

A criação dramaturgica de Oswald de Andrade: diálogo entre estética vanguardista e teatro de revista

The Oswald de Andrade's dramaturgical creation: dialogue between avant-garde aesthetics and the revue theater

Nanci de Freitas

Professora Adjunta no Instituto de Artes da UERJ, atuando na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES. É atriz, diretora e Doutora em Poéticas do Teatro, pela UNIRIO.

Resumo: O artigo discute o teatro de Oswald de Andrade, tendo em vista diálogos que dão forma à sua construção cênica, na assimilação de gêneros teatrais diversos, reiterando o caráter antropofágico do escritor. Por um lado, o desejo de modernização que o aproxima das vanguardas europeias e, por outro, o interesse na cultura popular brasileira: as performances circenses, procissões religiosas, o carnaval e o teatro de revista. Na busca por uma recepção à sua *dramaturgia*, Oswald se aproxima do teatro de revista, gênero híbrido e paródico de espetáculo ligeiro, que faz uma “re-visão” satírica dos fatos da atualidade, por meio do desfile de tipos sociais, caricaturas, e figuras cômicas.

Palavras-chave: Teatro de Oswald de Andrade. Teatro de revista. Teatro de vanguarda. Cultura popular brasileira.

Abstract: The paper discusses Oswald de Andrade's theater, in view of the dialogues that shape his scenic construction, in the assimilation of diverse theatrical genres, reiterating the writer's anthropophagic character. On the one hand, the desire for modernization that brings it closer to the European vanguards and, on the other hand, the interest in Brazilian popular culture: circus performances, religious processions, carnival and theatrical revue. In the quest for a reception to his dramaturgy, Oswald approaches the vaudeville theater, hybrid genre and parody of light shows, that makes a satirical “re-vision” of the facts of the present, through the pageant of social types, caricatures, and comic figures.

Key-words: Oswald de Andrade's theater. Revue theater. Avant-garde theater. Brazilian popular culture.

O teatro antropofágico oswaldiano e a “revista brasileira”

A obra dramaturgical de Oswald de Andrade, apesar de pequena, é uma referência fundamental na história do Teatro Brasileiro pela filiação ao modernismo e ao pensamento antropofágico, que abriram perspectivas artísticas no Brasil, em diálogo com a arte moderna europeia. As três principais peças de teatro de Oswald foram escritas na década de 1930: *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1933-34) e *A morta* (1937). Além destas, o escritor compôs, em 1916, duas peças em francês, em parceria com Guilherme de Almeida, *Mon coeur balance* e *Leuer âme*, e o poema dramático *O santeiro do mangue: mistério gozoso em forma de ópera*, escrito entre 1935 e 1950.¹ A histórica encenação de *O rei da vela*, em São Paulo, pelo Teatro Oficina, em 1967, provocou grande impacto junto ao público e instaurou, com sua inventividade agressiva, uma desmontagem das convenções cênicas e dos critérios de avaliação crítica.

Construído à margem de uma dramática convencional, o teatro oswaldiano apresenta linguagem paródica e hiperbólica na assimilação de textos e gêneros teatrais diversos, reiterando o caráter antropofágico do escritor. Os múltiplos diálogos artísticos provocam tensão em suas formas cênicas e nos modos de recepção: numa perspectiva, o desejo de modernização que o aproxima das vanguardas europeias e, por outro lado, a recuperação de tradições do espetáculo popular. Ao mesmo tempo em que deseja elaborar um teatro de vanguarda com características estéticas políticas (em diálogo com a cena de Meyerhold, em particular), Oswald almeja uma recepção ampla para suas peças e se interessa pelo repertório da cultura popular brasileira: performances circenses, procissões religiosas, carnaval e teatro de revista. Nesse sentido, retoma parte das propostas de Antônio de Alcântara Machado², em seu esforço de reelaboração do teatro nacional.

Alcântara Machado atacava o nosso teatro de costumes e as influências da ópera francesa e das companhias de Portugal, que chegavam ao país com peças mal ensaiadas, versões surradas do realismo italiano e canastrões da língua portuguesa.

¹ Há três manuscritos inacabados de peças de teatro de Oswald: *A recusa* (1913), *O filho do sonho* (1917) e um terceiro, sem título e sem data, que trata de uma greve de operários. Ver comentários de Sábato Magaldi no livro *Teatro de Ruptura: Oswald de Andrade* (2004). A edição das obras completas de Oswald de Andrade (Ed. Globo, 2005), inclui dois textos curtos: *Panorama do Fascismo*, de 1937, e *Histoire de la fille du roi – ballet brésilien*, roteiro escrito em 1924 e vertido para português por Oswald, nos anos 1940.

² Antônio de Alcântara Machado escreveu críticas de 1926 até sua morte, em 1935. Refletiu sobre teatro, no 1º número da revista *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) e em um capítulo de *Cavaquinho e Saxofone*, coletânea póstuma de crônicas publicada em 1940.

Propunha uma dupla tarefa de universalização e nacionalização do teatro brasileiro: do teatro adiantado de outros países deveríamos nos apropriar das técnicas dramáticas (em especial, a poética de Luigi Pirandello), mas a matéria dramática deveria ser encontrada em solo brasileiro, abandonando os temas desgastados da comédia de costumes e procurando captar personagens inéditos nas manifestações mais genuínas da nossa sociedade. As referências deveriam vir tanto da cultura moderna quanto das formas populares nacionais que remontariam aos autos de Anchieta (origens religiosas do nosso teatro), além do circo e da revista. Para o crítico, a revista, gênero paródico e híbrido, se apresentaria como objeto singular por seu processo de miscigenação cultural, tornando-se o autêntico gênero teatral brasileiro: “Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nelas o seu espelhinho de turco, ordinário e barato” (MACHADO, apud PRADO, 1993: 22).

Segundo Neyde Veneziano, em seu livro *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (1996), a revista teria surgido nos teatros de feira de Paris, por volta de 1715, como uma mistura de vaudeville e opereta, ganhando o nome de *revue de fin d'année*. O uso do termo “revista” viria, em 1728, com *La revue des théâtres*, escrita por Romagnesi e Dominique Filho, atores italianos radicados na França. Da França seguiria para outros países, sendo Portugal um dos primeiros a adotá-la, em 1851. A revista de Portugal desembarcaria no Brasil na segunda metade do século XIX. Em 1859, estreou no Rio de Janeiro a primeira revista produzida no Brasil, *As surpresas do Sr. José da Piedade*, atribuída a Figueiredo Novais. Arthur Azevedo fez sua incursão no gênero, em 1878, com *O Rio de Janeiro em 1877*, mas a fórmula só ganharia legitimidade popular a partir da estreia de *O mandarim*, em 1884, texto de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, dupla que marcou a história do teatro de revista no Brasil. O cosmopolitismo da capital do país possibilitara o intercâmbio com o teatro francês, português e espanhol, estimulando a produção local.

