista de um Kropotkin. Seu socialismo jamais deixou de ser, fundamentalmente, o da rebeldia do indivíduo contra o Estado, mais interessado numa sociedade nova, cuja vida passasse pela morte da organização estatal, do que no fortalecimento de uma ditadura do proletariado”. (1970: 51)

4..2 A tetralogia da devoração

De modo geral, os comentaristas consideram que os textos escritos por Oswald, entre 1933 e 1937, configuram uma trilogia. A recente redescoberta (e republicação) de **Panorama do fascismo** aponta, todavia, para a existência de uma tetralogia da devoração.

4.2.1 O homem e o cavalo

A primeira peça importante editada por Oswald, **O homem e o cavalo** é de 1934³³. Trata-se de uma espécie de revista política buliçosa e irreverente, com nove quadros e dezenas de cenas curtas, como nos textos futuristas de Marinetti e seus companheiros. Na peça, o sarcasmo, o humor ferino e a agressividade, típicos do artista paulista se fazem onipresentes, amparados por uma prolixa teia referencial recheada citações eruditas e de informações advindas do universo da política. Oswald usa sem constrangimentos sua metralhadora giratória recém engajada³⁴ para investir com extemporâneo ardor juvenil – na época já tinha 44 anos - contra os valores mais caros da civilização ocidental, pátria, família e religião. E para alardear as virtudes do projeto revolucionário que se instalara na União Soviética.

Os quadros se passam em cenários tão inusitados quanto O céu, O balão Ícaro, chamado de estratonave, o hipódromo de Epton na Inglaterra, o Vaticano, “A barca de S.Pedro”, uma grande cidade industrial com estaleiros e tudo mais, a maior usina do mundo socialista, uma creche, a sala do Prêmio Nobel travestida de tribunal revolucionário, com o Gólgota ao fundo e, por fim, uma gare interplanetária, o estratoporto.

De fato, **O homem e o cavalo** é uma novidade absoluta no ambiente teatral brasileiro. Não há exagero na afirmação de que, dez anos antes de Néilson Rodrigues lançar seu **Vestido de noiva**, Oswald inaugura definitivamente a

³³ **O rei da vela** e **A morta** foram escritas em 1933 mas só publicadas em 1937.

³⁴ No início dos anos 30 Oswald filia-se ao Partido Comunista onde permanece até 1945.

modernidade na dramaturgia nacional. Logo na primeira cena o texto diz a que veio: no Céu, um diálogo entre quatro “messalinas modernas”, as garças assistentes de São Pedro, tendo como pano de fundo um velho carrossel com uma inscrição auto-explicativa, Deus-Pátria-Bordel-Cabaço. Na seqüência, entram O poeta-soldado, enlouquecida e debochada personagem inspirado pelo futurismo marinettiano; o divo; um cantor de ópera desafinado e absolutamente idiota e, por fim, o professor Icar, uma espécie de cientista-louco, recém-chegado em um balão estratosférico – Ícaro I, nave espacial feita de alumínio. Entusiasmado e agressivo, O Poeta-Soldado faz uma invectiva diretamente ao público:

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

O segundo quadro que se passa no interior do Icaro I - utilizado pelas personagens do primeiro quadro para voltarem ao planeta Terra - é dividido em cinco cenas, uma delas, inusitada e futurísticamente, com apenas uma fala: O Divo bêbado, na cabine de comando, berra:

“Acabou o éter! Estamos na atmosfera! Garçom! Um uísque!”

No terceiro, “debout les rats”, a cena passa-se no Derby de Epton e no início uma rubrica anuncia que “o palco liga-se à platéia”. Nele um diálogo entre o cavalo de Tróia e o cavalo branco de Napoleão. O quadro acaba com uma Walquíria nua, “mascarada contra gases asfixiantes”, que atravessa a platéia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra, também protegido por uma máscara, “ao som da trompa heróica de Lohengrin”.

O quadro seguinte, a barca de São Pedro, também é dividido em três cenas. O cenário é o Vaticano sobre uma jangada. No primeiro andar um dancing. Entre altares, hermas falantes, com cartazes identificadores mister Byron e lord Capone desenvolvem seu primeiro diálogo, talvez o mais bem acabado de todo o texto. Quando Byron fala da Grécia, Capone explode:

“Não fale nisso! Isso é passadismo! Leia os modernos!”

Mais adiante São Pedro - a quem O Mestre da Barca, travestido de líder revolucionário, chama de “pescador miserável da Galiléia que se tornou chaveiro da prisão religiosa das massas” - declara:

“Eu sou materialista. Nunca acreditei em Deus nem quando andei com ele pela Terra Santa!”

O quinto quadro, S.O.S, desenrola-se no mesmo cenário do anterior, o Vaticano que ganha um fundo de cena com estaleiros e arranha-céus iluminados. Do outro lado da platéia, uma divisão naval. Sinais. Foguetes de Guerra. Holofotes. Além de Byron, Capone, São Pedro, Icar que estão em cena, ouvem-se as vozes do Poeta-Soldado e de trabalhadores do Cais. Na cena dois, em meio a uma rebelião proletária liderada pelo Mestre da Barca “Sereias uivam. Ao fundo acende-se um cartaz luminoso com a inscrição “Proletários de todo o Mundo, unidos”. Vozes de trabalhadores em off, clamam:

“Todo poder aos Sovietes! Viva o proletariado em armas!”

Em seguida, adentram Cleópatra, rainha do Egito, cercada pelo provo e por marujos ferozes, com uma cobra enleada no corpo, conforme a rubrica. Cleópatra atira-se aos pés de São Pedro que defende-a contra o ataque de Byron. Logo depois surgem O Mestre da Barca, agora chamado de Tigre do Mar Negro, e o Soldado Vermelho de John Reed ao som da Internacional “que toma conta da Barca e do Mundo”

Nos quadros nº seis e sete denominados A Industrialização e A Verdade na Boca Crianças, o texto leva o momentâneo fervor comunista de Oswald ao paroxismo. As falas tecem loas e mais loas aos feitos pós-revolucionários na União Soviética e a defesa da necessidade da Revolução. Em off, a Voz de Stálin e a Voz de Eisenstein..

