

DISTANCIAMENTO E GROTESCO

EM *O REI DA VELA*, DE OSWALD DE ANDRADE

— FELIPE AUGUSTO DE SOUZA SANTOS

RESUMO

Este artigo tem como objetivo abordar a obra dramática *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, a partir de dois conceitos norteadores: grotesco, proveniente dos escritos do teórico russo da literatura Mikhail Bakhtin, efeito de distanciamento ou estranhamento (*Verfremdungseffekt*), proveniente dos escritos teóricos de Bertolt Brecht. Tendo como ponto de partida reflexões existentes acerca do paralelismo entre ambos os conceitos e a poética de Oswald de Andrade, procuraremos desenvolver uma reflexão que aponte momentos na dramaturgia de *O rei da vela* que se aproximem esteticamente do que Bakhtin e Brecht haviam desenvolvido em suas respectivas obras no que se refere aos conceitos elencados para este trabalho.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, efeito de distanciamento, grotesco, teatro modernista

ABSTRACT

This article aims to approach Oswald de Andrade's play O rei da vela according to two guiding concepts: grotesque, derived from the writings of the Russian literature theorist Mikhail Bakhtin, and distancing effect, or estrangement effect (Verfremdungseffekt), from Bertolt Brecht's theoretical writings. Using as starting point existing reflections on the parallelism between both concepts and the poetics of Oswald de Andrade, we will try to develop a reflection that points out moments in the dramaturgy of O rei da vela that aesthetically approximate what Bakhtin and Brecht developed in their respective works regarding the concepts used in this study.

Keywords: Oswald de Andrade, distancing effect, grotesque, modernist theatre

1. O REI DA VELA NO CONTEXTO DA OBRA DE OSWALD DE ANDRADE

Oswald de Andrade (1890-1924) foi um dos principais nomes responsáveis pelo advento do Modernismo no Brasil, e figura de proa dentro da Semana de Arte Moderna¹, ocorrida na cidade de São Paulo em 1922. Neste artigo, procuraremos abordar de forma pontual sua peça de teatro *O rei da vela* (1933), um dos grandes marcos do teatro modernista no Brasil, ao lado de outros dois textos dramáticos do autor, *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937). A partir de uma reflexão que enfoque dois conceitos norteadores, isto é, o grotesco, de acordo com os escritos do teórico russo da literatura Mikhail Bakhtin (1895-1975), e distanciamento, de acordo com os escritos teóricos do dramaturgo, ensaísta e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956), pretendemos apresentar apontamentos que demonstrem a importância de ambos na estrutura de *O rei da vela*.

O caminho de Oswald em direção ao teatro se deu ainda em sua juventude, de acordo com o que afirma Mário da Silva Brito em sua breve introdução acerca do teatro oswaldiano, publicada como apresentação do volume oito das obras completas do autor:

Oswald de Andrade interessou-se pelo gênero teatral em sua mocidade. Publicou em 1916, de parceria com Guilherme de Almeida, duas peças em francês: Leurâme e Mon coeur balance. Promoveu e badalou o mais que pôde esses dois textos, lendo-os nos salões literários de S. Paulo e, depois, no Rio, na Sociedade Brasileira de Homens de Letras. Fez mais: ofereceu o volume ao famoso ator Lucien Guitry, então em tournée pelo Brasil, dele recebendo carta em que afirmava ter tido o mais vivo prazer na leitura e elogiava o diálogo “charmant, vif, léger”. [...] Só muitos anos depois, Oswald voltou a praticar a literatura cênica, publicando em 1934 a peça O homem e o cavalo, que escreveu para o Teatro de Experiência de Flávio de Carvalho. Esse “espetáculo em 9 quadros”, como o autor o denomina, inicia-se com grande verve e rica inventiva à Jarry. Nos primeiros momentos, tem o ar de uma transposição feérica, surrealista e de grande teatralidade do espírito de Serafim Ponte Grande. Mas, na continuação, Oswald deixa-se dominar pelo seu engajamento ideológico. Resultado: aos olhos de hoje O homem e o cavalo parece antes ingênua prosa política, documento de uma época de efervescente busca de caminhos, quando a esquerda e a direita festivas às vezes se engalinhavam em truculentas fregas. A peça embora datada e apesar de suas ostensivas intenções polêmicas, está repleta de joviais trouvailles e de certa crítica a muitos vícios e até superstições do sistema social em que se vivia. Em 1937, edita num só volume as peças A morta, escrita nesse ano, e O rei da vela, redigida em 1933. A primeira é uma farsa solene de tons herméticos, de linguagem muitas