Embora aparentada com outros gêneros populares como a opereta e a mágica³, a revista assumiu uma linguagem peculiar: “espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, apresentando, por meio de inúmeros quadros, uma resenha que passava *em revista* fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão”. Algumas

³ Na definição de Décio de Almeida Prado, a opereta (ou ópera bufa) seria uma espécie de sátira à solenidade da ópera, firmada nos palcos da França e do Brasil com Jacques Offenbach; e a mágica, um gênero de ação fantástica e sobrenatural, derivado da *féerie* francesa. PRADO, Décio de Almeida. “A comédia brasileira (1860-1908)”. In: *Seres, coisas e lugares. Do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 15-30.

características do gênero se mantiveram em épocas e países diversos: “a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a intenção cômica e satírica; a tendência em utilizar um fio condutor; a rapidez do ritmo”, como diz Neyde Veneziano (1996: 28).

A assimilação da revista no Brasil adquiriu uma formalização própria, justamente pelo contato com os aspectos visuais e musicais da tradição carnavalesca do Rio de Janeiro, que viria dos primeiros desfiles de corsos e “blocos de sujos”, como o do Zé Pereira. O palco da revista carioca se tornaria, como no carnaval, lugar da suspensão dos valores cotidianos, picadeiro onde tipos sociais, personalidades ilustres e fatos políticos tornavam-se elementos farsescos, formando um painel de referências da cidade e do país.

A “revista brasileira”, no entanto, passaria por muitas transformações, perdendo aos poucos o humor ingênuo e a crítica de costumes para aderir ao luxo e à monumentalidade fantástica da *féerie*. Ganharia forma uma “revista espetacular”, com o texto sendo subjugado pelos recursos visuais e sensoriais, configurando-se como um teatro de variedades. A posterior influência dos musicais norte-americanos, com a divulgação do cinema falado, a partir de 1929, suplantaria de vez a ingenuidade e a improvisação da “revista brasileira”, que se aproximaria mais da forma de um *show* (VENEZIANO, 1991: 25-53).

A cena política de vanguarda em busca de um “novo teatro popular”

A perspectiva vanguardista oswaldiana se aproximaria também, em alguns aspectos, do futurismo italiano, no seu impulso iconoclasta de ruptura com as formas teatrais burguesas. Os manifestos, *Teatro de Variedade* (1913) e *Teatro Sintético Futurista* (1915), são, provavelmente, as primeiras declarações acerca do estado de crise do teatro como forma artesanal de comunicação, apontando a necessidade de um espetáculo moderno e dinâmico, em conexão com a sociedade industrial e tecnológica. Marinetti e os artistas futuristas consideravam o teatro convencional “prolixo, analítico, meticuloso, estático”, contrapondo-lhe a síntese: “ao invés de um laborioso teatro de atos, um veloz e agressivo teatro de átimos”. O *Teatro de variedade* anuncia a dessacralização das obras primas antes mesmo de Antonin Artaud,

no artigo de 1938⁴, e do texto sobre as atrações de Eisenstein⁵, de 1923, ao afirmar: “O *teatro de Variedade* destrói o Solene, Sagrado, o Sério e o Sublime em Arte com A maiúsculo. Cooperar na destruição futurista das obras primas, plagiando-as, parodiando-as, fazendo parecerem lugares-comuns por despi-las de solene aparato como se fossem meras *attractions*” (MARINETTI, 1974: 6).

O *Teatro de Variedade*, “naturalmente antiacadêmico, primitivo e ingênuo”, propõe invenção, agilidade e síntese: “o teatro nascido da eletricidade, é feliz por não ter tradição, nem mestres, nem dogma” e tem o objetivo de “distrair e divertir o público com efeitos cômicos, estimulação erótica e espanto imaginativo”. Podendo ser apresentado no café-concerto, ao ar livre, nos terraços dos cassinos, este teatro seria o resultado do trabalho de “palhaços, mágicos, leitores da mente, calculadores brilhantes, escritores de sátiras, imitadores e parodistas, prestidigitadores musicais e americanos excêntricos” (MARINETTI, 1974: 8).

Impossível não perceber as semelhanças desses enunciados com o *Manifesto Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, que também critica o academicismo na arte e as formas naturalistas de representação: “o trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese - contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”. Propõe dinamismo teatral: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico” e inspiração na plasticidade do mundo moderno: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional” (ANDRADE, 1995: 41/45).

Essas características do *Teatro de Variedade* se aproximam da linguagem do teatro de revista, em inúmeras ações sugestivas de impacto sobre o público, convidando-o à participação: “ele não fica estático como um *voyeur* estúpido, mas se junta barulhentosamente à ação, cantando, acompanhando a orquestra, comunicando-se com os atores em ações surpreendentes e num diálogo bizarro”. Esta analogia entre os dois gêneros, contudo, só pode ser feita no que tange à noção de atos de variedades e impulsos para o cômico e o paródico. O manifesto repudia qualquer tipo de tradição, opondo-se à entediante tragédia grega e recomendando “abolir o estúpido teatro de revista parisiense, com seus *compère* e *commère*⁶ e seu desfile de persona-

⁴ “Acabar com as obras-primas”, um dos ensaios do livro *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud (2006), propunha também utilizar textos com base em seus atributos mais significativos do que significadores, ou mesmo rearticular a cena prescindindo dos materiais textuais.

⁵ O manifesto *Montagem de atrações* foi publicado no nº 3 da Revista russa, LEF (EISENSTEIN, 1983).

⁶ O *compère* e a *commère* (compadre e comadre) são narradores (em geral, funcionam como duplas de homens, ou um homem e uma mulher) que atravessam os episódios da revista, costurando as situações.

gens políticas e eventos apresentados por ditos jocosos”, que seria apenas “um jornal mais ou menos divertido” (MARINETTI, 1974: 8).

Apesar do teatro de Oswald de Andrade apresentar afinidades com as sínteses futuristas, no que diz respeito à renovação de linguagem e à atitude de deboche, as posições políticas assumidas pelo autor nos anos 1930, quando escreveu suas três principais peças, o aproximam muito mais do teatro revolucionário russo, com as experiências cênicas de Meyerhold, como podemos perceber no artigo “Do teatro que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança*, em 1943. O texto enfoca um debate estético-ideológico⁷ a propósito da função social do teatro: de um lado, o teatro de câmara, como nos dramas de Strindberg, buscando uma recepção intimista e elitista; na outra ponta, o teatro estádio, dirigido às massas. Diz Oswald: “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 o seu zênite” (ANDRADE, 1991: 102/103). A configuração do projeto destinado às massas se inspira nas grandes tradições populares (os mistérios medievais, o teatro elizabethano) justapostas às monumentais encenações russas, desencadeadas pela cultura da Revolução de Outubro, e aos espetáculos modernos que o escritor assistira na Paris dos anos 1920, incluindo os balés de Diaghilev. Conforme reitera o texto, as experiências modernas indicam “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”. Nesse sentido, “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...” (ANDRADE, 1991: 107).