Lá para as tantas a Voz de Stálin opera uma catilinária em defesa do “sonho revolucionário”:

(...) É preciso sonhar! Quem vos falava assim era o companheiro Lênin. Ele ensinou que o vosso sonho deve sobrepujar o curso natural dos acontecimentos. Sonhar não vos faz nenhum mal. O sonho sustenta e anima. O desacordo entre o sonho e a realidade nada tem de perigoso se quem sonha crê seriamente em seu sonho, se trabalha conscientemente para a realização de seu sonho. Quando há contato entre o sonho e a vida tudo vai bem....Não tínhamos indústria siderúrgica, agora temos! Não tínhamos indústria mecânica, agora temos! Não tínhamos indústria de tratores, agora temos! Não tínhamos indústria química, agora temos. Não tínhamos máquinas agrícolas, agora temos! Não tínhamos liberdade, agora temos!”.

Em *A Verdade na Boca das Crianças*, a cena se passa no interior de uma creche em um não identificado país socialista. Três crianças discutem temas como o direito de propriedade, as teorias de Marx, a monogamia e a luta revolucionária, etc. Uma delas pergunta:

“Custou muito a passagem de um mundo para o outro?”

Ao que outra responde:

“O sacrifício de milhões de vidas. Os trabalhadores conquistaram o poder palmo a palmo, país por país. A maior parte dos que iniciaram a luta não chegaram o fim dela. Mas deixaram um mundo novo para nós e para seus filhos!”

No final, uma criança dialogando com vários personagens, inclusive São Pedro, responde a uma pergunta de Madame Icar: “Mas davam-te educação?”

“São Pedro - Uma educação mentirosa e errada. Enganavam-me que existia Deus. O meu pai oficial era o mais desonesto e ambicioso dos homens. Roubava lá fora., garantido pelas leis burguesas e roubava em casa o salário das empregadas que seduzia. Deus perdoava-o e protegia-o porque ele dava dinheiro para os padres”.

O nono quadro, O Tribunal é, certamente, o mais provocativo em meio a um ciclo de provocações. Para Magaldi:

(...) É o mais importante e audacioso.... porque promove o julgamento direto de Cristo e de outras figuras bíblicas pelo mundo socialista. Oswald atinge o ponto máximo no proselitismo ideológico e no ardor blasfêmico. A fotografia que Verônica tem nas mãos é de Hitler crucificado na Suástica, em evidente identificação com a imagem de Cristo. A aproximação (entre Cristo e Hitler), entretanto, não se realiza pela simbologia do martírio, mas pela opressão que, na exêgese marxista, ambos significaram para as massas...(2005:26)

São também nove cenas. Entre os personagens uma Madame Jesus que fala espanhol e uma Maria Madalena que aparece travestida de guerrilheira revolucionária:

“Eu surgi para vocês como uma prostituta analfabeta do século I. Aquilo tudo era fita. Como fita foi a Paixão, a Cruz, a Ressureição e o resto....Nós mantínhamos a luta tenaz contra o Imperialismo Romano...A luta idealista! “

Na segunda cena, Verônica dirige-se a Madalena usando, certamente, uma típica expressão do auto-deboche oswaldiano em relação às enfadonhas discussões sobre as “influências” das vanguardas européias no modernismo paulista:

“Você recitava uma poesia futurista que o Rabi adorava..

Maria Madalena retruca:

“Hoje sou cubista!”.

No final da cena cinco, o personagem O tigre lê a decisão do Tribunal Revolucionário sobre Cristo:

“A Comissão de textos evangélicos, examinando seu caso, chegou às seguintes conclusões: as suas parábolas foram todas reacionárias. A Consagração da injustiça e do arbítrio. Do salário iníquo. A incitação à usura e aos juros altos.....Lições contra o divórcio e o adultério. O plano quinquenal da sabujice e da mentira. O senhor foi um espermatozoide feroz da burguesia e nada mais. Ela tinha razões de sobra para endeusá-lo. As suas declarações foram aliás positivas. Não veio revogar a lei mas cumpri-la. O Sermão da Montanha era uma provocação clara. Preparava-se o imperialismo romano. Não pode negar suas ligações secretas com Pilatos. O provocador Judas e o famoso centurião convertido eram as pontes. Estavam todos interessados no monopólio do azeite”.

Após uma envergonhada saída de Cristo que diz: “De novo, o Calvário”, entram Fumanchú, D’Artagnan e Barrabás e A Camarada Verdade que encerra sua participação dizendo:

(...) fui companheira de Cromwell e assisti à agonia de Marat. Preparei o advento da máquina. Flama do socialismo utópico, fui a base do socialismo científico. Morei na cabeça genial de Hegel e na de Feuerbach. Hoje sou a física de Einstein e a ciência social de CARLOS MARX!”

O homem e o cavalo acaba com o premonitório – uma das grandes qualidades de Oswald como observador da vida social - quadro O estratoporto ³⁵. Em uma espécie de anticlímax poético, com pretensões didáticas, associa o progresso do mundo socialista à conquista espacial que, de fato, acabaria ocorrendo nos anos 50. O professor Icar se lança na estratosfera, “único túmulo digno dele” e São Pedro e Madame Icar resolvem abrir um pequeno comércio – “permitido pela nova ordem socialista soviética”. Na última fala, “O chaveiro do céu”, logo após ouvir os latidos do cachorrinho Swendemborg – presente no texto desde o início, vitupera:

“ Swendemborg! Fomos julgados!”

Para a maioria dos comentaristas, são inegáveis e importantes as semelhanças estruturais entre o texto de Oswald e o **Mistério-bufo**, de Maiakóvski:

(...) não será tolo nacionalismo, porém, inferir que **O homem e o cavalo**, embora sugerido pelo texto de Maiakóvski, o supera pela felicidade no tratamento do tema e pela eficácia dos meios expressivos. De posse de um modelo, Oswald o submeteu a critico rigoroso ,e, se ele não tem a altitude poética do escritor russo, é, por outro lado, muito mais divertido e satírico, o que filtra melhor para o público o aspecto épico(e ingênuo) de exaltação da sociedade soviética”. (Magaldi, 2005:29)

³⁵ Em algumas versões o 9º quadro tem o título de “O Planeta Vermelho”

Como, de modo geral, tem feito ao trabalhar parte da obra teatral de Oswald – de quem é grande conhecedor e divulgador e por quem, inegavelmente, demonstra empolgada admiração – Magaldi costuma tomar uma série de precauções, talvez para não parecer apologético demais ou, quem sabe simpatizante do “stalinismo”. Seus comentários pautam-se, na maioria das vezes, no “reconhecimento dos posteriores fracassos históricos do projeto socialista” que Oswald, evidentemente, não pode prever. São observações cuidadosas que acentuam “o caráter ingênuo da adesão de Oswald ao projeto socialista”.