[1] Segundo Antonio Candido, “a Semana de Arte Moderna [...] foi realmente o catalizador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas. Integram o movimento alguns escritores intimistas como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida; outros, mais conservadores, como Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo; e alguns novos que estrearam com livre e por vezes desbragada fantasia: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, na poesia e na ficção; Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Morais Neto, no ensaio. Dirigindo aparentemente por um momento, e por muito tempo proclamando e divulgando, um escritor famoso da geração passada: Graça Aranha”. (CANDIDO, 1965, p. 141).

vezes abstrata e trabalhada, de trágica poesia. É uma espécie de catarse de alguém que pertence a uma humanidade soterrada, ou seja, do poeta que se despoja dos seus privilégios e se liberta dos seus preconceitos para poder, de novo, exprimir os anseios humanos. É um livro de purgação. Nele Oswald se autoflagela. Na outra, o comediógrafo focaliza a decadência da economia cafeeira, os dramas da incipiente indústria nacional sem mercado interno, a luta de classes e dentro das classes no poder: a burguesia industrial, vinda da agiotagem, deixando-se envolver e se absorver pelo imperialismo norte-americano para assim conservar suas regalias. Analisa a usura e as traficâncias do mundo dos negócios, a decadência do amor burguês e da própria sociedade capitalista. Mas esse tema grave é tratado por ele com esfuziante verve e explosivo humor. [...] (BRITO in ANDRADE, 1972)

[2] De acordo com Sábato Magaldi, “a divisão da peça em três atos corresponde perfeitamente às intenções de Oswald. Tratando-se o protagonista de agiota, impiedoso com os devedores, o primeiro ato deveria mostrar como ele opera. A ação se passa, portanto, no escritório de usura, e o cenário ilustra bem a variedade de objetos penhorados, que vão de um retrato da Gioconda a um divã futurista e a uma secretária Luís XV. O prontuário se compõe de gavetas com múltiplos rótulos, representativos dos vários tipos de inadimplentes. Já o segundo ato coloca Abelardo I num instante de lazer — uma ilha tropical na Baía da Guanabara [...]. O autor menciona que os personagens ‘se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial’. E um pormenor não pode ser esquecido: vê-se um mastro com a bandeira americana, símbolo da soberania desejada ou reconhecida. Finalmente o terceiro ato dramatiza a morte de Abelardo I e o cenário volta ao do primeiro ato, com objetos mais adequados à nova situação: ferro-velho provindo de uma Casa de Saúde, maca no chão e cadeira de rodas” (MAGALDI in ANDRADE, 2003, p. 12).

Embora suas três principais peças de teatro tenham sido escritas e publicadas na década de 1930, ainda conservam muito da verve do primeiro Oswald modernista, mantendo elementos como a blague, a ironia, a paródia e a linguagem entrecortada, permeada de duplos sentidos. Apesar de Oswald ter se aproximado, no início dos anos 1930, da ideologia marxista, a qual permearia todas as suas obras do período, trazendo uma mudança radical a seu olhar crítico em contraponto à visão burguesa do jovem Oswald da década de 1920, segundo Benedito Nunes “[...] as peças de teatro [...], bem como os artigos, ensaios e conferências reunidos em *Ponta de lança*, parecem submeter o marxismo a uma filtragem “antropofágica” (NUNES in ANDRADE, 1972, p. XVI). Naquela altura, Oswald já havia publicado algumas de suas obras mais importantes e consideradas pilares centrais do modernismo brasileiro, tais como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1922), *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), *Pau-Brasil* (1925), *Manifesto Antropófago* (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933), e progressivamente se deslocaria, após a crise econômica de 1929, para uma literatura de viés engajado política e socialmente.