Meyerhold, além de crítico feroz do naturalismo, foi “o precursor, na *mise en scène*, de concepções, procedimentos e realizações que fecundaram não só a revolucionária explosão teatral, dos anos 1920, na ribalta soviética, como todo o vanguardismo cênico no Ocidente, em diferentes desdobramentos até os nossos dias” (GUINSBURG, 2001: 57). O encenador russo, à frente da Seção Teatral do Comissariado da Instrução Pública, proclama o Outubro Teatral, movimento que propunha a politização da arte dramática, utilizando técnicas modernas do cinema e do teatro musical e espaços amplos para integrar o público de massas. Suas concepções cênicas

⁷ O diálogo circunscreve as divergências entre Oswald de Andrade e um porta-voz do Grupo Universitário de Teatro – GUT, grupo paulista que atuou nos anos quarenta sob a direção do crítico Décio de Almeida Prado, tendo recusado a proposta do autor de *O rei da vela* para a montagem de seu texto. Os principais integrantes do GUT (Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano) participavam também da revista *Clima* (1941-1944), ao lado de Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Rui Coelho, apelidados por Oswald de Andrade de chato-boys.

procurando ultrapassar a estrutura dramatúrgica organizada em atos: “sentimos a necessidade de dividir a peça em episódios ou em quadros, seguindo o exemplo de Shakespeare e outros autores do antigo teatro espanhol”. Desse modo, o espetáculo poderia ser concebido como “uma espécie de revista em que o intérprete apareça ora como ator de ópera, ora como de drama, e ainda como palhaço” (MEYERHOLD apud CONRADO, 1969: 183).

A formalização de um teatro épico, próximo da estrutura da revista, também iria configurar as concepções de Erwin Piscator, na Alemanha dos anos 1920, conforme as descrições de seus espetáculos no livro *O teatro político*, de 1929. A experiência da guerra iria transformar sua concepção de arte⁸, não se identificando com as principais estéticas desenvolvidas na Berlim dos anos 1918 e 1919, o expressionismo e o dadaísmo, em particular com o trabalho de Grosz e Toller, que propunham a demolição da arte burguesa. Os expressionistas, numa reação à guerra e ao uso da máquina contra o homem, pregavam a revolução do “super-homem”, numa redescoberta do “eu”, tendências que Piscator considerava de aspectos líricos e individualistas.⁹ Seu trabalho no teatro aproximava-se da militância política insuflada pelo contágio da Revolução Russa e pelo confronto entre as forças revolucionárias espartakistas e o poder repressivo da ditadura social-democrata, que resultou na morte dos líderes comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, em 1919. As derrotas do movimento alemão e a grande convulsão social exigiam uma tomada de posição política. E arte passaria a representar ação política (PISCATOR, 1968: 37).

Piscator realizou encenações importantes na Cena Popular, um moderno teatro público dotado de grandes telas afixadas nas laterais do palco, onde eram projetados textos e fotografias que interligavam as cenas. A utilização de materiais oriundos de meios estranhos ao teatro, até então, caracterizava as primeiras encenações do que mais tarde se definiria como “teatro épico”. No ano de 1924, o espetáculo *R.R.R. - Revue Roter Rummel (Revista Clamor Vermelho)* – desencadeou, na Alemanha, inúmeras associações teatrais proletárias que investiam no teatro como arsenal de agitação política. O texto da *Revista Vermelha*, de Gasbarra, era composto de material antigo e atual para apresentar um painel da situação política alemã,

⁸ Piscator fora convocado em 1915. Depois de dois anos nas trincheiras alemãs, o ator fora enviado para a retaguarda, atuando em um teatro da frente de guerra, desempenhando papéis, geralmente cômicos, num repertório desenvolvido com o intuito de diversão e estímulo aos soldados (PISCATOR, 1968: 28).

⁹ Mesmo um dos maiores êxitos teatrais do período, a peça de Toller, *A transformação*, que tematiza a guerra, é apontada por Piscator como “prevalência do poeta, que não formulou o real, senão juízos, valorizações, e o fez de maneira ‘poética’ abstrato-ética” (Ibid., p.38). Mais tarde, ele iria encenar a peça “tencionando expurgá-la de seus expressionismos líricos”, ajustando-a para uma linguagem realista.

estruturando-se formalmente como uma “revista político-proletária”, diferenciando-se das características dos *shows* importados da América e de Paris. A encenação utilizava projeções cinematográficas, imagens e estatísticas, como explica o diretor:

Era mister confrontar o exemplo com o espectador; o exemplo tinha de levar à pergunta e à resposta, tinha de ser acumulado. Era preciso que uma metralha de exemplos penetrasse a massa dos números. Milhares de criaturas passam por isso, você também! Acha por acaso que isso só diz respeito ao outro? Não, a você também! É coisa típica para a sociedade em que você vive; você não escapa a isso: mais um, mais um ainda! E isso mediante a escrupulosa aplicação de todas as possibilidades: música, canção, acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção, fita de cinema, estatística, cena de ator, alocação (PISCATOR, 1968: 73).

O acúmulo de materiais, visando à persuasão massificante, pretendia alcançar um efeito pedagógico, iluminando as discussões presentes no período eleitoral. A inclusão do *compère* e da *commère*, tipos oriundos da revista francesa, funcionava no espetáculo como o “proletário” e o “burguês”, fazendo a conexão entre os diferentes quadros.

Em 1925, Piscator encenou a revista *Apesar de tudo*, uma abordagem que ia do início da Primeira Guerra Mundial ao assassinato dos líderes comunistas, Rosa Luxemburgo e Liebknecht. A opção pelo gênero revista dava continuidade à pesquisa, reunindo informações e meios de acordo com o objetivo programático. O filme, pela primeira vez, ganhou função dramaturgica, ligando-se aos fatos desenrolados em cena, num processo de montagem que mostrava as relações entre a ação individual ou de classe e as grandes forças históricas. O conceito de “dramatologia sociológica” foi um dos pilares do teatro político de Piscator: a necessidade de aplicação da dialética marxista iria determinar a “técnica do palco”. Se, antes, Piscator rejeitava o conceito de arte em favor de uma prática que privilegiava a reflexão sobre a sociedade, suas experiências iriam conduzi-lo à criação de algo capaz de provocar “um estremecimento humano”, que não era apenas da ordem do político: “Ficou provado que o efeito mais forte de propaganda política estava na linha da concretização artística mais forte” (PISCATOR, 1968: 80-84).

A politização da estética teatral de Piscator levaria à “epicização” do drama, retirando as cenas privadas do seu caráter subjetivo e relacionando as ações humanas aos problemas sociais. A montagem cênica propiciava novas formas de organização espaciotemporal, com a utilização do “palco simultâneo” e a projeção de imagens de fatos sem concatenação linear, configurando a criação de um novo gênero, a “revista política”. A narrativa fílmica permitia ao diretor imprimir na cena um aspecto documental. A reunião dos elementos pressupunha um narrador - o “eu

épico” - para dar um sentido teórico e político a essa nova construção: “essa totalidade já não surge mais dialeticamente do fato intersubjetivo, senão que resulta da montagem de cenas dramáticas e relatos cinematográficos, além de coros, projeções de calendário, indicações de diversas ordens, entre outras coisas” (SZONDI, 2001: 131-132).

Bertolt Brecht, aprofundando os aspectos narrativos em sua teoria do teatro épico, também se referiu ao teatro de revista, no texto *Para O senhor Puntilla e seu criado Matti* (2005).¹⁰ A revista é apontada como um modismo das grandes cidades, um gênero que veio do “velho teatro popular” e ganharia um cunho literário, recuperando algo de sua poesia, mas não a sua ingenuidade. Neste teatro popular, as técnicas dramatúrgicas quase nunca se modificam, girando em torno de situações convencionais e de figuras esquemáticas, diz o encenador: “Aparecem gracejos grosseiros que misturam sentimentalismo com uma moral bárbara e uma sensualidade barata. Os maus são punidos e os bons se casam. Quem é trabalhador recebe heranças, quem é preguiçoso fica vendo navios” (BRECHT, 2005: 113-114).