Ora, Oswald escreve sua peça no início dos anos 30 quando a revolução socialista parece um grande êxito, a União Soviética é uma superpotência política e militar e o “stalinismo” ainda não evidencia seus problemas posteriores. Não parece razoável descontextualizá-lo. São também palavras de Magaldi:

“Lamentavelmente para Oswald, penso que a peça, por advogar teses que a história não confirmou (ninguém de boa fé, sem reacionarismo, pode negar que a União Soviética frustrou as esperanças de muitos e, sob o comando de Stalin, mitificado num quadro, se converteu num pesadelo), tem hoje em dia, sob o prisma político, inegável caráter museológico, incapaz de assustar o público. Não estou negando a virulência da sátira de Oswald, mas acredito que o modelo soviético por ele imaginado se encontra tão longe da verdade atual quem ninguém se encantaria por esse paraíso prometido” (op.cit.: 2005:31).

Na realidade, com seu texto seminal, Oswald pretende demonstrar que existem outras possibilidades de ser e estar no mundo e que, principalmente, o teatro pode ser um acontecimento vivo e um instrumento de transformação. Esse empenho o aproxima certamente das experiências renovadoras introduzidas pelas vanguardas históricas européias como um todo e, de maneira especial, com o projeto brechtiano de um “teatro épico”. “Partir para a ação. Ação estética. Como nas palavras de Benjamim, ao invés de adotar o discurso fascista de estetizar a política, politizar a estética. Dar a essa uma função social”. (1995:145).

Por tudo isso, o texto de Oswald é um marco fundador na trajetória do teatro brasileiro. No medíocre ambiente dos anos 30 – alimentado por irrelevantes comédias de costumes, por melodramas rotineiros ou por filosofices de caráter duvidoso, representa um sopro de criatividade admirável e o estabelecimento de um novo paradigma para o texto teatral brasileiro.

4.2.2 A morta

A tetralogia oswaldiana prossegue com **A morta**, escrita em 1933, mas só publicada em 1937. As palavras a seguir são do próprio Oswald na carta-prefácio endereçada à então namorada Julieta Bárbara:

“Dou a maior importância à *Morta* em meio a minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbuciamiento e na telepatia. Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise voltam à luz e através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram. As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas. A você que é minha companheira nessa difícil aterrissagem, dedico *A MORTA*”.

A peça - paródia anárquica da **Divina comédia**, de Dante Alighieri - começa com um prólogo didático intitulado “Compromisso de O hierofante”, sacerdote que preside os Mistérios de Eleuses na Grécia Antiga, grão-pontífice na Roma Antiga, cultor das ciências ocultas, feiticeiro e advinho. Sentado sobre a caixa do Ponto, O hierofante se dirige à platéia, como uma espécie de narrador brechtiano, para propor um jogo onde palco e platéia são nivelados num único plano e os espectadores estimulados a aderirem a um pacto antropofágico com O poeta devorador que não perdoa nem a si próprio e se auto-devora. Tal como no célebre texto de Luigi Pirandello ³⁶, O hierofante e os demais – inclusive os espectadores - são pedaços de personagens, perdidos no teatro, à procura de um autor:

“Senhoras e senhores, eu sou um pedaço de personagem perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moral aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo... Como nos terremotos de vosso próprio domicílio ou em mais vastas penitenciária, assistireis o indivíduo em fatias e vê-lo-eis social e telúrico...Vossa imaginação terá que quebrar tumultos para satisfazer as exigências da bilheteria.....Não vos retireis das cadeiras horrorizados com vossa autópsia....”

³⁶ Evidentemente trata-se de “Seis Personagens a Procura de um Autor”.

A ação está dividida em três quadros: O país do indivíduo, agressiva investida contra o individualismo e o narcisismo típicos da sociedade burguesa; O país da gramática, libelo contra os clichês de linguagem, a falsa erudição e as dificuldades de comunicação; e O país da anestesia, espécie de síntese dialética dos dois anteriores, direcionado contra a perda da sensibilidade, da criatividade e do caráter por uma sociedade mais interessada na matéria que no espírito, que só pode ser salva pelas chamas de um grande incêndio, a “revolução”.

Neles transitam personagens sem biografia ou desenvolvimento psicológico. São, na verdade, apenas “signos”, na maioria das vezes referidos a outros textos e contextos, articulados por uma estrutura narrativa paródica, sintonizada com as mais variadas fontes vanguardistas e canibalizadas por Oswald para compor um painel original e instigante.

Se **O homem e o cavalo** é absolutamente transparente do ponto de vista político-ideológico, **A morta**, pelo contrário, é clivada por extraordinárias ambigüidades que possibilitam uma multiplicidade de leituras. Como ensina Perrone-Moisés “é um modo de dizer as coisas, uma enunciação e não está centrada num lugar seguro “mas produz-se no próprio texto, em instâncias sempre provisórias”. (1987:30).

Para Manuel Bandeira, a poesia de **A morta** é a mais intensa que Oswald produziu:

”Infelizmente ela não poderá ser entendida pelos que mais precisariam dela. Creio que Oswald faz um pouco o jogo dos turistas, da polícia, “das empresas funerárias mais dignas, como a imprensa, a política” quando transporta o conflito entre mortos e vivos para aquela estratosfera de iluminações poéticas. Os turistas se divertem. Os soldados, os marinheiros não entendem. E a polícia acaba pondo os cremadores heróicos na cadeia... Este senão, que restringe o alcance social da Morta, tão bela obra como obra de arte em si, é bem menos sensível em O Rei da Vela. Aqui o avião de Oswald toma os primeiros contatos com o campo de aterissagem. Com as súbitas guinadas de quem, em suma, gosta de loopings, dos parafusos, das folhas mortas. Oswald-poeta versus Oswald-cremador. Quando os dois um dia se entenderem, teremos enfim a obra-prima do Brasil esquerdo”.(Dom Casmurro, nº 5, 1937)

Por certo, o poeta pernambucano se refere ao hermetismo do texto o que é rigorosamente verdadeiro. Afinal “não poderá ser entendido pelos que mais necessitam dele”. Dos três quadros, o de leitura mais complexa é, certamente, o

primeiro: O país do indivíduo. Nele, as rubricas e indicações cênicas apontam para uma encenação que desconstrói o espaço cênico tradicional, pelo rompimento dos limites entre palco e platéia. Está escrito no início:

“A cena se desenvolve também na platéia [...] microfones, colocados em dois camarotes opostos no meio da platéia. No camarote da direita estão Beatriz, despida, A outra [...]. No da esquerda, O poeta e O hierofante”, caracterizados com extrema vulgaridade. Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as marionetas a eles correspondentes executem a mímica de suas vozes. Sobre os quatro personagens da platéia, jorram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise”.