O rei da vela apresenta uma síntese de alguns desses elementos presentes na primeira fase da obra de Oswald, mas inova ao introduzir uma corrosiva e gritante crítica social centrada nas figuras dos dois protagonistas, ambos representantes da agiotagem, sugestivamente nomeados como Abelardo I e Abelardo II, e seu “escritório de usura” (ANDRADE, 1973, p. 63). A partir desse contexto proposto por Oswald, a trama da peça se desenrola ao longo de seus três atos², o primeiro deles ambientado no sugestivo “escritório de usura”, demonstrando rapidamente, como em *flashes* fotográficos, um pouco do cotidiano de abuso e espoliação promovidos por Abelardo I e seu duplo, Abelardo II. O segundo ato da peça traz outro recorte da vida de Abelardo I, transportando a ação dramática para o Rio de Janeiro, mais especificamente para a Baía da Guanabara, local em que a suposta “ilha” na qual a ação se desenrola está localizada. Nesse local acontecem diversas peripécias, mostrando as relações de Abelardo I, figura que representa a nova elite burguesa, em contraposição à família de sua “amada”, representante de uma

aristocracia decadente, necessitada de um casamento-negócio para preservar seu padrão social e evitar a derrocada. O terceiro ato apresenta a decadência e a morte de Abelardo I, e sua substituição, como em uma corte medieval, por Abelardo II, que, apesar de se declarar socialista, mantém-se como representante da agiotagem exploradora. Heloísa, desconsolada, percebe que sua dor farsesca não tem fundamento real, uma vez que passará imediatamente às mãos de Abelardo II, sucessor de seu pretendente original, o qual brada, triunfalmente, em sua fala final que “Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!” (ANDRADE, 1973, p. 121).

2. O GROTESCO EM O REI DA VELA

A estrutura da peça é permeada de elementos e momentos grotescos³, perceptíveis desde a descrição dos personagens — a paródia em torno do casal Abelardo e Heloísa, o paralelismo entre o nome Poloquinha e Polaquinha, sinônimo de prostituta, a matriarca Dona Cesarina, espécie de trocadilho com César, além dos apelidos de acento grotesco, como no caso de João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde e Perdigoto.

Na primeira cena da peça, logo no início do primeiro ato, a rubrica de apresentação do personagem Abelardo II o descreve de forma grotesca se tivermos em mente que se trata de um agiota, funcionário do famigerado escritório de usura: “veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à cinta” (ANDRADE, 1973, p. 65). A paródia de um domador de feras resulta em um estranhamento cômico violento, levando o espectador a compor, imageticamente, a oposição/associação entre a função social do personagem (agiota) e um domador circense, com seus paramentos e figurino exagerados. Outro exemplo de cunho nitidamente grotesco, mas agora atrelado à situação dramática, é o momento, ainda durante o primeiro ato da peça, em que Abelardo I manda Abelardo II abrir a “jaula” na qual se encontram seus devedores:

Abelardo I — Súcia de desonestos. Intervir nos juros. Cercear o sagrado direito de emprestar o meu dinheiro à taxa que eu quiser! E que todos aceitam. Mais! Que vem implorar aqui! Sou eu que vou buscá-los para assinar papagaios? Ou são eles que todos os dias enchem a minha sala de espera? Abra a jaula!

Abelardo II obedece de chicote em punho. A porta de ferro corre pesadamente.

Mais clientes.