Considerando a revista literária uma “iguaria muito barata”, Brecht considerava vão o esforço de dar nova vida a um gênero totalmente estagnado:

As situações que apresentam são grotescas e, no fundo, não tem, de modo geral, personagens e também quase não têm papéis. A monótona fabulação é rejeitada como ferros velhos, ou melhor, tanto é rejeitada a monotonia como a fabulação; as novas peças não têm fábula alguma e mal têm um fio condutor. A sua representação exige qualidade artística; diletantes não serão, decerto, capazes de representá-las. Essa arte, porém, é da mesma natureza da dos cabarés (BRECHT, 2005: 114).

Apesar das ressalvas, o dramaturgo alemão afirma que o “novo teatro popular” poderia buscar sugestões na beleza poética da revista literária, na aproximação entre elementos corais e lirismo refinado, encontrados nas peças que Auden escrevera em parceria com Isherwood.¹¹ Brecht, no entanto, questiona a ênfase alegórica da revista, que, à maneira de Aristófanes, acentua o caráter subjetivo do lirismo e do simbolismo: “Temos necessidade de um teatro ingênuo, mas não primitivo; poético, mas não romântico; próximo da realidade, mas não imbuído de politiquice corriqueira”. A revivescência das “tropelias e aventuras” das velhas épicas popula-

¹⁰ Com o subtítulo “Notas sobre teatro popular”, o artigo integra um conjunto de textos escritos entre 1930 a 1950 (BRECHT, 2005).

¹¹ W. H. Auden (1907-1973) foi um poeta e crítico inglês, a grande voz dos jovens intelectuais de esquerda dos anos 1930. Christopher Isherwood (1904-1986), romancista e dramaturgo inglês, tornou-se cidadão dos EUA, em 1946. Os dois amigos escreveram juntos três peças de teatro. Brecht se refere também ao alemão Wangenheim, ao dinamarquês Abell e ao americano Blitztein, que escreveram peças sob a forma de revista (Brecht, 2005: 114).

res seria algo positivo, apesar da dificuldade de seu reconhecimento pelo público. Em particular, interessava ao teatro popular proposto por Brecht a recuperação do caráter independente dos esquetes, próprios da revista, que renunciavam ao “enredo uniforme e contínuo”, apresentando-se como “números”. Mas o autor faz críticas à *desarticulação do* enredo no todo da composição, pois “os esquetes não se mantêm integrados numa fábula, possuem um caráter que pouco tem de épico”. Nesse sentido, “o novo teatro popular poderia extrair da revista literária a sequência de acontecimentos relativamente independentes que a caracteriza, mas teria de oferecer mais substância épica e ser mais realista” (BRECHT, 2005: 114-115).

A revista brasileira: carnaval, polifonia e cultura de massas

Nos anos 1920, além do circo, só o cinema americano alcançava ampla repercussão no Brasil, estando o rádio e o disco ainda em fase incipiente. No Rio de Janeiro, o desejo de atrair um grande público fazia da revista um “gênero polifônico” que valorizava a música, a comicidade e temas da atualidade, num intercâmbio entre produções de circo e cinema, já que as salas de espetáculo, em geral, realizavam exibições dos diversos gêneros. O teatro de revista iria se constituir num fenômeno popular, atraindo tanto os espectadores da zona norte, que normalmente frequentavam os teatros da Praça Tiradentes, quanto o público da zona sul, que tinha acesso ao Teatro Municipal e preferência pelo “teatro sério” (óperas e espetáculos de companhias estrangeiras).

Tiago de Melo Gomes (2004) considera a revista, na capital federal dos anos 1920, enquanto produto da “cultura de massas”, diferentemente da perspectiva de Renato Ortiz (1985), segundo a qual somente nos anos 1940 poder-se-ia falar seriamente de cultura popular de massas, no Brasil, pela produção significativa de jornais, livros, filmes e programas de televisão. Ortiz se aproxima do conceito de “indústria cultural” operado pelos pensadores frankfurtianos, Adorno e Max Horkheimer (2002), que rejeitavam a expressão “cultura de massas” por sua adesão alienada a “visões triunfantes que viam nos meios de comunicação um elemento democratizador da cultura, sem levar em conta seu poderio econômico e seu papel difusor de ideologias”. Tiago de Melo adere a outras posições, como as de Walter Benjamin (1985), que tentaram superar esse radicalismo, enxergando a cultura midiática como possibilidade de democratização da informação, e utiliza o termo “cultura de massas”, no contexto dos anos 1920, com o intuito de “sublinhar a existência de um grande arsenal cultural disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, que funcionava como campo próprio de articulação de identidades e

diferenças” (GOMES, 2004: 32-34).

Na cidade de São Paulo, no início do século XX, ainda não havia um ambiente sócio cultural que garantisse uma produção teatral mais sistematizada. Em contraste com a intensa irradiação cultural da capital do país, na *belle époque*, a cultura popular da futura metrópole seria fermentada pelas diferenças sociais e étnicas, decorrentes do intenso fluxo de imigrantes italianos, ex-escravos, caipiras do interior do estado e do país, que conviviam no espaço cotidiano das ruas. Nesse panorama social difuso e de identidade instável, uma polifonia de experiências e de sons brotavam das camadas populares e se juntava às festas religiosas e profanas, como o circo, o entrudo, o carnaval veneziano e os corsos da Avenida Paulista, onde desfilava a aristocracia local. Os blocos do Zé Pereira tinham presença tímida no carnaval de São Paulo, talvez porque o samba não fosse um elemento tão importante nos folguedos que se animavam ao som de polcas, maxixe e “valsas chibantes”, explica o pesquisador José Geraldo Vinci de Moraes. Paralelamente aos bailes dos clubes da alta sociedade, o pequeno carnaval ganhava as ruas e, com ele, se destacavam as sonoridades e os batuques dos negros, que vinham de festas religiosas, originadas do século XIX. Dessas manifestações nasceria o samba paulistano (MORAES, 1997: 185).

Oswald de Andrade, em suas memórias *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, se refere às impressões que as festas religiosas lhe deixaram, quando, na infância, acompanhava sua família, de formação católica, à Aparecida do Norte e à celebração de Bom Jesus de Iguape, em Pirapora. Interessava-lhe o paganismo de certas festas religiosas, em parte pelo aspecto espetacular dos eventos: “uma procissão no campo, saída da Capelinha de Santa Luzia na Vila Cerqueira César, que meus pais ajudaram a construir, ficou badalando em minha memória entre bandeirolas, opas vermelhas e foguetes”. Os festejos no Santuário do Bom Jesus, em Pirapora, ficaram, para o escritor, como “o melhor regalo da infância”: “o bulício festeiro, as danças no barracão, os leilões de prendas e as solenidades da Igreja, era tudo uma série ininterrupta de músicas e cantos que deslumbravam os olhos num renovado espetáculo popular” (ANDRADE, 1990: 28). Em contrapartida, Oswald afirma ter detestado os saraus dançantes, que animavam as reuniões familiares: “Apenas quando mamãe consentia que as criadas me levassem às festas religiosas – novenas e procissões na Igreja de São Benedito, no Largo São Francisco - eu ensaiava com elas, no tablado de um coreto, passos de maxixe no meio da pretada”, o que “evidentemente, definia-se assim minha intensa adesão ao povo, seus ideais e costumes” (ANDRADE, 1990: 37).