Personagens na platéia, marionetes no palco, vozes saindo de microfones, tudo com a deliberada intenção de eliminar, de plano, qualquer possibilidade de ilusão cênica e de concentrar a força da teatralidade que invade todo o espaço da representação na direção dos espectadores. Tal estratégia, constantemente reforçada por intervenções de personagens, tem como objetivo não permitir que o público-participante perca, em momento algum, a consciência de que são cúmplices de um jogo dialético. Por exemplo, quando A outra diz:

“Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro”.

O comentário é de Gardim:

“Oswald faz uma indicação de que a iluminação deve sugerir um ambiente propício à análise. Nota-se aqui um enorme diálogo com o teatro expressionista. A poesia quer tomar conta do palco e incendiar a platéia e se dizer.....O teatro se inunda de poesia...Não resta dúvida que grande parte disso tudo está inscrito nos postulados de Antonin Artaud...A morta sem dúvida opera um diálogo com a estética proposta por Artaud...Mas não para por aí...Hoje pode traçar-se um paralelismo também com a estrutura do “teatro do absurdo”, posterior a Oswald e, em especial, com textos de Samuel Beckett....” (op.cit.:166).

Em O país do indivíduo os pedaços de personagens não se movimentam: suas falas são acompanhadas por gestos de marionetes (seus duplos no já aludido sentido artaudiano), colocados em torno da Enfermeira que ocupa o centro do palco. Platéia e fragmentos de personagens diante do palco que lhes serve de

espelho e que neles se reflete: imagem de fundo infinito. Beatriz tem seu duplo (A outra) e ambas, sua marionete; Beatriz, metáfora da origem e da fonte da vida está nua; A outra, seu passado, de negro como a morte. A vida se revela aos pedaços. As pulsões contraditórias subjacentes (vida/morte, amor/paixão, sexo/castidade, novo/velho, consciente/inconsciente, ego/alter-ego) não impulsionam uma ação teatral “stricto senso”. Materializam tão somente os movimentos de um jogo de conceitos em luta.

O poético se realiza por associações livres de idéias e imagens. O poeta busca a saída do abismo insondável da individualidade pura e simples. Almeja a ação dialetizante que sua poesia deve instaurar. O país do indivíduo é o primeiro estágio da aventura de O poeta em busca de Beatriz. Porém não se trata, como na **Divina comédia**, de penetrar na morte para acompanhar a amada. É preciso trazê-la de volta à vida. Nesse contexto, a própria morte é metáfora dos fragmentos (que lutarão para reconstruir um todo); do velho(que será expulso pelo novo); do inconsciente (que sairá da obscuridade; da castidade (vencida pela plenitude do sexo e do amor, na construção da vida); do inexprimível (que cede lugar ao verbo para fazer-se luz e carne).

O segundo quadro, O país da gramática, apresenta uma seqüência mais linear e bem mais legível. De um lado, as ações evidenciam a redescoberta de Beatriz por parte de O poeta e a corrida em sua direção e, de outro, há o conflito claro entre os mortos e os vivos. Os conceitos saem de cena para dar lugar à uma expressão social dos conflitos. Toda a problemática individual do primeiro quadro assume feições coletivas. Os fragmentos de personagens são agora alegorias de forças sociais em luta. O que parecia inexprimível (porque perdido nas profundezas obscuras do inconsciente) ganha materialidade - num país não nomeado que é, evidentemente, o Brasil - onde O poeta estabelece a luta entre os pólos conservadores (O polícia) e os revolucionários (Os cremadores) aos quais o adere :

Os cremadores - “Abaixo os mortos! Limpemos a Terra! Abaixo!
 O polícia – De um tempo apara cá, não sei porque agravou-se a contenda. Creio que os vivos cresceram, agora querem se emancipar. Os mortos os agriloam à indústria. E eles querem ocupar fábricas, cidades e o mundo..
 .Ingratos. Não sabem que, sem os mortos, eles não teriam tudo, emprego, salários, assistência...

O turista – E padrões. Que seria do mundo sem padrões?

O último quadro - O país da anestesia, – embora mais complexo que o segundo – também apresenta uma narrativa desenvolvida e acessível. Grande parte do texto é dedicada à sátira literária, com caricaturas de figuras, como A dama das camélias (de Dumas) e o Urubu de Edgar (de Poe). A região da morte é invadida por O poeta que pretende resgatar Beatriz evitando que a musa se torne habitante do país da anestesia. A Arvore da Vida já não tem galhos e aparece no cenário em forma de cruz; é habitada pelo Urubu de Edgar, que ronda a cena anunciando seu refrão (“nunca mais”). A “árvore desganhada da vida” configura-se, claramente, como um símbolo da decadente civilização ocidental:

A dama das camélias – Mas não tem frutas essa arvore?

O hierofante - Tinha uma. Comeram. Foi com seus galhos que se acendeu o primeiro fogo....E, com ela toda, se fará a última fogueira.

No final, as personagens que habitam a região da morte saem do palco e se sentam na platéia para apreciar o duelo entre Eros e Thanatos. É nesse transito que se concretiza em cena a idéia oswaldiana de fusão entre palco/platéia; vida/morte; real/representação.

Mas a obra do poeta exige soluções radicais. Ele realiza o projeto incendiário (revolucionário) dos Cremadores, anunciado no segundo quadro. Ressuscitadas Beatriz e A árvore da vida, abre-se, dialeticamente, o caminho para o novo, que nasce das entranhas do velho e nele se contém. O Poeta deglute sua própria história:

Beatriz – Poeta! Permanece para sempre dentro de mim! Sê fiel!