Os clientes aparecem atropeladamente nas grades. É uma coleção de crise, variada, expectante. Homens e mulheres mantêm-se quietos ante o enorme chicote de Abelardo II. (ANDRADE, 1973, pp. 71-72)

[3] Segundo Patrice Pavis, “grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. [...] No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem imenso papel. Encontramo-lo em toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo” [HUGO, prefácio de *Cromwell*, 1827]. Aplicado ao teatro — dramaturgia e apresentação cênica —, o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. Meierhold a ele se refere constantemente, fazendo até do teatro, dentro da tradição estética de um Rabelais, de um Hugo e, posteriormente, de um teórico como Bakhtin (1970), a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas. [...] As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo efeito cômico gratuito [na *Commedia dell'arte*, por exemplo], até a sátira política ou filosófica Voltaire, Swift. Não existe o grotesco, mas projeções estético-ideológicas grotescas grotesco satírico, parabólico, cômico, romântico, niilista, etc. Da mesma forma que o *distanciamento*, o grotesco não é um simples efeito de estilo, ele engloba toda a compreensão do espetáculo. [...] O grotesco está estreitamente associado ao tragicômico, que surge historicamente com o *Sturm und Drang*, o *drama* e o *melodrama*, o

Poderíamos citar ainda uma série de exemplos de trechos do segundo e do terceiro

teatro romântico e expressionista Hugo, mas também Buchner, Nes-troy, Wedekind, Kaiser, Sternheim e o *teatro grotesco* de Chiarelli ou Pirandello. Gêneros mistos, o gro-tesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressu-pondo seu contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva. [...] O grotesco é uma arte realista, já que se reconhece (como na cari-catura) o objeto intencionalmente deformado. Ele firma a existência das coisas, criticando-as. É o con-trário do *absurdo* — pelo menos daquela categoria de absurdo que recusa toda lógica e nega a exis-tência de leis e princípios sociais. Está também distante da arte niilista ou da arte dadaísta que rejeitavam qualquer valor e não acreditavam sequer na função paródica ou crítica da atividade artística. [...] Do grotesco tragi-cômico ao absurdo não há senão um passo, rapidamente transposto no teatro contemporâneo. Mas a manutenção da fronteira [mesmo quando ela é apenas teórica] é útil para distinguir dramaturgias como as de Ionesco ou Beckett das de Frisch, Dürrenmatt, até mesmo de Brecht. Para os três últimos, o grotesco é uma última tentativa de compreender o ho-mem tragicômico de hoje em dia, seu dilaceramento, mas também sua vitalidade e sua regeneração através da arte” (PAVIS, 1999, pp. 188-189).

atos apresentados de forma grotesca, resultando em efeito brutalmente cômico — as pantomimas do “namoro” entre Dona Cesarina e Abelardo I, no segundo ato; o desespero clownesco de Heloísa de Lesbos quando da derrocada e morte de Abelardo I, no terceiro ato. Isso apenas para citarmos mais dois exemplos — o que potencializa o distanciamento crítico do leitor-espectador, evitando a identificação com a trama da peça.

Mikhail Bakhtin, em seu estudo acerca da obra de François Rabelais e a cultura popu-lar na Idade Média e no Renascimento, aponta os exageros nas imagens corporais (e aqui tomamos a liberdade de associá-las com a caracterização dos personagens oswaldianos) como forma de grotesco:

[...] Esses mesmos exageros se encontram nas imagens do corpo e da vida corporal, assim como em outras imagens. Mas é nas do corpo e da alimentação que eles se exprimem mais nitidamente. (BAKHTIN, 1987, p. 265)

Bakhtin faz menção, em um dos capítulos de sua obra acerca de Rabelais, ao que seria a gênese do conceito de grotesco: “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 265). Em busca de uma delimitação acerca do conceito de grotesco, Bakhtin recupera as definições fundamentadas pelo pesquisador alemão Schneegans, o qual, segundo aquele, “realizou a tentativa mais consequente e rica no sentido de reconstruir a história e fornecer a teoria do grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 265). De acordo com Bakhtin:

Nosso autor enfatiza uma diferenciação rigorosa de três tipos ou cate-gorias de cômico, o cômico bufo [possenhaft], o cômico burlesco e o cômico grotesco. A fim de distingui-los, ele analisa três exemplos. Como exemplo do primeiro caso, ele cita uma cena da commedia dell’arte ita-liana. [...] Como exemplo de cômico burlesco, Schneegans cita a epopeia burlesca de Scarron, o Virgílio travestido. [...] Como exemplo do cômico grotesco, enfim, o autor cita imagens de Rabelais. [...] Schneegans evi-dencia o caráter diferente do riso nesses três tipos. No primeiro caso, [cômico bufo], o riso é direto, ingênuo e sem malícia [...]. No segundo caso [burlesco] há uma certa dose de malícia e o rebaixamento das coisas elevadas; além disso o riso não é direto, pois é preciso conhecer a Eneida para apreciá-lo. No terceiro caso [grotesco], assiste-se à ridicularização de certos fenômenos sociais [...] levando esses vícios ao extremo; nesse caso, o riso não é direto, pois o leitor deve conhecer os fenômenos sociais visados. [...] O cômico fundamenta-se sobre o contraste entre os senti-mentos de satisfação e insatisfação. [...] (BAKHTIN, 1987, pp. 265-266)

Aqui percebemos uma ponte clara entre a interpretação da função grotesca dentro

da teoria bakhtiniana e a estética clownesco-circense proposta por Oswald de Andrade em *O rei da vela*. Embora não sejam descritos os figurinos dos personagens da peça, as rubricas e certas falas dos personagens apontam na direção de uma comicidade carregada, fruto do contato e da admiração de Oswald, assim como de boa parte dos modernistas, pelo universo do circo, em especial dos Fratellini e de nosso palhaço Piolim, para quem o grupo modernista chegou a promover um almoço de devoração antropofágica, em 1929. Ainda segundo Bakhtin,

na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (BAKHTIN, 1987, p. 275)

A encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, potencializou violentamente essa estética circense, explorada magistralmente pelo cenógrafo Helio Eichbauer, responsável pelos cenários e pelos figurinos da peça. Os cenários, síntese tropicalista da proposta oswaldiana, apresentavam elementos antiquados, tais como o telão pintado representando a Baía da Guanabara no segundo ato, os elementos funcionais advindos de uma estética de cunho construtivista, como no caso dos móveis com as gavetas e suas etiquetas, representando os diferentes tipos de devedores (prontos, malandros, tangas, suicídios, impontuais, firmes, penhoras, protestados) no primeiro ato, e finalmente o telão pintado com esqueletos portando velas em suas mãos, alusão à morte de Abelardo I e suas “vítimas”, tendo durante os três atos o signo de uma enorme gota de sangue cobrindo o pequeno palco giratório, situado no centro do palco do teatro.

Mas sobretudo a caracterização dos personagens, eternizados em filme, com os rostos de Abelardo I e Abelardo II caracterizados como clowns, Heloísa de Lesbos com uma maquiagem que remetia ao exagero das maquiagens do teatro expressionista alemão, como em *Assassino, esperança das mulheres* (1907), marco do teatro expressionista de autoria de Oskar Kokoschka⁴ (rosto pesadamente branco, e traços nos olhos e boca); dona Cesarina com uma maquiagem borrada intencionalmente, como uma legítima palhaça; e o americano, com seu figurino risível de calção e camisa cáqui, e uma face clownesca como a dos Abelardos, mas nitidamente mais exagerada, aliadas aos trejeitos corporais (como a ação física de Renato Borghi no papel de Abelardo I, que reiteradamente posicionava sua mão direita sobre a genitália fazendo um gesto de suspensão em momentos-chave da peça); o aperto de mãos de ambos os Abelardos no primeiro ato, de nítido viés circense, como nas pantomimas das duplas de palhaços, traduziam cenicamente aquilo que Bakhtin apontava como as imagens do baixo corporal no cômico grotesco.

