

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

CILENE TANAKA

O REI DA VELA E O HOMEM CORDIAL

CURITIBA

2015

CILENE TANAKA

O REI DA VELA E O HOMEM CORDIAL

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, no curso de Pós Graduação em Letras, Setor de Ciência Humanas, Artes e Letras, Universidade Federal do Paraná

Orientador: Walter Lima Torres Neto

CURITIBA

2015

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Tanaka, Cilene
O Rei da Vela e o Homem Cordial / Cilene Tanaka – Curitiba, 2015.
222 f.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954 - O rei da vela. 2. Literatura brasileira -
História e crítica. 3. Holanda, Sérgio Buarque de, 1902-1982 - Raízes do Brasil.
I.Título.

CDD 869.2



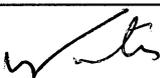
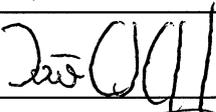
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **CILENE TANAKA KUCZKOWSKI** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Walter Lima Torres Neto, João Cezar de Castro Rocha, Fernando Cerisara Gil arguiram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação “**O REI DA VELA E O HOMEM CORDIAL**”.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr. Walter Lima Torres Neto (Presidente)		
Dr. João Cezar de Castro Rocha		APROVADO
Dr. Fernando Cerisara Gil		

Curitiba, 08 de maio de 2015.


Prof^a Dr^a Maria José Foltran
Vice-Coordenadora

Maria José Foltran
Vice-Coordenadora
Matrícula SIAPE 0344084

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos que eu envolvi neste trabalho, mesmo quando à revelia de sua vontade, mesmo que só pelo meu nervosismo, excitação ou melancolia na hora da cerveja: à Talita, pela revisão das normas (mesmo que eu tenha te pagado), ao Léo por sempre pretender interesse ao me ouvir falar do quanto meu tema me divertia, à Alice por tirar sarro de *Raízes do Brasil* e à Eliza e ao Alex por sempre perguntarem como andavam as coisas. Ao José que não é José e ao Klayvann por ser querido. À Maria que, quando não entendeu porque diabos eu falava tanto das diferentes edições do *Raízes*, levantou questões de vida. Agradeço muito, muito à minha colega e amiga Julia Raiz, pelo apuro com que detectou meu maior defeito em termos de escrita teórica: a dificuldade em relacionar com clareza minhas idéias. Ao professor Fernando Gil que aceitou meu pedido e deixou de lado o inútil eufemismo ao fazer críticas ao meu trabalho. Ao professor João Cezar de Castro Rocha por sempre ter me dedicado muito mais atenção do que eu esperava. À professora Ina Camargo Costa por tentar se desmistificar. E ao meu Xuxu, por conversar sobre meu trabalho com maior profundidade do que qualquer outro envolvido neste processo. Ao papai e à mamãe, porque são meu papai e minha mamãe. À minha irmãzinha, porque é minha irmãzinha.

“O artista que disputar espaço na indústria cultural só com artesanias mal-feitas tá indo pra guerra nuclear de arco e flecha.”

Chitãozinho & Xororó

RESUMO

Trabalho de relação da peça *O Rei da Vela* (1937), parte essencial da *Trilogia da Devoração* de Oswald de Andrade, ao conceito de homem cordial constante em *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda. Para problematizar e atualizar a relação entre a peça e o conceito usamos a idéia de *utopia cordial* constante na fala realizada por Oswald de Andrade em 1950 *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o homem cordial*.

OSWALD DE ANDRADE; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA; O REI DA VELA; O
HOMEM CORDIAL; RAÍZES DO BRASIL

ABSTRACT

This work states that there is an interface between Oswald de Andrade's drama *The Candle King* [1937] and the concept of *cordial men* developed by Sérgio Buarque de Holanda in his book *Roots of Brazil* [1936]. To update and highlight social, philosophical and political issues that are contained in the play, we have used another of Oswald de Andrade's idea: the *cordial utopia*. Such amazing idea is partially developed by Andrade on his short speech *One Aspect of the Brazilian Culture: the cordial men* (1950).