O carnaval em São Paulo ganhava características diferentes da festa carioca.

Os cordões carnavalescos originados de núcleos negros se organizavam a partir de ritmos como o choro e a “marcha sambada”, que acompanhavam cortejos e paradas, desenvolvendo-se nas ruas e também nos salões. No romance de Oswald, *A estrela do absinto* (segunda parte da trilogia *Os condenados*), há uma passagem na qual o personagem Jorge d’Alvelos faz uma descrição do carnaval paulistano:

O carnaval chegara com guinchos, pandemônios de cornetas e bombos. Pelas ruas, começavam os atravancamentos de veículos adornados, anormais, a impor a festa que o calendário marcava. [...]
Era o carnaval de São Paulo.
Por toda a cidade, havia de pairar qualquer coisa de heroico, de solene. Os préstitos saíam como procissões, com devotos a seguir os carros, numa convicção tenebrosa, segurando fios coloridos de serpentinas como fitas bentas de andores.
Isso fizera Alma dizer-lhe no ano anterior: - O carnaval aqui é sério, quem rir vai preso... (ANDRADE, 1970: 192-193).

A musicalidade paulistana vinha dos imigrantes italianos, com as óperas, operetas, zarzuelas e comédias, que compunham o repertório teatral dos grupos filodramáticos. Com o surto cafeeiro, a cidade ampliaria a demanda pelo consumo de entretenimento, surgindo algumas revistas paulistas com características muito diferentes daquelas do Rio, sem carnaval e humor irreverente. Diz Neyde Veneziano: “Longe da *féerie*. Nem Paris, nem Lisboa. E nem Roma. Província mesmo, com sessões onde se podiam levar crianças. Não aspirava a diversão noturna da boemia carioca, mas a graça extraída da miscelânea dos sotaques e dos tipos dessa pequena população que coexistia num ambiente pré-industrial” (VENEZIANO, 1991: 48).

A reprodução de meios eletrônicos expandia a cultura de massa, nos anos 1930, e as opções de entretenimento em São Paulo, com os cafés-concertos e o cinema. O rádio acabaria por determinar o conceito de popular, com a música caipira alcançando grande expressão na cultura da cidade. Os setores mais abastados da população contavam com um variado quadro de difusão cultural, no qual se inseria o teatro de revista: “Nos teatros assistia-se às apresentações de concertos, óperas, operetas e revistas musicais. A maior parte das companhias dramáticas e musicais era originária do Rio de Janeiro, ou estrangeira” (MORAES, 2000: 7-26).

A força de comunicação do teatro de revista ganha legitimidade como gênero na “revista carioca” e é dela que Oswald de Andrade procura assimilar o humor, a paródia e a crítica social que deseja transmitir em suas peças.

Estrutura em trânsito: narração, comicidade, quadros de fantasia e “re-visão” dos fatos

A revista de ano era composta normalmente de três atos, alternando cenas cômicas com quadros de fantasia monumentais, compostos a partir da reunião feérica de recursos cênicos e musicais, e cada ato finalizando com uma apoteose. Pelos atos de variedades desfilavam tipos sociais e caricaturas vivas, que se entrelaçam com números de plateia. Dentre seus elementos estruturais, um dos mais importantes era o “fio condutor temático”, guiado por um personagem ou dupla de narradores (os *compères*, ou um *compère* e uma *comère*), que atravessavam os episódios, garantindo certa unidade ao enredo e ao desfile de figuras, no panorama de “re-visão” dos fatos. De modo geral, o prólogo era marcado por tema fantástico ou mitológico, localizado numa região extraterrestre (Olimpo, inferno, céu), outro planeta ou em um país estrangeiro e exótico. Uma personagem desse universo vem à terra para ver como andam as coisas. Descreve Neyde Veneziano:

Assim era comum um personagem em apuros ir pedir inspiração a Apolo ou a qualquer outro deus do Olimpo. Este nomeava um enviado que viria ajudar o primeiro. *Caídos* na terra, estava formada a dupla de compadres. Um *coup de théâtre* colocava um dos compadres numa situação de perseguição, fuga, procura. Poderia, por exemplo, ser acusado de algum pequeno crime que não cometera, ser tomado por outra pessoa ou perder-se de seu companheiro. Iniciava-se, então a ação de movimento. A correria pela cidade levava-os ao encontro de tipos e locais significativos para o público, facilmente indetectáveis, portanto, passando por quadros obrigatórios como o das calamidades que atingiam a população, o da imprensa e o do teatro, os quais seriam satirizados e julgados neste painel histórico-teatral miniaturizado (VENEZIANO, 1996: 29).

Esse formato convencional do gênero pode ser visto, de modo exemplar, na revista *Mercúrio*, autoria de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, encenada em 1887. No primeiro quadro, Fonseca, como condição para ganhar a mão de Felisberta em casamento, recebe do pai da moça, Raposo, um aficionado do teatro de revista, a tarefa de escrever um exemplar do gênero, a partir de modelos típicos da revista francesa. O noivo exclama desesperado: “quem me trará socorro?”. Com um forte som da orquestra, dá-se a aparição de Frivolina, “musa das revistas-de-ano”:

De Aristófanos sou neta;
Sagrou-me um grande poeta:
Nasci na Grécia pagã
Troquei a sátira eterna

Pela pilhéria moderna,
 Pelos saltos de um canção.
 Quando vibro o meu látego,
 Sem compaixão, sem dó,
 Apanha o grande Sócrates
 E apanha o Caiapó (AZEVEDO, 1987: 174).

A musa aceita ajudar Fonseca: “como ponto de partida, procuremos um reino fantástico. [...] O Olimpo não está explorado... Se puséssemos o prólogo no Olimpo?”. Fonseca concorda: “Demais, está agora tão em moda o *Oh! Sujo!* que toda a gente deve gostar desta variante *Oh! Limpo! Vamos...*” (p. 174). Com o poder encantado da musa, a cena transforma-se no Olimpo, entre as nuvens. No segundo quadro, Júpiter e sua corte anunciam os membros do ministério olímpico, pretexto para a sátira política às pastas governamentais. Ao final da audiência, Mercúrio e Cupido solicitam permissão a Júpiter para descer a terra: “Vamos pra terra a todo pano/ Entrar numa revista-de-ano!”. Júpiter encarrega Automedonte (o veloz cocheiro de Aquiles) para guiar a viagem: “Para a partida celebrar,/ é dançar!/. O coro: “Dançar! Dançar!”. E a rubrica descreve: “Canção desenfreado. Fogos. Rasgam-se as nuvens do fundo e vê-se passar um carro fantástico, levando dentro Mercúrio e Cupido, e boleado por Automedonte”. Mercúrio e Cupido “caem” no Largo da Carioca, vestidos à moda da época, deparando-se com o cotidiano da cidade e seus personagens. Mercúrio anuncia: “Vamos! Atenção! Começa dos tipos a desfilada!” (p. 188).