O poeta – Devoro-te trecho noturno de minha vida! Serei fiel para com os arrebóis do futuro.. Todo o mistério será aclarado! Basta que o homem queime a própria alma!

.....
O hierofante – O dilúvio de fogo nos seguirá...

Beatriz - Sexual! Sexual!

O poeta – Incendiarei os teus cabelos noturnos! A tua boca aquosa! A aurora dos teus seios. (Flamba tudo nas mãos heróicas do poeta).

Com o incêndio reconstitui-se também a noção do espaço da representação. O hierofante volta à seu lugar para finalizar a peça ³⁷:

(aproximando-se da platéia) - Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar a tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver grangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!

4.2.3 Rei da Vela/Panorama do Fascismo

Publicado em 1937, **O rei da vela** é o texto mais bem realizado de Oswald de Andrade. Em seus três atos, apresenta um retrato habilidoso e cruel do frágil capitalismo brasileiro e de suas relações subalternas com o sistema internacional. Fortemente impregnada por um idealismo socialista recente e entusiasta - afinal Oswald aderira ao comunismo há apenas dois anos - a peça também articula, com admirável lucidez, os contornos da eterna e lamentável crise social e moral vivida pela sociedade brasileira.

Para Décio de Almaiada Prado a peça expõe as entranhas de um país, “atualizado e pessimista..., mas com a jocosidade rabelaisiana e ubuesca substituindo vantajosamente a tristeza para compor, juntamente com a cobiça e a luxúria, o tríptico constitutivo do caráter brasileiro” (2002:149). De fato, Oswald organiza em sua narrativa uma visão cruel da realidade nacional, em que a palavra “trópico” aparece associada, não à grandiosidade do Amazonas e/ou à beleza da Baía de Guanabara, tão louvada pela personagem Coronel Belarmino, mas ao atraso material e mental e às mazelas gerais do subdesenvolvimento.

A trama: o protagonista Abelardo I, O rei da vela, domina o mercado de fabricação de velas. Trata-se de um empreendedor de porte relativamente pequeno que se situa na base do sistema de exploração. No topo, o capitalismo internacional liderado pelos americanos e ingleses. Abelardo I casa-se com uma

³⁷ Na célebre montagem de **O rei da vela**, em 1967, pelo Teatro Oficina de São Paulo, o diretor José Celso Martinez Corrêa utilizou essa fala de O Hierofante.

moça oriunda da oligarquia cafeeira paulista, onde é tratado pejorativamente como elemento intruso e sem classe.

Abelardo representa o arrivista pequeno burguês típico com seus sonhos de ascensão social. No decorrer da peça será destruído pelo próprio sistema de exploração do qual participa. Quando um rei da vela cai, outro toma seu lugar: Abelardo II. É o ciclo imutável recorrente do processo histórico de todos os países latino-americanos desde sempre, segundo o enfoque antiimperialista de Oswald.

No Brasil dos anos 30, problemas relacionados ao mercado mundial do café restringem os créditos bancários levando à falência dezenas de empresários de um dia para o outro. Abelardo I, o agiota, locupleta-se com a situação cobrando juros absurdamente altos por seus empréstimos aos falidos. O Cliente, personagem que simboliza todos os outros devedores, paga de juros mais de duas vezes o montante de seu empréstimo, e ainda continua em atraso no pagamento da última parcela. Abelardo manda matá-lo.

Paralelamente, Oswald promove o casamento do “novo-rico” Abelardo I com Heloisa oriunda de tradicional família de produtores de café arruinada pela crise. Na paródia do clássico **Abelardo e Heloísa**, esta só aceita se casar para reaver antigos privilégios perdidos. Suas predileções sexuais mais genuínas são reveladas pelo nome: Heloisa de Lesbos. Ela admite francamente o teor da união: “Nosso casamento é um negócio”. Já para Abelardo I, o casamento significa a aquisição de um brasão, de um símbolo de status, a possibilidade de frequentar certos círculos sociais antes inatingíveis.

No desfecho da peça, Abelardo I é “destronado” por Abelardo II, que o substitui como o rei da vela e como marido de Heloisa, estratégia que na peça representa a mudança sem mudança (para que tudo continue na mesma!), uma das especialidades das elites brasileiras. Um explorador cai, outro o substitui, enquanto houver imperialismo e diferença de classes. Ou seja: nas pobres nações colonizadas e espoliadas as modificações são sempre exteriores, cosméticas e superficiais. Estruturalmente, o sistema continua o mesmo e sua lógica segue imutável. Sempre haverá um Abelardo para uma Heloisa.

Tudo começa no escritório de Abelardo I, em São Paulo, conforme a rubrica inicial:

“Abelardo & Abelardo. Um retrato de Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores.....O prontuário, peças de gavetas, com os seguintes rótulos: Malandros – Impontuais – Prontos-Protestados – Na outra divisão: Penhoras – Liquidações – Suicídios - Tangas....”

O cenário representa o espaço onde se estabelece uma relação hierárquica em cadeia baseada na exploração política e econômica – a dominação estrangeira sobre a burguesia local, e desta sobre o proletariado local urbano e rural e sobre os setores deserdados. O primeiro ato se resolve com um extraordinário diálogo entre Abelardo I e Heloisa, diagnóstico cruel do processo de decadência da carcomida aristocracia do café, eternamente dependente dos dinheiros públicos, e da ascensão da nova burguesia financeira representada pelo rei da vela . Oswald fala pela voz de suas personagens:

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

Abelardo I– Que não deram aos que não podem viver sem empréstimos.

Heloisa – Meus pais...meus tios...meus primos...

Abelardo I – Os velhos senhores da terra que tinham de dar lugar aos novos senhores da terra!

No final do primeiro ato, o cinismo-realista de Abelardo resume magistralmente o dilema do sub-capitalismo nacional corrupto e dependente:

Abelardo I - (...) Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto. Com a enxada nas mãos calosas e sujas. Mas eu tenho tanta culpa nisso como o papá-níqueis bem colocado que se enche diariamente de moedas. É assim a sociedade em que vivemos. O regime capitalista que Deus o guarde...