[4] Oskar Kokoschka (1886-1980) foi um pintor expressionista e escritor austríaco, responsável pela criação da primeira peça de teatro do expressionismo alemão, intitulada *Assassino, esperança das mulheres*.

[5] Segundo o teórico francês Patrice Pavis, efeito de estranhamento seria “o contrário de efeito real. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o ‘desconstrói’, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico (procedimento). Semelhante ao signo poético que é auto-referencial [JAKOBSON, 1963] e que designa seus próprios códigos, a *teatralidade* é exageradamente ressaltada quando da produção deste efeito de estranhamento. O estranho, categoria estética da *recepção*, nem sempre se distingue facilmente de outras impressões como o insólito, o bizarro, o maravilhoso ou a intraduzível palavra alemã das *Unheimliche* (“a inquietante estranheza”). O termo brechtiano *Verfremdungseffekt* é às vezes traduzido por ‘efeito de estranhamento’, o que salienta bem a nova percepção implicada pela interpretação e pela encenação e convém mais que *distanciamento*” (PAVIS, 1999, p.119).

3. EFEITO DE DISTANCIAMENTO EM O REI DA VELA

[6] ROSENFELD in Brecht. *Cruzada de crianças*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.

[7] Parece-nos que a ruptura crítica em cena proporcionada pela utilização do *Verfremdungseffekt* nos dramas e nas encenações brechtianas buscava um grau maior de interrupção da ação dramática, com certo didatismo dirigido ao leitor-espectador, diverso da obra de Oswald, na qual o distanciamento é mais um recurso entre outros utilizados pelo autor e não possui ênfase didática.

[8] Segundo Sábato Magaldi: “[...] O ímpeto ‘espinafrador’ levou-o a pintar a família do coronel Belarmino como uma galeria de taras, visíveis já nos nomes. A protagonista chama-se Heloísa de Lesbos, alusão mais que suficiente, embora o diálogo não a coloque em nenhum conflito específico do qualificativo. Sua irmã é Joana, vulgo João dos Divãs, insistência familiar na característica. Um irmão responde pelo apelido de Totó Fruta-do-Conde, e não é necessário ser entendido em gíria para se perceber aí a presença do homossexualismo. Finalmente, Perdigoto, o outro irmão, é bêbado e achacador, e a inteligência de Oswald distingue nele o malandro que pretende criar uma milícia rural para combater a possível ascensão da esquerda, expediente sórdido a que sempre se votaram os amantes das ditaduras e dos fascismos” (MAGALDI in ANDRADE, 2003, p. 9).

Podemos perceber, em alguns momentos ao longo dos três atos que compõem *O rei da vela*, outro elemento importante que potencializa o efeito grotesco descrito anteriormente, rompendo de imediato com qualquer identificação de cunho naturalista no que diz respeito à representação teatral: o efeito de distanciamento.

Oswald de Andrade, até onde se sabe, não havia tomado contato com o teatro brechtiano quando da composição de *O rei da vela*; portanto, seria precipitado afirmarmos que os efeitos de distanciamento reconhecidos em sua obra dramaturgica tivessem relação direta com o *Efeito V* [*Verfremdungseffekt*⁵] brechtiano. Mas o fato é que podemos perceber, por parte do autor, e ainda que de forma intuitiva, a utilização de estratégias dramaturgicas que levam algumas cenas a apresentarem uma espécie de distanciamento, que obriga o leitor-espectador a romper a ilusão da narrativa dramática e leva-o a uma reflexão crítica acerca do que está se passando em cena.