OSWALD DE ANDRADE; SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA; THE CANDLE KING;
THE CORDIAL MEN; ROOTS OF BRAZIL

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
1. O Homem Cordial em Oswald e em Holanda.....	13
1.1 Em Oswald	13
1.2 Em Holanda.....	31
1.3 O Homem Cordial é legal, ou não? Até Holanda fica em dúvida.....	43
1.4 O Conceito de Holanda, legal ou não, é atual	47
2. Teatro Brasileiro Começo do Séc. XX.....	52
2.1 Brevíssimas Considerações sobre o nosso Drama Burguês	52
2.2 No Tempo de O Rei da Vela.....	63
2.3 Teatro de Boulevard: O Rei, O Circo e A Farsa	114
3. Agora sim: Relações entre O Rei da Vela e o Homem Cordial	122
3.1 A Questão Nacional	123
3.2 Fenomenologia do Brasileiro.....	124
3.3 Cultura do Personalismo	135
3.4 Rebeldia do Homem Cordial a Leis Abstratas e a Disposições Universais	167
3.5 Os Pares de Opostos.....	178
3.6 Plasticidade	190
CONCLUSÃO	195
REFERÊNCIAS	209
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	211

INTRODUÇÃO

Quando lemos a peça *O Rei da Vela* tínhamos acabado de ler *Raízes do Brasil*. A relação entre estas leituras se deu em nós através de uma curiosidade sobre o que é ser brasileira, tendo acabado de voltar de uma estada de um ano em Paris. Quase nos acontecera como a Oswald que, olhando para a Place de Clichy, viu-se brasileiro. A nós, diferentemente, a percepção surgiu quando nos perguntaram se gostávamos de carnaval. Sendo de Curitiba, só tínhamos visto isto na TV mas, por alguma razão, sabíamos sambar.

Descobrimos então a fala de 1950, aquela curtíssima proferida por Oswald de Andrade e que menciona uma utopia cordial. Parecia que a fala de Oswald comprovava uma relação entre o homem cordial e nossa peça. Encontráramos uma evidência material da relação que até então só parecia coisa de nossa cabeça.

Encorajadas pela possibilidade de *O Rei da Vela* ser a representação ficcional da grande revolução cordial prevista por Oswald de Andrade, não conseguíamos ver senão cordialidade em *O Rei da Vela*. Descobríamos uma relação que ninguém ainda havia feito! Tornamo-nos compulsivas, víamos a possibilidade real de a cordialidade se transformar até mesmo em proposta política. *O Rei da Vela* não somente tinha sido injustiçada, como também oferecia uma nova possibilidade jamais explorada no Brasil.

Ficamos obcecadas pela utopia cordial também na realidade. Víamos em todo sujeito brasileiro um mundo de possibilidades para uma política melhor. Acabamos confiando a alguns brasileiros não tão cordiais maior brasilidade do que devíamos. Vimos cordialidade nos estrangeiros. Acabamos enfrentando o extremo do que há de ruim, regozijamos com o que há de bom na cordialidade. E percebemos que talvez a obsessão não precisasse implicar necessariamente uma polarização entre dois pólos opostos. Talvez houvesse mais pólos do que estes dois da modernidade mais a utopia. E se o funcionário público cordial brasileiro, além de nos sorrir simpáticamente, também fizesse seu trabalho direito? Obcecamos-nos. O exagero nunca parece bom.

Mas, mesmo assim, não tememos o exagero enquanto parte de um processo que pode levar a análises mais ponderadas...ou menos. Como Antonio Candido, confiamos que o exagero pode, sim, falsear a realidade, mas ele também pode servir de microscópio para vermos melhor. E antes de nos escorarmos

somente na citação de Antonio Candido, também gostaríamos de nos escorar na história dos grandes feitos da história humana. Nenhum deles aconteceu sem grande dose de obsessão. Então, o exercício da obsessão acabou se tornando nosso pressuposto mais essencial no desenvolvimento do presente trabalho.

Que delícia seria se fôssemos nós os grandes descobridores desta herança Holandiana que influenciou a concepção de *O Rei da Vela*! Mas não parecia ser este o caso. Ao menos não diretamente. Não pudemos confirmar sequer se Oswald já conhecia o conceito quando escrevera *O Rei da Vela*. Tampouco pudemos ver qualquer vestígio de esperança na composição das personagens cordialíssimas da peça. Nosso sonho de redescoberta inédita sobre *O Rei da Vela* havia se dissipado...entretanto, ainda parecia haver alguma relação.