Heloisa – E você não tema nada?

Abelardo – Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos. Hipotecamos palmeiras...quedas de água. Cardeais!

Heloisa – Eu li num jornal que devemos só a Inglaterra trezentos milhões de libras, mas só chegaram até aqui trinta milhões...

Abelardo I – É provável! Mas compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos...Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um laçao, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você....

O cenário do segundo ato é uma ilha tropical na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro:

(...) Durante todo o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O Mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras.....Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede de Amazonas. Um rádio. As personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas...(..).

Para Corrêa, passado numa Guanabara de farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado “made in States” verde-amarela, o segundo ato resume a Frente Única Sexual. É um retrato de como vive, de como é o ócio do burguês brasileiro. O ócio utilizado para negócios e canalhices, quase sempre escusos. A burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge Andrade³⁸ e Tennessee Williams se reúnem para conchavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios norte-americanos. (2000:27).

Abelardo I aproveita o ensejo para cortejar a futura sogra, D.Cesarina. O tom é rodrigueano³⁹. Sobra para Oscar Wilde e Sigmund Freud:

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...

(entra D.Poloca)

D. Poloca – Dando em cima da sogra!

Abelardo I – Que é isso, d. Poloca? Bancando a polícia especial?

D. Poloca – Ouvi tudo!

³⁸ Em sua peça **A moratória**, montada pelo Teatro Brasileiro de Comédia nos anos 50, Jorge Andrade descreve tchecovianamente a decadência da aristocracia cafeeira de São Paulo a partir do final dos anos 20..

³⁹ Impressionante em certas passagens as semelhanças entre o texto de Oswald e o estilo de Néelson Rodrigues.

Abelardo – Pois ouviu mal. Eu estava muito respeitosamente explicando a senhora minha futura mãe que somos de duas gerações diferentes. Ela um personagem do gracioso Wilde. Eu sou um personagem de Freud!

D. Poloca – Que?

Abelardo – A senhora não conhece Freud, o último grande romancista da burguesia?

D. Poloca – O senhor me empresta os romances dele? São inocentes?

Abelardo I – Oh! São. Não conhece O complexo de Édipo? É o meu caso.

No terceiro ato, a cena volta ao mesmo cenário do primeiro, o escritório de São Paulo. Diz a indicação cênica:

“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. Heloisa se lastima prendendo com os braços as pernas de Abelardo I.

Oswald parodia tragicomicamente a agonia permanente das classes dominantes do Brasil e de todas as repúblicas de banana da América Latina, com seus governantes corruptos e histriônicos, algozes de seus povos e vítimas da engrenagem mais sofisticada do grande capitalismo internacional. Um cai, o outro o substitui. Forças ocultas, golpes de estado, caudilhos e suicídios, tudo ocorre numa sucessão de Abelardos que mantém as regras do jogo e explicita o grotesco das engrenagens imperialistas.

Logo na primeira cena Abelardo I, agora desesperado e falido, dialoga com a noiva Heloisa:

Heloisa – Que desgraça, meu bem! Que pena! Que pena!

Abelardo I – (...) Você sabe por que nos íamos casar.....

Heloisa – Que pena! Meu Deus!

Abelardo I – Terás que procurar outro corretor.... Você sabe....Nos casávamos para você pertencer mais à vontade ao Americano. Mas eu já não sirvo para essa operação imperialista. O teu corpo não vale nada nas mãos de um corretor arrebetado que irá para a cadeia amanhã...Ou será assassinado pelos depositantes. Essa falência imprevista vai me desmacarar.

Heloisa – Que horror! Eu não quero que você vá preso!

Abelardo I – Não há perigo. Não irei (Tira um revólver do bolso)

Heloisa – E eu como é que fico? Na miséria outra vez. Eu não sei trabalhar, não sei fazer nada. E a minha gente....Eu acabo dançando no Moulin Bleu....

Abelardo I – (consolando-a) – Não será preciso, meu amor. Você se casa com o ladrão...

Heloisa (choramingando e soluçando) – Qual deles? Eu já perguntei!

Abelardo I – O último, o que deu a tacada final nesta partida negra em que fui vencido...

Heloisa – O Americano não quer casar....

Abelardo I – Mas o outro casa. É um ladrão de comédia antiga...

Em seguida, Oswald, faz Abelardo I – numa espécie de aparte e quase fora da personagem - dialogar com o público e até com o Ponto do teatro:

Heloisa – Vamos recomeçar. Fugiremos daqui para bem longe! Vamos...

Abelardo – Recomeçar...uma choupana lírica. Como nos tempos 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 para 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 Cireneu (Silêncio. Fica interdito) Vê se afasta de mim esse fósforo.. (grifos do autor).

O Ponto – Não é mais possível!

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

O final de **O rei da vela** é apoteótico. Logo após a morte de Abelardo I, Heloisa e o sucessor Abelardo II acertam os ponteiros:

Heloisa (levantando-se entre soluços enormes) – Abelardo! Abelardo!

Abelardo II – Heloisa será sempre de Abelardo. É clássico!.

Na continuação - conforme rubrica - ouvem-se os acordes da Marcha Nupcial. Aparecem vestidos a rigor todas as personagens do segundo ato que, sem dar atenção ao cadáver de Abelardo I, cumprimentam o novo casal, atravessando solenemente a cena. O fascista os saúda à romana. O Americano é o último que aparece e o único que fala:

O Americano – Oh! Good business!

Como se observa, o grande texto de Oswald é uma decorrência natural de seu projeto antropofágico. Uma metáfora escrachada no decorrer da qual os brasileiros se auto-devoram e são, ao mesmo tempo, devorados pelos estrangeiros, colocada num contexto político de hierarquia da exploração econômica. Ao mesmo tempo, Oswald promove uma grande catarse pessoal, vomita tudo o que o incomoda, e expõe, sem receios, não só sua empolgação de comunista recém-convertido, como também ódios, afetos, mágoas, ressentimentos e experiências eróticas, canalhices de toda natureza, vividas ou observadas.

Tudo isso sem esquecer de fofocas de bastidores do mundo cultural, chavões sentimentais, trocadilhos, anedotas sobre homossexuais, denúncias contra manobras financeiras, ao lado de reflexões morais e imorais de gosto duvidoso – numa tentativa evidente de lavar a alma em público - expurgando os resquícios de uma vida burguesa vivida com intensidade, para retratar burlescamente um Brasil eternamente atolado no pântano da corrupção endêmica gerenciada pela voracidade de suas elites assustadas pela maré vazante do capitalismo mundial.

