

WILSON PONCIANO JUNIOR

***PURO TEATRO, E QUE TEATRO!* – VAIAS, PALMAS E
MURMÚRIOS DO CRÍTICO TEATRAL
OSWALD DE ANDRADE**

PORTO ALEGRE
2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, HISTÓRIA E IMAGINÁRIO**

***PURO TEATRO, E QUE TEATRO!* – VAIAS, PALMAS E
MURMÚRIOS DO CRÍTICO TEATRAL
OSWALD DE ANDRADE**

WILSON PONCIANO JUNIOR

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Ana Lúcia Liberato
Tettamanzy

**PORTO ALEGRE
2009**

Wilson Ponciano Junior

PURO TEATRO, E QUE TEATRO! – VAIAS, PALMAS E MURMÚRIOS DO CRÍTICO
TEATRAL OSWALD DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado em Letras, área de Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Mentz Martins

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof^ª. Dr^ª. Marcia Lopes Duarte

(Unisinos – Universidade do Vale do Rio dos Sinos)

Prof^ª. Dr^ª. Fabiane Verardi Burlamaque

(UPF – Universidade de Passo Fundo)

CIP - Catalogação na Publicação

Ponciano Junior, Wilson
PURO TEATRO, E QUE TEATRO! - VAIAS, PALMAS E
MURMÚRIOS DO CRÍTICO TEATRAL OSWALD DE ANDRADE /
Wilson Ponciano Junior. -- 2009.
86 f.
Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2009.

1. Crítica Teatral. 2. Oswald de Andrade. 3.
História do Teatro. 4. Crônica de Jornal. 5. Oscar
Wilde. I. Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato, orient. II.
Titulo.

Dedico este estudo a papai, mamãe, professores e alunos, todos aqueles que, vez por outra, trocam de lugar comigo no exercício desses mesmos papéis.

AGRADECIMENTOS

Imbuído pelo espírito crítico de Oswald de Andrade, disposto a bater palmas e a vaiar, não posso deixar de registrar meia dúzia de pensamentos neste espaço onde, graças a Deus, posso falar em primeira pessoa.

Agradecimentos parecem seguir um padrão comportamental. Fala-se disso e daquilo, num tom burocrático e laudatório com vistas (muitas vezes) a valorizar a Instituição, o que serve mais para atingir metas subliminares do que para fazer a devida justiça.

Aliás, outra realidade que me assusta e me entristece, mas está aí para quem quiser ver: quanto mais alguém escreve páginas e mais páginas de dissertação ou tese, mais parece querer economizar nos agradecimentos aos mais chegados. Não consigo entender que, ainda hoje, para parecer sério, alguém se deixe contaminar pela frieza de poucas palavras a quem por direito merecia todas as palavras do mundo. A bem da verdade, há relações cujos sentimentos envolvidos beiram o indizível, mas, mesmo assim, deixar de fazer justiça aos que, ruidosa ou silenciosamente, rodeiam quem se aventura na empreitada de tão elaborada escrita é, no mínimo, falta de sensibilidade.

Falar da importância de pai e mãe, nessas horas, é pagar tributo e continuar em dívida. Jamais poderei retribuir tudo o que os meus pais fizeram/fazem por mim. Tenho consciência disso e acho que eles também, porque não me cobram, ao contrário, me oferecem mais. Mais atenção, carinho, incentivo... Tudo traduzido em belas palavras e outras feias, que não caberiam aqui, mas se fazem presentes quando pais que são pais de verdade nos põem nos eixos. E os meus sempre me lembram quem sou e de onde eu vim. E como é bonito lembrar da batalha que lutamos juntos para eu chegar até aqui. E, numa ordem truncada de causa e consequência, não há razão maior no mundo para este trabalho existir do que meus pais. De meu pai, vou levar para sempre e sempre o exemplo como leitor e a retidão de caráter, bem como farta dose de teimosia. De minha mãe, carregarei eternamente a alma de artista e o senso de justiça, bem como a emoção à flor da pele. Pai e mãe, meu muito obrigado infinito!

Todavia, o quadro da “Sagrada Família” nem poderia ser pintado diferente, uma vez que mergulhei de cabeça no universo do Pai do Matriarcado Pindorama. E, nesse mergulho, descobri mais ainda que, se todos temos uma origem comum, foi honestamente que já roubei algumas vezes a mãe do Pedro e do Eduardo para mim. Mais do que mentora intelectual por anos a fio, Ana Lúcia tem se mostrado uma verdadeira mãe, mesmo sem ter idade para tanto.

Foi ela quem primeiro me apresentou Oswald de Andrade e, só por isso, já mereceria meus agradecimentos. Contudo, mais do que isso, foi quem me mostrou minha dificuldade em fechar os ciclos, desvendou meu forte apego emocional a causas e circunstâncias que o meio acadêmico não parece prescindir e me incentivou tantas e tantas vezes a seguir em frente com os estudos que nem tenho como contar, somente a agradecer. Por tudo isso, tenho total admiração e respeito por ela e posso dizer sem pestanejar que, sendo amiga e conselheira, ela é como toda professora e mãe deveriam ser. Ana Lúcia, meu muito obrigado de coração!

E, seguindo nesse caminho, não posso esquecer de meus anjos da Unisinos. Meu Serafim Farina, de quem jamais esquecerei, por tantos ensinamentos de vida e por ter sido o primeiro fora do círculo familiar a acreditar em mim. E minhas queridas Virtudes, Márcia (pela benção na banca) e Martha (especialmente pela revisão), professoras e amigas, com quem tantas vezes já conversei sem nunca conseguir exprimir totalmente minha gratidão pela companhia agradável e pelas oportunidades profissionais. Meu muito obrigado!

E bem cercado que estou de boas companhias, finalmente, graças a Deus, tenho que agradecer aos meus colegas de escola (especialmente, Marilda, Eliane e Berenice) e de correção de vestibular (Cláudia, Carlos, Graça e Rafael), que sempre emanaram energia positiva através de palavras de incentivo durante o longo processo que este trabalho consumiu. É verdade que não foram todos, mas os que foram justamente aqueles com quem eu sabia que podia contar. Também nesse sentido, posso dizer, sem sobra de dúvidas, que fui privilegiado no corrente ano com alunos especiais, que, mesmo sem saber, me deram o afeto necessário para enfrentar esta empreitada. Entre todos os alunos, não há como deixar de destacar uma, Greice, que, por amor comum ao teatro, acabou contribuindo diretamente para a finalização deste estudo.

Para finalizar, não posso deixar de comentar sobre as pessoas que conheci graças à UFRGS. Sem dúvida alguma, todas contribuíram muito para o que sou hoje. Em todos os sentidos. Mas, falando dos bons, quero mencionar aquelas que mereceram palmas em minha passagem por lá: Mires, Vivian, Marcelo, Seleste, Rosiene, Luiza, Cimara e Sandra. Cada uma, a seu modo, soube oferecer o que melhor havia em suas personalidades. Todos especiais, marcantes, como personagens de boa literatura.

E, em se tratando de UFRGS, meu agradecimento maior deve ir para três mulheres encantadoras com quem tive o prazer de compartilhar discussões acerca de Oswald. Se hoje esse autor tem tamanha dimensão em minha vida, elas têm muito a ver com isso. Primeiramente, Cláudia, que, como professora e amiga, soube receber, acolher, compartilhar, ensinar, motivar e sorrir. Definitivamente, um exemplo a ser seguido. Em segundo lugar, Joseane, que se dispôs doce e bravamente a compartilhar comigo dois semestres. Posso dizer, assim mesmo no plural,

que aprendemos muito sobre o autor. E no singular, devo dizer que aprendi muito com ela. Sem dúvida, inesquecível. Em terceiro lugar, Denise, que, simplesmente, é a poesia em pessoa. As três souberam maravilhosamente me desviar de meu caminho original, trocar de tema para esta dissertação. E não me arrependo disso nem por um segundo. Minhas queridas, muito, muito obrigado!

Como se vê, fui contaminado por Oswald até mesmo na infinidade de referências a nomes e fatos. Infinidade de referências que me pôs deliciosamente louco na leitura e na análise de seus textos, mas que tão me fez conhecer a máxima de que quanto mais sei, mais descubro que não sei. E, por isso, agradeço a Oswald de Andrade, esteja onde estiver, por ter incorporado em mim nos momentos de indignação e de exaltação. E quero dizer, Amigo Oswald, que não vou abandoná-lo. Aquela sensação de abandono que veio com o ponto final das considerações finais nunca mais vai existir. Sua palavra não vai se calar. Eu prometo.

É preciso ousar, no sentido pleno desta palavra, para falar em amor sem temer ser chamado de piegas, de meloso, de a-científico, senão de anticientífico. É preciso ousar para dizer cientificamente que estudamos, aprendemos, ensinamos, conhecemos com nosso corpo inteiro. Com sentimentos, com as emoções, com os desejos, com os medos, com as dúvidas, com a paixão e também com a razão crítica. Jamais com esta apenas. É preciso ousar para jamais dicotomizar o cognitivo do emocional.

(Paulo Freire)

Ser contra uma determinada moral ou estar fora dela não é ser imoral. Atacar com saúde os crepúsculos de uma classe dominante não é de modo algum ser pouco sério. O sarcasmo, a cólera e até o distúrbio são necessidades de ação e dignas operações de limpeza, principalmente nas eras de caos, quando a vasa sobe, a sublitteratura trona e os poderes infernais se apossam do mundo em clamor.

(Oswald de Andrade, "Meu Testamento", 1942)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar textos não ficcionais de Oswald de Andrade sobre teatro para observar sua integração ao contexto da modernidade literária/teatral. Nesse propósito, são estudados o ensaio “Do teatro, que é bom...”, do livro *Ponta de Lança*, e crônicas da coluna “Telefonema”, publicadas originalmente no *Correio da Manhã* e coligidas em volume com o mesmo nome. A escolha desses textos justifica-se pelo fato de compreenderem um vasto período, mais de dez anos, posterior à elaboração de toda obra ficcional do autor. Tal recorte permite a abertura de uma chave de leitura especialmente para a dramaturgia de Oswald, a partir do postulado do próprio autor, e o entendimento de como se consolidou o teatro brasileiro moderno a partir de 1940. Além disso, o estudo das crônicas possibilita a revisão da crítica teatral no Brasil desde seus primórdios, demonstrando a forte ligação desse gênero com a imprensa, como índice tanto das mudanças da sociedade quanto da importância das artes dramáticas. Delinear o perfil de Oswald de Andrade como crítico teatral, mais do que fazer justiça a um dos maiores pensadores que o País já conheceu (permitindo que ele seja lido para além dos preconceitos literários de que é vítima), é revitalizar a importância do gênero dramático na história da literatura nacional e apontar de que modo a crítica teatral pode ser índice de uma identidade que se quer brasileira.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; crítica teatral; literatura dramática; história literária.

SUMMARY

This paper aims to analyze some Oswald de Andrade's non-fictional texts about theater, to observe their integration into the context of modern literature/theater. In this regard, the essay "Do teatro, que é bom...", from the book *Ponta de Lança*, and some chronicles from the column "Telefonema", originally published by *Correio da Manhã* and collected in a book with the same title, are studied. The choice of these texts is justified by the fact that they cover a broad period of more than ten years after the establishment of any fictional work of the author. This selection allows the opening of a key reading especially for Oswald's dramas from the premise of the same author, and the understanding of how the modern Brazilian theater has been consolidated since 1940. In addition, the study of these chronicles enables the review of theater critics in Brazil since its inception, demonstrating the strong connection of this genre with the press, also as an index of changes in society concerning the importance of the performing arts. Delineate Oswald de Andrade's profile as theater critic, rather than doing justice to one of the greatest thinkers that our country has ever known (allowing him to be read beyond the literary bias of such a person), is revitalizing the importance of the dramatic genre in the history of national literature and pointing out how the theater critics can be an index of a supposedly Brazilian identity.

Keywords: Oswald de Andrade; theater criticism; dramatic literature; literary history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 OSWALD DE ANDRADE E A CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA	17
1.1 1º. PERÍODO DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA	21
1.2 2º. PERÍODO DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA	23
1.3 3º. PERÍODO DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA	29
2 “PONTA DE LANÇA”: O IDEÁRIO “DO TEATRO, QUE É BOM...”	34
2.1 A POLÊMICA EM TORNO DO “TEATRO DE MASSA” E DA “INTERFERÊNCIA VITORIOSA DO INDIVIDUALISMO”	41
2.2 O DESTINO DA TÉCNICA NA ERA DAS MÁQUINAS	45
3 “TELEFONEMA”: LIGANDO TEXTOS DRAMÁTICOS E NÃO FICCIONAIS	50
3.1 O RENASCIMENTO DO TEATRO BRASILEIRO OU ASCENSÃO & QUEDA DE NELSON RODRIGUES	51
3.2 A DEMOCRATIZAÇÃO DO PÚBLICO PAULISTA	54
3.3 DAS TELAS PARA OS PALCOS, OU VICE-VERSA	56
3.4 LIBERDADE DE CRIAÇÃO OU AQUELES MODERNISTAS	59
3.5 ESTADO NOVO E CENSURA	61
3.6 AS IRMÃS QUEIRÓZ E O POÇO.....	63
3.7 O LEGADO MODERNISTA PARA O TEATRO	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU JUSTIÇA PARCIALMENTE FEITA EM BREVES COTEJOS)	70
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

*Seria característico do espectador ideal o ato de
subir ao palco para libertar o deus e afastar os
algozes?
(Nietzsche)*

*Se há ainda alguma coisa que salva este país é
a literatura.
(Oswald de Andrade)*

Ímpar. Irregular. Ideológica. Inspirada. Inócua. A obra de Oswald de Andrade é das mais rotuladas na História da Literatura Brasileira. Paradoxalmente, não está entre as mais estudadas ou lidas. Parece mesmo estar ainda hoje em *media res*, prestes a ser descoberta. Entre os fatores elencáveis para tais circunstâncias, destaca-se a pouca/má circulação de seus títulos entre as décadas de 1920 e 1960.

O fato de ser reconhecido como um dos pilares da Semana de Arte Moderna se tornou, nas décadas que seguiram ao evento, uma cruz a ser carregada por Oswald de Andrade. E bravamente ele a conduziu pelos muitos caminhos (éticos e estéticos) que trilhou. Não que tenham delegado ao escritor carregá-la, mas, diferentemente de outros participantes que negaram filiação ao advento modernista, ele preferiu manter acesa a pira que queimava as tralhas passadistas e também a tocha que iluminava novas tendências. Seguiu até o fim no contrafluxo do movimento “Brasil de dentro” (regionalista), para continuar com as críticas do “Brasil de sempre” (caoticamente urbano, importadamente vanguardista, indelevelmente arcaico).

No propósito do desvelamento do Brasil-brasileiro, tem-se não apenas a obra ficcional de Oswald, com os consagrados *Rei da Vela*, *Serafim* e *João Miramar*. Para além disso, há quase cinco décadas de outros textos do autor, que, infelizmente, têm recebido pouca ou nenhuma atenção dos críticos, mais preocupados em reiterar essa tríade.

Para se ter uma ideia do contingente de escritos à espera de uma apreciação, Maria Augusta Fonseca, uma das abnegadas estudiosas da obra oswaldiana, lembra, no recente *Por que ler Oswald de Andrade*, que o autor:

na atividade jornalística, presente ao longo de sua vida, contribui para o Jornal do Commercio, Correio Paulistano, O Pirralho, Diário de São Paulo, Folha de S. Paulo, Meio-Dia, Correio da Manhã, O Estado de São Paulo, entre outros. Assinou colunas

como “Teatros e Salões”, “Feira das Quintas”, “Feira das Sextas”, “Banho de Sol”, “De literatura”, “3 Linhas e 4 Verdades”, “Telefonema”. Os assuntos tratados eram de grande variedade, regidos de acordo com a época e com seus interesses mais imediatos, quase sempre guiados pelas invectivas de seu espírito combativo. Oswald começou na imprensa como repórter do jornal *Diário Popular*, em 1909, com a coluna “Penando”. Segundo informa, tratava-se de “uma reportagem da excursão do presidente Afonso Pena aos estados do Paraná e Santa Catarina. O presidente morreu antes de assumir o novo mandato (Fonseca, 2008, p. 46).

Um século se passou desde o primeiro texto assinado por Oswald sem que sua histriônica figura tenha sido totalmente descortinada. O mesmo fato, com o passar dos anos fez o escritor decidir por aprofundar-se em outros empreendimentos, por sofrer com a falta de reconhecimento como ficcionista e poeta e perceber que somente através de suas polêmicas tinha espaço reservado no meio literário.

Na última década de existência, por exemplo, Oswald de Andrade dedicou-se, principalmente, à escrita de textos não ficcionais. Entre 1944 e 1954, o escritor colaborou nos periódicos *Correio da Manhã*, *Diário de São Paulo*, *Revista Acadêmica*, *Tentativa* e *Folha da Manhã*. Além de proferir diversas palestras e conferências, escreveu duas teses: *A Arcádia e a Inconfidência*, apresentada à área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e *A crise da Filosofia Messiânica*, apresentada à mesma instituição para obtenção do título de livre-docente.

O romance *Marco Zero II – Chão*, que marca o encerramento das atividades em ficção, data de 1945¹. Esse também é o ano de lançamento da coletânea *Ponta de Lança*, organizada pelo próprio Oswald. O livro reúne textos produzidos entre 1943 e 1944 para eventos e jornais, além de ensaios literários e cartas-abertas, que, no âmbito da crítica, apontam para um escritor sempre polêmico e preocupado com a função política dos meios artísticos.

No ano anterior ao surgimento de *Marco Zero* e *Ponta de Lança*, o polígrafo já iniciara a série de crônicas *Telefonema* para o *Correio da Manhã*, que estenderia até o final da vida. Nessa coluna, o escritor discorria sobre os mais diversos aspectos da sociedade, criando, muitas vezes, como justifica o nome, diálogos com o leitor ou diálogos entre “personagens da vida real” para expor os temas. Vistos sob o efeito das mudanças provocadas pelo fim II Grande Guerra, política e literatura, também aqui figuravam como os assuntos mais recorrentes.

Nas palavras da responsável pela compilação da série, Vera Maria Chalmers:

Telefonema, entre outras coisas, de certo modo faz o processo do modernismo e da utopia. A sátira polêmica oswaldiana vive, inconformada no presente, o futuro já

¹ Em 1947, há a publicação do poema *O Escaravelho de Ouro* na *Revista Acadêmica*, sendo, contudo, apenas parte da edição.

passado do modernismo, e projeta a utopia do futuro do passado pelas fretas dos escombros do pós-guerra, da bomba atômica e da Guerra Fria. Rompido com o Partido Comunista Brasileiro, o escritor vive a contemporaneidade, na década de 1945-1954, desprovido de suas referências, as quais conferiam autoridade à polêmica jornalística dos anos 20-30: o modernismo e o comunismo, referendados pelo movimento do social. Na última década de sua vida, a Antropofagia filosófica no jornal é uma aposta contra o vazio ideológico do presente, para alcançar um outro tempo virtual capaz de preenchê-lo de significação. O sentimento órfico dos últimos dias do escritor e a visão profética de um mundo virtual em gestação. A atualidade da escrita de jornal é transitiva, uma escrita em curso, cuja relação espaço-temporal é definida como negatividade. Oswald escreve *Telefonema* para defender este saber irônico, e assim paradoxalmente, fazer o elogio do tempo na crônica (Chalmers, 1996, p. 40).

Após a incursão ao comunismo na década de 1930, uma postura política, mesmo que não partidária, jamais deixaria Oswald. A literatura sempre fez parte da sua vida, fosse por influência da avó, grande leitora, do tio materno, Inglês de Souza, autor de *O Missionário*, ou do próprio pai, apreciador de poesia, que chegou a publicar quadrinhas em um jornal antes de enveredar para o comércio, ou do professor Gervásio de Araújo, como detalha Maria Augusta Fonseca em *Oswald de Andrade: biografia* (2007, p. 35-36).

Não por outro motivo, portanto, o autor carregava seus textos (ficcionais ou não) de referências literárias. As experiências no uso da linguagem lhe interessavam sobremaneira, antes mesmo do contato com o *Manifesto*, de Marinetti, e da epifania antropofágica.

Nos primeiros textos assinados, ainda na década de 1910, na coluna *Teatro e salões*, percebia-se a relevância dada à linguagem pelo então crítico teatral. No projeto de reedição da obra oswaldiana em 1990, pela editora Globo, seriam publicados em volume à parte, sob o mesmo título, os artigos da coluna *Teatro e salões*, do *Diário Popular*, “quando [Oswald] vivia na intimidade das *troupes* teatrais estrangeiras que nos visitavam, dos espetáculos nacionais de variedades, dos começos dos cinemas e da resistência dos velhos circos” (Chalmers, 1996, p. 26).

A promessa não se cumpriu, ficou somente na listagem de prelo que está no fim dos exemplares de outros títulos do autor, naquela reedição. Os textos permanecem apenas acessíveis ao público que consulta o acervo de autor, sob guarda do Centro de Documentação Cultural Professor Alexandre Eulálio (CEDAE), no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.²

Mesmo assim, é interessante notar que, além de iniciar e encerrar sua carreira na imprensa, colaborando com jornais e revistas durante toda a vida, Oswald de Andrade nunca

² Uma pesquisa realizada no espólio do CEDAE, no início de 2009, mostrou-se igualmente ineficaz, uma vez que grande parte dos documentos se concentra na produção posterior a 1930, sendo impossível, portanto, ainda naquele momento traçar qualquer linha a respeito dos primeiros textos redigidos por Oswald de Andrade, por volta da década de 1920.

desviou sua atenção do teatro. No jornalista iniciante, o fascínio pela linguagem dispensada ao gênero dramático justificava-se, essencialmente, pelo modo como os pioneiros do teatro nacional articulam duas tendências – o “teatro sério” e o “teatro ligeiro”.

Os principais escritores da época dividiam-se entre os dois estilos de acordo com as plateias (classes sociais) atingidas e as temáticas abordadas. Conforme afirma o estudioso de teatro, especialmente o oswaldiano, Eudinyr Fraga:

O palco brasileiro, nas décadas iniciais deste século [XIX], privilegiava um “teatro ligeiro”: revistas, operetas, as eternas comédias de costumes na linha iniciada por Martins Pena e prosseguida, entre outros, por Macedo, França Júnior e Artur Azevedo [...]. Contraopondo-se a este tipo de teatro existia um “teatro sério”, denominação pouco feliz e que ficaria mais bem designado como um teatro com preocupações literárias, influenciado pelo Simbolismo e pela *Art Nouveau*. [...] Os nomes de Roberto Gomes, Coelho Neto, Oscar Lopes, João do Rio são paradigmáticos dessa vertente teatral. Oswald admirava as peças do último, na época pelo menos... É uma dramaturgia que utiliza uma linguagem florida, tortuosa, expressão de uma alta sociedade e de uma burguesia endinheirada, mesmo território onde vão evoluir as personagens de Oswald e Guilherme [de Almeida] e ao qual pertenciam nossos autores (Fraga, 1991, p. 7-8).

Da produção ficcional oswaldiana para os palcos, conhecem-se as duas primeiras peças em francês (*Mon coeur balance* e *Leur Âme*), em coautoria com Guilherme de Almeida, a “trilogia da devoração” (*O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*), algumas publicações póstumas (*Panorama do Fascismo* e *Historie de la fille du roi*) e uma série de textos inéditos, devidamente identificados e analisados por Sábato Magaldi em *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade*, tese de doutoramento defendida em 1972 e publicada em 2004. Há poucos estudos sobre esses títulos (assim como sobre o teatro brasileiro em geral), mas quase todos são categóricos quando indicam a existência de também duas vertentes que não se encontram nos textos dramáticos oswaldianos; como resume Fraga:

Nada nos dois textos teatrais que Oswald de Andrade escreveu de parceria com Guilherme de Almeida deixa prever a virulência, as preocupações sociais, a estrutura revolucionária de *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*. Como em toda obra escrita a quatro mãos, torna-se difícil detectar objetivamente qual a contribuição de cada um dos autores. Mas parece plausível imaginar que Oswald foi o responsável, na maior parte, pela carpintaria teatral, pelo desenho preciso de algumas personagens, por traços de humor e ironia que prenunciam seu posterior trabalho corrosivo. Afinal, ele nunca abandonou o amor pelo teatro, e poemas como *O Santeiro do Manguê* oscilam entre o gênero lírico e o dramático (Fraga, 1991, p. 7).

Fraga sugere que, numa tendência curiosa, o domínio da “carpintaria teatral” teria servido para a reelaboração do gênero lírico desenvolvido pelo autor. Entretanto, os

reconhecidos “traços de humor e ironia” e “desenho preciso de algumas personagens” poderiam dizer respeito também ao gênero narrativo.

De qualquer forma, o estudioso não deixa de mencionar a associação entre “as preocupações sociais” (engajamento político) e “estrutura revolucionária” (linguagem) na “trilogia da devoração”. Assim como os mestres da dramaturgia do tempo em que era apenas crítico teatral, Oswald teria veiculado, portanto, temática e estilo:

Oswald canibal, também em teatro é um comedor. Absorve as tendências vanguardistas de fora, digere-as inteligentemente e constrói com astúcia um sistema de espetáculo teatral totalmente novo, rejuvenescido que, não só questiona o nosso teatro tradicional, nossa cultura tradicional, mas também apresenta-nos um novo modo de teatralizar que, sem dúvida alguma, revolucionará todo o teatro bem como oferecerá subsídios para uma nova postura de toda a poética brasileira em termos de cinema, música, de espetáculo, enfim (Gardin, 1995, p. 99).

Traços semelhantes são ressaltados na primeira parte da tese de Magaldi, que, embora reconheça os méritos dos primeiros títulos em francês, especialmente na divisão dos atos e na exposição das personagens, afirma ser a “trilogia” dos maiores legados do escritor paulistano, pois inspira a inovação na linguagem cênica, mormente após os anos 1960: “A posterioridade fez a Oswald a justiça que ele não teve em vida. A única vantagem é que esse juízo costuma ser duradouro” (Magaldi, 2004, p. 10).

O crítico se refere, especialmente, ao fato de Oswald nunca ter assistido a um de seus textos encenados. Como dramaturgo, ele presenciou apenas a leitura de um dos atos de *Mon couer balance* pelos atores franceses Lugné Poe e Suzanne Després, durante o intervalo da apresentação de uma comédia da companhia de Poe, no Teatro Municipal de São Paulo, conforme relato do próprio autor na crônica “Vomitada em Paris” (Andrade, 1996, p. 363-364).

Segundo Maria Augusta Fonseca, em *Por que ler Oswald de Andrade* (2008), a dramaturgia oswaldiana recebeu apenas as seguintes encenações: *O rei da vela*, em 1967-68, pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Correa; *O homem e o cavalo*, em 1990, com direção de Pablo Moreira e Carlos Gardin, no Tuca-SP; *Mistério gozoso à moda de ópera [O Santeiro do mangue]*, em 1990, uma leitura dramática de trecho da obra, sob direção de José Celso Martinez; *A Morta*, em 1992, com direção e adaptação de Enrique Diaz, no Teatro Municipal de São Paulo.

Diante de circunstâncias tão adversas, cabe uma investigação para a descoberta dos motivos que deixaram Oswald de Andrade fora de cena em seu tempo. Uma investigação que deve abranger uma retomada do teatro brasileiro através da recuperação da crítica teatral

naquele período e que apontaria onde, no pensamento vigente, as ideias cênicas do autor eram discrepantes, vanguardistas ou profícuas, pois, como ensina Lúcia Helena:

Leitor crítico do genocídio promovido pela colonização, o Oswald do *Manifesto antropófago* precisa ser articulado não apenas às vanguardas européias – (é comovente a sua confissão de ter sido o *palhaço da burguesia, que a serviu sem nela crer*) -, mas a várias outras de suas obras em que a metáfora da devoração se faz presente e nas quais se espraia como a alegoria protéica de uma instigante e hoje pouco discutida vertente crítica, poética e conceitual de se pensar e repensar os dilemas da cultura brasileira. (Helena, 2003, p. 248).

Da produção não-ficcional, *Ponta de lança* e *Telefonema*, posteriores a toda obra teatral reconhecida pelo autor, servem para a revisão do olhar oswaldiano sobre teatro. Além disso, coincidem com um importante movimento de renovação, uma vez que é ponto pacífico “situar o início do moderno teatro brasileiro com Os Comediantes, no Rio de Janeiro, e, em São Paulo, com a criação do TBC” (Lara, 1987, p. 12). A veiculação da postura de Oswald enquanto crítico em artigos e ensaios permite, inclusive, a releitura dos títulos ficcionais do autor, principalmente quando se quer fazer (teimosamente) não uma leitura da literariedade, mas do fundo sociopolítico de alguns deles.