Haroldo de Campos, em seu ensaio acerca da poesia oswaldiana publicado com o título de “Poética da radicalidade”, analisa o que talvez seja a origem dessa utilização estética do recurso de estranhamento utilizado por Oswald de Andrade:

[...] *O efeito de antiilusionismo, de apelo ao nível de compreensão crítica do leitor, que está implícito no procedimento básico da sintaxe oswaldiana — a técnica de montagem — este recurso que Oswald hauriu nos seus contatos com as artes plásticas e o cinema. Mas, justamente por se tratar de um procedimento antiilusório, de uma técnica de objetivação, é que a poesia assim resultante é objetiva. Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo. [...] E Anatol Rosenfeld, descrevendo essa poesia à luz do *Verfremdungseffekt* [“efeito de alienação”], característico do teatro brechtiano, diz: “O choque alienador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexo.”⁶ (CAMPOS in ANDRADE, 1972, pp. XXIII-XXIV)*

Podemos transpor os apontamentos de Haroldo de Campos e Anatol Rosenfeld de forma direta em relação à dramaturgia de *O rei da vela*. Nela encontramos, em diferentes momentos, essa espécie de ruptura crítica propiciada pelo efeito de distanciamento, embora ela aconteça, em nossa opinião, de forma menos didática do que ocorre na obra de Brecht⁷. Também notamos uma relação de igualdade entre tal efeito e a blague, a ironia, a linguagem fotográfica dos quadros e das cenas, e as inversões de significados, tais como

os nomes de alguns dos personagens, os quais não carregam em sua caracterização o significado descrito *a priori*⁸. Ainda acerca do efeito de distanciamento, apontaremos a seguir uma cena emblemática explorada de forma magistral no filme *O rei da vela* [1971], de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes, criado a partir de excertos de uma representação teatral da peça encenada pelo Teatro Oficina em 1967, com o acréscimo de cenas filmadas no Rio de Janeiro, exibido em 2016 em São Paulo em cópia restaurada e integral, sem os cortes feitos pela censura em 1972, cujos protagonistas, Abelardo I e Abelardo II foram representados por Renato Borghi e José Wilker, respectivamente:

Abelardo I — Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.

Abelardo II — A jaula está cheia... Seu Abelardo!

Abelardo I — Mas esta cena basta para nos identificar perante o público.

Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais.

[...] (ANDRADE, 1973, p. 68)

Consideramos essa passagem da peça emblemática no que se refere à complexidade da composição de *O rei da vela*. Ao mesmo tempo em que percebemos uma clara intuição brechtiana⁹ do autor, ao menos em relação à sua intenção, percebemos a utilização irônica da palavra “identificação”, um dos principais conceitos do Método de interpretação do russo Constantin S. Stanislavski, precursor de Brecht e uma das maiores influências do moderno teatro europeu. Seria muito interessante termos acesso a informações referentes ao contato que Oswald de Andrade possa ter tido com os encenadores europeus modernos do início do século XX, uma vez que é sabido que o autor viajou pela Europa na década de 1920, tendo bastante contato com o universo dos artistas das vanguardas históricas¹⁰, mas infelizmente não encontramos nenhum estudo que aponte tal relação. Nesse sentido, parece-nos ser pertinente aproximar, mais uma vez, nossas considerações acerca de *O rei da vela* do comentário de Haroldo de Campos, na medida em que este afirma que “se quisermos caracterizar de um modo significativo a poesia de Oswald de Andrade no panorama de nosso Modernismo, diremos que esta poesia responde a uma poética da radicalidade. É uma poesia radical” (CAMPOS in ANDRADE, 1972, p. XI). O teatro oswaldiano, nesse sentido, segue em direção similar, trazendo a mesma marca de experimentação radical acerca de forma e de conteúdo, e a sobreposição técnica de mais de um elemento em sua composição.