A última peça da tetralogia, **Panorama do fascismo**, publicada em setembro de 1937 – ano de instalação do Estado Novo no Brasil – tem apenas três páginas. Espécie de exercício, ironiza o fascismo tupiniquim e é uma evidente provocação contra o regime que se instala no país sob o comando de Getúlio Vargas. Na rubrica inicial o delírio e o “non sense”:

“Ante a multidão encapelada e comprimida numa praça, O Chefe surge num estrado alto e embandeirado. A seu lado o Burro, o Pírilampo, a Força, o Urubu, setenta capangas, uma banda de música, cinco microfones, trinta e dois refletores duplos e centúrias de fotógrafos e operadores de cinema.

O pequeno texto é recheado de onomatopéias Vivvoooooooooooooo!
Ooooooooooo! Bravíssimooooooooo! Aaaaaaaaaaaaaa!, etc. :

A multidão – Vamooooooooos! Abaixo os desafetos!

O chefe – Os indiferentes também!

A multidão – Vamooooooooos! Abaixo os indiferentes! Mataremos todos!

O chefe – Vamos dizer que são todos comunistas!

A multidão – Vamooooooooos!

O burro – Eu sou fascista! Da primeira hora!

A multidão – Sabemos! Vivoooooo!

O burro – Fascista histórico Hi! On!

No final, o clima é de histeria anti-semita:

O chefe – Abaixo os judeus!

A multidão -. Abaixooooo!

O chefe – Os judeus pobres!

A multidão – Abaixooooo!

O chefe – Vamos tirar tudo dos judeus pobres!

A multidão – Vamooooooooos! Vamooooooooos!

O chefe – Quando eles não tiverem mais nada, tiraremos a vida!

A multidão – Sim! A vida! Vamooooooooos! Ooooooooooo!

Certamente os maiores feitos de Oswald como dramaturgo, estão ligados à sua incrível capacidade - pioneira na cena teatral do país - de articular com consistência um vigoroso painel crítico do tumultuado momento histórico em que foi escrito. O conjunto de textos promove um verdadeiro ajuste de contas com os valores mais significativos do que seu autor denomina “a decadente e carcomida civilização ocidental”, na qual o Brasil se insere de maneira subalterna.

A maior parte dos segmentos da vida brasileira é citada ou participa, direta ou indiretamente, das narrativas: os intelectuais, os artistas, o clero, os militares,

os imigrantes, os políticos, os grupos econômicos dominantes da República Velha, as oligarquias decadentes, a nova burguesia comercial e industrial ascendentes, as classes médias, o proletariado urbano e rural, os pobres e marginalizados, o capitalista americano.

As lutas políticas do período também estão presentes com referências aos embates entre grupos revolucionários liberais e socialistas. Há, inclusive, premonições sobre o advento do Estado Novo e sobre a futura era das multinacionais misturadas com sentimentos antiimperialistas e com um anti-americanismo radical.

Oswald apresenta, pois, sem subterfúgios, nos quatro textos, um panorama impiedoso de um Brasil miserável, refém da ganância do capitalismo internacional e governado com proverbial incompetência por grupos políticos corruptos absolutamente desinteressados, em benefício próprio, de promover qualquer projeto de desenvolvimento harmônico da nação. Até por que, como reconhece Abelardo I, o primeiro grande personagem do teatro nacional, as classes dominantes brasileiras - paradigma de crueldade e de voracidade - são por sua própria natureza, as principais responsáveis pelo caos, pelo sofrimento e pelas mazelas do país. Irretocável.

4.3 A Lira do Delírio

“Decidimos questionar o público habitual, que nos parecia anestesiado e adormecido, e assim questionar o próprio teatro.. Estávamos todos profundamente sufocados pelas consequências do Golpe de 1964, atingidos por uma paciência incontida, atacados por uma rebeldia irada, marcada pela perda das ilusões e pela perda de ilusões e pela descrença nos projetos reformistas pseudo-revolucionários”. (Peixoto,1982:72).

“Esculhambo, logo existo!” (Manifesto do Oficina, 1967)

No final de 1967, encenado com maestria pelo Teatro Oficina de São Paulo, **O rei da vela** finalmente chega ao palco. O espetáculo, com direção de José Celso Martinez Corrêa. - em absoluta sintonia com a iconoclastia revolucionária de Oswald - apresenta uma radiografia trágica e sem retoques do Brasil profundo, retrato debochado e impiedoso que revela um tecido social apodrecido mas, ainda assim resistente, porque renovado na passividade, no ingênuo conformismo, no medo e na impotência.

A liberdade de criação oswaldiana e o rigor criativo do Oficina se encontram para revelar, sem concessões ao caos ou ao improvisado deletério, um potencial espetacular revolucionário, disciplinado e racionalizado. Ao misturar elementos circenses e teatro de revista, ópera e teatro crítico, sarcasmo e refinamento gestual, pornografia, protesto e festa, a montagem revaloriza a criatividade dionisíaca do autor e demonstra suas possibilidades de articulação com as mais espontâneas e autênticas práticas da cultura popular brasileira.

Sem dúvida, é o empreendimento de maior repercussão do teatro brasileiro na segunda metade do século XX. Em entusiasmada síntese crítica, o então crítico do Jornal do Brasil, Yan Michalski - polonês radicado no Brasil - afirma que o espetáculo funde consciência política e vanguarda. Para o comentarista como Oswald, apenas Brecht, Maiakóvski e uns poucos mais souberam unir pensamento e formas revolucionários. Esse é um privilégio dos gênios, enfatiza. “Não há exageros dispensáveis nem comentários supérfluos. Tudo se integra num conjunto coeso, em que a ação progride e é, ao mesmo tempo conscientizada, para não se perder o didatismo revolucionário do autor”. (Dionysos, 1982: 169).