Assim, ao longo da dissertação, não obstante uma revisão sobre o papel do crítico de teatro na imprensa brasileira (1º. capítulo) e a busca do ideário estético teatral de Oswald de Andrade (2º. capítulo), faz-se pertinente um estudo da correspondência do escritor para o jornal carioca *Correio da Manhã* (3º. capítulo). Por compreender um decênio de artigos e por não se restringir ao tema, a coluna *Telefonema* sugere não apenas uma leitura do gênero teatral, mas das relações entre textos e contexto, entre os autores levados à cena e a sociedade que os aplaudia entre as décadas de 1940 e 1950, momento em que o teatro brasileiro avançava rumo à modernidade e a trajetória da crítica teatral brasileira atingia a maturidade.

1 OSWALD DE ANDRADE E A CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA

*Desgraçadamente, nós, que queremos abrir
caminho à cordialidade geral,
não podemos ser cordiais.
(Bertolt Brecht)*

*O Brasil, como todo mundo civilizado pela era da
máquina, depende de uma equação existente entre
a terra, a população e a técnica.
(Oswald de Andrade)*

No presente instante, quando globalização, rompimento de fronteiras, esfacelamento de culturas e afins insurgem como cabíveis de investigação, proliferam dia a dia assertivas a respeito de identidade. Na medida em que ocorrem mudanças institucionais e estruturais, “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (Hall, 2003, p. 12).

No Brasil, onde, especialmente, essas mudanças parecem da ordem do dia, a busca por uma identidade nacional remonta a priscas eras e arrasta-se incessantemente sem qualquer previsão de término. Nada impede, portanto, que as matrizes analisadas sejam válidas. Ao contrário, muitas foram aferidas e figuram como genuínas.

Aliás, o fato de existirem várias matrizes na configuração da identidade nacional seria o empecilho para o estabelecimento de apenas uma como a melhor. Assim, entre tantas, uma matriz bastante peculiar ao povo brasileiro é apontada por Maria Cecília Garcia como uma verdadeira vocação. Segundo a pesquisadora:

A vocação para a crítica faz parte da própria história da cultura brasileira. Algumas das primeiras manifestações da cultura no Brasil, o teatro e a imprensa, já surgiram com a marca de insubordinação, da rebeldia, da não-aceitação passiva de uma cultura aqui imposta de cima para baixo. Se, por um lado, a história da cultura brasileira está marcada por um movimento que levava a uma educação de tipo aristocrático, destinada a criar uma cultura de elite, de manutenção de valores burgueses, que alentava o preconceito contra o negro e o indígena, que marginalizava a mulher, excluída do campo da cultura e reduzida às prendas domésticas, por outro, assistia-se ao surgimento da imprensa, do livro e do teatro, elementos que funcionavam bem como desconstrutores dessa ideologia.

O livro era perseguido como subversivo, tanto que seu uso ficou durante muito tempo circunscrito às ordens religiosas. A imprensa, desde os primórdios, trazia a marca da insubordinação, da polêmica, da sátira política. O teatro, por seu lado, surgia com a marca do pecado, da rale, da plebe. Tanto que os artistas de teatro foram durante muito tempo considerados fora-da-lei pela classe dominante, e todo artista precisava ter um visto da polícia para não ser preso como vagabundo ou prostituta.

Essas duas atividades, rebeldes e “marginais” do ponto de vista das classes dominantes, nasceram praticamente juntas e enfrentaram campanhas comuns contra uma arte sem originalidade, que enfatizava a obediência aos modelos europeus, a uma

arte comportada e imposta pelo colonialismo cultural, que cultivava a visão do índio e do negro como raças inferiores como aparato de um processo de dominação e exploração.

Desde os seus primórdios, o teatro esteve ligado ao jornalismo, que divulgava os espetáculos e servia de suporte para as críticas, os comentários, as polêmicas, quase sempre inflamadas, que cercavam as apresentações teatrais (Garcia, 2004, p. 107-108).

Como se percebe, já nas primeiras manifestações em solo tupiniquim, imprensa, teatro e livro atenderam a um movimento contrário ao de mera reprodução de ditames importados, e, justamente por isso, sofreram ações persecutórias. Se, individualmente, os três causavam tamanha comoção, o que se poderia dizer de uma ação conjunta dos “desconstrutores” daquela educação ideologicamente aristocrática? Daí vem, talvez, parte dos problemas no surgimento e na circulação da crítica teatral no Brasil; envolvia a arte dos “fora-da-lei”, era veiculada em jornais ou, quando muito, coligida em antologias.

Quer os tratem como jornalísticos ou como literários, os textos de crítica teatral parecem renegados a um universo restrito de apreciadores (quando, na verdade, são o reflexo da sociedade traduzido em palavras). Raramente são debatidos. Fala-se ou se escreve muito pouco sobre eles. Não apenas por exigirem leitores atentos e bem-informados, mas por serem, ao mesmo tempo, específicos e abrangentes. Mais que isso, por suscitarem dissabores entre os criticados. Por esses motivos, em especial, a crítica teatral parece antes servir na atualidade apenas como base para o (res)surgimento de polêmicas, geralmente datadas, acerca de questões públicas ou privadas, sem que sejam ressaltadas suas qualidades estilísticas, temáticas e humanas.

É lógico que se poderia falar muito a respeito de crítica teatral, todavia, por ora, o importante é observar que tudo o que se disse sobre ela anteriormente se poderia também dizer também a respeito de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes desse gênero. Sem qualquer perda de valor ou sentido, poder-se-ia substituir os termos “crítica teatral” e “Oswald de Andrade” no parágrafo anterior.

Essa substituição não assombraria aqueles que percebem nesse autor uma projeção de sua essência nos textos que redigia, repercutindo a máxima da unicidade entre criador e criatura. Tal substituição surpreenderia menos ainda aqueles que acreditam que, para além da técnica, sempre existe uma visão particular, crivada de valores pessoais, em toda apreciação crítica.

Estabelecida essa possibilidade de troca dos termos, poder-se-ia rapidamente antecipar alguns conceitos sobre a crítica teatral de Oswald de Andrade. Isso porque, para além do que teimam seus *biobibliógrafos* (quando insistem que seus textos ficcionais são mais do que tudo reflexos de suas experiências reais), é notório o fato de que são seus textos não ficcionais que

repercutem mais incisivamente essas experiências (ou, antes, repercutem as que de fato são relevantes, uma vez que a leitura não crítica de sua ficção pode desconsiderar dados biográficos e, ainda assim, produzir entendimento).

Afora os manifestos e as teses, foram os embates ideológicos com diversos intelectuais por meio de periódicos que notabilizaram Oswald. Muitas vezes, mais do que sua própria obra ficcional. Por isso mesmo, carece-se ainda hoje de um detalhado estudo sobre sua ficção à luz de seu postulado crítico, uma vez que (quase) a totalidade desses embates se referiu a questões de ordem artística.

Sem dúvida, essa revisão figura como um projeto altamente valorativo, que demandaria longa pesquisa, mas que colocaria em voga uma leitura sem as contaminações de preconceitos. Daí a importância de se mergulhar nessa empreitada, ou, antes, de lhe fazer frente, começando pelo início: a apreciação da fortuna crítica do autor sobre outras ficções que não as suas.

Surgem, então, muitas perguntas: por que não começar enfronhando-se em seus textos não ficcionais mais numerosos: as crônicas? E, também, por que não começar observando um dos temas mais recorrentes nas crônicas: o teatro? Quais eram os interesses de Oswald de Andrade no teatro? O que mais apreciava em uma montagem, temática e estilisticamente? Respondidas essas e outras perguntas, talvez se chegasse mais perto do que ele acreditava e dos motivos por que fez as vezes de dramaturgo.

Nesse propósito, para qualquer esboço do pensamento oswaldiano a respeito do teatro brasileiro, far-se-ia necessária uma revisão diacrônica da própria cena nacional e da crítica que esta produziu/recebeu durante o período em que o autor atuou como cronista e dramaturgo. Seria, então, interessante valer-se do recorte didático que sugere Garcia (2004, p. 111) para a trajetória da crítica teatral no Brasil.

Para a pesquisadora, essa trajetória poderia ser dividida em quatro grandes períodos, a saber: o primeiro, de meados do século XIX até o início do século XX; o segundo, de 1900 a 1939; o terceiro, de 1940 a 1968; o quarto, dos anos 1970 até hoje. O interessante na proposta de Garcia é que esse recorte não levaria em conta fatos isolados tal qual nas propostas de escolas literárias, com a publicação dessa ou aquela obra, mas todo um movimento de maturação da crítica como gênero, a partir de critérios como estética e diletantismo (explicitamente caros a Oswald de Andrade, como se lê em *Do teatro, que é bom...*).

Antes do reconhecimento de cada um dos períodos, é importante lembrar que Oswald de Andrade só é levado à cena com a devida pompa em 1968, pelas mãos de José Celso Martinez Correa, e que, portanto, as críticas sobre a dramaturgia oswaldiana como espetáculo pertencem ao último período. Isso posto, e na ciência de que aquilo que se quer investigar é a performance

de Oswald enquanto crítico teatral, deve-se considerar que os três primeiros períodos são contemporâneos ao autor e, portanto, os mais profícuos em informações para a constituição de seu pensamento sobre teatro.³

³ Como amostra da fortuna crítica a respeito do teatro de Oswald de Andrade, com o início do último (e atual) período da crítica teatral brasileira, pode-se citar: ABREU, Sabrina Pereira de. *O rei da vela, atos e vozes em ruído: um estudo da performatividade na língua*. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 1991. Orient. Profa. Dra. Ione Marie Ghislene Bentz.; ANTUNES, José Pedro. “Os mistérios araraquarosos”, relato provisório de um acontecimento teatral e de sua recepção, acompanhado de tentativas de aplicação de alguns conceitos da estética da recepção. In: SARTINGEN, Kathrin (org.). *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.; BRITO, Mário da Silva. “O santeiro do mangue”. In: ANDRADE, Oswald de. *O Santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991. (Obras completas de Oswald de Andrade); BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP: Editora Ex Libris, 1995; CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1976; COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996; COSTA, Marta Morais da. Construção e destruição na dramaturgia de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. *Revista Letras*. Curitiba, n. 21/22, p. 39-56, 1973/1974; CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003; DUARTE, Eduardo de Assis. Oswald de Andrade e a cena semiótica d’*O rei da vela*. *Semiótica da literatura*, São Paulo: Educ, 1987. p. 101-107; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989. (Coleção Repertórios); FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982; FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990; FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007; FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008. (Coleção Por que ler); FRAGA, Eudinyr. As peças em francês. In: ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur âme*. [em coautoria com Guilherme de Almeida]. Tradução de Pontes de Paula Lima. São Paulo: Globo, 1991. (Obras completas de Oswald de Andrade); FREITAS, Nanci de. A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e do “teatro para as massas”. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, p. 97-129, 2004; GARDIN, Carlos. Teatro como diagrama da vida. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE SEMIÓTICA, 1, 1986, Niterói. *Anais [...]*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. p. 52-59; GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1995; GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985. (Coleção Universitária: Série Ensaio); GOMES, Renato Cordeiro. A paródia do discurso religioso em “O santeiro do mangue”, de Oswald de Andrade. In: ABRALIC. CONGRESSO, 1, 1988, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Abralic, 1988. v. 2, p. 92-97; HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985; KOHLER-RODRIGUES, Heliane. Les procédés logico-argumentatifs du discours propagandiste dans O Homem e o Cavalo d’Oswald de Andrade. *Revista de estudos da linguagem*, Belo Horizonte, v. 4, n. 3, p. 115-133, jan./jun. 1995; KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. (Série Rumos da Cultura Moderna); LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alvez, 1979; MAGALDI, Sábado. *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004; MAGALDI, Sábado. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. 3. ed. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1993. (Obras completas de Oswald de Andrade); NAVARRO, Consuelo. Família e sociedade no teatro brasileiro: a força da punição dos tempos do moleque à época do favelado. *Brasil: revista de literatura brasileira: a journal of brazilian literature*, Porto Alegre, v. 5, n. 7, p. 29-45, 1992; NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção ELOS); PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996; RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Oswald de Andrade: um teatro por fazer*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1997; ROCHA, Vera Lúcia Figueiredo Costa. Les personnages féminins dans l’œuvre théâtrale d’Oswald de Andrade. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 14, n.1/2, p. 205-219, jan./dez. 1989; GOMES, Renato Cordeiro. As radicais experiências do teatro de Oswald de Andrade: entre o estético e o ideológico. *Revista Semeiar*: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. n. 8.; DOCE, Cláudia Rio. *A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, do palco à tela*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Letras Teoria Literária/ Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/ SC, 1996. Orient. Prof. Dr. Raúl Hector Antelo; TORRECILLAS, Maria Vera Cardoso. *A intencionalidade e a situacionalidade nas obras teatrais O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, e A Moratória, de Jorge Andrade*. 2007. Dissertação

1.1 1º. PERÍODO DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA

Como aponta Maria Cecília Garcia (2004, p. 116), o primeiro período foi marcado, em grande parte, por críticas mais militantes e menos analíticas. Isso porque, majoritariamente, eram porta-vozes das reivindicações quanto a melhorias nas casas de espetáculo, então mal equipadas e mal-ajambradas. Buscavam, também, incentivar o surgimento de companhias brasileiras estáveis, que fizessem frente às europeias, por meio de artistas minimamente formados.

Era a época em que os homens de letras ocupavam grande parte dos postos jornalísticos. E o teatro beneficiou-se deles, já que muitos a ele também se dedicavam. Talvez não se possa falar em crítica teatral, como a conhecemos hoje. O que os jornais publicavam eram notícias relativas ao teatro, às vezes comentários ou mesmo artigos sobre este ou aquele autor, este ou aquele espetáculo. Mas, dessa forma, o teatro foi conquistando um espaço na imprensa, fortalecendo seus laços com o jornalismo, abrindo-se para um público cada vez mais ávido de novidades culturais. E, com isso, criando a necessidade de haver uma crítica mais constante e real (Garcia, 2004, p. 118-119).

Na crítica teatral do período, pode-se destacar Álvares de Azevedo, José de Alencar e Machado de Assis. Todos no exercício dessa prática e, com maior ou menor regularidade, também da dramaturgia. Também os irmãos Azevedo, Artur e Aluísio, aventuravam-se nos dois gêneros, sendo o primeiro Azevedo o grande nome da cena nacional do fim do século XIX. Garcia resume assim o desempenho da crítica teatral no período:

Se a marca de José de Alencar foi a crítica militante, ele deixou como contribuição a idéia de que o crítico tem um papel a cumprir não apenas como olhar estrangeiro, mas também como peça fundamental no processo de construção de uma consciência teatral no Brasil. A crítica militante é aquela na qual o crítico cobra do poder público apoio e incentivo ao teatro, protesta contra usos e abusos, levanta bandeiras e advoga causas, sempre em favor do teatro.

(Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo/ SP, 2007. Orient. Profa. Dra. Elisa Guimarães; LEVIN, Orna Messer. *Pequena taboada do teatro oswaldiano*. 1995. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária da Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/ SP, 1995. Orient. Prof. Dr. Roberto Schwarz; ALENCAR, José Eudes Araújo. *Almada Negreiros e Oswald de Andrade: experimentação e radicalidade no palco da periferia*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ RJ, 2006. Orient. Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes; SILVA, Anderson Pires da. *Mário & Oswald: uma história privada do modernismo*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ RJ, 2006. Orient. Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão; AVELAR, Idelber Vasconcelos. *A morta, de Oswald de Andrade: a emergência de uma mímesis paradoxal no teatro brasileiro*. Disponível em: <www.idelberavelar.com/oswald-de-andrade.pdf> Acesso em: 25 set. 2009; CÔRREA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: Manifesto da Oficina*. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Difel, 1967.; JACOBBI, Ruggero. *O espectador apaixonado*. Teatro de Oswald de Andrade. [Escola de Arte Dramática, UFRGS]. Porto Alegre: n.p., 1972.

A contribuição de Álvares de Azevedo diz respeito muito mais à linguagem da crítica. Foi quem primeiro observou o espetáculo como um todo, e não um aglomerado de partes (cenografia, texto dramático, figurinos, etc.). Com isso, deu os primeiros passos para a descoberta da teatralidade, aquilo que define o teatro como arte autônoma. Álvares de Azevedo também introduziu uma linguagem poética em suas críticas teatrais, linguagem esta totalmente de acordo com o referencial, isto é, a obra artística. Machado de Assis, por sua vez, alertou para a necessidade de o crítico definir seus critérios estéticos, ou seja, ter um programa a seguir em sua abordagem da obra artística. Com isso, foi precursor do profissionalismo em crítica e da absoluta necessidade de o crítico procurar manter, o máximo possível, um distanciamento da obra, para não fazer da crítica um conjunto de opiniões pessoais. (Garcia, 2004, p. 129-130)

Machado, inclusive, vale lembrar, escreveu um belo texto sobre aquele exercício, “Ideal do crítico”, de onde, ainda hoje, é possível se pinçarem bons conselhos para a apreciação do caráter artístico de toda obra. Mesmo que o Bruxo do Cosme Velho se detenha, sobretudo, no âmbito literário, cabe destacar as seguintes palavras de Marcelo Backes sobre o ensaio:

Em “Ideal do crítico”, um manual de conduta a qualquer que quiser escrever sobre a obra de outrem, há recomendações atualíssimas – e cada vez mais necessárias – além de alertas sumamente procedentes, haja vista a frivolidade e a pouca envergadura da crítica atual, principalmente aquela feita na imprensa. Sobre a beleza de conceitos como o do “crítico ventoinha” – chapéu para tantas cabeças – indigitando aqueles que se movem pelo sopro de todos os caprichos e interesses. Na prescrição do que é necessário ao crítico - se resumirmos tudo em palavras – recomenda: ciência e consciência, coerência, independência, tolerância, urbanidade e perseverança, entre outras (Backes, 1999, p. 5).

Como se vê, a imprensa teve/tem fundamental importância para essa prática, daí o fato de Garcia acreditar ser a crítica ou crônica teatral um gênero literário-jornalístico (2004, p. 71) e jamais ter existido uma clara divisão entre as críticas erudita e militante, uma vez que as condições em que se fazia teatro no Brasil exigiam um contínuo protesto por melhorias (Garcia, 2004, p. 112-113). Para se ter ideia da precariedade dos edifícios que comportavam companhias não só nacionais como estrangeiras, bem como para ilustrar a associação entre os artistas do teatro e mundanos, segue a descrição feita por Décio de Almeida Prado a partir de pesquisas:

Contava o Rio de Janeiro, em 1906, segundo o Almanaque Teatral da Livraria Cruz Coutinho, com onze teatros. De quatro só constam praticamente o nome, fazendo supor que se tratassem de edifícios menores, destinados talvez a gêneros também menores, como café-concerto e o teatro de variedades. Sobre os outros temos dados concernentes pelo menos à lotação. São teatros amplos, concebidos nos moldes consagrados pelo século XIX. [...] Muitos desses edifícios teatrais intitulavam-se “teatros campestres”, [...] que continham jardins onde se podia beber e conversar em companhia alegre, fato a que o teatro de revista, através de suas coristas, não se mostrava indiferente. O espetáculo, em tais circunstâncias, definia-se sobretudo como início da vida noturna, que continuaria em ambientes mais propícios às expansões amatorias [*sic*]. Esses claros apelos à sexualidade, lançados dentro e fora do palco, não passavam na verdade de exceções consentidas pela moral pública, que via atores

e atrizes como seres diferentes, suspensos entre o ilícito e o artístico, aos quais não se aplicavam as regras comuns (Prado, 1999, p. 169-172).

Tendo em vista o preconceito que se estendia sobre a classe artística teatral, é curioso notar, nesse sentido, quem ganhou *status* de “herói” da cena nacional: João Caetano. Pode-se dizer que, ao lado de Artur Azevedo, cuja morte findou o teatro brasileiro do século XIX (Prado, 1999, p.166), Caetano brilhou como uma das figuras mais influentes no período, sendo até hoje lembrado como sinônimo de talento artístico e comercial.

Encenador, empresário e ator carioca, soube driblar a carência para ousar novas técnicas cênicas e até montar sua própria companhia. A importância da figura do primeiro ator só seria diminuída no período seguinte, pois, ainda nessa época:

A ausência de grandes diretores – a figura do encenador, característica de um teatro mais desenvolvido, só foi aparecer entre nós muito tempo depois – fazia que tudo ficasse centrado na figura do ator. Não tínhamos um teatro, mas sim atores, melhores ou piores. A eles ficava restrita toda a responsabilidade pela encenação (Garcia, 2004, p. 116)

1.2 2º. PERÍODO DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA

O segundo período foi o de “preparação para o salto de qualidade” que só viria a partir da década de 1940, inaugurando o terceiro período da crítica teatral brasileira (Garcia, 2004, p. 131). Nesse tempo, ideias de mudança e reconstrução fervilhavam nos quatro cantos do mundo. Mesmo que esse não estivesse diretamente ligado ao grande acontecimento daqueles anos – a Primeira Guerra Mundial –, houve intensas trocas no comando do país (o Brasil teve nada menos do que onze presidentes naquele tempo).

Além de sofrer constante impacto dos mais variados acontecimentos sociopolítico-culturais (por exemplo, proliferaram greves, bondes, imigrantes, escolas públicas), o teatro foi abalado por dois adventos, a saber, o rádio e o cinema falado:

Nos anos 1920, dois acontecimentos revolucionam o mundo das comunicações e da arte no Brasil: o advento do rádio, em 1923, e do cinema falado, em 1929. A imprensa dá um grande destaque, sobretudo ao cinema, e o *Jornal do Brasil* passa a destinar uma página inteira à nova arte. O teatro – criação artesanal por excelência – tem de buscar novos caminhos ante o avanço dos meios industriais nas artes e comunicações. Ele se vê diante da necessidade premente de mudar sua linguagem, modernizar-se, para atingir um público cada maior e mais ávido por informação e cultura.

O jornalismo já entrava em sua escala industrial. A partir da década de 1930, ampliou-se o público dos jornais, com a incorporação das classes médias e dos setores do operariado qualificado.

Diante dessa fase de transição, em que tudo buscava novos rumos, a crítica teatral também entrou em estado de reflexão. Se a arte passava por momentos de profunda transformação, sobretudo um processo de aceleração da industrialização artística, da reprodutibilidade técnica da obra de arte, a crítica também se viu diante de novos paradigmas e foi obrigada a mudar a forma de abordagem do objeto artístico (Garcia, 2004, p. 130-131).

O fato é que São Paulo, por exemplo, na década de 1920, apesar de já ser referência nacional como metrópole, ainda não dava mostras de emancipar-se, amadurecer culturalmente, em especial no tocante às artes cênicas. Quanto ao teatro, os paulistanos tomavam ciência das inovações artísticas somente por meio da imprensa e de esporádicas temporadas de companhias cariocas e estrangeiras.

A respeito do lastro deixado, nessa cidade, pela Semana de Arte Moderna, Bárbara Heliadora lembra que “a precariedade da atividade teatral ficou atestada pelo fato de o teatro não ter tido nenhuma importância nesse evento”, embora tenha sido aquela a oportunidade “com a qual vários artistas, principalmente das artes plásticas, proclamaram a sua independência dos exemplos e regras europeus, e que retratava fielmente o novo clima de busca da identidade nacional, tanto nas artes como na vida.” (Heliadora, 2008, p. 167-168). Para a renomada crítica teatral:

A verdade é que não havia, no teatro, um academismo a ser contestado. Em 1929, Oswald de Andrade escreveu *O Rei da Vela*, mas o texto só foi encenado trinta anos mais tarde. A evolução dramática ainda teve de esperar por maiores mudanças na sociedade (Heliadora, 2008, p. 167-169).

Quanto à lentidão da evolução dramática durante esse período de, mais ou menos, quarenta anos, entre 1900 e 1939, Décio de Almeida Prado desenhou o seguinte cenário:

A cena nacional enriquecia-se, na medida de suas possibilidades, esperando ainda poder sustentar em pé de igualdade o confronto econômico e artístico com o cinema, ao copiar-lhe, se não o ritmo irreproduzível, pelo menos a pompa, o esplendor. Se Hollywood tinha os seus épicos, por que não deveríamos ter os nossos? [...]

Em plano mais modesto, do ponto de vista literário, não do comercial, outras transformações, efetuadas lentamente, iam chegando ao fim. A opereta, próspera nas duas primeiras décadas do século, já revelando sinais de decadência entre 1920 e 1930, sumira discretamente de cena desde que o cinema aprendera a falar e a cantar. Também a revista se enfraquecia a olhos vivos, privada de suas funções primordiais: a crítica política e a divulgação da música popular (na primeira, pela ação da censura e pela ausência de eleições presidenciais diretas; na segunda, pela concorrência vitoriosa do rádio). Em breve, seria substituída pelo *show* – e este pela televisão. Rompera-se a aliança entre música ligeira e teatro ligeiro firmada desde os dias de Artur Azevedo. Outra tradição agonizava: a dos artistas portugueses em palcos nacionais. [...] Essa efusão nacionalista correspondia, claro está, ao renascimento da

comédia brasileira e à valorização, ocorrida por volta de 1920, de atores como Leopoldo Fróes (ainda meio português, pela pronúncia e pela formação profissional), Procópio Ferreira, Abigail Maia, Apolônia Pinto e Manoel Durães. [...]

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistira ao impacto de cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (nem a ópera de Mário, nem as peças de Oswald de Andrade foram encenadas em vida de seus autores), como já vinha acontecendo, de um modo ou de outro, como a poesia e com o romance. Entre o gueto modernista e o repertório corrente em palcos nacionais não surgira qualquer compromisso aceitável para ambas as partes (Prado, 1996, p. 34-37).

Sobre esse excerto, é interessante perceber três aspectos. Em primeiro lugar, não deixa de ser engraçado perceber a ingenuidade do período, quando, na tentativa de aplacar o cinema falado, emulava-se a suntuosidade dos cenários⁴. Em segundo lugar, a decadência da opereta acarretaria a parca produção de musicais e afins por anos e anos e afastaria o grande público desse gênero. E, em terceiro lugar, sobre o tratamento dispensado à dramaturgia oswaldiana (ou a falta dele), cabe a nota de que autor já havia publicado suas peças completamente entre os anos de 1910 e 1930⁵. Ou seja, ainda que em poucas edições, as peças em francês e a trilogia antropofágica deviam circular pelo meio teatral.

Não são poucos os relatos das vezes em que Oswald de Andrade tentou levar à cena, ainda nesse período, algum de seus textos. O próprio escritor chega a comentar episódios em suas crônicas. E também Magaldi, em *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade*, narra tentativas frustradas do dramaturgo junto a Procópio Ferreira e a Flávio de Carvalho, como se lê nos seguintes trechos:

⁴ “Vinte e dois cinemas e oito teatros em funcionamento – esse o quadro na São Paulo de 1930. A concorrência do cinema obriga o teatro a fazer as mais diversas tentativas, no empenho de atrair o público: espetáculos-relâmpago, cantos, encenações atraentes e lançamento de novos astros. Os anúncios associam-no ao cinema: *O crime da 5ª. Avenida* – peça dotada de uma técnica nova, em que o teatro é conjugado ao cinema; *Via Láctea* – ‘tem mais de cinema do que de teatro’ ou ‘com Déa Selva, estrela de *Ganga bruta*’. Muitas vezes os próprios grupos têm nomes ligados ao cinema, como Cenas Kodak ou Companhia Cine-Cênicas de Frivolidades” (Magaldi; Vargas, 2001, p. 121-122).