Sob a inspiração de Frivolina, Fonseca consegue escrever uma revista sobre os fatos do ano de 1886 e ganhar a mão da amada Felisberta. Ao voltar do mundo fantástico, ele explica: “Vivi durante um ano como se sonhasse, vendo desfilar diante dos meus olhos atônitos uma série infinita de fatos e de homens”. O pai da noiva, conclui: “Meu amigo, essa Frivolina, que lhe apareceu, era o espírito de algum famoso revisteiro encarnado num personagem misterioso fantástico... Era talvez um dos irmãos Cogniard... ou o Clairville... ou o Siraudin... Talvez fosse o próprio Aristófanes, que também escreveu revistas...”¹² A apoteose final faz uma homenagem às revistas exibidas “de oitenta e três para cá: *O Mandarin*, o *Bilontra*, a *Cocota* e a

¹² Os irmãos Charles-Théodore (1806-1872) e Jean-Hippolyte Cogniard (1807-1882) foram diretores do teatro francês, autores de vaudevilles, operetas e revistas. Pierre-Pau-Désiré Siraudin (1812-1883) foi um dramaturgo francês, que usou os pseudônimos de Paul de Siraudin de Sancy, Paul Siraudin de Sancy e Malperché. Escreveu comédias, vaudevilles e folhetos para operetas, incluindo *La Fille de Ms Angot* (1872), em colaboração com Clairville e música de Charles Lecocq. O grego Aristófanes (447 a.C. - a 385 a.C.) é considerado o maior representante da Comédia Antiga.

Mulher-Homem” (p. 235-237).¹³

Com a chegada do autor de revistas Luiz Peixoto ao Rio de Janeiro, vindo da Europa, em 1923, trazendo “novidades cênicas futurísticas”, com ênfase no ritmo feérico e nas fantasias exuberantes, muitas das convenções da “revista brasileira” sofreriam mudanças. De acordo com Neyde Veneziano, ocorrera a eliminação dos prólogos mitológicos e de personagens extraterrestres. O prólogo passaria a ter novas funções, a principal seria “apresentar toda a companhia, respeitando a ordem de entrada de acordo com a hierarquia do elenco”, ficando a apresentação da vedete ou do grande cômico reservada para o impacto final (VENEZIANO, 1996: 84).

Na peça *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, embora a estrutura, sustentada por uma vastidão panorâmica da história, a caminho da revolução socialista, não seja costurada por um fio condutor coeso e as alusões não sejam decodificadas em leitura imediata, a narrativa ambiciona uma “re-visão” e apreensão daquele momento político específico, do entre guerras.

O primeiro quadro da peça faz uma citação aos prólogos extraterrestres da revista clássica, com as ações situadas no céu cristão, mesclado ao universo dos mitos greco-romanos. A cena se inicia com a presença das quatro Garças, inversão das três Graças do Olimpo, que funcionam como musas inspiradoras da revista oswaldiana. A peça, contudo, se atualiza em relação às novas funções do prólogo, na apresentação dos personagens. O primeiro a entrar em cena é o Poeta Soldado (com discurso fascista, é uma possível referência a Marinetti e a Plínio Salgado, fundador da Ação Integralista Nacional). Na sequência, se apresentam o Divo (cantor de opereta italiana), São Pedro e o Prof. Icar (paródia do mito grego Ícaro), com a irreverência própria dos cômicos das companhias de revista, cada um revelando um tipo e linguajar específicos. O Divo joga com uma convenção revisteira chamada “coplas de apresentação”, herdada da ópera romântica e da opereta, que consistia em árias cuja função era “fazer com que cada um dos personagens, ao adentrar a cena, se apresentasse cantando, dizendo seu nome, sua profissão, seus gostos e outros dados esclarecedores”, explica Neyde Veneziano (1991: 154-155).

Os habitantes do céu seguem viagem para a terra na aeronave do Prof. Icar. São Pedro e Prof. Icar conduzem a viagem por entre os vários lugares e tempos apresentados no imenso painel, correspondendo à tradição da dupla de *compères* da revista francesa.

¹³ As revistas *O Mandarin*, de 1883, *Bilontra*, de 1885, *Cocota*, de 1884, foram escritas por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Flora Süssekind, sobre *Mulher-Homem* (1886), de Valentin Magalhães e Filinto d’Almeida: “Este espetáculo alcançou sucesso extraordinário e se inspirava num episódio bastante comentado na Corte: a história de um homem que se empregara como doméstico vestido de mulher, personagem interpretado no teatro pelo ator Vasques” (SÜSSEKIND, 1986).

O *compère* apresenta um olhar “em trânsito e panorâmico”, guiado pela visão do revisteiro, que concede liberdade ao espectador para tirar suas conclusões sobre os fatos apresentados. Ele pode ser entendido como “uma máquina de palavras e opiniões continuamente em contradição”, imagem construída pelo grande ator cômico, Brandão¹⁴, trazendo um olhar múltiplo para a cena, diz Fernando Mencarelli:

Segundo o consagrado Brandão, diferentemente de um personagem tradicional, com caráter próprio, o *compère* se parece mais com um manequim, que toma formas variadas, veste-se de opiniões diferentes, contraditórias até, para tecer a trama da observação crítica. A pluralidade de opiniões e sentidos que emite torna o *compère* uma espécie de síntese de contradições, um personagem irreal, uma somatória de diferenças, que só sobrevive em cena através da utilização da teatralidade própria dos recursos cômicos que explicitam o teatro como jogo, como convenção (MENCARELLI, 1999: 166-167).¹⁵

A presença de dois *compères* nas revistas de ano era um procedimento parecido com o *clown* e o *tony* circenses, sendo um dos dois mais inteligente e esperto e o outro mais ingênuo. Esquema que também nos remete a Icar e São Pedro da peça *O homem e o cavalo*, sendo o último o mais esperto e engraçado. Autodenominando-se “São Pedro na era da máquina”, o personagem dessacralizado e folclórico usa estratégias típicas da malandragem, negociando com os seus inimigos, fingindo converter-se à doutrina socialista e, ao final, revelando uma duvidosa tomada de consciência.

A técnica do desfile no teatro oswaldiano: tipologia e devoração.

Apesar da progressiva diluição da estrutura do teatro de revista, a tipificação se mantém como uma convenção constante do gênero, uma marca dentro de seu universo carnalizado e satírico, um recurso que permitia identificar prontamente o gênero. Flora Süssekind percebeu que as personagens das revistas de Arthur Azevedo raramente representam individualidades:

É, pois, fundamentalmente com personagens-tipos (o português, o carioca, o sábio, a mulher-fatal, o cidadão da capital, o homem do interior) que trabalha Artur Aze-

¹⁴ O ator Brandão, “o popularíssimo” (José Augusto Soares Brandão, 1845-1921), vindo de Portugal para o Brasil ainda menino, representou diversos *compères* nas revistas de Arthur Azevedo.