E o fato é que para descobrir se *O Rei* era baseado no homem cordial, era necessária uma pesquisa de manuscritos, de comparação de escrituras que resultariam num trabalho, sobretudo, documental de análise. Além do mais, pouco a pouco ficou claro que não importava confirmarmos se *O Rei da Vela* tinha sido escrita baseada no conceito, ou não. Que o que precisava ser feito em relação à peça não era reduzi-la, novamente, à ilustração de um conceito. Que interessava mais ampliá-la. Que este era o momento histórico para tanto. Para tanto, o que nos interessava era fazer girar os temas presentes nestes três textos.

Se inicialmente era atraente a possibilidade de descobrirmos uma relação inédita entre Oswald e Holanda, mais atraente ainda era descobrirmos como estes temas complexíssimos se entrelaçavam com aquele e este período histórico. Aí abraçamos o problema e fizemos o diálogo acontecer à força tanto de afinidades, quanto de discordâncias. E este exercício foi mais interessante ainda porque mostrou, através destes dois indivíduos (Oswald e Holanda) e destes três textos (a peça, o texto de 1950 e *Raízes*), a importância do tempo histórico.

Se não há personagens representativas de uma utopia cordial em *O Rei da Vela* há, entretanto, o mesmo tipo de percepção, o mesmo tom, a mesma espécie de criatividade, um *leit motiv* comum entre a peça de Oswald e o texto de Holanda. O texto de 1950, portanto, prestou-se à descoberta do tema recorrente naquelas obras. O tema da utopia não surge em nenhum dos dois textos, mas é pano de fundo certo.

Para a análise, optamos por seguir a ordem da obra de Holanda ao invés da ordem da peça. Seguimos a ordem de *Raízes do Brasil* ao contrário da ordem dos atos de *O Rei da Vela*. Pareceu-nos que assim seríamos mais leais ao nosso processo de descoberta. E que assim, leais à própria história de nossa relação com este tema, seríamos também leais ao que ela nos causou íntimamente: um rebuliço não só profissional e artístico mas também pessoal. A partir deste trabalho passamos a prestar cuidadosa atenção à forma como nos relacionamos em todas as esferas pública, privada, profissional, pessoal, mental, social etc...ficamos malucos pelo e com o tema. Nossa experiência pessoal, pareceu-nos, ao ser compartilhada publicamente desta maneira, teria mais potência para contaminar uma gama mais ampla de leitores do que apenas alguns especialistas em literatura ou teatro.

Se baseada numa experiência íntima, talvez a análise do texto de Oswald revelasse – como queria Fernando Pessoa - seu aspecto mais universal tendo, por conta disso, maior potencial de interessar ao leitor no nível humano, mais essencial e anterior ao nível acadêmico. Este é também o pressuposto do palhaço italiano: olhar para a tragédia pessoal para encontrar a comédia universal; buscar a verdade interna antes de buscar fazer rir; escrever sua personalidade a lápis e não a caneta. Achamos que não havia nada mais pertinente do que o palhaço para olhar para Oswald de Andrade. Como diremos no decorrer deste trabalho, Abelardo I foi inspirado no humor do Palhaço Piolim e Oswald lhe ofereceu o papel ainda durante a escrita da peça. Mas só descobrimos isto depois de relacionar Oswald ao palhaço.

Caso dividíssemos nossa análise na ordem de sucessão dos atos da peça, forçaríamos uma organicidade entre a peça e o conceito que não nos interessa. E não nos interessa porque a peça não parece ter sido escrita como alegoria do conceito, mas tampouco parece ter sido escrita ignorando-o. Ou seja, se não temos prova de que Abelardo I é uma ilustração do homem cordial, tampouco podemos ignorar que Oswald, mesmo que só após a escrita da peça, conhecia o conceito. Assim constantemente nos perguntávamos: como trabalhar com este tão excitante problema? Como colocarmos nossa análise neste entre-lugar que o texto de 1950 evoca, tomando uma posição radical, que vá até a raiz das questões? Como mostrar a fertilidade deste problema para a leitura da peça? Como empolgar também o leitor com nossas descobertas e frustrações? Como tornar uma experiência tão íntima

interessante também para o outro? Como, enfim, universalizar nossas temáticas individuais?