⁵ De acordo com o levantamento de Maria Augusta Fonseca, em *Por que ler Oswald de Andrade* (2008), as publicações da dramaturgia de Oswald de Andrade foram: em vida, *Mon couer balance/ Leur âme. Théâtre Brésilien*, pela Typographia Asbahr, de São Paulo, em 1916; *O homem e o cavalo*, em 1934, sob edição do próprio autor; *A morta* e *O rei da vela*, pela Livraria José Olympio Editora, do Rio de Janeiro, em 1937. Postumamente, *Teatro (A morta/ O rei da vela/ O homem e o cavalo)*, no projeto de reedição das obras completas, por meio de Ênio Silveira e Mário da Silva Brito, pela Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro, entre 1970-71; separadamente, *A Morta, O rei da vela, O homem e o cavalo, Mon couer balance/ Leur âme* (1ª. edição bilíngue), *O santeiro do mangue e outros poemas*, no projeto de edição das obras completas pela editora Globo, em 1990, sob assessoria editorial de Maria Augusta Fonseca; *O rei da vela, O santeiro do mangue e outros poemas*, e os aglutinados: *A morta/ O homem e o cavalo / Panorama do fascismo* (inédito) e *Mon couer balance/ Leur âme/Histoire de la fille du roi* (inédito), em novo projeto de reedição das obra (inédito), em novo projeto de reedição das obras completas, sob supervisão editorial de Jorge Schwartz, pela editora Globo, a partir de 2000.

Como teatro é obra de equipe, supondo o encontro feliz de dramaturgo, encenador, intérprete, cenógrafo, figurinista e empresário, Oswald pagou o tributo de estar muito à frente de seu tempo. Um exame dos espetáculos realizados no Brasil, na década de 1930, permitirá concluir sem dificuldade que não havia lugar para serem montadas as suas peças. Dominaram as nossas encenações comédias de costumes costuradas ao gosto do público. Uma exceção havia sido, em 1932, a estréia de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, mas espanta hoje o teor subliterário da obra. Depois do reinado de Leopoldo Fróes, falecido em março de 1932, firmou-se o de Procópio Ferreira, e seu gosto e sua orientação artística nada tinham a ver com o teatro de Oswald (Oswald de Andrade Filho contou-me, a propósito, que Procópio ficou horrorizado com *O rei da vela*, quando o pai submeteu o texto à sua apreciação, na esperança de que fosse encenado. No dossiê preparado para a imprensa pelo Teatro Oficina, em setembro de 1967, antes da estréia do espetáculo consta, porém, um depoimento de Procópio Ferreira, de que extraio as seguintes frases: “Em 1933 ou 1934, não estou bem certo, Oswald tentou o teatro, criando *O rei da vela*. Essa peça foi lida por mim e meus artistas no desaparecido Teatro Cassino, no Rio de Janeiro. A impressão dessa leitura foi a melhor possível. Ficamos todos entusiasmados e pensamos representar esse original. Mas esbarramos com um grande empecilho: a Censura. Se esse órgão controlador da moral teatral não permitia que pronunciássemos a palavra “amante”, como sonhar em levar à cena a peça de Oswald? Recuamos. O tempo passou. A peça foi para as estantes esperar seu dia. Será que chegou? Queira Deus que sim. Que ela receba os aplausos que merece são os meus votos”). Não encontrava eco, em meio à rotina do nosso palco, além das restrições da Censura, a revolução proposta por Oswald. Foi preciso esperar 30 anos, desde a publicação, para que *O rei da vela* irrompesse na montagem do Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, como espantosa obra de vanguarda (Magaldi, 2004, p. 8).

O homem e o cavalo chegou, na época, a ser cogitada para montagem no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, mas a polícia proibiu a realização do espetáculo (segundo Oswald de Andrade Filho, o Teatro da Experiência, realizado no Clube dos Artistas Modernos, sob direção do desenhista, pintor e arquiteto Flávio de Carvalho, não tinha preparo técnico. Tratava-se, na opinião do autor, de uma peça de estúdio, e a sala era de bolso, com apenas 250 lugares. Oswald Filho não se lembrava de pormenores dos ensaios – nem chegou a haver ensaios –, mas mencionou a presença de uma polonesa, que deveria entrar nua, como Walkíria, montada num cavalo branco. Na realidade, eram trechos da obra, numa adaptação feita pelo próprio Oswald, por Flávio de Carvalho e um pouco por todos os participantes. Oswald Filho me disse que era “teatro feito no tapa”. O Clube ficava embaixo do Viaduto Santa Ifigênia. E, a seu ver, foi providencial a interdição do espetáculo, porque a estréia teria escandalizado o público e criado outros problemas para o pai) (Magaldi, 2004, p. 110-111).

Em *Por que ler Oswald de Andrade*, Maria Augusta Fonseca (2008) detalha ainda mais os aspectos não apenas das condições em que os textos dramáticos do autor foram produzidos, mas também das tentativas de levá-los aos palcos. É Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro (1997), porém, em *Oswald de Andrade: um teatro por-fazer*, quem aponta as razões pelas quais as peças teatrais do autor dificilmente seriam encenadas na época. A pesquisadora defende que:

O teatro de vanguarda não é, jamais, uma produção inocente. Estará, sempre, carregado de uma responsabilidade social que não se restringe ao discurso verbal, mas procura integrar-se na própria formulação dramática que não prescinde do espetáculo e aceita a impureza de sua origem. [...] É uma obra aberta que se decide no diálogo com o diretor, com o conjunto dos criados de cena, com a plateia, com a

irreversibilidade do tempo histórico. Será sempre algo *por-fazer*, *roteiro*, cuja concretização deverá surgir na conjugação com a plateia, senhora do destino da obra. [...] o teatro de Oswald de Andrade cumpre, exemplarmente, a trajetória prevista para o teatro numa sociedade detentora do registro frio dos acontecimentos e dos documentos [...]. A iconoclastia, a irreverência, o alto teor inventivo do dramaturgo construíram uma obra poética e em constante estado de alerta. Daí seu teor inacabado, imperfeito que move o encenador, o leitor ou o espectador no sentido de *inventar*, ele também, o acabamento necessário. Neste sentido, será sempre, *teatro-roteiro*, obra aberta a todos os diálogos (Ribeiro, p. 187-188).

À época em que foram escritas as peças teatrais de Oswald de Andrade, não havia formação nem de plateia, nem de profissionais capazes de preencher/estabelecer esse diálogo vanguardista. Nem mesmo a publicação das obras em livros para leitura encontrou ressonância na década de 1930.

Bárbara Heliodora (2008) sublinha ainda outros aspectos relacionados à incipiência do período e à consequente resistência às propostas dramáticas arrojadas de Oswald. Afirma a crítica e tradutora de teatro que, se de um lado havia profissionais que ansiavam por novos desafios, de outro, não arriscavam por medo da Censura ou de prejuízos financeiros. Isso deflagrou uma nova demanda: a iniciativa de amadores com vistas a mudanças nas artes cênicas:

Na década de 1930, [...] já começa a fermentar um clima de insatisfação, de revolta contra a mesmice dos textos e o tom antiquado das interpretações. Como acontece em todo o mundo, é com os amadores que esses movimentos começam, formados, seja pelo pouco romântico fato de os amadores não terem as despesas dos profissionais e estarem, por isso mesmo, em condições de experimentar, de correr riscos impossíveis para quem tem na atividade teatral o seu ganha-pão. [...]

É preciso lembrar, nesse momento de transição, que, até o início da década de 1930, São Paulo não abrigava uma única companhia teatral brasileira permanente, e era apenas um dos pontos obrigatórios das excursões das companhias cariocas. Mas nos anos de 1930 lá apareceram vários grupos amadores que começavam a apresentar um repertório mais ambicioso.

Em São Paulo, com regularidade só havia o grupo que atendia à população italiana, porém, vários grupos amadores começam a se apresentar. Sem as inquietações e realizações desses grupos jamais iria a existir o famoso Teatro Brasileiro de Comédia, enquanto homens como Décio de Almeida Prado começavam a mostrar que o teatro merecia atenção e podia ser levado a sério e respeitado (Heliodora, 2008, p. 167-169).

Como ressalta Faria (1998), havia também, entre os intelectuais modernistas, um sentimento em prol da modernização do teatro brasileiro. Tal sentimento era especialmente expresso por Antonio de Alcântara Machado em críticas para o *Diário Nacional*, a *Revista do Brasil* e a revista *Terra Roxa e Outras Terras*:

Em 1929, todo o corpo de ideias de Antonio Alcântara Machado está já consolidado, fruto de construção paulatina, através de contradições que vão-se resolvendo entre muitas oscilações.

Com o tempo, a visão renovadora de A. A. Machado ampliou-se para além das fronteiras do texto, abarcando o espetáculo em seu todo, incluindo, também, as próprias salas e o palco, que teriam de sofrer modificações para atender às exigências de mudanças radicais (Lara, 1987, p. 100).

Como se vê, o arrojo das experimentações aplicadas em outras artes encontrava no teatro um grande empecilho: a questão financeira. A necessidade de mudança para a instauração do conceito de modernidade entrava em choque com a comodidade do teatro comercial, cujo público cativo parecia não exigir outras peças que não as comédias de costumes (Faria, 1998, p. 110).

Essa situação, portanto, só mudaria com a tomada de poder no âmbito cultural por um segmento da sociedade: a classe média. Até então ignorada em seus anseios, ela passa a dominar a mercantilização da arte. A crítica, para acompanhar e subsidiar essa classe, passa a perceber o fenômeno teatral com um olhar mais acurado, relacionando todos os elementos cênicos (texto dramático, direção, figurinos, cenários etc.), antes vistos isoladamente:

Entre 1930 e 1945, a literatura vê crescer o seu público entre a classe média, o mesmo que começa a animar o teatro a abandonar as peças importadas de Portugal e a adotar temas brasileiros. A ampliação do mercado de trabalho para artistas favorece o surgimento de novos talentos, além da valorização de novas áreas do trabalho intelectual. Na atividade cênica, o artista, antes visto como um desclassificado social, sendo obrigado a ter ficha policial para poder trabalhar, começa a conquistar seu espaço, mesmo que como “fornecedor” no mercado da arte.

Sobretudo a mercantilização da arte e o crescimento do público consumidor introduzem uma nova escala de valores, que vai ser decisiva para o crítico. O público passa a ser o árbitro do sucesso de um espetáculo e não mais a pequena confraria que girava em torno dele quando o público era ainda muito reduzido. Sem público, a arte ficava na dependência dos especialistas – os escritores julgavam os escritores, os artistas davam o retorno ao trabalho de seus pares -, e tudo ficava por isso mesmo. Na medida em que surgia um público consumidor, esse poder de consagrar ou destruir um espetáculo mudava de mãos. E as criações artísticas passavam a ter nos consumidores seus juízos de valor.

Essas transformações, é preciso dizer, ocorreram com diferentes intensidades entre as diversas criações artísticas. O cinema, o rádio e a televisão, com maior penetração junto ao público, passaram mais rapidamente a assumir determinadas formas de massificação cultural. Com o teatro, esse processo foi muito mais lento e há quem afirme que até hoje ele não se massificou, mantendo-se, de certa forma, à margem do processo que transformou tudo em cultura de massa. É uma discussão a ser feita no âmbito do próprio teatro. No entanto, o público - por mais que estivesse restrito ainda a uma elite privilegiada, formada pela alta classe média e os universitários – foi se implicando, aos poucos, em uma mudança no papel do crítico, que agora se via obrigado a introduzir um julgamento da obra, além de sua desconstrução, análise e busca de sentido (Garcia, 2004, 139-140).

Um dos temas cruciais nos textos de Oswald de Andrade, ficcionais ou não, é a oposição entre a conservação do primitivismo nas manifestações artísticas e o modelo capitalista, com a conseqüente industrialização da cultura. O repúdio à ideologia do colonialismo, tão bem

expresso nos “Manifestos Pau Brasil” e “Antropófago”, é a marca que se deve aferir quando se leem suas críticas teatrais nas colunas que escrevia, por exemplo, para a *Folha da Manhã*. Desde sempre, a mercantilização da arte foi uma das grandes preocupações desse pensador brasileiro.

Também a massificação da cultura, especialmente do teatro, interessava a Oswald de Andrade. Não por outro motivo é um dos temas apresentados logo no início do ensaio *Do teatro, que é bom...*, cujo foco é a preocupação com a formação da plateia brasileira a partir de obras que levem a pensar sobre a própria condição humana, sem cair no individualismo e com vistas à coletividade.

1.3 3º. PERÍODO DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA

O terceiro período da trajetória da crítica no Brasil começou, portanto, com a mudança da plateia a partir da década de 40. Já não se tolerava o “imperialismo dramático luso”, que, aos poucos, teve de se abrasileirar. Paradoxalmente, também a partir da vinda de muitos encenadores europeus (russos, franceses e italianos, em sua maioria), para auxiliar grupos amadores e fugir da Guerra, é que se sustentava a modernização do teatro brasileiro. O fenômeno se explica da seguinte forma:

A ação renovadora do amadorismo não é fato incomum na história do teatro. Assim aconteceu na França, com Antoine, na Rússia, com Stanislávski, para que o naturalismo pudesse brotar e florescer. Assim aconteceu nos Estados Unidos, com os *Provincetown Players*, para que Eugene O’Neill reformulasse a dramaturgia americana. O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguardas que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitarem tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mais às vezes até mesmo econômicas e sociais.

No Brasil [...] somente a partir de 1940 é que o amadorismo começa a ganhar consistência, à medida que a prática, mais do que a reflexão teórica, obrigou-o a delimitar com precisão os seus objetivos. Essa difícil passagem do velho para o novo obedeceu à orientação de um pequeno número de pioneiros, homens nascidos entre 1900 e 1910, acostumados portanto a enfrentar quase sozinhos o pior adversário daquele momento, o descrédito em que havia caído o teatro (Prado, 1996, p. 38-39).

De qualquer forma, foi por meio de grupos cariocas como *Teatro do Estudante* e *Os Comediantes*, que conciliavam uma comunhão entre encenadores e público cativo, que o teatro brasileiro encontrou a maturidade. Esses grupos, cuja clara motivação era mudar o panorama da cena nacional, protestavam através da arte contra a inocuidade do teatro comercial. A crítica

segue par e passo essa reivindicação e também amadurece na observância de seu objeto, ainda que em permanente alternância entre eruditismo e militantismo.

A consolidação do que poderíamos chamar de novo profissionalismo veio em 1948, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia. Até aquele instante o centro da criatividade dramática havia sido o Rio de Janeiro, não faltando motivos para que assim acontecesse. Não só contava ele com uma tradição modernista que, apesar dos pesares, remontava ao Teatro de Brinquedo, como era a única cidade que, pela proximidade física e política, tinha possibilidade de pleitear e eventualmente receber subvenções governamentais, como sucedeu, notadamente, em 1937 com a Companhia de Arte Dramática, dirigida por Álvaro Moreyra, e com Os Comediantes, em 1939 (Prado, 1996, p. 43).

Na esteira dessa renovação, como indicado anteriormente por Heliodora, desponta um dos maiores nomes do teatro e da crítica no Brasil: Décio de Almeida Prado. Diretamente da São Paulo dos anos de 1940, o então estudante da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Artes da USP começa a trilhar uma trajetória dedicada ao teatro, que perduraria quase sessenta anos. Somente em 1968, Décio passa a dedicar-se exclusivamente à cadeira de Teatro Brasileiro da Faculdade de Filosofia da USP. Como ressalta Garcia, “Décio de Almeida Prado marcou sua carreira como um crítico que não via no exercício da crítica algo diferente do exercício do ensino, da histografia, do ensaísmo, da prática teatral” (2004, p. 133).

Essa postura analítica, que tanto contribuiu para o amadurecimento da crítica teatral brasileira, fez-se necessária quando, juntamente com colegas como Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Melo e Sousa, Décio passa a contribuir com a revista *Clima* (Guinsburg, 2002, p. 29-46).

Quanto à *Clima*, vale a leitura do depoimento de Candido à Revista *Discurso*, de 1978. Nele, o sociólogo, crítico literário e professor universitário elenca a totalidade dos integrantes de primeira e segunda hora do periódico e detalha as principais mudanças pelas quais este passara sob a perseguição do regime político da época, brasileiro e mundial, especialmente na Segunda Guerra Mundial.

Além de ter-se aventurado nos papéis de diretor e ator amador e assumido a regência do *Grupo Universitário de Teatro* (GUT), Décio de Almeida Prado “foi um dos primeiros professores da Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita e editor do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, cujo crítico principal da área de teatro foi Sábato Magaldi” (Garcia, 2004, p. 133-134).

Quanto ao desempenho de Décio Almeida Prado como crítico teatral nos idos 1940, Guinsburg (2002) lembra, oportunamente, que aquele:

não era o único, por certo. Em São Paulo mesmo, no Rio também, para ficarmos nos dois centros principais, havia quem o fizesse, e até estivesse, neste particular, muito à frente dele naquele momento. Entretanto, ao olhar retrospectivo, pelo menos, o que dá uma inflexão especial a esta fase inicial da reflexão do crítico paulista, não é apenas o seu ângulo exclusivamente teatral, por específicas que tenham sido suas elaborações. O destaque principal cabe então a um conjunto maior do qual ela é parte e, a seu modo, expressão. De fato, desenvolvendo-se no quadro de *Clima* e da “turma” que a redige, vem a ser uma entre as análises que estes jovens intelectuais empreendem e que irão integrar um processo de reavaliação de nossa realidade (Guinsburg, 2002, p. 33).

Ainda assim, é curioso notar como a trajetória de Décio de Almeida Prado se cruza com a de Oswald de Andrade: quando esteve à frente do *Grupo Universitário de Teatro*, Décio encontrou a polêmica no embate com o escritor. As circunstâncias da pendenga entre eles são tema de uma das primeiras crônicas da coluna *Telefonema* e também, de forma quase sutil, do ensaio *Do teatro, que é bom...* Todavia, cabe notar que, antes mesmo de assumir o GUT, por divergências estéticas, todos os colaboradores de *Clima* (entre eles, Décio) receberam do escritor paulistano a alcunha de *chato-boys*.

O caso é relatado pelo próprio Oswald em *Antes do Marco Zero*, ensaio de *Ponta de Lança*. Após a publicação de artigos de Antonio Candido, posteriormente coligidos em *Brigada Ligeira*, escritor e crítico trocaram farpas nos periódicos. Na visão de Oswald de Andrade, entre outras incorreções literárias, Candido ignorara toda a sua dramaturgia: “Ele não deu nenhuma atenção, no seu balanço, à minha obra poética nem à profecia de meu Teatro. Outros darão”. (Andrade, 2004, p. 100).

Como lembra Guinsburg (2002):

O grupo de *Clima*, do qual Décio de Almeida Prado era um dos partícipes, constitui uma das pontas-de-lança não só de uma nova geração de intelectuais brasileiros, como o próprio grupo se encarava, mais igualmente de um novo entendimento do Brasil, como hoje se torna reconhecível. Esta visão renovada esboça-se, antes de mais nada, em negativo, sob a forma de uma revisão. Alunos quase todos da então recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo e do notável corpo de professores estrangeiros contratados para compor o seu primeiro pessoal docente, distinguem-se, dentro do panorama da época e dos padrões reinantes em nosso meio, pelo atualizado saber universitário e instrumental analítico que incorporam e pela natureza essencialmente crítica do projeto que articulam. [...]

Naturalmente, no rol dos problemas que o grupo de *Clima* tem em seu horizonte, para serem repensados, não poderia faltar o da revolução modernista de 1922. Tanto mais quanto não só era ela, para esta turma de São Paulo, o seu antecedente histórico imediato, inclusive no plano local, como era em relação a ela, na condição de pólo antitético, e sob o efeito catalítico sobretudo de duas de suas figuras exponenciais, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que começava a qualificar-se a polêmica e a contribuição intelectual do grupo de moços e de sua revista.

Eram os “chato’s boys” [sic], como os alcunhou o autor de *João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Embora se relacionassem de outra maneira com Mário de Andrade, não se pode pretender que o epíteto, repente de uma reação irritada, não de uma medida do que diferencia climaticamente os “novos” dos “velhos” modernistas, pois os amigos de Décio de Almeida Prado também se vêem no âmbito do modernismo.

Só que se recusam a vê-lo ludicamente. Não estão para brincadeiras, pelo menos no domínio das coisas que lhes parecem sérias. Assim, após o abalo e os acertos/desacertos do modernismo e fazendo um balanço crítico de seus rescaldos e escombros, querem resgatar o que foi posto à prova e mostrou poder de permanência, construindo, entre outras coisas, uma literatura e uma arte de novo tipo, declaradamente “social”. (Guinsburg, 2002, p. 34-35)

Se Guinsburg acerta ao pôr luz sobre a divergência entre Oswald de Andrade e os *chato-boys*, esclarecendo que havia animosidade não de uma, mas de ambas as partes, erra ao perceber interesses distintos entre essas mesmas partes num novo entendimento do Brasil. Os focos e as posturas, sim, poderiam diferir, pois estavam ligados à imanência do ofício dessas pessoas mais do que a qualquer outra coisa, mas a exigência de um novo entendimento do Brasil era a mesma, não diferia, portanto.

O problema no discurso de Guinsburg é a reprodução de (pré)conceitos que acompanharam Oswald durante toda a sua carreira. Visto somente sob o paradoxal jugo de “piadista” e “politicamente comprometido” (facetas antitéticas que, a bem da verdade, nesse autor conviviam na exata proporção), o velho modernista não era dado apenas a “brincadeiras”. Muito menos sua visão era desfocada dos “rescaldos e escombros” do passado recente.

O fato é que, percebida e fomentada por sua sensibilidade de artista, estava uma renovação maior do que aquela dos feitos acadêmicos. Para além das oportunas (porém, esperadas) inquietações dos jovens universitários, estavam aquelas de que se falava antes: a da classe média e a dos imigrantes. Como reflexo das mudanças drásticas pelas quais passava o mundo todo no intervalo entre as duas Grandes Guerras, e com a deflagração da Segunda, foram os imigrantes que se aliaram à classe média no teatro brasileiro.

Por interesses comuns, eles se alinharam para uma (re)construção identitária, se for levada em conta a definição de Eduardo Lourenço (1994), para quem a identidade não necessariamente tem a ver com membros de uma única nação, mas com pessoas (grupos) cujos interesses sejam comuns, cujas características sejam peculiares. Da mesma forma, pode-se ler as pistas dadas por Celso Furtado (1999), que, refletindo sobre o processo de formação cultural do país no período, analisa o fenômeno sociocultural que tomou o teatro brasileiro:

Com o avanço da urbanização a presença do povo torna-se mais visível, fazendo-se mais difícil escamotear sua criatividade cultural. A emergência de uma classe média de crescente peso econômico introduz elementos novos na equação cultural brasileira. A classe média forma-se no quadro da modernização dependente e da industrialização que segue a linha da substituição de importações. Contudo, a maioria de seus membros está demasiado próxima do povo para ignorar o significado cultural deste. Demais, o caráter de massa da cultura de classe média faz que suas relações com o povo sejam, não de exclusão, como era o caso das elites bovaristas, e sim de envolvimento e

penetração. A ascensão da cultura de classe média marca o fim do isolamento cultural do povo mas também assinala o começo da descaracterização de sua força criativa. Uma visão panorâmica do processo cultural brasileiro neste final de século revela, num primeiro plano, o crescente papel da indústria transnacional da cultura, instrumento da modernização dependente. Num segundo plano, assinala-se a incipiente autonomia criativa de uma classe média assediada pelos valores que veicula essa indústria, mas conservando uma face voltada para a massa popular. Em terceiro plano, perfila-se o povo sob ameaça crescente de descaracterização. A emergência de uma consciência crítica em segmentos das elites cria áreas de resistência ao processo de descaracterização. Uma nova síntese depende da consolidação dessa consciência crítica.

O processo de globalização da cultura tende a acelerar-se. Ao mesmo tempo, todos os povos aspiram a ter acesso ao patrimônio comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente (Furtado, 1999, p. 65-66).

Entendido como microcosmos da cultura do país, o teatro brasileiro se consagra moderno por uma força maior do que a das iniciativas estudantis (ainda que muito válidas). Ele se transfigura de um cenário precário e vicioso através da técnica dos estrangeiros (que já não vinham, como os primeiros colonizadores, usufruir das benesses e voltar para suas terras, mas para se estabelecer e produzir) e da determinação e criatividade de pessoas comuns (povo e classe média, se é que ainda se quer dividir grupos) com anseios artísticos. Inevitavelmente, afere-se essa concepção quando se lembra que:

[o] grupo Os comediantes não era formado por estudantes, mas por pessoas da classe média e de algumas famílias ricas do Rio de Janeiro, insatisfeitas com o marasmo do teatro comercial, que só oferecia revistas, comédias de costumes ou dramas de conteúdo pseudofilosófico, em encenações primaríssimas, ou mesmo descuidadas. Nesse tipo de teatro não havia a preocupação com a unidade do espetáculo, a iluminação não era explorada em todas as suas possibilidades, a cenografia importava pouco e o intérprete principal era o único a brilhar. Em resumo, o velho teatro não conhecia o diretor teatral, com as funções que ainda hoje desempenha num espetáculo. (Faria, 1998, p. 115)

É certo dizer que, em seu terceiro período, a crítica teatral brasileira se dividia em dois segmentos: no de Décio de Almeida Prado e outros críticos, que, em uma postura mais descritiva do que militante, louvavam grupos como *Os Comediantes*, *Teatro do Estudante* e outros, por acreditarem na relevância social da renovação que estes promoviam; e no de Oswald de Andrade, que exigia dos grupos mais do que renovação. Para além de sua obra ficcional, em crônicas e artigos, ele deixava claro que não queria apenas a renovação, mas a revolução.

Essa divergência entre a postura mais contemplativa e a mais combativa é o cerne da discussão que se inicia no ensaio *Do teatro, que é bom...* Também prefigura espalhadamente na coluna *Telefonema*. Não por outro motivo, são esses os textos que servem de base para essa (re)construção do postulado oswaldiano, objetivo central deste projeto.

2 “PONTA DE LANÇA”: O IDEÁRIO “DO TEATRO, QUE É BOM...”

O teatro continua como teatro, mesmo quando é didático, e na medida em que é bom teatro, é também divertimento.
(Bertolt Brecht)

Porque estou convencido de que só seremos felizes sobre a terra quando toda a humanidade, num mundo redimido, comer à mesma mesa, com a mesma fome justa satisfeita, sob o mesmo tendal de fraternidade e de democracia.
(Oswald de Andrade)

O livro *Ponta de Lança*, lançado em 1945, reúne textos selecionados por Oswald de Andrade, a partir de sua produção nos dois anos imediatamente anteriores à publicação. Na leitura de Benedito Nunes, “são artigos e ensaios de caráter polêmico – a maioria refletindo o interesse com que Oswald acompanhava o desenrolar da guerra, confiante de que, subjogado o perigo nazista, pudesse a civilização industrial realizar a era da máquina.” (Nunes, 2004, p. 8).

As palavras de Nunes têm relevância não apenas por destacarem a face séria do escritor paulistano, tido como piadista, mas também por descortinarem a importância da leitura do autor naquele momento. Isso porque tais palavras fazem parte de uma resenha escrita e publicada n’*O Estado de São Paulo*, em 1971, ou seja, em pleno regime militar. No mesmo texto, corajosamente, Benedito Nunes ainda destaca um fator paradigmático, que fez com que a obra oswaldiana ganhasse força no período:

O aspecto político, substancial ao destino da técnica [...] é o aspecto dominante das apreciações, juízos e prognósticos de Oswald de Andrade em *Ponta de Lança*, como se pode constatar em outros trabalhos incluídos nessa coletânea, principalmente os ensaios “Sobre o romance” e “Do teatro, que é bom...”, escritos, como “O destino da técnica”, em forma de diálogo, e as conferências “O caminho percorrido”, “A evolução do retrato” e “Aspectos da pintura através de Marco zero” (Nunes, 2004, p. 8).

Para o estudo do pensamento oswaldiano a respeito de dramaturgia, é primordial a leitura do texto *Do teatro, que é bom...*, curiosamente o único texto, de todo o livro, sem data de referência na bibliografia selecionada⁶. De acordo com Sábato Magaldi (2004, p. 60), esse ensaio literário é, dos pronunciamentos de Oswald de Andrade, o que melhor exprime seu ideário estético.

⁶ Refere-se à bibliografia da 5ª. edição do livro (p. 187-191). O surgimento do ensaio, contudo, parece coincidir com o dos demais.

Nanci de Freitas (2004) relembra a assertiva de Magaldi no início de A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e do “teatro para as massas”⁷. No único estudo que há exclusivamente sobre *Do teatro, que é bom...*, a pesquisadora revela o quão substancioso é o texto oswaldiano como “retrospecto do grande teatro europeu passado” e “panorama teatral moderno” (Freitas, 2004, p. 97). Para tanto, elucida as múltiplas referências que compõem o ensaio sobre mais de dois milênios de teatro e discorre sobre elas.