Se por um lado a cena citada acima evoca o distanciamento como recurso cênico, esse mesmo recurso possibilita a ênfase em outros dois elementos: a paródia e o grotesco, tal como descritos pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, e certa dose de crueldade, embora em chave diversa daquela postulada pelo ator, encenador e teórico de teatro Antonin Artaud. Na complexa tessitura textual de *O rei da vela*, blague, ironia, paródia, grotesco e distanciamento fundem-se e alternam-se, construindo uma dramaturgia à frente de seu tempo que somente seria encenada mais de trinta anos depois de sua criação, de forma igualmente brilhante e impactante, por José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina.

[9] De acordo com Sabato Magaldi, “é difícil imaginar que Oswald, no início da década de 30, conhecesse Brecht, cuja *Ópera dos três vinténs* fora apresentada em Paris, na temporada seguinte à da criação alemã, feita em 1928. Entretanto, *O rei da vela* utiliza, mais de uma vez, o efeito de estranhamento (ou distanciamento), posto em prática pelo autor de *O círculo de giz caucasiano*, para evitar os riscos do ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana” (MAGALDI in ANDRADE, 2003, p. 13).

[10] Sobre esse aspecto, Sabato Magaldi comenta o fato de Oswald ter tido contato com uma das obras fundantes do teatro moderno, *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, da qual aparentemente retirou a inspiração paródica presente em *O rei da vela*: “[...] 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 in ANDRADE, 2003, p. 8).

Talvez o fato de uma obra como *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, que possui muitos e louváveis méritos dramaturgicos como a ruptura entre os quadros e a influência expressionista, embora ainda esteja em franco diálogo com a estrutura do drama naturalista, ter recebido o título de marco do moderno teatro brasileiro se deva à profunda radicalidade da dramaturgia oswaldiana, que tanto em *O rei da vela* como em *O homem e o cavalo* e *A morta* estraçalham os lastros estruturais naturalistas e abrem caminho para a encenação moderna, tal como as obras que eram encenadas por encenadores renomados do modernismo europeu como Vsevolod Meierhold, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, entre outros. Teatro verdadeiramente revolucionário, totalmente à frente de seu tempo e marco absoluto do modernismo no teatro brasileiro, *O rei da vela* continua contundentemente atual, denunciando os mesmos paradoxos político-sociais do Brasil de 2016, mesmo tendo se passado mais de oitenta anos da escrita da peça. ■

FELIPE AUGUSTO DE SOUZA SANTOS – Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP-FAPESP), São Paulo, SP, Brasil. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Poética Modernista: Oswald e Mário de Andrade”, ministrado pela professora Maria Augusta Bernardes Fonseca no segundo semestre de 2016. Contato: felipedesouza@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

_____. "Objeto e fim da presente obra — Serafim Ponte Grande". In: *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 47-49.

_____. *Poesias Reunidas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Teatro — A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro — tomo 1*. Trad. Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

_____. *Escritos sobre teatro — tomo 2*. Trad. Néida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.

_____. *Escritos sobre teatro — tomo 3*. Trad. Néida Mendilaharzu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAMPOS, Haroldo de. "Miramar na mira". In: *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964, pp. 9-44.

_____. "Uma poética da radicalidade". In: *Poesias reunidas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difusão Civilização Brasileira, 1972, pp. XI-LXI.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARVALHO, Flávio de. *A origem animal de Deus e o bailado do Deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CORRÊA, José Celso Martinez. "O rei da vela: manifesto do Oficina". In: *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 21-29.

DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Trad. Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-tau, 1966.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo: Polis, 1979.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade — da ação teatral ao teatro de ação*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 1995.

MAGALDI, Sábato. "O país desmascarado". In: *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 7-19.

NUNES, Benedito. "Antropofagia ao alcance de todos". In: *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, pp. XIII-LIII.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Eudynir Fraga, J. Guinsburg, MariaLúcia Pereira, NanciFernandes e Rachel Araújo de Baptista Fuser. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

Revistas

"a Parte", nº1. *Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje*: Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, Publ. Do TUSP (Teatro dos Universitários de São Paulo), março-abril, 1968.