E assim, meio que sem querer, foi através destas relações que pudemos perceber que Abelardo I sofre uma injustiça e há anos vem sendo vilanizado. Porque apesar da estrutura dramática e do enfoque em personagens individuais, a peça critica ao sistema capitalista enquanto economia e cultura. Quer dizer, a peça parece ser realista para revelar com mais agudez sua crítica. Critica assim, não somente a opressão que Abelardo I exerce, não só a conduta dos indivíduos que figuram em *O Rei da Vela* mas também a sociedade que estes constituem e que é por eles constituída. Ora, Abelardo I não só é protagonista como também é um centro de tensão dramática estrutural em *O Rei da Vela*. Ao simplificar-se Abelardo I, simplifica-se a coluna dorsal da peça.

Assim, se nos parece que Abelardo I não é só vilão, tampouco nos parece que ele seja só vítima. Quando firmamos o discurso no que parece uma defesa da moral de Abelardo I, portanto, é somente por que este é o momento histórico de exagerar a defesa de Abelardo I para que as perspectivas de *O Rei da Vela* sejam melhor equalizadas. Estratégia. Não são todos vilões ou vítimas em *O Rei da Vela*. São todos seres humanos vítimas de um sistema econômico inumano que, paradoxalmente é criado por nós humanos. Todo exagero parece ruim. Exageramos pra ver que resultados encontramos.

Tanto a polarização simplificada entre estas duas figuras dramáticas (vilão e vítima) quanto a falta de percepção da crítica de que Abelardo I é nós mesmos, classe média intelectualizada brasileira, pareceu-nos sintoma da cordialidade na nossa crítica. Porque é muito difícil ao homem cordial respeitar leis abstratas e disposições universais, seguindo sempre seu impulso emotivo. Então a regra geral que implicaria uma revisão bastante crítica da crítica à peça (perdoem-nos a repetição, mas é para dar destaque) acaba não sendo realmente seguida; especialmente quando isto implica discordar de alguém muito importante.

Entretanto, se esta cordialidade de nossa crítica parece ter prejudicado a trajetória de *O Rei da Vela*, ela também lhe concedeu um desenho bastante brasileiro. Nós brasileiros somos tão exigentes com nossa própria produção que as vezes até cometemos injustiças. Ao mesmo tempo, dizíamos, em que estas injustiças inibem o florescimento de peças como *O Rei da Vela*, o alto grau de

exigência permite seu surgimento. Nada favorecia a escrita e o florescimento de uma peça como esta naquele período histórico.

E este gênero de dicotomia (dos quais crítica e crescimento são apenas um dos vários exemplos neste trabalho) para nós parece se refletir na utopia cordial pensada por Oswald. Oswald percebe, na utopia cordial, que a maior riqueza e a maior desgraça da cultura brasileira residem em serem, justamente, tão tipicamente brasileiras. E mais importante do que esta pista sobre o ser brasileiro, a utopia cordial parece estimular que façamos como o palhaço: do limão, limonada. Antes de fazer um atestado de identidade nacional, a utopia cordial faz um atestado de método: ela mostra que não há como renegar elementos históricos e que o melhor a se fazer é aprender a lidar com eles. Com a utopia cordial aprendemos que pouco importava se Oswald havia escrito *O Rei da Vela* inspirado no homem cordial. Aprendemos, com a utopia cordial, que a relação entre os dois estaria lá independentemente da vontade de Oswald. E que não estaria lá independentemente de nossa vontade de ser a estrela do Paraná a descobrir algo inédito sobre um dos maiores escritores do Brasil paulistano.