Referências oswaldianas ao papel das manifestações artísticas e esportivas na educação de massa, aliadas aos avanços tecnológicos e científicos, na luta contra as forças nazifascistas, imperiosas naquele momento da Segunda Guerra Mundial, em 1943, quando o escritor publicava seu texto/diálogo. O discurso, de tendências marxistas, revela a postura ideológica de Oswald de Andrade como intelectual engajado ao Partido Comunista, desde 1931 (Freitas, 2004, p. 99).

Do teatro, que é bom... apresenta estrutura simples: dois personagens não nomeados demonstram ser profundos conhecedores do gênero dramático, porém discordantes a respeito dos procedimentos adotados para a inscrição do teatro nacional no circuito mundial. Esse é o mote do diálogo *in media res*, que, pouco a pouco, torna-se um interessante painel sobre a dramaturgia universal, da Antiguidade à Modernidade.

À parte a profusão de escritores e tendências citados, fulgura uma motivação maior nas falas dos personagens: a associação entre arte e política, que possibilita a discussão do cenário internacional naquele momento, face à Segunda Guerra Mundial. A respeito dessa perspectiva, Freitas sugere que “o tom idealista enfatiza a utopia de um mundo novo socialista. As artes, integradas aos meios de comunicação de massa, e o teatro de estádio, em particular, cumprem um papel decisivo na construção desse novo mundo” (Freitas, 2004, p. 100).

No conflito dialético, verifica-se maior consistência no discurso de um dos falantes, cujos argumentos e exemplos predominam no texto. Não por outro motivo, ao final do ensaio, sabe-se apenas de seu opositor, que é favorável aos membros do GUT – por “livrarem-no” dos “entorpecentes” cinema (leia-se: cinema americano) e futebol, ambos “ópio do povo” – e simpático ao teatro francês (Dullin, Pitöeff, Copeau...), mais por fazerem “renascer” uma expressão cênica com elencos exitosos frente ao poderio do “guarda-florestal Hitler” do que por comporem textos politicamente substanciosos.

- Não, você não tem razão alguma em fazer restrições ao empreendimento desses meninos e dessas moças. Só o fato deles nos descansarem do cinema, dessa

⁷ Em nota introdutória, a pesquisadora esclarece que esse texto faria parte da tese de doutoramento dela, pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO.

imbecilização crescente pela tela, com que os Estados Unidos afogaram o mundo, para depois tomá-lo sem resistência, só isso me faria dar a Legião de Honra, a Cruz de Ferro, a Ordem do Cruzeiro, tudo que haja de condecoração em todo o mundo aos amadores do nosso teatro. Olhe, quando se falou contra o ópio do povo, devia-se ter posto no plural e juntado o cinema e o futebol... O mundo não progride por causa desses entorpecentes...

- Você está inteiramente equivocado, o cinema como o estádio exprimem a nossa época. Basta você recorrer a um indicador demográfico para verificar como a era da máquina tinha que produzir seus meios expressivos para uma humanidade que blefaria Malthus na prodigiosa ascensão censitária. O mundo de hoje tende a crescer e não há espiroqueta pálido, pára-queda químico, tanque, canhão ou metralhadora, SSS. O estreptococo rajado, que possa com uma humanidade alfabetizada, elucidada pelo cinema, vigilante pela escola, saneada no esporte e na higiene alimentar, amparada pela cirurgia, pela sulfanilamida, pela granacidina...

- Tudo isso seria ótimo se não houvesse [sic] aquela pequena diferença que fez o índio brasileiro, citado por Montaigne em “Os Canibais”, observar na corte de Rouen, que muito se admirava do conforto da cidade européia, mas muito mais de que não fossem os palácios e salões queimados pelos habitantes dos cortiços e dos casebres...

- Ora, tudo tem seu tempo. A humanidade processa dialeticamente a sua ascensão. Cria o órgão e cria a função. Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldades em reeducar o mundo, através da tela e do rádio, do teatro de choque e do estádio. É a era da máquina que atinge seu zênite. Por isso mesmo, meus reparos são conta o “teatro de câmera” que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa (p. 152).⁸

Se a primeira fala exprime algumas das restrições de Oswald de Andrade acerca de futebol e cinema americano (expressas, ao longo dos anos, nas crônicas de *Telefonema*), nota-se que a réplica e as demais interferências do segundo locutor alinham-se melhor com todo o postulado do autor. Principalmente, quando ele demonstra que o problema não está nas realizações de cunho popular, mas no uso que se faz delas.

Nanci de Freitas considera, a partir da longa história relatada por Iná Camargo Costa, em *A hora do teatro épico no Brasil*, que seriam os interlocutores o próprio “Oswald de Andrade e um porta-voz do Grupo Universitário de Teatro – GUT, grupo paulista que atuou nos anos 40 sob a direção do crítico Décio de Almeida Prado” (Freitas, 2004, p. 98).

Quanto às convicções do dramaturgo sobre o valor da sua peça [*O rei da vela*], cabe lembrar que não foram poucas as vezes que tentou vê-la (e às outras) encenada. A mais conhecida é a tentativa com Procópio Ferreira, no próprio ano de 1933 ou 1934, que não quis se arriscar a um previsível enfrentamento com a censura. Uma outra, ligada ao artigo “De teatro que é bom...” [sic], foi com o Grupo Universitário de Teatro, já referido. Maria Augusta Fonseca conta que Oswald lhe sugeriu a montagem de sua peça em sucesso. [...] àquela altura conhecidíssimo pela violência com que atacava desafetos e divergentes, o grupo se esquivou de montar a peça, no que revelou um respeitável grau de coragem e independência. Expliquemo-nos: eles já tinham provado o gosto do veneno oswaldiano, uma vez brindados com o rótulo de “chato-

⁸ Nessa e nas demais citações de *Do teatro que é bom...*, são mencionados apenas os números das páginas onde se encontram no corpo do texto. A referência completa da obra *Ponta de Lança*, onde se encontra o ensaio, está na bibliografia final.

boys”, mas quando apresentaram o seu *Auto da barca*, de Gil Vicente, foram calorosamente saudados pelo crítico num artigo que, mesmo reiterando o epíteto, não deixa margem a dúvidas quanto a uma abordagem (próxima ou já efetivada), com a característica adicional de reafirmar convicções partidárias (Oswald ainda não romperá com o PCB) e a bandeira da luta no campo teatral – a mesma supostamente enunciada no *O rei da vela*. [...]

Apesar da veemência do crítico, os jovens artistas se fizeram de desentendidos e fugiram ao *Rei da vela*. O troco não demorou. E veio na forma de um diálogo em que o projeto de um teatro moderno inspirado no *teatro de câmara* à francesa, por eles desenvolvido, recebe provavelmente a maior descompostura até hoje produzida entre nós (Costa, 1996, p. 147-149).

Iná Camargo Costa faz referência ao artigo “Diante de Gil Vicente”, também pertencente à antologia *Ponta de lança*, mas publicado originalmente n’*O Estado de S. Paulo*, em 6 de novembro de 1943, cuja longa extensão e tom laudatório pouco lembram o apresentado nas crônicas da coluna *Telefonema*, em que Oswald de Andrade apurou a análise crítica para atingir um maior contingente de leitores. Naquela ocasião, contudo, Oswald abusou das imagens poéticas:

Os *chato-boys* estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento, aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da Barca* de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal? Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com os elementos nativos que possuíam. Os srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena trupe universitária, ficam credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu. E São Paulo conhece grandes *cousas*. [...] Mas caímos sempre na incapacidade de educar um certo número de espectadores para elevar o nível do nosso teatro às alturas que já alcançaram a poesia e o romance. Mesmo agora, no teatro universitário, o inexplicável de certas derrotas volta a preocupar os que se interessam pela “melhor das artes”, o teatro. O nome de um estreado, o sr. Mário Neme, ficou indefensável junto ao de Martins Pena, este justificado apenas pela tradição, com seu cheiro de barata e seu velho armário mágico.

Perguntei a alguém por que tinha dada ao sr. Mário Neme a incumbência de fornecer uma peça ao teatro universitário. [...] É um modesto *conteur* e um pavoroso articulista, que pela amostra, nada tem de um homem de teatro. Aliás, o teatro exige ou uma paixão vocacional, caso do sr. Joraci Camargo, ou uma cultura séria e especializada que enfrente e resolva seus altos problemas.

Mas deixemos a dialogação frouxa que nos deu de choro o sr. Mário Neme, com aquela peninha pra atrapalhar de fazer saírem os atores da plateia, cousa que meu amigo Piolin faz melhor no circo – para voltar à glória da estréia do grupo universitário que montou Gil Vicente às alturas das intenções quinhentistas. [...] Caminhei para casa, esquecido já das chanchadas que tinham dado maior relevo àquela grande nota do velho teatro luso. E um mundo de recordações portuguesas me tomou. Portugal não existe apenas nos seus monumentos que ficaram sendo a história de pedra desse fim geográfico do Ocidente. Um fim que foi o começo marítimo do novo mundo e nos legou na América o seu mandato civilizador e a sua marca bandeirista. Revi, no meu culto, velhos conhecimentos. [...]

Afinal, naqueles tempos fortes e decisivos do *Auto da barca*, que significava morrer pelo Cristo senão morrer pela sociedade? Morrem na peça, pelo Cristo místico da reconquista peninsular, os cavaleiros de Deus. E vão tomar assento na barca da imortalidade, guardada por um anjo severo e incorruptível. Para os outros, para o juiz

precarizador e para o frade, para o usurário e a grande dama, abre-se a caravela danada de Caronte.

Morrem hoje pela sociedade milhões de homens. Por trás do seu sacrifício, a usura acumula os seus últimos montes de dólares, a injustiça movimentava seus laços, a corrupção impera. E de novo o *Auto da barca* arma, numa realidade mais que teatral, sua presença punitiva e solene. O anjo impassível espera, para conduzi-los à imortalidade, os defensores de Stalingrado, os cavaleiros blindados do deserto de El-Alamein, os operários e as operárias das retaguardas vigilantes, os que sabem dar vida, posição e futuro pela luta tutelar dos direitos do homem.

Para os outros, para os últimos donos da acumulação, para os aproveitadores cínicos da vida, está armada a prancha, a prancha das condenações sem apelo e sem glória (Andrade, 2004, p. 126-131).

Na leitura desse trecho, diferente do ressaltado por Iná Camargo Costa, parece distante (ou bem camuflado) o interesse mesquinho em querer ter seu texto encenado. O que insurge é aquela faceta que viria a ser a marca registrada de Oswald de Andrade: a poeticidade na justaposição de imagens e a preocupação com o contexto sociopolítico.

Assim, o mais importante na “versão oficial” que a pesquisadora apresenta parece ser a associação da personagem do artigo *Do teatro, que é bom...* ao nome de Décio de Almeida Prado, uma vez que Jacques Copeau é textualmente mencionado. O entendimento da ligação entre o crítico paulista e o encenador francês é fundamental para a leitura do artigo oswaldiano, pois está relacionado aos argumentos e aos contra-argumentos expostos. Maria Cecília Garcia explica da seguinte maneira essa ligação:

O primeiro grande herói de Décio, com o qual ele mantém um diálogo permanente, é Jacques Copeau. Crítico literário, fundador e depois diretor da Nouvelle Revue Française até 1913, o encenador transformou sua companhia, o teatro Vieux-Colombier, num espaço que revolucionou o teatro feito durante todo o século XIX, em especial pela *Comédie Française*. O sentido da “revolução” levada a cabo por Copeau era exatamente aquele que Décio pedia para o teatro brasileiro naqueles anos de passagem para um teatro moderno. O Vieux-Colombier empenhava-se em ressuscitar um teatro que estava submerso pelas velhas convenções, por estrelismos de todo tipo, que escondiam, ou pior, deturpavam, o sentido do texto dramático. Sua missão era criar um teatro novo, sobre novos alicerces, limpando o palco de tudo o que oprima ou “suje” o texto dramático. O texto-centrismo – predomínio do texto dramático sobre o texto do espetáculo -, um dos pilares da encenação simbolista, tinha em Copeau um defensor. Na escala de valores do teatro, ele não tinha a menor dúvida de que o texto deveria predominar. E não admitia a polissemia, porque para ele um texto dramático veiculava um único sentido, aquele que o autor queria transmitir. Não cabia ao encenador e aos intérpretes (muito menos aos artesãos da obra: cenógrafos, figurinistas, aderecistas...) interferir nesse sentido, mas apenas mediatizá-lo, fazer que ele fosse apreendido pelo espectador da melhor maneira possível. [...] Essas ideias foram totalmente compartilhadas por Décio e serviram de esteio para a definição de suas balizas estéticas (Garcia, 2004, p. 157-159).

Como se percebe, o postulado de Copeau distanciava-se, e muito, daquele desenvolvido por Oswald de Andrade em *Do teatro, que é bom...* e também em *Diante de Gil Vicente*. Como este artigo exemplifica, a encenação do *Auto da barca* acabou remetendo o escritor paulistano

a uma análise conjuntural dos fatos contemporâneos, bem longe do “texto-centrismo” exaltado pelo francês.

De qualquer forma, não há como se negar, no entanto, que, enquanto o diálogo de *Do teatro, que é bom...* avança, é a argumentação do segundo locutor que se desenvolve mais claramente, tornando-se o outro personagem mais um questionador da tese da alheia do que defensor da própria. Quando exalta os amadores do teatro em detrimento dos “ópios do povo”, o primeiro locutor não está atento ao que, para o outro, é o mais importante: a escolha dos textos a serem representados pelos atores. Essa escolha deve priorizar, em última análise, montagens que reflitam o (des)aparecimento de “órgãos” e “funções” na “máquina” do mundo.

Daí a importância de se perceber, ainda no discurso do segundo interlocutor, a refutação da teoria populacional do economista e demógrafo britânico Thomas Robert Malthus (para quem o crescimento populacional é limitado pelo aumento da mortalidade e por todas as restrições ao nascimento, decorrentes da miséria e do vício) diante de um mundo que não para de crescer. O trecho que conjectura a ineficiência dos recursos usados na Guerra sobre uma população que tivesse condições mínimas de sobrevivência apresenta crítica semelhante.

O segundo falante acredita na superação e na ascensão do ser humano e aposta, em grande parte, num sistema educacional qualificado e diversificado como forma de garantir o exercício dessas capacidades. Sob esse propósito, os amadores/amantes do teatro, além de abandonar os espaços restritos para acrescer o maior número de público nas apresentações (princípio do teatro de estádio), deveriam substanciar-se com questões emergentes (princípio do teatro de choque).

A modernidade de um texto dramático, nesse sentido, não poderia ser aferida somente pelo aspecto formal, mas, primordialmente, pelo conteúdo. Essa nota se evidencia na continuação da última fala citada, em que o dramaturgo francês Henri René Lenormant é criticado por compor dramas existenciais sem relevância para o contexto social e também na definição que dá aos demais dramaturgos intimistas: “esse compartimento estanque de incuráveis de uma sociedade incurável, que vem expor suas vísceras esverdeadas à luz doentia dos refletores mais lúridos” (p. 153).

Simpático aos encenadores franceses Dullin, Pitoeff, Copeau, mais por fazerem “renascer” uma expressão cênica com elencos exitosos frente ao poderio do ditador Adolf Hitler do que por comporem textos politicamente substanciosos, o primeiro interlocutor também é frustrado quando tenta defender Rogné Poe, Paul Claudel, Anton Giulio Bragaglia, pois não consegue desenvolver uma linha de raciocínio diante da “metralhadora verbal” do outro.

- A França nesses últimos tempos tem aprimorado a expressão cênica. Uma reação admirável contra o abastardamento trazido pelo cinema. Sentindo-se atacado, o teatro melhorou, produziu o *Vieux Colombier*, o *Atelier*, alguns minúsculos palcos de escol, onde se refugiou o espírito nessa fabulosa Paris que a bota imunda do guarda-florestal Hitler tenta inutilmente pisar... Veja como, graças aos Dullin, aos Pitoëff, aos Copeau, o teatro soube reacender a sua flama que parecia extinta...
- De outro lado você parece esquecer Meyerhold e as fabulosas transformações da cena russa **a fim de levar à massa, o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo...** Tudo que o que tinha sido anunciado por Gorki.
- Bragaglia também tentou...
- Não, Bragaglia funcionou no pequeno laboratório modernista das experiências que você acaba de citar... São ainda e sempre o “teatro de câmera” [sic]. A réplica cenográfica do paradoxo de Pirandello. Não vou negar, nem ao próprio Bragaglia e nem ao próprio Pirandello, **o valor dessas pesquisas nos dois campos, da plástica cênica e da ótica psíquica...** Mas, isso **não corresponde mais aos anseios do povo que quer saber, que tem direito de conhecer e de ver...** Essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral, da própria finalidade do teatro que tem a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à *Commedia del’Art*, e ao teatro de Molière e Shakespeare... E que um dia, talvez breve, há de somar num sentido honesto, Wagner e Oberammergau... (p. 153-154). [Grifos nossos]

Fora a restrição de Oswald sobre Pirandello e Bragaglia, devidamente elucidada por Nanci de Freitas ao lembrar da ligação desses artistas ao fascismo de Benito Mussolini (Freitas, 2004, p. 103), a partir desse excerto, é interessante destacar dois pontos no discurso do segundo interlocutor. O primeiro ponto relevante é a ligação do teatro com outras manifestações artísticas. A personagem faz isso quando menciona o projeto wagneriano e reconhece também a plasticidade como um dos pontos a serem explorados pelo teatro. Quando evoca a figura de Richard Wagner em seu texto, Oswald de Andrade está se referindo ao projeto de “arte total” do músico alemão, como esclarece Freitas:

Wagner escreveu diversos textos teóricos importantes, entre eles *A obra de arte do futuro*, em que propõe o conceito de *Gesamtkunstwerk*, a síntese das artes – música, dança, poesia, arquitetura e pintura -, resultando no projeto de “arte total”, com a finalidade de oferecer ao homem uma imagem plena do mundo. As artes assim reunidas atingem seu esplendor na cena teatral, na forma de drama universal. O “ator artista perfeito” – o poeta, músico, bailarino – deve exprimir, pelo drama, a soma de todas as suas faculdades de imaginação e expressão, revelando sua natureza e necessidades particulares no verdadeiro sentido da comunidade e alcançando uma interpretação inteligível para todos (Freitas, 2004, p. 117).

O segundo ponto relevante no trecho anterior do diálogo é a dupla referência à finalidade do teatro. Ligando os dois momentos, poder-se-ia chegar à seguinte conclusão: aos “anseios do povo” corresponderiam “o direito de conhecer e de ver” o “espetáculo”, a “alegria” e a “ética” nos textos e nas montagens, em contraposição às “experiências intelectualistas”, que não priorizariam esses conceitos. Nesse sentido, “povo” é tomado não empírica, mas conceitualmente.

É sob esse prisma que se deve entender sem estranhamentos os elogios a Molière, Carlo Goldoni e à *Commedia dell'art*, que, embora fundamentalmente montados no “teatro de câmara”, sempre dispuseram de forte apelo junto ao povo, servindo-lhe muitas vezes de porta-voz e brindando-o com “espetáculo”, “alegria” e “ética”. Isso porque, como afirmou o crítico russo Vidas Silunas, anos mais tarde, “sujeito e objeto na vida da cultura são inseparáveis e o sentido se alcança somente nessa inseparabilidade, que é muito óbvia no teatro, onde o espetáculo não existe nem ganha seu sentido sem o público” (Silunas *apud* Garcia, 2004, p. 167).

Nesse sentido, torna-se difícil de compreender o modo como Freitas encara a proposta de Oswald sobre a distinção entre “teatro de câmara” e “teatro de massa”, uma vez que, para a pesquisadora Nanci de Freitas:

no artigo de Oswald de Andrade, o conceito de “teatro de câmara” é utilizado de um modo amplo para enquadrar todas essas tendências cênicas e importantes criações dramatúrgicas citadas. Embora algumas dessas formas teatrais sejam marcadas pela presença do humor e de certas características farsescas, são obras que dialogam com as tradições do drama e com a “ótica psíquica”, contrastando com o grande espetáculo popular proposto por Oswald. (Freitas, 2004, p. 104)

Se, por um lado, é certo que o conceito de “teatro de câmara” tal como empregado no texto tem sentido geral, por outro, a discussão entre as personagens trata das subdivisões do gênero dramático (drama, comédia, farsa etc.). Fala-se da problematização do “casamento” de espaço e conteúdo, o que não impede, de forma alguma, que esse ou aquele subgênero seja explorado.

2.1 A POLÊMICA EM TORNO DO “TEATRO DE MASSA” E DA “INTERFERÊNCIA VITORIOSA DO INDIVIDUALISMO”

Na sequência do diálogo, depois de ter muitos de seus argumentos contestados e dissolvidos, o primeiro interlocutor passa de debatedor a entrevistador. Em dois momentos especiais, ele parece testar o outro interlocutor: quando procura estabelecer uma relação entre a inviabilidade do trabalho do russo Vsevolod Emilevich Meyerhold, grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX, frente à “estagnação” do “teatro de massa” desde o século XVIII e quando questiona a face

intimista/individualista dos textos de William Shakespeare, que, segundo ele, são “essa caverna onde uma humanidade vistosa e narcisista debate os seus instintos primários” (p. 159).

Primeiramente, o segundo interlocutor atribui o fato de o “teatro de massa” ter-se estagnado no século XVIII à “interferência vitoriosa do individualismo”, abandonando seu sentido de grande espetáculo popular e educativo. Para tanto, faz nova comparação do teatro com outras manifestações artísticas que igualmente padeceram com os movimentos da sociedade moderna:

Como a pintura desceu do mural, abandonou as paredes das igrejas e se fixou no cavalete, o teatro deixou o seu sentido inicial que era o de espetáculo popular e educativo, para se tornar um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados. (p. 154).

Essa declaração reforça a anterior, sobre o teatro intimista francês ser ruim e atrasado, quando privilegia os dramas pessoais, as neuroses individuais, em detrimento de uma causa maior. Em outras palavras, quando o “indivíduo” torna-se maior que o “coletivo”. Com isso, não está se referindo a um texto teatral em que o “coletivo” seja a personagem principal, mas defendendo que o drama tenha uma revelação humanística, um texto em que a “massa” possa encontrar respostas.

É nesse propósito que, ao sair em defesa do mais famoso dramaturgo elisabetano, o segundo interlocutor afirma, mais adiante no texto, que, “por detrás do histrião Shakespeare, viveu oculto um dos maiores humanistas da era elisabetana” (p. 159). Na visão do especialista Kera Stevens, “figura tipicamente romântica, solitária, Hamlet questiona o mundo ao seu redor e o universo. [...] Hamlet, o jovem dinamarquês, é um pensador que hesita diante da idéia de ação violenta – matar o assassino de seu pai” (Stevens, 1988, p. 26). Oswald exemplifica essa caracterização com a tragédia *Hamlet*, em que “há todo o drama do renascimento humanístico no príncipe viajado tornado culto, portanto cético, no contágio sufocante dos primados ancestrais que ia encontrar em Elsenor” (p. 159).

Hamlet e Peer Gynt são das personagens mais presentes nos textos não ficcionais de Oswald de Andrade; aparecem como paradigmas do homem impactado pelo mundo moderno em ensaios, conferências etc. Diferentemente de outras oportunidades, no entanto, em *Do teatro, que é bom...*, o escritor paulistano parece explicitar com maior propriedade o fascínio que William Shakespeare e Henrik Ibsen exerciam sobre ele e esmiuçar sua admiração pelo projeto estético e pelo caráter humanístico dos dois dramaturgos.

Pela voz do interlocutor fictício, Oswald de Andrade estabelece uma relação entre Shakespeare e o filósofo Francis Bacon (o que se lê na sequência do diálogo) e reformula seu esquema sobre Ibsen e o também filósofo Immanuel Kant. A personagem diz que Ibsen, “um grande homem de teatro”, é oriundo da mesma fonte da “grande metafísica alemã, de onde foi dado o sinal de partida do mundo moderno das ideias” (p. 155) – isso, apesar da nacionalidade do dramaturgo europeu.

Em tom muito didático, o projeto estético de Ibsen é apresentado no seguinte trecho do diálogo:

- Henri Ibsen... Conheço seu velho esquema sobre o norueguês... Acho excessiva a operação ortopédica que você tentou há quase um século, quando era estudante, num artigo na *Revista do Centro Acadêmico Onze de Agosto*, onde pretendeu ligar Ibsen e Kant...
- Talvez hoje eu não fosse capaz de ser tão sintético. Mas, há nas duas ramificações essenciais de Ibsen, que naquela época eu preferia fazer partir da razão pura (Peer Gynt) e da razão prática (Brand) – o sinal das Antíteses.
- Troque isso em miúdo senão não entendo.
- Ora, que dizem as Antíteses? Ou Deus existe... É o fundamento da razão prática... Se você quiser, da Moral... É o imperativo categórico que leva o pastor Brand na sua louca ascese sentimental, primeiro a sacrificar a mãe que agoniza sem absolvição, depois o filhinho que não resiste às intempéries daquele fim de montanha, onde ele erigiu o seu ríspido apostolado, depois a companheira, a esposa que não tem o direito sequer de guardar a touquinha banhada pelo último suor de sua criança morta... e que estala sob a cólera religiosa do monstro... Enfim a sua final ascensão solitária na direção da Catedral de Gelo e a voz da avalanche que ensina que Deus é caridade...
- De outro lado, se Deus não existe...
- É Peer Gynt, o aventureiro na espiral das sensações e dos equívocos, que o fazem naufragar um dia nas praias saudosas da infância, para correr atrás de si mesmo, perseguido pelas canções que devia ter cantado, pelas lágrimas que devia ter chorado, pelos atos que devia ter praticado... E só se encontrou no amor de Solveig, antes que a colher do caldeireiro gigantesco o fizesse voltar à massa dos que não tem efígie... Desse pórtico magnífico saem as principais obras do mestre. Você pode filiar *Hedda Gabler*, e *Os espectros* à insensibilidade moral de Peer, enquanto da *Casa de Boneca* ao *Pequeno Eyolfé* e à *Senhora do mar* há o desenvolvimento do drama de Brand. Está aí um teatro para hoje, um teatro de estádio... participante dos debates do homem... (p. 155-156).

Se o universo de Hamlet servia de representação, especialmente, aos Ídolos de Bacon, Peer Gynt ilustraria o conhecimento gerado pela experiência sensível de que falava Kant. A partir da divisão proposta sobre a obra de Ibsen, é possível notar como o segundo interlocutor reveste de coerência seu discurso quando defende que o teatro deve acompanhar e representar a sociedade.

Freitas (2004), entretanto, prefere acreditar que o discurso do segundo interlocutor é, no fundo, “uma leitura surpreendente da obra de Ibsen: mesmo reconhecendo seus aspectos de ‘teatro de tese’, o escritor retira-a de seu enquadramento cênico realista, de drama burguês, e eleva-a à condição de tribuna, de grande teatro popular” (Freitas, 2004, p. 108).

O mais curioso nessa declaração de Nanci de Freitas é a observância de que um dos propósitos de seu estudo é investir na relação entre o ensaio *Do teatro, que é bom...* e a peça *O homem e o cavalo*, publicada uma década antes. Vale notar que, nesta obra, Oswald de Andrade abusa da “condição de tribuna, de grande teatro popular”, apesar da enormidade de referências literárias e históricas, que supostamente dificultariam o entendimento da “massa”.

Isso posto, torna-se problemático o espanto da pesquisadora, pois o texto busca a conciliação de espaço e conteúdo. É certo que defende o “teatro de estádio”, mas não há a crítica isolada deste ou daquele subgênero dramático. Antes, há tentativas de se formular um modelo de como essa conciliação poderia se dar. Isso fica evidente quando, ainda falando da obra ibseniana, o segundo interlocutor diz:

só a técnica intervencionista dos estetas soviéticos possa talvez realizar essas cenas debaixo do mar (no naufrágio), a aparição do cão de bordo, querendo comprar de Peer o seu cadáver para estudar o núcleo do sonho... Os surrealistas em Paris tentaram realizar, na cena, Strindberg... Ibsen era, para eles, grandioso demais, demais coletivo, próximo portanto das origens verídicas do teatro – festa popular e grande catarse (p. 157).