¹⁵ São de Brandão as imagens do *compère* como “manequim” e como uma “máquina de palavras”, conforme trechos de memórias do ator citados por Neyde Veneziano (1991: 118-119).

vedo nas revistas de ano. E os utiliza de maneira bastante semelhante às generalizações que opera com nomes como “jagunço”, “tribofe”, “bilontra” ou “manequir”. Os personagens, como as definições, a rigor parecem marcados por particularidades bem nítidas, mas apresentam contornos bastante elásticos e “universais” para que a plateia teatral do fim de século possa reconhecer neles elementos convencionais da revista (SÜSSEKIND, 1986: 95).

Mesclando aspectos da comédia de costumes à sátira de figuras proeminentes do panorama político-cultural, a revista foi ampliando seus tipos a partir das novas questões sociais que iam surgindo. Nas primeiras décadas do século XX, o “teatro ligeiro” espelhava os conflitos de uma sociedade marcada pela presença de variadas raças.

Muito do jogo circense, do teatro de variedades e da revista teatral compõem nas peças oswaldianas, numa profusão de tipos que compõem a crescente paisagem urbana da cidade de São Paulo. Na peça *A Morta*, de Oswald de Andrade, a mais radical na ruptura com a linearidade e a causalidade dramáticas, o 2º quadro - “O país da gramática” - é assim descrito: “a cena representa uma praça aonde vêm desembocar várias ruas. Um grupo de gente internacional passa ao fundo”. Segue o diálogo:

O turista precoce – Faz favor. Quem são aqueles?

O Polícia – Um russo, um alemão, um japonês, um italiano, um nacional...

O Turista – Que são?

O Polícia – Nomes comuns. É a grande reserva humana de onde se tira para a ação, o sujeito...

O Turista – São vivos?

O Polícia – Vivos todos (ANDRADE, 1995: 49).

Soma-se ao desfile de tipos e interlocutores do diálogo, uma colagem de citações e de personagens paródicas: Dante e sua musa Beatriz; o Urubu de Edgar, referência a *O corvo*, de Edgar Allan Poe; o poeta Horácio; a Dama das Camélias, da peça de Alexandre Dumas; a personagem bíblica Caronte. Na estrutura descontínua da peça, desfila ainda figurações surrealistas, à maneira das peças de Maiakóvski, que recebem nomes como Polícia Poliglota, Enfermeira Sonâmbula, Cremador, Juiz, Mortos, Vivos, Criança de Esmalte, Atleta Completo, Radiopatrulha, Senhora Ministra, além de Uma Roupa de Homem, constituindo o elenco de “personagens” que compõem os três quadros da peça. Uma espécie de bricolagem, que, como diz Carlos Gardin, “dá um claro desenho de um teatro que foge, definitivamente, ao teatro realista e que bebe nas fontes mais variadas: do surrealismo, futurismo, dadaísmo, expressionismo, devorando todas essas formas antropofagicamente e mon-

tando esse mosaico nacional” (GARDIN, apud ANDRADE, 1995: 10). Destaque para a presença do Hierofante atuando como “multipersonagem, adivinho, bruxo, sacerdote, anunciador, anjo-demoníaco”, vindo anunciar o início do banquete antropofágico, no qual a plateia “verá o processo de desmontagem das estruturas do indivíduo e, portanto, ver-se-á em desmontagem” (Ibid., p. 8-9). O Hierofante participa dos três quadros da peça, funcionando como um narrador, que podemos associar ao *compère* do teatro de revista.

O desfile de personagens também faz parte da estrutura da peça *O rei da vela*. A encenação da peça por José Celso Martinez Corrêa, em 1967, tornou-se célebre, em parte, pela forma como o diretor desenhou cenicamente cada ato, valendo-se da paródia de três gêneros de espetáculos populares, no Brasil: o circo, a revista carioca e a opereta. Como diz José Celso, no texto *O rei da vela: Manifesto do Oficina*,¹⁶ “o humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas de um teatro no teatro, literatura na literatura, faz do texto uma colagem do Brasil de 30, que permanece uma colagem ainda mais violenta do Brasil de 30 anos depois”. A virulência da peça só conseguiria ser percebida quando a cultura se voltava para o sentido da arte como linguagem. A obra, configurada enquanto “uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes”, iria superar o racionalismo brechtiano (CORREA, 1998: 89).

No primeiro ato de *O rei da vela*, as ações acontecem no escritório de usura de Abelardo I, uma espécie de “burguês nativo”. As rubricas indicam “uma porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula”, onde estão encerrados os clientes que vêm renegociar seus débitos. Abelardo I, implacável, ordena que todas as dívidas sejam executadas. Um desfile de Vozes, dentre as quais se destacam: Uma voz de mulher, Vozes irritadas, Um italiano, Uma francesa, Um russo branco, Um turco, Outra Voz, que são acuadas sob o chicote e o revólver de Abelardo II, assistente de Abelardo I (ANDRADE, 1976: 25-28). Outras personagens “desfilam” pelo escritório do agiota: He-loisa, a filha de um aristocrata rural falido, que negociou casamento com Abelardo I; o oportunista escritor Pinote; e Mr. Jones, representante do imperialismo americano. A encenação do primeiro ato pelo Teatro Oficina ganhou “uma forma pluri-dimensional, futurista, na base do movimento e na confusão da sociedade grande”, utilizando-se de recursos estilísticos que iriam da “demonstração brechtiana ao estilo circense (jaula), ao teatro de variedades, teatro no teatro” (CORREA, 1998: 90).

O segundo ato da peça *O rei da vela* se passa numa “ilha tropical na Baía da Guanabara, Rio de Janeiro”. Nesse cenário, se estabelece o conchavo da oligarquia paulistana decadente com a burguesia industrial (Abelardo I) e os bancos hipotecá-

¹⁶ Texto escrito durante os ensaios, em 1967, publicado no programa de estreia da peça.

rios (o Americano), ambos com interesses no brasão aristocrático de um país feudal. A descrição do cenário lembra um “quadro de fantasia”, típico dos espetáculos do teatro de revista:

Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo, em comunicação com a areia. Platibanda cor de aço com cactos verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas (ANDRADE, 1976: 55).

O quadro tropical se junta aos sinais indicadores do estilo de vida burguesa e produtos da modernização, tais como os sons do motor de uma lancha, um avião, móveis mecânicos e rádio. A configuração da praia na Baía da Guanabara foi solucionada pelo cenógrafo Helio Eichbauer, com a utilização de um telão de fundo verde e amarelo, diante do qual ostentava um mastro com a bandeira americana. Nesse cenário alegórico, a burguesia paulistana abandona o mundo dos negócios para gozar o ócio e a farrá brasileira. Diz o encenador: “a única forma de interpretar essa falsa ação, essa maneira de viver pop e irreal, é o teatro de revista, a Praça Tiradentes” (CORREA, 1998: 90).

A entrada “desfilante” dos personagens, no segundo ato de *O rei da vela*, como indica a rubrica, é uma citação do modo de apresentação dos elencos das revistas:

Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, He-loísa e o americano. Passam pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, D. Poloca e João dos Divãs. Saem. Depois o velho Coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: D. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas, em maiô de Copacabana, e Abelardo I, com calças cor de ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena Abelardo I e D. Cesarina (ANDRADE, 1976: 55-56).