O mesmo comentarista, quando da estréia do espetáculo no Rio de Janeiro, no emblemático ano de 1968, escreve em sua coluna :

“Eis o grande e fascinante acontecimento que vai dar muito o que falar...O rei da vela está fadado a sacudir o ambiente. José Celso domou o monstro.... seu espetáculo, ao mesmo tempo barroco, épico e ritual, é todo ele penetrado de um espírito de violência agressiva e debochada talvez inédita em nossos palcos. Numa época em que é tão importante despertar as pessoas da letargia em que se encontram, como não admirar um espetáculo que cumpre essa missão com tanta eficiência, entusiasmo e beleza?” (Dionysos, 1982:1969).

Dois meses antes da estréia, em São Paulo, um manifesto do Oficina promove um conjunto de reflexões sobre a peça e sobre o momento do teatro brasileiro. O texto, assinado por José Celso, começa dizendo que o grupo procurava uma peça para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. “O problema era o aqui e agora. E o aqui e agora foi encontrado em 1933, no **rei da vela** de Oswald de Andrade. Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?”

José Celso confessa que já havia lido o texto que ficara profundamente irritado. A peça lhe parecera “modernosa e futuristóide”. “Mas mudou o Natal e mudei eu....uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas fez saltar todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo”, salienta. E continua o manifesto:

(...) Esculhambo, logo existo.... Pois essa consciência se inspirava numa utopia de um país futuro, negação do país presente, de um país desligado dos seus centros de controle externo e conseqüentemente do escândalo de sua massa marginal faminta..”

Para o Oficina, a inteligência corajosa de Oswald, seu anarquismo indomável, sua agressividade e sua falta de educação são os instrumentos adequados para captar a vida medíocre do homem recalcado do Brasil, produto da economia escrava e da moral desumana” que faz milhões de onanistas e de pederastas, com esse sol e essas mulheres...para defender o imperialismo e a família reacionária...”.O que é fato, continua o diretor do Oficina, é que os brasileiros somos muito subdesenvolvidos para reconhecer a genialidade da obra de Oswald. “Nosso ufanismo vai mais facilmente para a badalação do óbvio sem risco do que para a descoberta de algo que mostre a realidade de nossa cara verdadeira”, conclui o manifesto.

A crítica especializada, no Brasil e na Europa, de modo geral recebe muito bem o texto de Oswald. Apresentado em pleno maio de 1968, no Festival de Nancy, na França, provoca espanto, paixões e polêmicas. O crítico de Les Lettres Françaises, Emile Copfermann assim se refere ao espetáculo:

(...) Parece que realmente as pesquisas atuais colocam em questão o papel que pode desempenhar o teatro de hoje em relação à própria noção de cultura....**O rei da vela**, violento panfleto dirigido contra a burguesia industrial e a oligarquia da terra, escrita em 1933 por Oswald de Andrade com uma forma livre que desafia as regras teatrais. O primeiro ato é tratado como circo, o segundo no estilo das revistas, das variedades, e o terceiro como um final de ópera....A peça fustiga também a entrada dos americanos no Brasil, “cadáver podre do qual se nutre a burguesia”.....Alguma coisa como o **Ubu-rei** de Jarry, mas um **Ubu** violentamente político” (...)

Igualmente impactada, Nicole Zand do Le Monde – 10 de maio de 1968 – relata que o Oficina apresentou um espetáculo decididamente mal educado, grosseiro, vulgar, de mau gosto. “Grosseria e vulgaridade reivindicadas pelos brasileiros e pelo encenador José Celso Martinez Correia, que apresentou um dos espetáculos mais importantes do Festival de Nancy”, acentua.

Diz também a crítica do Le Monde:

“ A partir de uma peça escrita há trinta e cinco anos... Correia como Glauber Rocha em **Terra em transe**, busca uma linguagem de teatro realmente nacional. Para exprimir o “trabalho, o amor e a morte” da burguesia brasileira, ele utiliza o estilo da comédia popular unindo a Ópera e o carnaval do Rio de Janeiro. Para denunciar a podridão de um mundo, ele não teme dar os nomes, mostrar sua podridão e seu atributos ...Em São Paulo, a capital econômica do Brasil, o espetáculo chocou e quiseram interditá-lo....Ele traduz a realidade de uma sociedade bem viva.(...).

Já o crítico italiano Carlo Degl’Innocenti, do jornal L’Unitá considera **O rei da vela** um espetáculo que não pode ser julgado, seja no terreno artístico como no terreno ideológico e político com uma fita métrica da crítica européia. Pode ser discutido, aceito e recusado, mas nunca julgado num sentido estreito. Para nós, pondera Degl’Innocenti, trata-se de um espetáculo que apesar de certos aspectos, deve ser aceito e sobre o qual é preciso refletir para compreender uma realidade tão interessante e tão contraditória como é a realidade particular do Brasil e a do 3º Mundo latino-americano em geral. E finaliza suas observações:

(...) Para atingir seus objetivos, Correia (José Celso Martinez) e seus companheiros optaram por um caminho de provocação, de sátira dessacralizante para destruir o velho e construir no palco “o novo”: um teatro que oscila entre a pesquisa intelectual e o popularesco...(.) (cf. Dyonisos, 1982:)

Objetivamente, a seminal montagem do Oficina amplia uma radiografia trágica do Brasil profundo, tema ao qual o grupo retorna com seu **Gracias senõr**, do início da década de 1970. Mais do que um espetáculo teatral, **O rei da vela** desfralda – em pleno regime militar - uma bandeira de luta agressiva, promove um manifesto político-radical, explosivo e criativo. Configura uma espécie de vômito desmedido e irrefreável que recebe uma estrutura orgânica, pensada e trabalhada nos mínimos detalhes.

Para Décio de Almeida Prado, a liberdade criativa de José Celso atinge um nível de escritura cênica surpreendente e fascinante. O elenco se lança num ímpeto estimulante, na elaboração de uma nova atitude de interpretação incorporando, com autonomia e sem provincianismo, elementos sugestivos trabalhados pelas vanguardas estéticas de Maiakóvski a Artaud e, principalmente Brecht, colocados lado a lado de alguns dos mais espontâneos e criativos achados do teatro popular brasileiro. (1985:130)

Misturando circo e teatro de revista, opera e teatro crítico, rigor textual e avacalhão, ritual e pornografia, protesto e festa, espetáculo do Oficina representa uma segunda revolução no teatro brasileiro após o furacão provocado por **Vestido de noiva**, de Néelson Rodrigues em 1943. Um bem sucedido ato de transgressão.