O que se nota é que, por detrás da construção simples do diálogo, Oswald de Andrade tece comentários para além do discurso panfletário, ao qual muitos críticos querem reduzir todo texto oswaldiano posterior à década de 1930. No entendimento de Freitas:

Para fechar seu ensaio “Do teatro que é bom...”, Oswald de Andrade, então militante do Partido Comunista, em 1943, retoma e monumentaliza a figura de John Reed, como modelo de artista que se insere no palco da história, visando a uma criação comprometida com a produtividade e o esclarecimento, dirigida às grandes massas. Para o modernista, então convertido aos ideais revolucionários, a estética intimista do “teatro de câmara”, em plena Segunda Guerra Mundial, apresentava-se como um despropósito. E talvez fosse o caso de retomar a fala de John Reed em *O homem e o cavalo*: “Eu não quero saber de filosofia nem de arte. O que eu sei é que há duas classes – opressores e oprimidos! Burgueses e proletários!” (Freitas, 2004, p. 127).

Antes de ser um texto apenas esquerdista, *Do teatro, que é bom...* é a demonstração de um artista continuamente preocupado com a função da arte, mas também com a técnica e a fruição. Nesse sentido, é preferível ficar com outra definição da estudiosa, mais de acordo com as questões filosóficas e estéticas aprofundadas ao longo do ensaio oswaldiano:

Dos gregos ao *Fausto*, de Ibsen a Federico Garcia Lorca, de Claudel a Jarry, Oswald olha para as ruínas do grande teatro do passado, buscando o fio de uma trajetória humanística no Ocidente capaz de aproximar manifestações artísticas que revelem o homem enredado nas tramas da ancestralidade e da religiosidade obscura, com suas forças subterrâneas, instintos primários, marcados por seu “sentimento órfico”, mas em constante luta pela liberdade e pelo pensamento racionalista. Como Nietzsche,

uma expressão artística fundada na luta entre os princípios apolíneos e dionísíacos (Freitas, 2004, p. 108).

Oswald de Andrade parece defender a constituição de um teatro moderno nos moldes do exposto por Anatol Rosenfeld (1993), para quem a face cênica da modernidade acaba “visando atingir a níveis mais profundos da realidade (exterior e interior)” por meio de uma maior comunicação entre palco e plateia, reunidos no mesmo espaço e no mesmo tempo, através da “queda da quarta parede”, da “quebra da ilusão mágica” (Rosenfeld, 1993, p. 108).

2.2 O DESTINO DA TÉCNICA NA ERA DAS MÁQUINAS

Ao lado da série *A marcha das utopias* e da tese acadêmica *A crise da filosofia messiânica*, o ensaio *Do teatro, que é bom...* desenha em cores fortes um pensador às voltas com o destino da técnica na tradução da história do conhecimento, como afirmava Benedito Nunes (2004). Apresenta o Oswald de Andrade do último decênio de vida: um artista com flagrante preocupação com questões transcendentais e humanísticas no bojo de seu ideário estético, principalmente no teatro, como se percebe nos trechos grifados abaixo:

Na Grécia, como a política, o teatro padece da decadência que vai do homérico ao aristofânico, da soberba unificação diante de Tróia ao esfarelamento fraticida do Peloponeso. **Quanto mais próximo do *fatum*, do destino que traz em si a marca da irresponsabilidade de Deus, o homem em luta com ele se destaca e se humaniza**, de Ésquilo a Sófocles, mas quando chega Eurípedes, desfiam-se os enredos dos casos de família nem mesmo os urros de Écuba e o amor de Hipólito fazem voltar o palco helênico ao esplendor da Tebas de Édipo ou do voto de Minerva que fez parar a corrida angustiada de Orestes. Tanto que, é em Eurípedes que a metrificação envernizada e tersa de Racine vai buscar o texto de suas mediocridades, para edificação e divertimento dos colégios de Sion de todo mundo. Ésquilo e Sófocles ficam intangíveis e altos no pórtico da tragédia dionísíaca a que Nietzsche deu a única heráldica de que era capaz, a do seu gênio. Ressalta, pois, de tudo isso, **o caráter religioso do teatro, festa coletiva, festa de massa, festa do povo**, cujo sentido já é modernamente e vagamente procurado em Shaw e no passional americano O’Neil. **A França deu, nestes últimos tempos, também uma grande farsa, que não fica longe dos mistérios medievais, ou melhor, das suas grandes jocosidades** que Jacques Copeau reconstituiu nos dias magníficos do Vieux Colombier. **Foi o *Ubu de Jarry* onde o Rabelais represado pela burguesia de bons costumes**, que vem de Le Sage a Flaubert, **havia de trazer a nós todos a esperança de sua imortalidade**. O *Ubu-Roi* de Jarry, as “paradas” sensacionais do Cocteau da *Torre Eiffel* e uma grande forma nova de teatro encontrada no balé, tiveram sua expressão, seu denominador comum, num homem que seria o único capaz de realizar o grande espetáculo moderno que devia ser a ópera. **Se houve ultimamente um gênio em França, esse se chamou Erik Satie...**

- Aliás, um discípulo dele realizou a ópera de que você fala, o Cristóvão Colombo do claudeliano Darius Milhaud. E Claudel?

- **Claudiel não é só a Idade Média leprosa e milagreira** daquele horrendo *Annonce faite à Marie*. Entrego o assunto ao professor Roger Bastide que fez aqui, o ano passado, uma grande conferência sobre Claudiel... **Claudiel é sobretudo a catolicidade, uma sombra intelectual de Lourenço – o Magnífico. O contrário dessa igreja galicana, herética, intrigante e impopular, que Bernanos representa inutilmente**, atacando Hitler e querendo o duque de Guise... **Claudiel está sendo realizado inferiormente por Milhaud...**

- Que tenta, no entanto, o grande teatro moderno, a ópera...

- Exatamente. Tudo isso indica o aparelhamento que a era da máquina, com o populismo do Stravinski, as locomotivas de Poulenc, as metralhadoras de Shostakovich na música, a arquitetura monumental de Fernand Léger e a encenação de Meyerhold, propõe aos estádios de nossa época onde há de se tornar uma realidade **o teatro de amanhã, como foi o teatro na Grécia, o teatro para a vontade do povo e a emoção do povo...** (p. 157-158) [Grifos nossos]

Muitos relacionam “Do teatro, que é bom...” à peça *O homem e o cavalo* (entre eles, Nanci de Freitas); contudo, nesse trecho, por meio da menção a Jarry, Oswald de Andrade não só demonstra sua simpatia pelo dramaturgo francês, mas também dá indícios para o que expôs Sábato Magaldi a respeito de outra peça teatral do brasileiro:

São numerosas as razões para atribuir a *O Rei da Vela* o papel fundador de uma nova dramaturgia, no Brasil: escrito em 1933 e publicado em 1937, junto com *A Morta (O Homem e o Cavalo)* conheceu a primeira edição em 1934), 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 estética da descompostura.** Em metalinguagem de claro significado, uma réplica define o programa a ser desenvolvido: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração”.

Um crítico ou leitor ingênuo não enxergará em *O Rei da Vela* o intuito de fazer tábua rasa do passado, sob qualquer prisma. O romantismo congênito do mundo, superior aos limites históricos de uma simples escola artística, erigiu um mito eterno o encontro amoroso de Abelardo e Heloísa, casal trágico do século XII. Pois bem, **Oswald, conhecendo o procedimento vanguardista de Alfred Jarry, que em *Ubu Rei*, obra seminal do experimentalismo contemporâneo, lançada em 1896, fez a paródia de *Macbeth* e *Lady Macbeth*, subtrai toda a paixão de Abelardo e Heloísa**, proclamando que seu matrimônio é um negócio. A maquinação financeira que mobiliza grande parte das energias atuais ganha o papel de protagonista numa peça avessa a enganos edificantes. (Magaldi, 1993, p. 7-8) [Grifos nossos]

Quando menciona o “caráter religioso do teatro, festa coletiva, festa de massa, festa do povo”, nada tem a ver com a “catolicidade” de Claudiel. A perspectiva defendida por Oswald de Andrade, por meio dessa personagem, assemelha-se a uma leitura semiótica da tradição cênica, uma vez que, “na perspectiva da semiótica da cultura, o teatro é um texto do tipo do ritual, cerimônia, ‘missa’ cuja conversão num espetáculo implica a conversão de todos os subtópicos diversamente estruturados que mobiliza a linguagem do teatro” (Garcia, 2004, p. 170).

Além disso, no excerto, destaca-se uma assertiva que em muito contribui para o esclarecimento acerca das “restrições” que Oswald faz sobre essa mesma “catolicidade”. Ainda que acredite serem passadistas os dramas de Claudel, a personagem defende a ideia de que estes chegavam aos palcos de maneira inapropriada. A leitura de Darius Milhaud e Georges Bernanos sobre a obra claudeliana não correspondia ao estatuto do autor.

Essa denúncia aproxima-se dos princípios defendidos por Copeau, porém, como também se percebe no trecho, a importância de tal encenador francês, muito apreciado no momento, é novamente colocada em xeque através do elogio a Satie. Além dessa, as referências aos músicos Ígor Fiódorovitch Stravinski, Francis Jean Marcel Poulenc, Dmitri Shostakovitch, ao arquiteto Fernand Léger e ao polivalente Vsevolod Emilevich Meyerhold reforçam a adesão ao modelo wagneriano de arte total. Há um flagrante discurso em prol do “teatro para a vontade do povo e a emoção do povo” como o caminho a ser trilhado pela arte moderna – evidentemente, incluso o teatro, de onde o mesmo interlocutor busca uma gênese na fala interrompida anteriormente:

[como foi o teatro na Grécia, o teatro da vontade do povo e a emoção do povo...]
Como teria sido agora na Espanha se acontecesse o contrário do que aconteceu: - para a mediocridade de Jacinto Benavente o Prêmio Nobel e para Federico García Lorca o pelotão da madrugada. Mas é pelo teatro popular indicado por esse Whitman moderno que se venha talvez a realizar a estética coletivista de Meyerhold e de Tairov.

- E a Espanha velha? A Espanha de Calderón... e dos mistérios?

- **Shakespeare superou Calderón como a Inglaterra derrotou a invencível Armada. A época humanística e não católica.** Eu tenho a impressão de que por detrás do histrião Shakespeare, viveu oculto um dos maiores humanistas da era elisabetana.

- Bacon de Verulam? Mas eu não vejo relação entre o pensamento claro e lógico do chanceler e essa caverna onde uma humanidade vistosa e narcisista debate os seus instintos primários que é toda a obra de Shakespeare.

- Basta pensar em *Hamlet* para você ver quanto erra. O Hamlet é, para mim, a carteira de identidade de Bacon no bolso do jaleco de Shakespeare. Há todo o drama do renascimento humanístico no príncipe viajado tornado culto, portanto, cético, no contágio sufocante dos primados ancestrais que ia em Elsenor.

- Mas **você não acha um disparate fazer concordar aquele racionalismo que sucedeu ao de Montaigne**, com as florestas que marcham, os punhais recurvos de Otelo e os balcões floridos de Julieta?

- Engano, veja, séculos depois, outro exemplo. É o claro, o luminoso, o estatal Goethe, de Weimar, que desencadeia as forças subterrâneas e as forças celestiais no embate encarniçado pela alma do homem tornado livre. No Fausto, no primeiro e no segundo Fausto, há Bacon e há Shakespeare.

- Puro teatro, e que teatro!

- Um espetáculo, meu caro. Mas **o mundo se transformou depois do sedentário “século das luzes”, do romantismo de gabinete e da calma *Aufklärung*** -, Sancho montou o cavalo de Quixote! É a imagem guerreira do fascismo, a burguesia, a pequena burguesia querendo tomar parte em rodeios com um vilão do tamanho de Stálin... A pequena burguesia mussoliniana, douta em primeiras letras, amamentada pela burocracia e pelo confessionário, querendo num desrecalque sensacional viver perigosamente... Veja no que deu! (p. 157-158) [Grifos nossos]

A resposta ao possível disparate de ver Montaigne (ou mesmo Bacon) em Shakespeare e à polêmica sobre a superação de Calderón pelo escritor elisabetano vem pelas palavras de Anatol Rosenfeld (1996). Quanto ao confronto entre os dramaturgos, diz o crítico que o espanhol se concentra em “fugacidade” e “transcendência”, elementos que, justamente, atormentam mais de uma personagem shakespeariana:

Com efeito, *Hamlet* é a primeira grande obra em que se manifesta certo estado de espírito criado pelo Renascimento, isto é, em que o homem individual, vendo-se como seu próprio sentido e destino, enfrenta, solitário, o mundo – e experimenta a falência de todos os valores. Daí esse terrível sentimento de corrupção e decomposição que impregna a peça. Hamlet tem uma verdadeira obsessão da fugacidade e futilidade da vida, à semelhança do que é expresso por Macbeth nos famosos versos em que a vida se afigura sombra vagante, agitando-se por uma hora no palco, uma história narrada por uma idiota, repleta de “ruído e fúria, sem sentido nenhum” (Macbeth, V, 5) Esse sentimento da fugacidade da vida eterna – que se acentuaria particularmente no mundo barroco e na dramaturgia de Calderón de La Barca – adquire, todavia, esse caráter pungente somente quando não existe mais a fé absoluta na transcendência e eternidade. Por isso, quando Calderón chama a vida um sonho e considera o homem um ator no palco do mundo, o acento é inteiramente diverso daquele do texto shakespeariano. A vida por si só sem substância para o grande expoente da Espanha católica – os valores lhe vêm do Além. Para Hamlet, porém, quando a vida se esvazia, nada resta senão trevas absolutas. (Rosenfeld, 1996, p. 135-136)

A ideia de que o “conhecimento”, a “visão da verdade horrível” é o fator que “anula todos os impulsos, todos os motivos de agir” está vigente em *A origem da tragédia*, de Friedrich Willhem Nietzsche, para quem Hamlet é comparável ao homem dionisíaco, uma vez que

ambos penetraram com olhar profundo na essência das coisas; ambos “viram” e estão desencantados da ação, porque não podem alterar em nada a essência eterna das coisas; parece-lhes ridícula ou vergonhosa a pretensão de endireitar o mundo. O conhecimento mata a ação, para agir é indispensável que sobre o mundo paire o véu da ilusão, - eis o que Hamlet nos ensina. [...] Quando já consolação nenhuma nos pode valer, o desejo projeta-se para além do mundo, para a morte, e despreza os próprios deuses; renega-se a existência e, com ela, o reflexo enganador da sua imagem no mundo dos deuses ou num além-mundo imortal (Nietzsche, 2004, p. 52).

A lembrança do primeiro título assinado por Nietzsche justifica-se por dois motivos: primeiro, a concordância de sua visão sobre a personagem shakespeariana nos moldes estabelecidos por Oswald de Andrade e a consequente ampliação do nexos estabelecido pelo autor paulistano entre Hamlet e Peer Gynt e a metafísica alemã. Segundo, o fato de *A origem da tragédia* ser um estudo a respeito da decadência do gênero teatral, partindo de uma crítica à *Poética*, de Aristóteles, para montar a defesa do projeto de “arte total”, de Richard Wagner.

O projeto wagneriano é explicitado com propriedade nesse texto. Isso porque o filósofo e o músico foram amigos durante muitos anos, mas romperam relações por terem pontos de

vista diferentes sobre questões metafísicas. Esse foi, inclusive, o motivo pelo qual Nietzsche reformulou muitos dos conceitos de seu primeiro livro e escreveu outros tantos, em que ataca o ex-amigo. De qualquer forma, como se vê na ilustração a respeito de Hamlet, *A origem da tragédia* ainda é um belo estudo, com um tom poético acurado.

Por mais radical que queiram desenhar Oswald de Andrade na eterna motivação de desvelar a “ilusão”, ninguém pode questionar que, pelo menos até a redação de *Do teatro, que é bom...*, ele ainda acreditava na humanidade. Tinha uma “consolação”: o “sentimento órfico”, ao qual ele se apegou principalmente no final da vida. Crença sem a qual ele não teria continuado na vida pública por meio da coluna *Telefonema*, nem redigido esse postulado. É sob esse aspecto que se deve ler a referência ao nome de Michel de Montaigne no ensaio.

Mesmo que em forma de diálogo, não se pode negar que o texto oswaldiano apresente pelo menos uma característica semelhante aos textos escritos pelo “mestre do ensaio pessoal”: o dom de apresentar a variedade e a complexidade humanas. O modo como isso se opera em Oswald de Andrade liga-se à máxima de Hamlet lembrada por Rosenfeld na conclusão de sua defesa da presença de Montaigne em Shakespeare:

A dúvida e o ceticismo são fatores primordiais no tecido de *Hamlet*. Não parece mais haver valores absolutos. Esse relativismo invade também o terreno moral. O homem é, como para o sofista Protágoras, a medida de todas as coisas. **Em si, diz Hamlet, nada é nem mal, nem bem – é o nosso pensamento que julga as coisas desta ou daquela maneira:** exprime-se ao um relativismo moral verdadeiramente sofista, inconcebível na Idade Média. É a dúvida de Montaigne, de Charron, de Telésio e de tantos outros pensadores. O que é sobretudo extraordinário em Montaigne é sintomático do Renascimento – e aliás em plena concordância com o pensamento perspectivista de Giordano Bruno – é que um homem resolve focalizar um só homem e esse homem é ele mesmo, centro do mundo, medida de todas as coisas. Montaigne não se julga muito perfeito, mas a quem poderia pintar com mais fidelidade que a si mesmo, que os próprios traços, por mais que “mudem” e se “diversifiquem”? **Para se conhecer a fundo um homem é preciso ser esse próprio homem, diz Hamlet** (Rosenfeld, 1996, p. 134). [Grifos nossos]

Isso posto, fica a lição de que, mesmo passados muitos anos de seu falecimento, a modernidade exige de todo pensador contemporâneo ser um pouco Oswald de Andrade, uma vez que, na vigência da “era da máquina” em detrimento da “humanidade”, a leitura do ensaio *Do teatro, que é bom...* ainda aponta o caminho para o *fatum*. Graças a um escritor brilhante, que mergulha numa espiral diacrônica, desde a Antiguidade, para: (1) elucidar as pertinentes relações intertextuais, (2) vasculhar o pensamento ocidental moderno e (3) declarar guerra ao *status quo*. E, principalmente, (4) reivindicar a “festa da massa, a festa do povo”: “Puro teatro, e que teatro!”.

3 “TELEFONEMA”: LIGANDO TEXTOS DRAMÁTICOS E NÃO FICCIONAIS

Teremos sempre um teatro de jesuítas para um público de botocudos? Será assim, infinitamente, nas Câmaras ou na finança ou na arte?
(Oswald de Andrade)

Nosso tempo está desnorteado. Maldita a sina que me fez nascer um dia para consertá-lo!
(Shakespeare - Hamlet)

A partir de 1944, Oswald de Andrade assinou uma coluna para o *Correio da Manhã*. No lastro de *Ponta de lança*, *Telefonema* tem grande relevância para o entendimento da obra não ficcional do autor por ser aquela a que ele se dedicou por mais tempo – cerca de dez anos – e, por isso mesmo, aquela na qual teve maior oportunidade de ilustrar suas ideias.

Seguindo a concepção bakhtiniana, como adotada por Garcia (2004), de que a construção do ponto de vista do crítico se dá sempre a partir de um lugar/tempo determinado, sob uma situação determinada⁹, cabe destacar a origem e orientação editorial desse periódico carioca. Conforme relata o jornalista Fuad Atala, editor do segundo caderno do *Correio*:

Um dos fascínios do *Correio da Manhã* era sua inquebrantável rebeldia, sua insubmissão a qualquer forma de mandonismo. Era o traço mais marcante de sua personalidade e certamente foi o instrumento de sua destruição. Relembro aqui um episódio ilustrativo desse espírito. [...] Era assim o jornal fundado por Edmundo Bittencourt em 15 de junho de 1901 e que circulou pela última vez em 8 de junho de 1974, depois de passar por uma das mais cruentas perseguições que uma ditadura como a de 64 pôde impor para calar a voz que tanto incomodava o regime. O espírito de seu fundador, com o grau de quixotismo que todo idealismo requer, perpassa do princípio ao fim a trajetória do *Correio da Manhã* (Atala, 2001, p. 39-41).

Uma vez percebida a orientação editorial do jornal carioca, enriquece-se a leitura dos “telefonemas” como fonte para o estudo do postulado oswaldiano sobre teatro. Entende-se que os textos não podiam restringir-se ao exame dessa arte, porém ela tinha espaço garantido entre outros temas, como política e literatura não dramática.

Além de aprofundar as teses presentes no texto *Do teatro, que é bom...*, a correspondência de Oswald para o *Correio da manhã* comporta um perfil do teatro brasileiro entre os anos de 1940 e 1950. Sob esse aspecto, vale salientar que a cena nacional era o ponto

⁹ O conceito de ato dialógico e outros (como polifonia) também elaborados por Mikhail Bakhtin são desenvolvidos por Maria Cecília Garcia em *Elementos para uma teoria crítica*, segundo capítulo de sua pesquisa sobre a poética de Décio de Almeida Prado. Além de Bakhtin, Garcia utiliza Barthes e Derrida como referenciais teóricos.

de partida, mas não o ponto de chegada naquele ensaio, em que predominava a argumentação sobre os modernos modelos europeus de encenação. Em outras palavras, pode-se dizer que o que faltava ao texto de *Ponta de lança* é o que figura nas crônicas da coluna *Telefonema*: a ilustração do que era feito aqui no Brasil no período.

3.1 O RENASCIMENTO DO TEATRO BRASILEIRO OU ASCENSÃO & QUEDA DE NELSON RODRIGUES

Nesse sentido, é curioso perceber que o segundo texto publicado nessa coluna (de onde se tirou a citação do parágrafo que abre o capítulo) parece dar prosseguimento a seu ensaio dialógico. Na crônica *Renascimento do teatro*, publicada em 2 de fevereiro de 1944, Oswald anunciou com entusiasmo a temporada da companhia *Os Comediantes* em São Paulo e teceu elogios aos estudantes universitários que resistiam ao ostracismo em que mergulhara a cena teatral no país.

Quando mais nada se esperava do teatro nacional, estabilizado num atraso teimoso, pelo brilho, capacidade e demais virtudes dos seus dirigentes e profissionais – ei-lo que ressurgiu numa inesperada forma sob o aspecto de tentativa de um grupo intelectual. Pelo esforço de um dos líderes da *troupe* universitária daqui, o senhor Lourival Gomes Machado, São Paulo irá em breve conhecer esses ótimos “Comediantes”, saídos da matriz fecunda de Álvaro Moreyra e que, com Santa Rosa e Brutus, acabam de dar aí no Municipal a prova multiforme da sua mestria. (Andrade, 1996, p. 48-49).

Através da ironia corrosiva, destinada a criticar os responsáveis pelas montagens anteriores ao movimento de renovação que vislumbrava, o cronista mostrou na crônica *Renascimento do teatro* outra característica peculiar, presente em muitos textos da coluna: a aposta no novo, fossem intelectuais e artistas. Isso, sem deixar de reconhecer o valor de quem merecesse – fomentadores culturais Álvaro Moreyra e Décio de Almeida Prado, por exemplo, que, assim como ele, apostavam em jovens talentos.

Justamente sob esse prisma, Oswald de Andrade continuou a crônica mencionando o encontro com um dramaturgo que se tornaria bem-sucedido nos palcos brasileiros e, por que não dizer, estrangeiros: “Não assisti ‘Vestido de Noiva’, de Nelson Rodrigues, a revelação da temporada. Mas conheci-o pessoalmente e quando vejo um modernista preocupado com Shakespeare sinto nele pelo menos um trabalhador que enxerga o seu caminho.” (Andrade,

1996, p. 49). Em outras quatro colunas e em várias entrevistas, Nelson voltaria a ser citado por Oswald, porém num tom nada elogioso.

A visão do escritor paulista sobre o dramaturgo carioca sofreu drástica mudança ao longo dos anos, pela forma como este conduziu a carreira. O ponto nevrálgico na mudança de apreciação deve-se, principalmente, ao interesse de Nelson Rodrigues em abordar temas mais intimistas.

Na concepção oswaldiana, como se apontou no estudo do ensaio *Do teatro, que é bom...*, o teatro moderno deveria conciliar tema e estética. Assim, de nada bastaria uma “roupagem” moderna para argumentos individualistas. No *Telefonema* intitulado *Pra que censura?*, de 29 de junho de 1949, o cronista soltou toda a sua verve corrosiva sobre os textos rodriguanos.

Uma das maiores provas do nosso baixo nível intelectual é a importância que assumiu no teatro destes últimos tempos o sr. Nelson Rodrigues. Gente de responsabilidade se deixou levar pelo fescenino vestido de noiva entreaberto com que apresentou as polpudas coxas de sua imoralidade.

Nem sabendo que o sr. Nelson Rodrigues é o folhetinista medíocre que usa o pseudônimo de Suzana Flag, a crítica recolheu as orelhas de asno com que saudou a sua estrepitosa aparição. Estrepitosa por causa da montagem que lhe deram “Os comediantes” e da facilidade de se compreender através de alguns sustos cômicos uma simples notícia de jornal que foi o seu primeiro enredo.

Não serei eu quem vá querer moralizar seja o teatro, seja o sr. Nelson Rodrigues. Atingi bastante displicência na minha longa carreira ante aberrações de qualquer natureza. Sou apenas inimigo da completa parvoíce literária do autor de “Álbum de Família”. Não há uma frase que se salve em todo o cansativo texto de seus dramalhões. De modo que incomodar gente séria e ocupada para censurar mais uma grosseira patacoada do sr. Nelson Rodrigues é abracadante. (Andrade, 1996, p. 302).

Ainda que as expectativas de Oswald de Andrade sobre Nelson Rodrigues não tenham se confirmado com o passar do tempo, a aposta na montagem de novos autores não deve ser entendida apenas como uma iniciativa ingênua, leviana e gratuitamente revolucionária, e sim como a valorização das discussões sobre dramas contemporâneos¹⁰. Nessa empreitada, Oswald não estava sozinho: também Décio de Almeida Prado fez duras críticas à peça *Vestido de noiva*. Embora viesse a se tornar um fã confesso do diretor Ziembinski, Décio tece restrições morais

¹⁰ Até 1954, ano da morte de Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues teve oito de suas dezessete peças teatrais encenadas. Todas as estreias ocorreram no Rio de Janeiro da seguinte forma: *A mulher sem pecado*, em 1941, com direção de Rodolfo Mayer; *Vestido de noiva*, em 1943, com direção de Zigniew Ziembinski; *Álbum de família*, em 1946, com direção de Kleber Santos; *Anjo negro*, em 1947, com direção de Zigniew Ziembinski; *Senhora dos afogados*, em 1947, com direção de Bibi Ferreira; *Dorotéia*, em 1949, com direção de Zigniew Ziembinski; *Valsa n.º 6*, em 1951, com direção de Milton Rodrigues; e *A falecida*, em 1953, com direção de José Maria Monteiro. Curiosamente, esses títulos compreendem todas as peças míticas e quase todas as peças psicológicas do autor (apenas *Anti-Nelson Rodrigues* fica de fora), além da “tragédia carioca” *A falecida*, conforme divisão proposta por Sábato Magaldi.

“ao conteúdo do texto, às ideias do autor, ou ao que ele chama de ‘filosofia de vida’” (Garcia, 2004, p. 173).

Sobre o caráter psicológico do texto rodriguiano, vale lembrar as palavras de Décio de Almeida Prado a respeito de *Vestido de noiva*, reproduzidas pela pesquisadora Maria Cecília Garcia no estudo sobre a poética desse crítico. Muitas vezes elogiado como polido, Décio carrega na acidez em sua análise, assemelhando-se a Oswald de Andrade, portanto, em forma e conteúdo:

Salientamos de início que a peça é carregada de sexo. De sexo dissemos, não de amor. [...] Não se trata, contudo em nenhum dos casos, de uma simples atração sexual, forte e direta, como encontramos nos romances populares de um Jorge Amado, por exemplo. Em *Vestido de Noiva* há sempre a intervenção de um elemento equívoco que vem perturbar a pureza do impulso, dando-lhe um caráter mórbido, de fruto proibido. [...] é que na peça de Nelson Rodrigues, velada mas iniludivelmente, existe esse mesmo amor voluptuoso pelo mal, pelo remorso, pelo que faz sofrer aos outros e a nós mesmos, que foi uma das descobertas da poesia de Baudelaire, antes de o ser da ciência de Freud.

Talvez tenha origem psicológica semelhante uma segunda característica de *Vestido de Noiva*: o seu gosto pela vulgaridade. A história de Lúcia, Alaíde e Pedro, em si, já é uma tremenda falta de nobreza, não se percebendo ao certo qual dos três é o mais vulgar nesta peça em que não há julgamentos morais nem distinção entre bons e maus, heróis e vilões. (Em *Vestido de noiva*) o autor vai sadicamente acumulando pormenores desagradáveis, alusões a varizes, a navalhadas, a pessoas que transpiram, ao mesmo tempo que envolve tudo num coro “sui generis”, formidavelmente indiferente e grosseiro, constituído por jornalheiros escandalosos, médios [sic] impassíveis e jornalheiros cínicos.