Iná Camargo Costa definiu a estrutura dos dois primeiros quadros da peça exatamente como “técnica do desfile”, desenvolvida como farsa, técnica que seria “velha conhecida da comédia brasileira”, em referência às comédias de Martins Pena e seu parentesco com os entremezes portugueses e tradições milenares dos espetáculos populares. Em análise da peça *Juiz de Paz na roça*, de Martins Pena (que inaugurou a comédia nacional), ficaria claro o modo como a “técnica do desfile” dá suporte à situação jurídica apresentada, “na qual as personagens sem qualquer relação dramática entre si desfilam seus problemas diante do público”. Técnica que

alcançaria longevidade entre nós, nas formas da indústria cultural, tal como em programas cômicos televisivos e no carnaval, acredita a pesquisadora (COSTA, 1998: 136; 151).

Na peça *O homem e o cavalo*, na viagem de São Pedro e Prof. Icar a terra, Oswald opera uma devoração crítica de instituições e mitos próprios à sociedade patriarcal e capitalista. Na dinâmica da trama desfilam referências as mais diversas: figuras bíblicas (São Pedro, Madalena, Verônica e até mesmo Cristo, que é alvo de um julgamento); Cleópatra (numa citação da personagem de Shakespeare); o cineasta russo Eisenstein; o poeta romântico Lord Byron e o gangster Mister Capone; o poeta futurista Marinetti, a voz de Stalin, além de o Cavalo Branco de Napoleão e o Cavalo de Tróia. Estas figuras funcionam como alegorias e discursos indicadores de determinados percursos da civilização na construção de uma sociedade messiânica e do seu contraponto, a revolução socialista.

O poema dramático de Oswald de Andrade, *O santeiro do Mangue: mistério gozoso em forma de ópera*, tematiza a prostituição no Mangue, antiga zona boêmia carioca, e estrutura-se de forma mais aberta e fragmentada do que as outras obras, apesar de ter a prostituta Eduléia como seu eixo principal. Na fronteira de gêneros como o mistério e a ópera, indicados no título da versão final, de 1950, o texto também exercita a “técnica do desfile”. Numa estrutura tensa, que justapõe o sagrado e o profano numa dimensão ao mesmo tempo trágica, escatológica e poética da prostituição, desfilam, além de Eduléia: O Homem da ferramenta, O Marinheiro, Seu Olavo dos santos, Jesus das comidas (com residência no Corcovado), Satã (com residência no mundo), O Estudante marxista, O Comissário de polícia, e mais Anjos, Anjas, Leoas, Turistas, Gigolôs, Michês, Mulheres de Jerusalém. Não se trata de uma tipologia convencional, à maneira do teatro de revista, mas de figuras que compõem o rosário de vozes que lamentam a miséria e sonham com a graça divina, enquanto desfrutam os prazeres da carne, no “microcosmo de todas as zonas prostituídas do mundo”, diz Mário da Silva Brito, no prefácio da publicação. Os dramas não são individuais, mas focalizados em bloco: “É um poema teatral de massas – aparentado em vários momentos à peça *O homem e o cavalo* por seu tom às vezes didático e proselitístico” (BRITO apud ANDRADE: 1991).

Renato Cordeiro Gomes reitera o caráter paródico, fragmentado, polifônico e carnalizado do poema dramático. Recusando a presença de um narrador como voz monológica, centralizadora da continuidade e da simetria entre as partes, o texto oswaldiano, articulado como “plural de vozes” na praça pública, se organiza pela “superposição de poemas, diálogos, cenas, trechos em prosa, rubricas cênicas, paródias de orações, de ladainhas, *sketches*, que se sucedem à maneira de oratório sacro,

de teatro de revista ou de espetáculo de circo” (GOMES, 1985: 37-38).

A opção de Oswald pela estrutura do mistério medieval, com o desfile de estações à maneira de uma procissão, se relaciona tanto ao tema da “via crucis” da prostituta Eduléia, com função de denúncia social, quanto ao caráter aberto e épico da forma do poema. Mas o caráter de seu mistério é bufo (tal qual *O homem e o cavalo*, de Oswald, e *Mistério Bufo*, de Maiakóvski), dessacralizando a dimensão redentora dos “mistérios gozosos”, celebrados na prática religiosa como prazer moral e alegria espiritual (p. 45). Nesse jogo de construção e desconstrução, as personagens, ao contrário da hierarquia oficial do mundo religioso, transitam e dialogam na praça pública carnavalesca, sem contornos individualizados, dissolvendo-se em papéis sociais, “máscaras tornadas fixas e, por isso, incapazes de criar um conjunto dramático”. A ópera funciona não apenas como sugestão para uma possível tradução cênica do poema, mas também como comentário crítico. Ao destronar o gênero das salas elegantes, o autor “obriga-o a conviver no degredo do Mangue com a chanchada, o teatro de revista, o mistério sacro-profano”, diz Renato Cordeiro Gomes (p. 74).

O teatro de Oswald de Andrade se organiza livremente em relação aos cânones artísticos e mantém um diálogo múltiplo, tanto em relação às manifestações vanguardistas quanto aos elementos da cultura nacional. A criação antropofágica, enquanto interação de ideias e meios, já incorporada na linguagem artística de Oswald, de modo geral, move sua poética teatral. Em termos de processo artístico, seu teatro apresenta possibilidade de conciliação entre as técnicas modernas e futurísticas da arte construtiva e as convenções populares do teatro de revista. Nesse diálogo, as peças parecem buscar uma teatralidade capaz de neutralizar suas contradições formais e possibilitar uma recepção abrangente. Ao “passar em revista” fatos e tipos do passado e da atualidade, Oswald conduz seu leitor/espectador em direção a um conjunto de preocupações sociais, desejando cumprir, assim, o que poderíamos chamar de função ideológica.

Referências

ADORNO, Theodor W. ; Horkheimer, Max. “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas”. In: *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge M. B. de Almeida. Tradução: Julia Elisabeth Levy [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Oswald de. *A morta*. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

_____. *Estrela do Absinto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Ed. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *O rei da vela*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.

_____. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo, Globo, 1991.

_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Um homem sem profissão; Memórias e confissões; Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Arthur Azevedo: tomo III. Estabelecimento de texto por Antônio Martins de Araújo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. Apresentação: Aderbal Freire-Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CONRADO, Aldomar (org.). *O teatro de Meyerhold*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. "Montagem de atrações" in: *A experiência do cinema: antologia*. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

GOMES, Renato Cordeiro. *Plural de vozes na festa (?) do Mangue: uma leitura de O Santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade (Dissertação de mestrado)*. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 1985.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2004.

GUINSBURG, J. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- MARINETTI, F. T. “O teatro de Variedade”, in: *Cadernos de Teatro*, nº 63. Rio de Janeiro: O Tablado, 1974.
- MARINETTI, F. T.; SETTIMELLI, Emillio; CORRA, Bruno. “O teatro sintético futurista – 1915”, in: *Cadernos de Teatro*, nº 63. Rio de Janeiro: O Tablado, 1974.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP – Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Trad.: Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil; dramaturgia e convenções*. CAMPINAS, Pontes, 1991.

Artigo recebido em 15/05/2019, aprovado em 17/07/2019.