[Mas] nem sempre a vulgaridade é desagradável. Às vezes, se limita a ser estúpida. [...] Visão do mundo estranhamente pessimista e amarga, que inspira, aliás, toda uma desencantada literatura moderna, cujo representante mais característico no Brasil, é, sem dúvida, Nelson Rodrigues.

[...] concluimos que seus principais traços são uma certa preocupação com sentimentos sexuais ligeiramente mórbidos e um amargo pessimismo, representado sobretudo pela insistente vulgaridade que o autor infundiu em toda a peça. Dessa morbidez e dessa vulgaridade poderíamos citar outros exemplos, além dos mencionados. Assim, a estranha atração de Alaíde por tudo que é equívoco e proibido, seja lugares ou pessoas ou livros, atração cristalizada magnificamente em torno da figura de Mme. Clessy. Ou ainda a linguagem, com a intromissão de frases deliberadamente vulgares (“essa zinha é importante”, “é um xuxu”, “morreu o coisa!”) até nos momentos mais cruciantes do drama (Prado *apud* Garcia, 2004, p. 173-175).

Como mais tarde torna claro em outras crônicas de *Telefonema*, as restrições oswaldianas não repousavam sobre a “moralidade” do texto dramático; antes, seguiam o combate ao verniz psicológico encontrado no teatro francês, que exaltava o “individualismo”, como falou em *Do teatro, que é bom...*

3.2 A DEMOCRATIZAÇÃO DO PÚBLICO PAULISTA

Oswald de Andrade não apenas defendia a montagem de autores modernos, mas achava que os antigos deveriam ser relidos, numa postura, por assim dizer, antropofágica. Acreditava na permanência dos clássicos que ainda tivessem como inquietar as plateias do século XIX, especialmente da polimorfa e polifônica cidade de São Paulo.

Aqui em São Paulo, alguns cometimentos curiosos se fizeram para reabilitar o teatro. E entre eles, o da *troupe* universitária orientada por Décio de Almeida Prado, com cenas e roupas do pintor Clóvis Graciano. Depois duma e outra fraqueza, os meninos da Universidade tiveram a glória de restaurar o grande teatro português diante de nossos olhos. Levaram à cena o “Auto da Barca” de Gil Vicente.

Justamente nada mais moderno que essa grande nota de literatura clássica lusa. Tão moderno quanto Shakespeare, dizia Nelson Rodrigues. E nada mais oportuno. [...] Além de Maeterlinck e de Goldoni - o que aliás é campanha de cultura - “Os Comediantes” deviam tentar pôr em cena uns sujeitos mais próximos de nós - por exemplo Mirbeau, Lorca... Estou certo de que isso virá.

Por enquanto, já é da melhor importância darem-se, bem traduzidas, algumas obras dos velhos mestres da Europa e começar-se a apresentação do teatro moderno do Brasil. São Paulo espera o “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues (Andrade, 1996, p. 49).

A crítica ao velho modo de fazer teatro no Brasil (à moda dos países europeus) e a expectativa em torno da chegada de *Os Comediantes* e de outras companhias à cidade de São Paulo voltaram na crônica *A temporada*, de 29 de abril de 1944. Após analisar, rapidamente, os espetáculos de grupos de dança (*balé*), Oswald relatou o que se apresentaria nos palcos paulistanos nos meses seguintes e apontou que não eram apenas suas as alvíssaras às novidades, elas também vinham da parte do público:

A temporada teatral deste ano prosseguirá aqui com um importante acontecimento - a apresentação de *Os Comediantes*, de Santa Rosa. Eles nos darão o já célebre “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues. Depois virão Dulcina e Odilon, ora na sua fase séria, oferecendo com grande êxito, ao que me dizem, Bernard Shaw e Giraudoux.

De repente, revela-se no Brasil, [sic] uma capacidade de compreensão dos atores, da crítica e do público que não deixavam suspeitar as pachouçadas que alimentaram durante um século a nossa triste ribalta.

Elemento de liga entre os componentes desse triunfo vai sendo Dante Viggiani que, dada a sua posição na engrenagem teatral, alimenta e acoroça essa investida. Tendo deixado sua carreira de advogado para auxiliar seu pai, o empresário Viggiani, esse moço vinha conservando desde estudante boas relações no meio intelectual e jornalístico de São Paulo e Rio, donde tem tirado possibilidades e empreendimentos com uma justa compreensão do momento. Possui ele uma fé absoluta na reabilitação do teatro nacional e para isso contribuirá com suas forças organizadas. - Se temos uma poesia e um romance à altura dos mais civilizados, disse-me ontem, por que não havemos de ter o mesmo fenômeno nesse setor de direto entendimento com o público? Assim seja! (Andrade, 1996, p. 91).

Se a mesma visão empreendedora nos negócios não lhe foi suficiente para prever as dificuldades financeiras do fim da vida, Oswald de Andrade, pelo menos, reconheceu nas investidas de Dante Viggiani em teatro uma possibilidade de retorno do público. Além disso, quando corroborou as palavras de Viggiani, manifestou sua vontade de ver, além dos gêneros lírico e narrativo, bem desenvolvido o gênero dramático nas letras nacionais.

Viggiani ganhou notoriedade como grande empresário teatral e artístico, principalmente por trazer grandes companhias de dança para apresentarem grandes clássicos europeus pela primeira vez no Brasil. Anos mais tarde, em crônica homônima, Oswald o mencionou novamente como um dos agitadores culturais da cidade.

É verdade que o escritor desvendou as primeiras motivações do empresário, porém lhe reconheceu os esforços para tornar São Paulo um foco cultural. Em *A temporada*, de 14 de julho de 1946, o cronista escreveu:

A season democratizou-se. O que era nos romances e nas crônicas do tempo de Fradique Mendes uma obrigação ritual de classe – ver e discutir os artistas mais célebres e sobretudo trocar exibições de traje e de chapéu – passou a ser uma manifestação de euforia geral [...]. São Paulo nasceu pouso de caminhos comerciais como a velha Grécia. E por mais grossas que sejam as suas tragédias íntimas, guarda sempre um ar de atividade limpa e apressada, onde passa o desejo do *week-end*, do domingo e da noite descansada no cinema e no teatro. E a fila de concerto é maior que a fila de pão e ônibus.

Dante Viggiani [sic], o *gentleman* da “linha justa”, não renovou este a brincadeira de empresar em outro campo que o seu, na política, oferecendo como fez de cara, numa combinação eleitoral, o nome do cenógrafo Prestes Maia para candidato único dos partidos Comunista e Trabalhista à Presidência da República. Não! Trouxe a sensibilidade oficial de Brailowski, trouxe a mocidade de Borowski, a Comédia Francesa, onde fulgiu uma novidade atômica – *Grâce pour la France* de Romains. E promete além do *ballet russe*, um *ballet* espanhol que só pode ser republicado emigrado e vermelho. (Andrade, 1996, p. 183).

A democratização do público paulista e, conseqüentemente, a recepção das obras também foram assuntos de *Do circo ao teatro*. Ao contar as reações provocadas quando o “mestre do picadeiro” Piolim (retomando as atividades do circo homônimo, além dos números habituais) apresentou uma peça de teatro em cinco atos – *A mulher do padeiro* –, Oswald demonstrou, mais uma vez, sua preocupação com o fato que de as peças levadas a cartaz durante muitos anos formavam plateias capazes de discernir as nuances de um texto.

É que com uma pertinácia acelerada, o grande artista circense tem investido para o teatro, abandonando pouco a pouco as pantomimas pela “arte séria”. Começou tirando a careca de papelão, o colarinho roda de carroça e a bengala grossa e retorcida. E agora surge numa intensa criação dramática. O que imediatamente resultou foi confusão para o público. Indo ao circo para rir, os espectadores nacionais não se convencem que devem seguir e respeitar os lances trágicos. E mesmo quando o artista estrangula

no álcool a sua desdita ou recebe como Cristo a mulher pecadora, as gargalhadas estrondam de todo lado. O que faz pensar que se Bergson tivesse estudado o riso no Brasil, não conseguiria escrever o seu livro.

No entanto, Piolim toma a sério o drama que tirou do film célebre, criando de um certo modo um teatro popular que lembra Gorki.

Não sou contra a curiosa experiência de *clown* paulista. O nosso teatro não conseguiu fazer tradição, apesar dos armários mágicos de Martins Pena e da “Lusbela” e outras pequenas “Damas das Camélia” do século 19 carioca. Quem sabe se desses estranhos pastiches guiados pelo cinema, resultará alguma coisa melhor que as frustradas tentativas de nossa criação teatral elevada (Andrade, 1996, p. 133).

Nesse texto, além da referência ao trabalho de Henri Bergson sobre o riso (da afirmação da inaplicabilidade no contexto brasileiro), o cronista apresentou um tópico que viria a desenvolver em outras crônicas: a transposição das histórias das telas de cinema para os palcos, e vice-versa.

3.3 DAS TELAS PARA OS PALCOS, OU VICE-VERSA

Na crônica *Cavalcanti*, de 7 de fevereiro de 1954, a propósito do lançamento de um livro de Alberto Cavalcanti, sobre “nossa sétima” – “Sétima ou nona arte?” -, Oswald de Andrade escreveu que o respeitado cineasta teve sua carreira prejudicada. “Aqui, recebido com todas as honras, sua luta tornou-se logo árdua e ingrata. Encontrou pela frente uma dúzia de ‘imbeciles’ que, pulando do teatro para o cinema, criaram-lhe todas as dificuldades e torturas” (Andrade, 1996, p. 406). A afirmação justifica-se pela migração de artistas do palco para as telas na tentativa de fundar uma indústria cinematográfica brasileira.

Oswald de Andrade, que defendia a antropofagia, nesse caso, fazia sérias restrições à nova tendência, precisamente pela má devoração. A ideia da transferência de uma arte para outra, como ele afirmou no final do excerto anterior, poderia surtir bons resultados. O que o incomodava era a incapacidade de alguns adaptadores, de preservar as essências das obras. Esse é o assunto, por exemplo, da crônica *Casa de Boneca*, de 20 de fevereiro de 1946, em que aborda a inconformidade em não reconhecer um de seus dramaturgos favoritos: Henrik Ibsen.

O necessário conhecimento da obra ibseniana pelo leitor do *Correio de manhã*, quesito fundamental para a validação do protesto oswaldiano, é perfeitamente possível quando se lê o seguinte relato de João Roberto Faria, em *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, a respeito da recepção do norueguês Henrik Ibsen neste país:

Apenas em 1895 a plateia brasileira foi apresentada ao dramaturgo que estava revolucionando o teatro europeu. Por obra de Antoine, como se sabe, Ibsen foi revelado aos franceses – o *Théâtre Libre* encenou *Os Espectros* e *O Pato Selvagem* em 1890 e 1891, respectivamente – e a partir de Paris suas peças ganharam o mundo. Foi um italiano, o ator Ermete Novelli, quem teve a idéia de incluir *Os Espectros* no repertório que sua companhia iria representar no Rio de Janeiro e São Paulo. A peça não teve mais que uma ou duas representações, assim como as outras, o que era de praxe nessas excursões, e os folhetinistas registraram principalmente a estranheza diante da novidade. Foi muito comum considerarem Ibsen um pensador, um filósofo, um grande conhecedor do coração humano, um cientista, mas não um autor dramático que tivesse pleno domínio dos mecanismos com que se constrói uma peça teatral. Qualificações como “estudo médico-social”, “livro de medicina escrito sobre um caso especial de atavismo” foram dadas a *Os Espectros*, assim como outras que diziam respeito à falta de clareza da ação dramática, à monotonia de certas cenas e à extensão de alguns diálogos. No entanto, apesar de muitas restrições ao modo de apresentação da matéria dramática da peça, o seu caráter profundamente humano foi plenamente compreendido. Percebe-se, nos julgamentos dos folhetinistas, que ficaram incomodados com o fato de Ibsen não se sujeitar às famosas convenções e mesmo assim conseguir comover e interessar o espectador mais atento. [...] A recepção nada animadora de *Os Espectros* foi compensada pelo surpreendente sucesso de *Casa de Boneca*, representada em 1899 no Rio de Janeiro e em São Paulo, por uma companhia dramática portuguesa, dirigida por Lucinda Simões e Cristiano de Souza. No Rio de Janeiro, foram dezessete récitas seguidas, com grande afluência do público e muita repercussão nos jornais, com mais artigos a favor de Ibsen e de sua peça do que contra. Assim, se houve quem dissesse, no jornal *A tribuna*, que *Casa de Boneca* era um panfleto, não uma peça, na *Gazeta de Notícias* de 30 de maio de 1899 alguém afirmou que o drama era “magistralmente feito, meticulosamente arquitetado nos seus últimos pormenores (Faria, 2001, p. 236-237).

Oswald de Andrade mostra a convicção de que seu leitor também há de perceber as incongruências na transposição de *Casa de bonecas* dos palcos para as telas, quando diz:

Num péssimo filme, dos piores que a Argentina nos tem mandado, Ibsen voltou à nossa presença. A começar pelo título que veio imbecilmente no plural *Casa de Bonecas*, tudo ali aparece mais ou menos falsificado, passando os personagens a ser, em vez de frios e comedidos nórdicos, derivados da Espanha índia que marca a grosseria sentimental dos bairros portenhos. [...] Ibsen é totalmente outra coisa. Ele é mais do que ninguém, o século 19 intelectual, com suas terríveis angústias sem solução. Houve quem fizesse um esquema da obra do norueguês, atribuindo-lhe sentido kantiano. [...] O importante na obra ibseniana é a antinomia “indivíduo-cidadão” que daria as correntes em crescente debate ideológico até as duas guerras mundiais.

Hoje Ibsen interessa ainda os intelectuais como uma espécie de patrono – o que não cede às injunções locais, à incompreensão e à chantage [sic]. Como Balzac, ele viveu machucado de necessidades, agredido pela burrice e pela má-fé. Mas manteve-se cristalino da defesa de seu apostolado criador. E por isso existe, mesmo através de um filme argentino. É verdade que não podemos falar muito, pois amanhã, na criação da indústria nacional do cinema, é capaz de termos verdadeiros espectros de artistas, oferecendo a obra-prima, de Ibsen (Andrade, 1996, 138-139).

Hamlet, de 2 de julho de 1949, apresentou o que Oswald de Andrade entendia por uma transposição pertinente do teatro para o cinema. Além do elogio à “impecável decência de Lawrence Olivier na criação do Hamlet” (Andrade, 1996, p. 303), apropriando-se com retidão da atmosfera sugerida por Shakespeare, o escritor explicou como a essência de um drama pode

ser universal e recorrente em diversos autores, apontando (com a verve cômica) a solução do drama hamletiano na modernidade.

A importância essencial do trágico príncipe da Dinamarca é ele representar o ponto alto da idade patriarcal no seu feroz imperativo hereditário e monogâmico. Dois mil anos antes, o velho Ésquilo anunciava que as sociedades ocidentais derogariam por muitos séculos o direito materno, de que seriam as últimas exadoras as Eríneas, vencidas pelo voto de Minerva. Os Orestes poderiam desde então, matar impunemente as mães adúlteras. Evidente que tudo girava em torno da propriedade privada e da herança. E esse mesmo drama – o de Orestes e o de Hamlet – se esclareceria terrivelmente na lutuosa “Electra”, de O’Neil.

Muito bem Lawrence Olivier acentuou a ênfase do drama em torno da figura implacável do pai. O rei morto domina imperativamente a película. A realidade do fantasma, maior que a dos seres vivos, vem disputar a mulher perdida no dilema edípico – ou o amante cômico ou o filho que é a memória do pai. E a perplexidade temperamental de Hamlet prolonga e acentua a disputa até o final catastrófico.

Os tempos mudaram. Hoje a rainha se arranjava sem precisar matar o seu primeiro dono. Um simples desquite se fosse no Brasil. Um divórcio ou a abdicação na Inglaterra. E era uma vez a tenebrosa fábula de Elsenor. Jean Paul Sartre viu isso. Em “Les Mouches”, o mesmo tema – o de Shakespeare, o de Ésquilo e o de O’Neil – é tratada com o cinismo displicente dos tempos novos. Acabaram-se os compromissos com o fantasma paterno. Ficaram outros compromissos e outros fantasmas. Cada um de nós carrega os seus (Andrade, 1996, p. 303-304).

Em outra ocasião, a mesma personagem shakespeariana propiciou uma reparação do escritor em *Do bom teatro*, de 28 de março de 1948. O correspondente paulista do jornal *Correio da Manhã* reavaliou críticas proferidas contra o artista Paschoal Carlos Magno:

Como qualquer sujeito batizado e normal, sou muitas vezes injusto, exagerado e agressivo. No primeiro Congresso de Escritores, realizado aqui em 45, fiz uma incursão gratuita contra Pascoal [sic] Carlos Magno. Sobre mim atiraram-se diversas feras, entre as quais Carlos de Lacerda e Francisco de Assis Barbosa. Pascoal [sic] Carlos Magno prosseguiu a sua obra de criação de um teatro para o Brasil e hoje, em São Paulo, eu mesmo estou a seu lado, com muito prazer em ter errado a seu respeito. [...] por toda parte, o diretor de Hamlet, [sic] é o campeão de uma arte cênica superior para o público, isto é, para o povo, milagre que ele já realizou aí no Rio (Andrade, 1996, p. 268).

A retratação de Oswald provou-se, ao longo dos anos, justa e oportuna, uma vez que a carreira de Paschoal foi exponencial até o final dos anos de 1970. Até hoje, ele é considerado um dos renovadores do teatro brasileiro, atuando como crítico, ator, autor, animador, produtor e diretor, tendo inclusive sido responsável pela criação dessa função no país. Também foi fundador do Teatro do Estudante do Brasil e do Teatro Duse.

3.4 LIBERDADE DE CRIAÇÃO OU AQUELES MODERNISTAS

O direito da livre criação de todos os artistas era basilar para Oswald de Andrade. Embora tenha entrado em diversas polêmicas sobre manifestações artísticas (suas e de outros), na função de crítico (diferentemente do preciosismo e dos gostos particulares de outros), o que o incomodava era a artificialidade do gesto e a concessão ao sistema. Nem poderia ser diferente a postura de um dos grandes mentores da Semana de Arte Moderna (ainda que alguns destes, com o passar dos anos, tenham desdenhado o bojo em que se formaram).

Vêm daí sua crença nos novos talentos (sem vícios) e sua preocupação com os nomes da cultura que o Brasil começava a exportar. Inúmeros foram os artigos e entrevistas em que aconselhou artistas iniciantes a não caírem na tentação da “venda” de seus talentos em nome do sucesso rápido. Em *Amadores de Pernambuco*, de 20 de janeiro de 1953, por exemplo, ele apontou o surgimento de um grupo de teatro, cujo engajamento social e performance o impressionaram, mas que poderiam ser comprometidos por “apadrinhamentos”.

O fato do grupo do teatro do Recife, dirigido por Waldemar de Oliveira, se apresentar com uma obra-prima de Lorca tomou minha curiosidade. Fui ao *Regina*, esse incrível teatro cheio de escadas e esconderijos que devia ser queimado em vez de funcionar. *A casa de Bernarda Alba* teve uma primorosa interpretação por parte das moças e senhoras de Pernambuco. É admirável que, sem a ostentação carcamana do T.B.C. de São Paulo, onde só espande uma grande e verdadeiramente artista que é Cacilda Becker, pois Sérgio Cardoso é do Rio e Ziembinski da Polônia, esse modesto ajuntamento de vocações nacionais tenha conseguido a consciência da jóia de Lorca, mantendo o drama num crescendo de emoção e de verdade, até o fim magnífico. Os rapazes e as moças do Recife estão habilitados a dar lições de teatro ao Brasil, sendo mesmo lamentável que, para erguer o seu cartaz procurem se apoiar na respeitável opinião do generalato e em alguns ditos de governadores mais ou menos cretinos e de críticos ignorados e ignaros. Não precisam disso (Andrade, 1996, p. 373-374).

Corroborando a deferência de Oswald ao grupo, Décio de Almeida Prado afirmou que o Teatro de Amadores de Pernambuco “representava um TBC menor, valendo-se fartamente do repertório estrangeiro, importando do sul encenadores europeus, [...] buscando e achando com frequência o ponto exato de equilíbrio entre o sucesso comercial e o sucesso artístico” (Prado, 1996, p. 78).

A leitura de *Telefonema* serve também para reparar algumas falhas na preservação da memória do teatro brasileiro. Além do caso de Paschoal Carlos Magno, os iconoclastas Eugênia Álvaro Moreyra e Santa Rosa mereceram espaço na coluna. Em *Morreu Eugênia* e *O atentado de Belo Horizonte*, pode-se notar o apreço de Oswald por essas duas figuras das artes nacionais.

A primeira crônica, como o título sugere, relata o desaparecimento prematuro da esposa de Álvaro Moreyra.

O lirismo e a franqueza de sentimentos (como se observa no excerto abaixo, o escritor paulista atribuía o devido valor aos companheiros do passado, muitas vezes, passando por cima de rusgas) são os pontos fortes da homenagem oswaldiana à grande incentivadora do modernismo da primeira hora.

Uma coisa acorda os vivos, é a morte. Particularmente a morte de um companheiro de antiga barricada.

O que Eugênia Álvaro Moreyra representava para nós, lutadores da renovação social e estética, numa sociedade de avarentos e de lorpas e num país onde correm ainda as águas do Dilúvio, era essencial. Eu mesmo não esperava o baque que senti do seu corpo firme e resoluto, da sua alma férrea, em meio ao desânimo e ao leilão.

A minha geração, a de 22, que talvez tivesse começado no ceticismo de Álvaro Moreyra para brilhar com ela, na sua declamação estatutária e tipográfica, no centro das grandes batalhas do modernismo e depois vê-la também tomar o caminho da dignidade conseqüente nas lutas políticas que encetamos, essa geração de autênticos tinha nela um totem.

Eugênia desaparece não como a saudade de uma época, mas como a própria representação física dessa época e da gente que nela nunca se vendeu ou se alugou.

O que se escondia por detrás da sua franja agressiva de cabelos negros, do seu vestir especial, de seu sorriso desafiador, agora o sabemos. A diferente Eugênia era uma grande esposa, uma carinhosa mãe e uma amiga exemplar. E foi a mártir de uma bela convicção.

O fato de me ter afastado de Álvaro e Eugênia, só pode tornar mais válido o meu depoimento. O que se deve a ela será calculado um dia (Andrade, 1996, p. 273).

O nome de Santa Rosa, associado ao d' *Os Comediantes*, apareceu não por uma nota de falecimento, mas por uma referência indireta, porém preciosa para se entender a importância do artista e da companhia. Antes de sofrer perseguição política e censura de publicação de textos de qualquer natureza durante um ano, provocadas pelo artigo *A metástase do câncer*, também da coluna *Telefonema*, a última publicação do escritor foi *O atentado de Belo Horizonte*.

Na última crônica antes da intervenção do Governo, Oswald narrou um curioso episódio da passagem dos intelectuais paulistanos por Minas Gerais a convite do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek: “um anônimo passou a gilette em alguns dos trabalhos modernos expostos no edifício Mariana” (Andrade, 1996, p. 119). Entre as mutilações, mostrando outra faceta do artista: “Uma importância especial tinha o quadro de Santa Rosa, pois o seu autor é um lutador de velhos combates e hoje está à frente de ‘Os Comediantes’, essa trupe que procura criar o teatro novo do Brasil” (Andrade, 1996, p. 119).

Outros nomes que figuraram na série *Telefonema* como os articuladores da arte dramática brasileira foram: Abílio Pereira de Almeida, Pola Rezende e Ruggero Jacobi. Na

crônica *De Teatro*, publicada em 14 de dezembro de 1952, os dois primeiros receberam destaque de Oswald na função de autores, e o último como encenador.

É interessante notar que, nos elogios tecidos à dramaturgia, o cronista previu uma tradição para o teatro paulista por meio da continuidade do trabalho dela por seguidores com “vocação e talento”. Para o cronista, numa postura semelhante ao que falara sobre as versões do drama hamletiano em diversos autores, o teatro de Pola alcançava maior número de espectadores em comparação ao de Nelson Rodrigues pela dosagem correta na apropriação do tema. Nesse sentido, não se pode deixar de mencionar a crítica feita a Abílio, um dos primeiros teatrólogos a migrar para a indústria do cinema.

Se houvesse uma continuidade, criadora de tradição, vinda do “Pif-Paf” de Abílio Pereira de Almeida até “O Espelho” de Pola Rezende, agora apresentado no palco do Clubinho dos Artistas, eu diria que estava criado o teatro paulista. Mas Abílio engordou das miseráveis glórias do T.B.C. e tornou-se logo insuportável como astro, diretor e autor. Quem sabe se a esposa de Nelson Rezende, aqui tão conhecida, leva avante esse cometimento, seguida pelos que aparecem com vocação e talento.

Pola Rezende, com sua equilibrada peça, é sem dúvida melhor que o venerável Padre Anchieta e que o sempre noviço Nelson Rodrigues.

Aliás, o tema escolhido para a sua estréia foi o do “Álbum de Família” para menores. Moderou aquela teratologia militante do autor de “Vestido de Noiva” e pôs assim num caso reles de decadência do Patriarcado, uma ponta de sátira social.

Infelizmente, Ruggero Jacobbi, de quem tanto se esperava, juntou uma coleção de canastrões no palco e os dirigiu muito mal.

Pola nada tem com a cena de exceção – aquela que Flávio de Carvalho e eu tentamos no “Teatro de Experiência”, fechado logo pela polícia.

Ela reenceta com probabilidades de se agüentar perante um público melhor informado, aquela que foi a iniciativa inicial e que teve como patronos a saudosa Eugênia e Álvaro Moreyra – o “Teatro de Brinquedo” (Andrade, 1996, p. 370-371).

Fundado em 1927, o *Teatro de Brinquedo* pode ser considerado movimento estruturado precursor para a renovação do teatro no Brasil. Além desse feito, Álvaro e Eugênia, exatamente uma década depois, conseguiram a aprovação, junto à Comissão de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, da organização de uma *Companhia Dramática Brasileira*, que excursionou por São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio Janeiro.

3.5 ESTADO NOVO E CENSURA

A intervenção de censores nas produções artísticas durante o período do Estado Novo (como já mencionada na crônica sobre Nelson Rodrigues e *Álbum de Família* e nesta última sobre os problemas do próprio Oswald com o Teatro de Experiência) reaparece em *Censura*,

de 4 de fevereiro de 1950. Encerrada a Era Vargas, que o silenciara temporariamente, Oswald de Andrade usou a coluna do jornal para, ao mesmo tempo, eximir o amigo Guilherme de Almeida da pressão que “supostamente” estaria sofrendo (pela montagem de um texto de Sartre) e criticar a política que começara a vigorar, chamando para si a responsabilidade de alertar contra a volta dos censores. Vale notar que, no relato dos fatos, Oswald dá o serviço da peça, rebate outro artigo de jornal e ainda filia sua utopia antropofágica ao texto francês.

Guilherme de Almeida nega taxativamente. Não houve general, nem a intervenção epicurista de Paulo Assumpção com champanha, nem a própria bravura de Guilherme respondendo que emigraria se a peça de Sartre, traduzida por ele, com o nome de “Entre Quatro Paredes”, sofresse qualquer mutilação em seu texto.

Mas que significa tudo isso, perguntarão? Significa que está sendo representada aqui em São Paulo, no teatrinho de Franco Zampari e Ciccillo Matarazzo, essa peça existencialista. E no começo da semana, correu pela cidade um zum-zum tremendo, pois, dizia-se que houvera uma intervenção *manu militari* contra o teatro da rua Major Diogo, a qual tirou da cama, de pijama, o próprio poeta Guilherme para vir assistir de madrugada a uma representação prévia de “Huis Clos”, perante as autoridades.

Guilherme, como já disse, nega que tivesse havido qualquer violência ou ameaça de violência, mas fato é que, acentuando, os rumores, apareceu nos jornais uma verdadeira encíclica mandando para o inferno quem fosse ver Sartre e afirmando que o que ele queria e com ele os seus cúmplices, era “a prostituição da família e da juventude brasileiras”.

Seja como for, tudo isso é loucura furiosa. A peça de Sartre é inocentíssima. Verdadeiro teatro infantil.

A tese é uma tese antropofágica, quero dizer, uma tese que enxerga a vida como devoração. Nós somos o inferno dos outros, os outros são o nosso inferno, informa Sartre.

De modo que, não se explica de nenhum modo, mesmo essa misteriosa exibição noturna, perante as autoridades. Ou estaremos de novo num novo Estado Novo? (Andrade, 1996, p. 323-324).

As duas obras dramáticas assinadas com o poeta Guilherme de Almeida nunca se projetaram como um dos grandes assuntos de Oswald de Andrade. Em entrevista concedida a Radhá Abramo e publicada na *Tribuna da Imprensa*, de 25/26 de agosto de 1952, “Estou profundamente abatido: meu chamado não teve resposta”, quando questionado sobre o melhor e o pior dos livros que escreveu, Oswald de Andrade respondeu:

O melhor é *Serafim Ponte Grande*, e o pior, isto é, os piores, são dois: duas peças teatrais, *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*, que publiquei juntamente com Guilherme de Almeida. Foram representadas no Teatro Municipal por Suzanne Després, que era a mais brilhante atriz daquela época. Excluo o Guilherme das responsabilidades. O fracasso, eu o atribuo unicamente a mim. Eu não tinha ainda alcançado a maturidade intelectual (Andrade, 1990, p. 240).

Em *Teatro da Ruptura*, Magaldi (2004) corrobora Oswald quanto ao fato de que as peças em francês ficaram isoladas pelo arrojo dos textos posteriormente publicados. A referência a

Mon coeur balance, na crônica *Vomitada em Paris*, publicada em 26 de agosto de 1952, também demonstra certo desdém de Andrade em relação ao drama.

3.6 AS IRMÃS QUEIRÓZ E O POÇO

Oswald de Andrade utilizou, por diversas vezes, a coluna *Telefonema* para fazer circularem informações sobre os trabalhos de outros escritores e demais artistas. A própria obra foi, todavia, pouco divulgada nesse expediente. Três foram os momentos durante dez anos de correspondência em que o autor se referiu, por exemplo, à própria dramaturgia; naquela crônica, em *O poço* e em *Vinícius de partida*. Curiosamente, todas falavam de outros literatos.

O cronista paulistano nunca poupou críticas à escritora Dinah Silveira de Queiroz, para quem, segundo ele, faltavam talento e inteligência para literatura e sobravam dinheiro e boas relações que a mantinham nos círculos literários. Pode-se ler no excerto de *Vomitada em Paris*:

Sou chamado a depor num caso que realmente me revolta. É divulgar-se por aí que a senhora Dinah Silveira de Queiroz possa ter qualquer expressão em literatura, seja a brasileira, a francesa ou do Congo Belga. Essa senhora, depois de escrever muita besteira, afagada pela inconsciência crítica de meus amigos cariocas, inventou de se lançar, onde? Em Paris. [...] Mas de que Paris se trata? Da Paris de De Cobra? Então está certo. Posso falar de cabeça alta, pois que no longínquo ano de 1916, fui representado por Suzanne Després e Lugné Poe, no Teatro Municipal de São Paulo, numa peça escrita diretamente em francês por mim e por Guilherme de Almeida. Suzanne Després não era negociável, mas quem poderia negar uma ponta de boa vontade da grande artista para com o país que a recebia, lançando dois estreates bisonhos e mal seguros? [...]

Numa literatura que se está levantando como a brasileira, não há lugar algum para a mediocridade bisbilhoteira da sra. Dinah. Ela que teve um pai tão douto e digno, devia honrar com menos escândalo bobo a sua memória. Sua irmã Helena Silveira ficou com toda a inteligência da família. Esta sim, é uma escritora de verdade, além de ser elegantemente discreta (Andrade, 1996, p. 363-364).

Helena Silveira era das grandes apostas de Oswald de Andrade nas letras nacionais. Ele nutria verdadeira admiração pelo trabalho dela. Não à toa, o nome de Helena apareceu em diversos textos de *Telefonema*. Em uma das últimas correspondências para o *Correio da manhã*, por exemplo, Oswald assumiu o papel de veterano, experiente, e aconselhou a jovem a abandonar a imprensa (ela também era cronista) para se dedicar à ficção¹¹. Entre os trabalhos

¹¹ Em *A escritora Helena*, de 15 setembro de 1954, Oswald de Andrade teceu elogios e deu conselhos à escritora: “Helena Silveira é uma das mulheres mais inteligentes do Brasil. Evidentemente o seu talento se desmancha no desfiar da crônica social a que se obrigou para um matutino paulista. Tudo o que ela poderia concentrar em contos e romances daria ao Brasil uma obra notável. Acontece, porém, que na militância cotidiana

ficcionais da irmã de Dinah, ele destacava a peça teatral *O poço*. Em crônica datada de 21 de junho de 1949, assim descreveu a motivação da dramaturga:

A cidade que produz um grande crime pode dar uma grande literatura. Disso me convenci mais uma vez lendo agora os originais de uma peça de Helena Silveira intitulada “O poço”. Ela criou em trono do remendo caso da rua de Santo Antônio, qualquer coisa de novo e de especial em nosso teatro.

Relembremos a tragédia: um jovem professor da Universidade, cheio de talento e de vida, colaborando já em revistas estrangeiras, tipo exemplar de filho, de irmão e de amigo, mandou abrir um poço em seu quintal, em pleno centro, a dois metros da entrada da Avenida 9 de Julho e declarando que ia realizar experiência de química – ramo a que se dedicava – sem mais aquela enterrou ali os corpos por ele assassinados a revólver, de sua própria mãe e de suas duas irmãs. O amor tinha penetrado nele como uma frechada corrosiva. E a família doente, imprestável e como sempre tradicional, opusera-se ao casamento considerado uma mesaliance.

Planejou e cumpriu o crime com uma tal lógica, uma tal frieza e uma tal classe, que tudo exclui qualquer idéia de loucura. Fez-se o justiçador consciente de um estado de coisas ultrapassado pela vida contemporânea. Econômica e sentimentalmente ultrapassado. E durante vinte dias permaneceu impune e sereno, realizando o seu amor negado na própria casa fatídica, diante da polícia aparvalhada e dos jornais inquietos com o desaparecimento das três criaturas. No fim, quando o vizinho levantou o véu do mistério e foram abrir o poço, a polícia cética consentiu que ele se suicidasse sem dizer palavra, privando assim de estudar um raro e espantoso documento humano e social.

Helena Silveira, filha de Alarico e irmã de Dinah, é para mim a mulher que hoje melhor escreve no Brasil. Suas crônicas diárias nos jornais transcendem da função amena a que se destinam. Reunidas em livro, darão da melhor literatura. Está casada com o poeta e ensaísta Jamil Almansur Haddad e dedica-se exclusivamente a escrever (Andrade, 1996, p. 298-299).

Nesse *Telefonema*, homônimo à peça, Oswald de Andrade apontou como grande qualidade de Helena Silveira a sensibilidade da artista em relação ao contexto da época, no primeiro parágrafo da crônica e na breve biografia da autora. Além disso, com a descrição do crime que inspirou a dramaturga, ilustrou para os leitores cariocas as possíveis motivações e ações das personagens no texto teatral.

Oswald de Andrade entendeu o “crime da rua de Santo Antônio” como um reflexo do mundo moderno. Por ocasião de outro assassinato entre familiares (a esposa do ator Grande Otelo matara o próprio filho), o autor escreveu o inflamado *Crime de parentesco*, em 25 de novembro de 1949:

Não se podem desligar esses dois fatos do panorama geral da sociedade em que vivemos. [...] Tudo isso se liga a uma grave crise de autoridade paterna. Nem o pai fracassado nem a mãe leviana têm direito algum sobre a prole ansiosa de sensações que o cinema provoca, o rádio exalta e a vida mecânica promove. Do povo, reduzido pela revolução industrial, a alugar a prole saiu essa forma de desagregação da família.

do jornal Helena perde grande parte de sua força e de sua paixão. [...] Poupe-se Helena quanto puder a fim de conseguir melhor servir à literatura” (Andrade, 1996, p. 418). Essa foi uma das últimas crônicas publicadas antes do falecimento do escritor.

Com a crescente proletarização ela atingiu a burguesia em cheio (Andrade, 1996, p. 319).

A brutalidade e a complexidade do caso e, a rigor, a psicologia tortuosa do criminoso, segundo o cronista, deprenderiam uma recriação artística meticulosa. Nesse sentido, pode-se entender as últimas palavras do primeiro parágrafo, que apontam para uma linguagem inovadora e arrojada. Talvez, por esse motivo, a escritora não tenha inscrito seu texto em um concurso literário, como sugeriu Oswald na continuação da crônica:

“O poço” é um cometimento intelectual distante de nossa tradição naturalista que vem de Martins Pena e Joracy Camargo. Coloca-se como teatro entre Goethe, Ibsen e Lorca, na linha de fantasia e criação que deu ao Brasil o “Malazarte” e talvez “A Morta”. Para mim é a melhor dessas três peças.

Desistiu Helena de entregar os seus originais a um concurso promovido pelo Teatro Brasileiro de Comédia, quem sabe se por ter sido atribuído o julgamento do mesmo aos defuntinhos da Academia Paulista de Letras. E fez muito bem.

O Teatro Brasileiro de Comédia de quem tanto se esperava, não está cumprindo o seu anunciado destino. Há nele gente moça e boa como Madalena Nicol, Cacilda Becker, Carlos Vergueiro, Ruy Afonso Machado, Nonnemberg, Abílio e outros. Mas exibindo como está grandes tolices de Soroyan e de Ayn Rand, acabará representando o mascate Neme ou o pequeno aventureiro José Mauro de Vasconcelos, que por mau agouro escreveu uma peça intitulada “Vazante”.

Enfim, que venham os intérpretes d’“O Poço” de Helena Silveira, na altura em que ela concebeu e executou o seu drama e São Paulo levantará sem dúvida, o teatro do Brasil (Andrade, 1996, p. 299).

Apoiando a escritora a não se sujeitar ao gosto dos “defuntinhos da Academia Paulista de Letras” e associando o nome dela a grandes mestres do teatro universal, “na linha da fantasia e da criação”, Oswald de Andrade procurou, ao mesmo tempo, criar expectativas nos leitores em conhecer mais o trabalho da jovem, de Graça Aranha (*Malazarte*) e dele próprio (*A morta*) e apontar o “despreparo” dos literatos para um teatro experimental, com estética e temática arrojadas. De acordo com Sábato Magaldi:

A morta, a última incursão de Oswald no teatro, feita em 1937, tem características diferentes das obras anteriores, expressas já no qualificativo que lhe foi dado: “ato lírico em três quadros”. [...] acolhe, como proposta, o gênero lírico, tão diverso das exigências de dramaticidade. Temperamento avesso às convenções de qualquer tipo, Oswald enfrentou as dificuldades do ato lírico valendo-se de algumas ramas que havia afiado: o poder de síntese poética, apurado nos livros de poesia da década anterior; rica imaginação [...] e uma intuição certa, que o amparou pra transformar o ato lírico, normalmente fechado num mundo próprio, numa estimulante interpelação ao público, chamado a participar do espetáculo e a transformar a insatisfatória realidade. (Magaldi, 2004, p. 141).

Oswald de Andrade aprofundou sua opinião sobre a peça de Graça Aranha em duas ocasiões, pelo menos: na conferência *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*, em 1923,

e na crônica *Malazarte*, em 1947. A distância entre as datas explicaria as visões distintas sobre o texto. Na conferência promovida pelo embaixador Souza Lima, nas imediações da Universidade de Sorbonne, para intelectuais parisienses (Sevcenko, 2003, p. 203), Oswald afirmou:

o teatro, dirigido para as fontes nacionais pela obra de Cláudio de Souza e Oduvaldo Vianna, encontra em Graça Aranha uma forte manifestação lírica. *Malazarte*, que é um quadro das nossas energias panteístas, foi montado no teatro de l'Oeuvre, em Paris. E ao lado dos fervorosos regionalistas que exigem um teatro de documentação, uma *élite* acompanha os trabalhos e a tentativa de Jacques Copeau em França e de Dario Nicodemi, que, na Itália, renova a cena com Pirandello (Andrade, 1991, p. 37).

Porém, na coluna de 9 de setembro de 1947, acerca do lançamento de *Vida e Aventura de Pedro Malazarte*, de José Geraldo Vieira, reformulou a avaliação:

Além das páginas conhecidas de *Canaã*, ele nos deixou como seu grande cometimento nacional o *Malazarte*, escrito e publicado em francês. E pensado também em francês. Querendo exaltar um símbolo da vida rude e despertada do nosso sertão, Graça encheu o seu drama das obsessões que dirigiram sua obra, em torno do terror, da angústia e da separação, o que não deixa de fazer dele uma espécie de curioso teorizante do existencialismo. Mas, sem o saber. O que não possuía Graça Aranha era força criadora. O seu *Malazarte* saiu um eco fraco e fracassado do Peer Gynt e nada mais. [...] Curioso é que Graça, querendo recriar um tipo da selva brasileira, atacava o nosso selvagismo na fase “pau-brasil”. E por isso, mesmo, muito mais próximo de toda a literatura modernista acha-se José Vieira. E melhor ainda, é grande o seu parentesco com o Peer imortal de Henrik Ibsen (Andrade, 1996, p. 227-228).

Na mesma crônica, Oswald também revelou que o motivo da “dissensão” dos modernistas com Graça Aranha se originou “quando da excelente companhia quis ele passar à liderança” (Andrade, 1996, p. 227).

A postura exigida do público, talvez, seja a razão pela qual Oswald nunca pôde assistir a suas peças encenadas. Em *Entrevista inocente com Oswald de Andrade*, concedida ao *Jornal de Letras*, em novembro de 1951, Oswald de Andrade respondeu sobre o porquê de nunca terem representado suas peças: “Nunca me quiseram. O Brasil, por enquanto, merece só Abílio Pereira de Almeida e as meias Clô” (Andrade, 1990, p. 191). Na mesma entrevista, quando questionado sobre a existência ou não do “teatro brasileiro” e quais seriam o melhor e pior autores do teatro brasileiro, a resposta foi: “Existe o ‘Brasileiro de Comédia’, que não vale nada. O pior autor é Nelson Rodrigues” (Andrade, 1990, p. 190). E, a respeito do sucesso do dramaturgo Pedro Bloch, disse: “A ter copiado o método do prof. Moreno que inventou o psicodrama” (Andrade, 1990, p. 190).

O “atraso” da academia foi estendido ao público no *Telefonema* de 7 de abril de 1950. Na segunda crônica, dedicada à peça teatral de Helena Silveira, então em cartaz sob o título *No*

fundo do poço, Oswald de Andrade deixou expressa sua inconformidade não com a polêmica causada em torno do processo movido contra a escritora pelos “remanescentes da família” do assassino (afinal, para o cronista, a polêmica seria produtiva), mas com a falta de convicção dos expectadores a respeito daquilo a que assistiam.

Já noite, por diversas vezes que, no meio de um auditório repleto, perante o qual se debate qualquer assunto, há sempre de cem a duzentas pessoas que batem palmas pró e contra. É um grupo que está disposto a intervir ruidosamente seja qual for a posição de quem fala. O que quer é bater palmas.

Agora, nos debates que se fizeram em torno da peça de Helena Silveira, “No fundo do poço”, no Teatro de Cultura Artística, aconteceu isso. Graça Mello falava a favor, palmas. Um espectador falava contra, palmas. E ficava-se sem saber quem é que tinha realmente o apoio do público.

A humanidade é assim. Tem sempre um grupo de manifestantes neutros de opinião, mas ruidoso de expressão. O que quer é intervir fisicamente, pela voz ou pelas palmas e às vezes pelo assobio. Essa neutralidade efusiva não se estende, porém, aos que realmente se interessam pelo caso. Assim Helena Silveira está sendo processada pelos remanescentes da família conhecida como “do crime da rua de Santo Antônio”. De fato, a escritora colheu para o seu trabalho, elementos importantes tirados desse caso terrível, em que um jovem professor de química eliminou a família e suicidou-se.

Mas a peça transcende do caso. Tornando-se até moralizante pois é um protesto contra a vida confinada de certos grupos sociais que decaem fechados em preconceitos insolúveis e mortais. Com o seu talento posto em relevo pela interpretação de Graça Mello, Maria Della Costa e demais artistas, Helena está conseguindo um êxito invulgar. E agora a curiosidade pública cresceu com o processo que pede a proibição da peça e a interdição do livro editado pela Livraria Martins. O advogado é um rapaz de conhecidos méritos, o dr. Ben-Hur de Escobar que funcionou por ocasião do crime, tendo tomado a defesa da escritora a causídica já célebre dra. Esther de Figueiredo Ferraz (Andrade, 1996, p. 326-327).

3.7 O LEGADO MODERNISTA PARA O TEATRO

A partir das duas crônicas sobre a obra de Helena Silveira, compreendem-se melhor diversos apontamentos de Oswald de Andrade acerca do teatro brasileiro presentes nas crônicas elencadas anteriormente. O primeiro ponto seria certo ranço dos profissionais de teatro (especialmente, *Os Comediantes* e *T.B.C.*) na escolha dos textos: a falta de ousadia para a montagem de autores estrangeiros com “preocupações sociais” (o que distinguiu o grupo pernambucano) e na consagração de autores nacionais sem essas “preocupações”.

A acomodação desses profissionais depois da abertura do Modernismo à livre criação e à manifestação de experiências estéticas confrontava com o desejo de uma arte nova e a coragem de correr riscos de alguns novos talentos, universitários e empresários, cujos nomes e esforços deveriam ser registrados para o reconhecimento público. Daí surge a importância de

se retomar essas crônicas: tentar aproximar o “poeta” (como n’*A Morta*) com seu “tempo” e sua “gente”.

No Telefonema, a descrição do tempo se faz através do debate entre a construção inteligível do mito messiânico e a opacidade do cotidiano em curso. O conjunto das crônicas compõe uma espécie de diário confessional, porém aberto à interferência desorganizadora do cotidiano. A anatomia confere uma forma contingente à série descontínua da prosa de jornal. Cada fragmento datado remete à unidade da série, numa totalização sempre em processo, cujo começo e fim são arbitrários. O Telefonema constitui uma espécie de enciclopédia vazada no tempo (Chalmers, 1996, p. 43).

O estudo diacrônico da coluna *Telefonema* só confirma que a linguagem teatral que encantava o jovem crítico teatral continuou a ser motivo para discussão no experiente cronista. O “caráter agradável” das peças de Pola Rezende e Helena Silveira, visando a uma “pedagogia completa” para a formação de uma plateia atenta às nuances do teatro de Piolim, por exemplo, não poderia esbarrar nas adaptações descontextualizadas, na migração da “grande arte” para a “sétima arte” e, menos ainda, nas gratuitas “barbáries” rodrigueanas.

Os escritores, na opinião de Oswald de Andrade, deveriam estar atentos ao contexto em que viviam, mas atentos à forma da transposição do mundo real para o ficcional. *Vestido de noiva* e *No fundo do poço*, ambas oriundas das páginas policiais, nesse sentido, distinguir-se-iam nos princípios “transcendentes” e “moralizantes”.

Por mais estranha que pareça, hoje, essa restrição a Nelson Rodrigues, cabe lembrar, como faz Décio de Almeida Prado, que naquele momento:

Crítica e público desapontavam-se com o clima crescentemente mórbido de sua dramaturgia, com o acúmulo de situações anômalas e de pormenores desagradáveis, com as quebras cada vez mais freqüentes da lógica e da verossimilhança. Ele parecia ferir de propósito, pelo prazer de quebrar barreias morais e estéticas, tanto o bom senso quanto o bom gosto. A classe teatral não o desamparou em suas lutas contra a censura, que interditou muitas de suas peças, porém mais por dever de ofício, por solidariedade artística, sem a certeza de que seria mesmo aquele o melhor caminho para o teatro brasileiro. Em última análise, ninguém sabia bem como julgá-lo – gênio ou talento superficial e sensacionalista, poeta maldito ou simples manipulador, embora hábil, de enredos melodramáticos? (Prado, 1996, p. 53).

Na crônica *Vinícius de partida*, de 3 de maio de 1946, por ocasião da viagem que marcava o início da carreira diplomática de Vinícius de Moraes, Oswald de Andrade retomou a comparação entre três nomes ilustres da literatura brasileira, feita em outra crônica. Apropriando-se do discurso de uma das personagens d’*A Morta*, sugeriu que um “liame” atava o referido poeta a Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade – o *humour*:

No *humour* reside o catastrófico e talvez no catastrófico toda a natureza humana. Daí o sucesso das religiões de salvação. E o sucesso de grandes confessos tímidos, Machado de Assis, Carlito, Vinícius de Moraes. Esses homens trazem em si o sentido dialético do desastre. É a outra ponta do fio... Um personagem d'*A morta* afirma judiciosamente, na última cena, que o barbante não tem fim. E o erro do homem é pensar que o barbante tem fim. Machado, Carlito, Vinicius sabem que o barbante não tem fim.... (Andrade, 1996, p. 166-167).

Durante os últimos anos de vida, Oswald de Andrade, assim como o protagonista da referida peça, O Poeta (engajado, responsável, mas hostilizado pelo mundo), procurou atar as faces do mundo. A menção justamente a essa peça na coluna *Telefonema* poderia ter um sentido mais profundo se as palavras do estudioso José João Cury sobre o texto dramático fossem transferidas para o não ficcional:

A morta, na qualidade de ser um texto escriptível, recupera com a morte o trabalho da significância. As potencialidades existentes dão-nos o privilégio de nos embrenharmos em duas alternativas das encruzilhadas da escritura oswaldiana: comentário literário e o comentário político (Cury, 2003, p. 123).

Os enunciados confrontados de Oswald de Andrade (literatura dramática *versus* literatura do espetáculo, clássico *versus* popular, tradicional *versus* moderno, dramaturgia nacional *versus* dramaturgia estrangeira etc.) assemelham-se aos encontros na poética de Décio de Almeida Prado, descritos por Maria Cecília Garcia como provenientes de um “período de transição entre o velho e novo teatro”. Sobre aquele período em que Oswald e Décio produzem crítica teatral, para a pesquisadora:

talvez fosse melhor falar em teatro mal esboçado, literatura transposta para a cena, já que muito do que se fazia até então era assim; as relações entre esse teatro e o novo modelo que estava nascendo eram contraditórias, estavam ainda em estado de latência. Algo saía de cena, mas não se sabia ainda muito bem o que entraria em seu lugar; esboços, desejos, ideias era o máximo que se tinha de concreto naquele momento (Garcia, 2004, p. 171).

Mesmo que a tradição não tenha confirmado as expectativas de Oswald de Andrade sobre um ou outro nome entre os grandes das letras nacionais e tenha, por outro lado, consagrado alguns em que ele não observava qualidade literária, o legado das observações e críticas do escritor paulista é inegável. Para ser revisto, aceito ou refutado.

Nas palavras do próprio Oswald: “Isso de se fazer de um escritor um intocável porque faleceu é besteira sentimental dos piores efeitos. A morte só destrói os medíocres e sobre eles é natural que se olhe e passe” (Andrade, 1996, p. 177). Definitivamente, Oswald de Andrade não era medíocre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU JUSTIÇA PARCIALMENTE FEITA EM BREVES COTEJOS)

Sem espírito crítico não existe nenhuma criação artística digna desse nome. É a faculdade crítica a que inventa formas novas.
(Oscar Wilde)

Quem se esculhamba, sabe esculhambar os outros e até as coisas. As coisas e o mundo das coisas.
(Oswald de Andrade)

Proferidas em tons distintos, sob diferentes contextos, mas, ainda assim, tão complementares, essas epígrafes revelam peculiar aproximação. Mas, como é possível que escritores geográfica, temporal e culturalmente distantes tenham algo em comum? Na solução do enigma, uns correriam afoitamente lembrando das vidas escandalosas que levaram. Outros complementariam, ressuscitando polêmicas pseudoliterárias. Mais alguns ficariam no meio termo: afirmando que ambos fizeram mais pela literatura por meio de suas biografias do que de suas obras.

Enfim, como se sabe, em se tratando de literatura, palpiteiros há muitos. Todos sedentos pela notoriedade dos achismos, contudo pueris no exercício da crítica. E, por isso mesmo, para além daquelas e de outras idiossincrasias, estaria o fato de Oscar e Oswald terem se aventurado em duas artes: naquela, propriamente, do fazer artístico e naquela do criticar o artístico. Foram poetas, romancistas, dramaturgos e críticos de arte e, nessa última função, percebiam uma oportunidade para o surgimento e o exercício de novas formas.

Contudo, ainda assim, nem tudo pareceria perdido para o grupo de que se falava antes. Logo, um daqueles *biobibliógrafos*, para advogar em causa própria, lembraria que Wilde considerou a crítica como uma espécie de autobiografia. Esse argumento, se não fosse bem interpretado, corroboraria aquelas ações. Entretanto, colocando luz sobre a questão, poder-se-ia chamar ao esclarecimento Garcia (2004), quando afirma que, para Oscar Wilde, a crítica só seria:

a única forma civilizada de *autobiografia*, porque não se ocupa com os acontecimentos, mas com os pensamentos da vida de uma criatura; não com as contingências da vida física, mas com as paixões imaginativas e os estados superiores da inteligência. Em suma, é uma espécie de autobiografia porque nela o crítico fala mais de si do que do objeto estudado; nela ele trai (expõe) seus modos de apreciar um espetáculo, abre as portas da alma.

Na concepção de Wilde, um apaixonado pelo teatro e também pelo espírito crítico, a crítica considera a obra de arte *ponto de partida para uma nova criação*, e não se limita a descobrir a intenção real do artista, e aceitá-la como definitiva. E isso é assim porque o sentido de toda coisa bela criada está tanto na alma de quem a criou como na de quem a contempla, que empresta a ela outros significados, pondo-a em novas relações com a época, até o ponto de chegar a ser uma parte essencial de nossa vida (Garcia, 2004, p. 42)

Por mais romântica que seja a visão do irlandês sobre a crítica, não se pode negar sua atualidade. Mesmo se referindo ao do fim do século XIX, a concepção wildiana liga-se ao conceito de “representação” proposto por Stuart Hall em pleno século XXI. A ideia de que a obra de arte pode funcionar como ponto de partida para uma nova criação tem a ver com o princípio de que

as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação* [...]. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional (Hall, 2003, p. 49).

Seguida essa correlação, o grande desafio do crítico de arte passa a ser, então, conciliar o horizonte de expectativas desse sistema de representação cultural e a capacidade/propensão para transfigurar a obra de arte. Não bastasse esse desafio, lembra Eduardo Lourenço que “nenhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem *positiva* de si” (Lourenço, 1992, p. 61).

Assim, quando encarou o desafio de escrever sobre teatro em suas crônicas, Oswald de Andrade tinha de ser meticuloso e, ao mesmo tempo, fiel aos seus princípios. Além disso, para agravar o cenário que se colocava como herança diante do escritor paulistano (que, pelo menos nesse aspecto, diferia do enfrentado pelo europeu), deve-se levar em conta que:

a rigor, não se pode dizer que no Brasil houve uma divisão muito precisa entre a crítica teatral erudita e a crítica militante, com ocorreu com a crítica literária. A crítica teatral foi sempre militante, no sentido de colocar-se a serviço de uma causa, a da formação de um autêntico teatro brasileiro. A relação do teatro com a imprensa sempre foi profícua, embora esporádica, conseqüência não da falta de interesse do jornalismo pelas artes cênicas, mas da própria precariedade e inconstância tanto dos jornais quanto das apresentações. De que se têm notícias, as primeiras notas sobre teatro apareceram nos jornais com mais freqüência quando estes passaram, eles também, a adquirir maior consistência como veículos de comunicação. O que veio a ocorrer somente a partir do início da segunda metade do século XIX. O Império conseguia uma breve solidez política, logo abalada pelo movimento republicano, mas isso permitiu que a sociedade desse uma arrancada (Garcia, 2004, p. 112-113).

Não por outro motivo, ao se analisar o postulado crítico de Oswald de Andrade no último decênio de vida, seria prudente cotejá-lo, ao mesmo tempo, com o de Oscar Wilde, mas também com os dos brasileiros Machado de Assis, Alcântara Machado e Décio de Almeida Prado (cada um representando um daqueles períodos da trajetória da crítica teatral no Brasil com os quais o autor d'*A morta* teve contato). É importante se notar, desde já, que, entre os escolhidos, apenas o último não desenvolveu produção ficcional. Esse foi um dos critérios de seleção desses nomes, mas, por Décio ser considerado o grande nome da crítica teatral brasileira moderna, sua escolha justifica-se.

Conforme Garcia (2004), é possível encontrarem-se onze premissas fundamentais no ideal crítico de Oscar Wilde (algumas das quais já expostas na comparação com Stuart Hall). Diante disso, para melhor entendimento delas e para as comparações pertinentes às adotadas por Oswald de Andrade enquanto crítico teatral, essas premissas serão aqui revisadas em segmentos. As três primeiras, por exemplo, atendem diretamente ao que já se comentou sobre as polêmicas que envolveram cada escritor, a saber:

- a) A importância de cultivar o *espírito crítico*, questionador e, de certa forma, provocador. Encarar a crítica como uma provocação feita ao crítico pela obra artística, uma resposta às provocações intelectuais e espirituais do artista.
- b) Nunca contrapor a faculdade criadora à faculdade crítica, como se o artista estivesse em uma posição superior ao crítico, ou vice-versa. Ambos são criadores.
- c) Toda obra artística digna desse nome, que valha pena ser criticada, traz em si o espírito crítico, a consciência de si mesma. Justamente aí reside toda a sua beleza, e ao crítico cabe ir exatamente a esse ponto, provocando essa consciência (Garcia, 2004, p. 43).

Como se vê, a ideia de provocação era cara tanto a Wilde quanto a Oswald. Neste último, por excelência, a natureza provocadora pode ser notada no que tange ao exposto nas crônicas de *Telefonema*. Talvez, numa ação muito mais consciente do que a de seus alvos, o combatente Oswald de Andrade sabia atacar e se defender. Era irônico com muitos, usava palavras duras, mas só ignorava e repudiava a faculdade criadora daqueles que se acham acima do bem e do mal.

Daí, talvez, a implicância de Oswald (sem a devida autocrítica) com Nelson Rodrigues, uma vez que este dramaturgo deliberadamente compunha peças que não se faziam entender por boa parte do público. Hoje vistas como ultrainovadoras, elas partiam de um pressuposto bastante controverso para o momento em que eram levadas à cena: prescindiam do público. Sabidamente, o período era de chamamento e formação de plateias, o que era contrariado, como se percebe, pela própria natureza daquelas “peças desagradáveis”.

O fato de se associar seguidamente Nelson e Oswald – por serem precursores, a certo modo, do teatro moderno brasileiro (o primeiro, por ter sido encenado por *Os Comediantes* de forma vanguardista, e o segundo por, anos antes desse acontecimento, ter criado peças que também comportariam essa forma nova de encenar) e desprenderem inovações cênicas complexas para aquele momento – desrespeita a noção de que, a todo momento, o autor d’*O rei da vela* pretendia alcançar o público, sendo por vezes didático, mesmo na mixórdia intertextual de suas criações.

Oswald de Andrade teve a oportunidade de assistir às peças de Nelson Rodrigues e, muito embora sua apreciação não lhes fosse favorável (virulenta, a bem da verdade), jamais se deixou tomar pela crítica rasteira, atingindo-o em outra esfera que não a intelectual. A restrição quanto ao dramaturgo carioca dizia respeito ao conteúdo de suas obras, pouco transcendentais e muito individualistas (ao modo daqueles simbolistas franceses). E, mesmo no âmbito intelectual, jamais se posicionou acima daquele artista. Antes, teve ciência (critério) e consciência (preocupação social) em suas críticas.

Dessa forma, pode-se dizer que Oswald de Andrade também cumpriu à risca, pelo menos nesse caso, os ensinamentos do mestre Machado de Assis, para quem:

A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure reproduzir unicamente os juízos da sua consciência. Ela deve ser sincera, sob a pena de ser nula. [...] Pouco lhe deve importar as simpatias ou antipatias dos outros; um sorriso complacente, se pode ser recebido e retribuído com outro, não deve determinar, como a espada de Breno, o peso da balança; acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever de dizer a verdade, e em caso de dúvida, antes calá-la, que negá-la (Assis, 1999, p. 40-41).

Ainda para continuar com a ideia de criação (e, por que não dizer, de vanguardismo) na crítica, têm-se outras três premissas wildianas compondo novo segmento, a saber:

- d) Uma época sem crítica é uma época em que a arte não existe, ou então permanece imóvel, hierática, e se limita à reprodução de tipos consagrados, ou uma época que não possui arte alguma. De certa maneira, o silêncio da crítica diante da indústria cultural pode ser um sintoma dessa condição. No entanto, a crítica tem também o papel de provocar e descobrir novas formas artísticas.
- e) Porque é a faculdade crítica que inventa formas novas.
- f) E da mesma maneira que a criação artística implica o funcionamento da faculdade crítica, sem a qual não poderia dizer-se que existe, assim também a crítica é realmente criadora no mais alto sentido da palavra (Garcia, 2004, p. 43-44).

Se as duas últimas remetem às ideias anteriormente expostas, de que a arte só se faz arte quando digna de análise e de que a faculdade crítica, quando bem conduzida, reveste-se de

elementos criadores, a primeira atenta para o silenciamento quando esses constituintes não funcionam. Tal situação foi malograda na crítica teatral brasileira quando o ostracismo dominava a cena nacional nas primeiras três décadas do século XX. A aparição de grupos de teatro com potencial a partir dos anos de 1940 provocou o aquecimento também da crítica especializada. Isso remete a uma pertinente oposição entre as críticas feitas por Antônio Alcântara Machado e Décio de Almeida Prado.

O primeiro escreveu a respeito de teatro para a imprensa, entre os anos de 1920 e 1930, rompendo, muitas vezes, o silêncio que se impunha pela acomodação da indústria cultural no país. O segundo passou a assinar críticas teatrais a partir da década de 1940, descrevendo toda a movimentação que surgia como reflexo de uma nova configuração do país (mais certo seria dizer do mundo) e, conseqüentemente, da mesma indústria cultural. Dessa forma, pode-se dizer que o primeiro vivenciou o período mais difícil do ponto de vista intelectual-cultural, enquanto o segundo acompanhou o surgimento de novas formas. A consagração do segundo como o maior crítico teatral brasileiro da modernidade, como se sabe, não é sem méritos, mas muito se origina nesse cenário.

Isso posto, é interessante ler como Cecília de Lara e Maria Cecília Garcia defendem, respectivamente, Alcântara Machado e Décio de Almeida Prado, pois não se pode perder de vista que, durante todo aquele período (entre os anos 1920 e 1950), Oswald de Andrade, entre outras funções de polígrafo, empenhava-se fortuitamente no mesmo expediente dos dois. Assim, pode-se ler, nos discursos de ambas as pesquisadoras, verdades que também se aplicam a Oswald.

Começando com Lara (1987), tem-se o seguinte relato:

O interesse de A. A. Machado pelo teatro levou-o, pelas trilhas nacionalistas, a se preocupar com as origens do teatro brasileiro [...] Ao mesmo tempo, sem sair de sua época, vasculhou todos os gêneros dramáticos em voga, bem como os demais elementos ligados à questão da renovação da arte dramática desde a atuação do comediógrafo, do ator e as diferentes concepções da arte de representar, o uso dos novos recursos cênicos, as salas de espetáculo e tipos de palco, a questão do público, a da formação do ator em escolas adequadas, a do apoio oficial às iniciativas de teatro, etc. No passado e no presente, no teatro estrangeiro e nacional, a preocupação que cruza toda sua atuação crítica e ensaística é a busca de uma essencialidade que pudesse nortear sobretudo o autor brasileiro, e moderno, nas trilhas da renovação tal como vinha ocorrendo em outros campos da arte nacional.

Dos espetáculos mais cuidados aos mais populares, no teatro de revista e no circo; nas experiências da nova música, da pintura e da escultura; na vida cotidiana, vivida e observada nas ruas da cidade e refletida no noticiário dos jornais – tudo foi objeto digno de exame para sua mente meticulosa sempre sob o ângulo da intenção em apontar caminhos para a criação dramática verdadeiramente nacional e em moldes renovadores.

As propostas que formulou para o teatro brasileiro tiveram, com o passar do tempo, a confirmação do acerto de sua perspectiva. O combate veemente e apaixonado de

aspectos da realidade teatral, em particular, e brasileira, em geral, traduzia o inconformismo impaciente de quem tinha pressa. Como se pressentisse que não chegaria a ver concretizados seus anseios, na breve trajetória de vida que lhe foi dado percorrer (Lara, 1987, p. 146-147).

Verdade seja dita, tudo o que Lara afirma sobre Alcântara Machado se aplica a Oswald de Andrade, sem detrimento de nenhum dos dois. Antes, pode-se falar de uma consonância entre esses primeiros modernistas. E a familiaridade entre os procedidos dos dois aumenta, principalmente, ao levar-se em conta que o primeiro parágrafo quase descreve a postura daquela personagem que se identificou como Oswald de Andrade no ensaio *Do teatro, que é bom...* Já o segundo parágrafo parece descrever o modo como a coluna *Telefonema* era conduzida. O que também não é de se estranhar, uma vez que ambos colaboravam com periódicos. O último parágrafo, por sua vez, narra com poesia a justiça feita postumamente aos dois autores.

Antes de se passar ao excerto de Garcia sobre Décio de Almeida Prado, cabe o registro de que tanto Alcântara Machado quanto Oswald de Andrade exaltaram a genialidade de Abelardo Pinto, o palhaço Piolim. Reconhecido como um dos maiores artistas de seu tempo, também ele veio a receber a merecida justiça do reconhecimento: o dia de seu nascimento foi escolhido para a data comemorativa do Dia do Circo no Brasil.¹²

Garcia (2004) afirma que as pedras de toque da poética de Décio de Almeida Prado foram atentar para os organismos da encenação, valorizando o texto dramático (conforme os ensinamentos de Jacques Copeau) e traduzir de forma clara e precisa esses organismos num texto que, embora jornalístico, fosse também poético.

A particularidade da maioria dos estudos – sejam ensaios, dissertações, comentários, artigos ou entrevistas jornalísticas – sobre a obra de Décio de Almeida Prado é sua centralidade nas ideias estéticas expressas por ele neste ou naquele momento, nas análises que fez sobre o trabalho de atores, encenadores, cenógrafos, dramaturgos, nas opiniões que vez ou outra emitiu sobre este ou aquele espetáculo, nas verdadeiras *lições de teatro* nas quais se transformavam suas críticas. Sem falar na importância de sua obra para o tracejamento de uma história do moderno teatro brasileiro, sua dialética, avanços e retrocessos, sua “modernização”, a luta contra a censura, a batalha por dar à luz uma dramaturgia nacional, por superar a centralidade no texto dramático, adquirindo a maioria em relação à literatura.

Mas a poética de Décio de Almeida Prado – a forma dialógica habitual de organização das ideias, a estrutura do texto como totalidade de sentido, como enunciado completo – não foi objeto de análise por parte da maioria dos que se debruçaram sobre sua obra crítica. [...] Era preciso formar um público para o teatro, e igualmente um enunciário para a crítica teatral nos jornais. A sedução, portanto, não era um simples artifício para tornar o texto mais envolvente, mas estratégia discursiva bem pensada. Décio queria que o público fosse ao teatro, e para isso precisava que ele sentisse o teatro como parte de sua vida, que lhe fosse transparente e sedutor. [...] Era uma crítica que buscava, por um lado, reconstituir a mensagem da obra e, por outro, estabelecer a estrutura formal

¹² Mais informações sobre o circense podem ser obtidas em LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. (Coleção Ensaios)

do espetáculo, muitas vezes em dois textos críticos diferentes. [...] Não se tratava propriamente de um apreço à informação alentada e ao texto longo. Apreço à informação alentada sempre foi o objetivo do jornalismo diário, por piores que fossem suas épocas históricas. O que nos parece mais importante apontar é para o fato de que Décio já começava a traçar os contornos da moderna crítica jornalística: desprezava o nariz-de-cera, os artifícios vazios, as exibições bombásticas de erudição [...]. A atração vinha por meio da clareza, e o texto não tardava a dizer a que veio. Essas são marcas de uma poética essencialmente jornalística. Dessa forma, remarcava como um falso problema a discussão sobre o crítico ser ou não um jornalista. **O crítico escreve para jornal e deve aprender os segredos dessa linguagem, dessa codificação, que é especial e que Décio não só explorou como ajudou a modelar.** Quanto à extensão da crítica, trata-se da linguagem que sua época lhe propunha. Era o seu desafio. Objetivamente, era o indício de um amadurecimento do saber teatral, do discurso que começava a formar-se sobre o teatro brasileiro.

Com uma linguagem diferente da linguagem das notícias, dos editoriais, dos artigos de fundo, a crítica de Décio apela para o *eu*, em sua relação com o *tu* e o *ele*, para os gostos, os caprichos pessoais, os sonhos, os desejos, a voz do espírito, as nossas mazelas do dia-a-dia [sic]. E assim conjura o espetáculo diante do leitor, invadindo sua privacidade para colocar dentro dela o teatro, o pantomima, a farsa, a representação, o fingimento, aquilo que justamente rompe com a realidade dos fatos, destrói qualquer possibilidade de objetividade jornalística, dispensa a informação que conforma a notícia (Garcia, 2004, p. 163-169). [Grifos nossos].

Novamente, é difícil distinguir quais das atribuições impingidas a Décio não poderiam ser aplicadas a Oswald de Andrade. Ainda que os textos do primeiro fossem mais extensos (muitas vezes, divididos em duas ou mais partes), ambos pareciam trilhar semelhantes caminhos nas proposições (combate à censura, incentivo à dramaturgia nacional, formação de plateia) e na consciência de que (boa parte d) o alcance do que escreviam vinha do manejo da linguagem (cada um empregando diferentes artifícios, é importante que se diga).

Mas, então, em que se diferenciavam o “velho modernista” e o “chato-boy” a ponto de o último ter alcançado tão alto posto na crítica nacional e o primeiro ser constantemente escamoteado? A resposta parece vir de um conceito aplicado em toda poética oswaldiana (especialmente em sua dramaturgia), que encontra a justa proporção quando se fala em história da literatura: o conceito de antropofagia, devoração. A ideia fica ainda mais nítida quando problematizada por Lúcia Helena (2003), da seguinte forma:

Se a história literária, à luz da historiografia e das periódicas revisões do cânone (o que, entre outras coisas, contraditoriamente, comprova a força dos cânones que quer combater), procura a origem, o documento fundador e inédito, e recebe forças do estabelecimento fidedigno de textos, acreditando com isto povoar-se e povoar o imaginário cultural de provas de “verdade” e de “atestados de identidade”; esta mesma história da literatura deveria convir que estas provas de identidade são bem pouco isentas. Os critérios de verdade, ao tratarem de arte, esbarram na incompletude da linguagem e em sua opacidade ao dizer a verdade. Ou ao dizer a mentira. As histórias do Modernismo e as interpretações sobre ele estão sempre cerca das fábulas da identidade. Se a arte, à luz e à sombra de sua sempre tensa trajetória, nos diz da capacidade de ficcionalizar, seja na poesia, no teatro ou nas narrativas; se ela nos diz da zona fronteiriça e embaçada do “como se”, e se desloca dos limites do imediatamente falso ou do comprovadamente verdadeiro; do mesmo modo, a

metáfora da devoração, cunhada pelo talento artístico de Oswald de Andrade, é uma profícua, e ainda pouco investigada, senda de se perquirir [*sic*] sobre as fábulas da identidade de uma ruptura cujo rosto, não mais de Janus, posto que de múltiplas faces, se constrói da ininterrupta capacidade de interrogar, no presente, o tempo dos fantasmas, o futuro do pretérito, e de examinar as expectativas do que poderia ter sido e nunca tem sido: a cultura brasileira, em sua fragmentada, acidentada e penosa história (Helena, 2003, p. 248-249).

Assim, como o que se quer abrir é a possibilidade de leitura do postulado crítico de Oswald de Andrade, parece justo lembrar:

identificam-se na poética de Décio de Almeida Prado dois tipos de diálogo entre enunciados. O primeiro, entre texto dramático e texto do espetáculo. Para o crítico, essa relação ainda era bem conflitiva nos anos 1940, tempos de passagem do teatro mais tradicional para o teatro moderno no Brasil, caracterizada sobretudo por sua indefinição entre literatura e teatro. O segundo diálogo se dá entre pares de ideias. Nas críticas às peças de Nelson Rodrigues, por exemplo, está o diálogo entre o clássico e o popular tanto na temática quanto na estética, o confronto entre o romantismo e o realismo-expressionismo. Nas críticas às peças de Jorge Andrade, há o diálogo entre uma dramaturgia apenas esboçada, como um roteiro para a encenação, e uma dramaturgia aristotélica, com arcabouço claro; identifica-se também o confronto entre o nacional e o estrangeiro. Nas críticas ao teatro de Gianfrancesco Guarnieri, e também de Brecht, o diálogo entre arte e política, entre uma estética dramática e épica (Garcia, 2004, p. 171).

No entanto, na poética de Oswald de Andrade, os mesmos enunciados não podem ser identificados sob as mesmas circunstâncias, sem o uso do futuro do pretérito. Mesmo que haja os dois diálogos – o primeiro (entre texto dramático e texto do espetáculo) pode ser facilmente esboçado a partir de nota que ele tenha deixado sobre a complexidade cênica d’*O homem e o cavalo*, por exemplo; já o segundo teria de encontrar outras correlações para a formação dos pares de ideias. Uma vez que Oswald não via dialética alguma em Nelson Rodrigues (ainda que o tenha oposto a Helena Silveira) e não teve tempo para as obras de Jorge de Andrade e Gianfrancesco Guarnieri, com as quais possivelmente se afinaria, encontrando notoriedade somente dos anos rebeldes de 1960 em diante, por que não se permitir o delírio de pensar como ele reagiria enquanto crítico teatral frente ao mesmo movimento que o consagrou a partir da primeira montagem d’*O rei da vela*? O que ele diria sobre as revoluções (do teatro épico) trazidas à cena pelo Teatro de Arena, pelo Teatro Oficina ou pelo Teatro do Oprimido?

Certamente, qualquer sentença sobre a avaliação que Oswald fizesse desses e de outros grupos seria mera conjectura. Mas não de todo infundada, já que os pressupostos do postulado crítico do autor estão aí, vivos, abertos à composição de uma história da literatura por quem estiver disposto a novas leituras. A coragem para tamanho empreendimento, com certeza, configuraria, para Oscar Wilde, uma forte tentativa de se aproximar do ideal da crítica, uma vez que as premissas que seguem dizem respeito devidamente a isso:

- g) Não ter medo de ver a crítica elevada como a forma *mais pura de impressão pessoal*, e a impressão pessoal precisa ser valorizada porque o discurso de uma época é constituído pelas impressões pessoais dos sujeitos que produzem, criam e transformam sua época.
- h) Nesse sentido, a crítica é uma espécie de autobiografia, porque nela o crítico fala mais de si do que do objeto estudado, ao expor seus modos de apreciar uma obra artística (Garcia, 2004, p. 44).

Sob essa última perspectiva, para continuar por mais algum tempo com os pares conflitivos e evidenciar o modo como o conceito de autobiografia é aplicável, poder-se-ia lembrar da irreverente e divertida epígrafe de Oswald de Andrade sobre o ato de espinafrar(-se) em contraposição à sisudez das palavras de Machado de Assis, para quem há condições no exercício da crítica e

a coerência é uma dessas condições, e só pode praticá-la o crítico verdadeiramente consciencioso. Com efeito, se o crítico, na manifestação de seus juízos, deixa-se impressionar por circunstâncias estranhas às questões literárias, há que cair frequentemente na contradição, e os seus juízos de hoje serão a condenação das suas apreciações de ontem. Sem uma coerência perfeita, as suas sentenças perdem todo o vislumbre de autoridade, e abatendo-se à condição de ventoinha, movida ao sopro de todos os interesses e de todos os caprichos, o crítico fica sendo unicamente o oráculo dos seus inconscientes adutores (Assis, 1999, p. 41).

Os dois autores lidam com o mesmo princípio da coerência, porém com tons distintos. Os mesmos tons com os quais queriam distanciar Oswald de Andrade e Oscar Wilde, de quem se tomam as derradeiras premissas, já detalhadas, porém passíveis de nova leitura para a confirmação, a saber:

- i) A crítica considera a obra de arte como *ponto de partida para uma nova criação*, e não se limita a descobrir a intenção real do artista, e aceitá-la como definitiva, mas imprime nela outros significados, duplica seus sentidos.
- j) E isso é assim porque o sentido de toda coisa bela criada está tanto na alma de quem a criou como na de quem a contempla.
- k) A obra de arte serve ao crítico simplesmente para sugerir-lhe uma obra nova ou pessoal, que pode não ter nenhuma clara semelhança com a que critica. Isso confere ao trabalho do crítico uma liberdade de movimentos tal que ele pode exercer toda a sua faculdade criadora (Garcia, 2004, p. 44).

Em *A crise da filosofia messiânica*, tese em que defende a ascensão e o declínio do patriarcalismo em paralelo a seu registro na literatura e demais artes e no pensamento ocidental, Oswald afirmou que “O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos — O Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema” (Andrade, 1970, p.126).

Hoje, com os avanços tecnológicos, há quem defenda e estude mais manifestações artísticas, para além da sétima, tais como os quadrinhos, a fotografia, a arte digital e os videogames. O mundo parece outro, mais avançado. Porém, como no tempo de Oswald, algumas amarras ainda prendem, (dis)torcem ou esvaziam a cena cultural no Brasil.

Por isso, o autor deve permanecer sob os holofotes, uma vez que leitura dele sobre o mundo e a leitura que se faz dele continua a ser produtiva, prolífica e provocativa. Como se adivinhasse a existência de múltiplas janelas virtuais ou meios de busca e disseminação da informação, Oswald permanece atual e digno de aplausos pela imensa bricolagem de citações, em um hipertextual legado.

Dessa forma, a proposição que finda esta investigação sobre os textos não ficcionais de Oswald de Andrade e sobre o universo das artes dramáticas no Brasil é um convite à reabertura do campo de hipóteses. Que este texto acadêmico seja o ponto de partida para novas perguntas e potenciais criações, também artísticas! Que, a partir dos apontamentos aventados, se valorize mais a crítica teatral, o gênero jornalístico-literário, o texto dramático, o teatro! Que se valorizem mais a capacidade criatividade e a força libertária do “velho modernista”! Que se valorize mais Oswald de Andrade, princípio e fim de toda esta criação!

REFERÊNCIAS

- ABREU, Sabrina Pereira de. *O rei da vela, atos e vozes em ruído: um estudo da performatividade na língua*. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 1991. Orient. Profa. Dra. Ione Marie Ghislene Bentz.
- ALENCAR, José Eudes Araújo. *Almada Negreiros e Oswald de Andrade: experimentação e radicalidade no palco da periferia*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Orient. Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. São Paulo: Globo, 1996. Pesquisa e estabelecimento de texto, introdução e notas de Vera Maria Chalmers. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1991. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: _____. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- ANTUNES, José Pedro. “Os mistérios araraquarosos”, relato provisório de um acontecimento teatral e de sua recepção, acompanhado de tentativas de aplicação de alguns conceitos da estética da recepção. In: SARTINGEN, Kathrin (org.). *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.
- ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- ATALA, Fuad. Evocação sem nostalgia. In: *Correio da Manhã: compromisso com a verdade*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2001. Cadernos da Comunicação. Série memória.
- AVELAR, Idelber Vasconcelos. *A morta, de Oswald de Andrade: a emergência de uma mimesis paradoxal no teatro brasileiro*. Disponível em: www.idelberavelar.com/oswald-de-andrade.pdf. Acesso em: 25 set. 2009.

- BACKES, Marcelo. Prefácio. *In: ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- BRITO, Mário da Silva. “O santeiro do mangue”. *In: ANDRADE, Oswald de. O Santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da UNICAMP: Editora Ex Libris, 1995.
- CANDIDO, Antonio. “Depoimento sobre Clima”. *Revista Discurso*, São Paulo, n. 8, p. 183-193, 1978.
- CHALMERS, Vera Maria. Panorama de Telefonema. *In: ANDRADE, Oswald de. Telefonema*. São Paulo: Globo, 1996. Pesquisa e estabelecimento de texto, introdução e notas de Vera Maria Chalmers. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- CHALMERS, Vera Maria. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1976.
- CÔRREA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto da Oficina. *In: ANDRADE, Oswald de. O rei da vela*. São Paulo: Difel, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Marta Morais da. Construção e destruição na dramaturgia de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. *Revista Letras*, Curitiba, n. 21/22, p. 39-56, 1973/1974.
- CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.
- DOCE, Cláudia Rio. A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, do palco à tela. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Letras Teoria Literária/ Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/ SC, 1996. Orient. Prof. Dr. Raúl Hector Antelo.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Oswald de Andrade e a cena semiótica d'O rei da vela. *In: Semiótica da literatura*. São Paulo: Educ, 1987, p. 101-107.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989. (Coleção Repertórios)
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001. (Coleção textos: 15)
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

- FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008. (Coleção Por que ler)
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FRAGA, Eudinyr. As peças em francês. In: ANDRADE, Oswald de. *Mon coeur balance; Leur âme*. [em coautoria com Guilherme de Almeida]. Tradução de Pontes de Paula Lima. São Paulo: Globo, 1991. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- FREITAS, Nanci de. A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e do “teatro para as massas”. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, jul. 2004.
- FURTADO, Celso. *O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.
- GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1995.
- GARDIN, Carlos. Teatro como diagrama da vida. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE SEMIÓTICA, 1, 1986, Niterói. *Anais [...]*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 1986. p. 52-59.
- GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985. (Coleção Universitária: Série Ensaios)
- GOMES, Renato Cordeiro. As radicais experiências do teatro de Oswald de Andrade: entre o estético e o ideológico. *Revista Semear: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 8, 2002.
- GOMES, Renato Cordeiro. A paródia do discurso religioso em “O santeiro do mangue”, de Oswald de Andrade. In: ABRALIC. CONGRESSO, 1, 1988, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Abralic, 1988. v. 2, p. 92-97.
- GUINSBURG, J. *Diálogos sobre teatro*. Org. Armando Sérgio da Silva. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2002.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HELENA, Lúcia. Fábulas da identidade e história(s) do modernismo. In: MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- HELENA, Lúcia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- JACOBBI, Ruggero. O espectador apaixonado. Teatro de Oswald de Andrade. [Escola de Arte Dramática, UFRGS]. Porto Alegre: n.p., 1972.
- KOHLER-RODRIGUES, Heliane. Les procédés logico-argumentatifs du discours propagandiste dans O Homem e o Cavalo d'Oswald de Andrade. *Revista de estudos da linguagem*. Belo Horizonte, v. 4, n. 3, p. 115-133, jan./jun. 1995.
- KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. (Série Rumos da Cultura Moderna)
- HELIODORA, Bárbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. (Coleção "Explicado aos meus filhos")
- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. (Coleção Ensaaios)
- LEVIN, Orna Messer. *Pequena taboada do teatro oswaldiano*. 1995. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária da Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/ SP, 1995. Orient. Prof. Dr. Robert Schwarz.
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alvez, 1979.
- LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa, ou As duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- MAGALDI, Sábato. *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- MAGALDI, Sábato. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. 3. ed. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1993. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

- NAVARRO, Consuelo. Família e sociedade no teatro brasileiro: a força da punição dos tempos do moleque à época do favelado. *Brasil: revista de literatura brasileira: a journal of brazilian literature*, Porto Alegre, v. 5, n. 7, p. 29-45, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich Willhem. *A origem da tragédia*. Tradução de Joaquim José de Faria. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2004.
- NUNES, Benedito. Ponta de Lança. In: ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção ELOS)
- PIOLIM. Disponível em: <<http://www.mundoclown.com.br/piolim>> Acesso em: 25 set. 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Oswald de Andrade: um teatro por fazer*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1997.
- ROCHA, Vera Lúcia Figueiredo Costa. Les personages femininis dans l'ouvre theatrale d'Oswald de Andrade. *Revista de Letras, Fortaleza*, v. 14, n. 1/2,), p. 205-219, jan./dez. 1989.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- STEVENS, Kera. *O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Anderson Pires da. *Mário & Oswald: uma história privada do modernismo*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ RJ, 2006. Orient. Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão.
- TORRECILLAS, Maria Vera Cardoso. *A intencionalidade e a situacionalidade nas obras teatrais "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, e "A Moratória", de Jorge Andrade*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo/ SP, 2007. Orient. Profa. Dra. Elisa Guimarães.