Por conta do tipo de reflexão que a utopia cordial implicara, percebemos que a obra oswaldiana nos permite dar mais valor ao percurso do que ao resultado. E esta disposição revelou algumas surpresas. Em nossa pesquisa sobre o teatro no começo do século XX no Brasil, descobrimos o preconceito da crítica quanto à baixa comédia, gênero ao qual Oswald, no intento de fazer seu teatro de multidões, adere francamente. E descobrimos que o preconceito contra este gênero, aliado ao contexto histórico opressor e ao caráter crítico muito explícito da peça contribuíram todos para que sua encenação só acontecesse trinta anos depois. E que estes três elementos também contribuíram para que a peça fosse sempre lida com certa restrição, como se tivesse menor valor estético e como se seu valor político não ultrapassasse a propaganda marxista, o panfletarismo.

Ora, nosso trabalho discorda de tudo isto: achamos que a peça é extremamente rica em conteúdo e formalmente muito bem elaborada; que seu valor político extrapola em muito a simples propaganda já que critica até mesmo o marxismo a que parece aderir; e acreditamos que seu humor de baixa comédia a torna ainda mais interessante, apesar do preconceito de nossa crítica.

Mas, ora, que crítico teria a coragem de discordar de Iná Camargo Costa, de Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e de toda a legião de nossos melhores críticos? Nós é que não. Tanto é assim que sempre que discordamos destes cânones, fizemo-lo com muito, muito cuidado para não ofender seus sentimentos ao discordar de suas realizações profissionais.

Como fazer a crítica utópica cordial? Talvez tenhamos tomado tanto cuidado que nossas discordâncias tenham passado despercebidas. Para nós, entretanto, estava claro que a cordialidade escrutinada na peça acaba sendo a mesma vilã que a vitimiza e a mesma heroína que permite seu surgimento num momento histórico nada favorável a uma reflexão assim tão elástica.

É necessária certa arrogância, no país da cordialidade, para que um pesquisador discorde de nossos cânones. Mas arrogância nos parece adjetivo de profunda incompreensão, já que a revisão de nossos clássicos é a única forma de lidar com eles de forma respeitosa.

Ao contrário da aparência, portanto, nossa discordância dos cânones vem de uma convicção ética e de um compromisso com a profissão de pesquisadora, mesmo que em detrimento de nossa imagem de humildade. O exagero nunca parece bom, mas é muito mais fácil defender argumentos radicais.

Retomemos as percepções que só tivemos por conta da relação entre a peça e o homem cordial. Outra descoberta foi sobre a narrativa da peça. O final de *O Rei da Vela* sempre é resumido pela crítica com o suicídio de Abelardo I tendo sido causado pela sua bancarrota e de esta bancarrota ter sido causada pelo golpe que Abelardo II lhe dera. Pelo contrário, parece-nos, Abelardo I já passava por graves dificuldades financeiras quando lhe são furtados os cheques assinados ao portador. E tampouco a autoria do crime pode ser facilmente atribuída a Abelardo II mas, compartilhada com o Americano. Numa perspectiva mais universal, a culpa é compartilhada entre a burguesia esclarecida e arrivista e o capital estrangeiro. Além disto, a crise do escritório já é mencionada logo no primeiro ato, implicando que Abelardo I, apesar de esperto, não é muito organizado em suas finanças. Seu caráter aventureiro e cordial não correspondem à exigência trabalhadora do capitalismo.

Ora, alguém poderia argumentar que a descoberta de uma nova interpretação não é uma descoberta mas, somente, uma nova interpretação

possível. Nós até concordamos com esta afirmação, mas ainda assim nos espantou que ninguém ainda tenha visto o que vimos e que está enumerado em nossa análise da peça. A cada esquina temos a impressão de que alguém vai corrigir esta nossa afirmação dizendo que estamos erradas, ou que muita gente já percebera isto tudo.

Então, o dilema se impôs: como lidar com estas nossas descobertas? E se estivéssemos erradas? Não podíamos fazer senão insinuá-las e esperar que alguém nos corrigisse se fosse o caso. Se estivéssemos erradas, ao menos poderíamos fingir que havia sido algum tipo de engano imaturo, leve falta de atenção. Mas esta sutileza toda cautelosa talvez não fosse suficiente para que os elementos ficassem claros, caso estivéssemos certas. Então escrevemos esta introdução. E caso estejamos erradas, negamos tê-la escrito. Caso estejamos certas, imprimila-emos numa camiseta e sairemos desfilando na escola de samba “Unidos do pesquisador que discordou de Sábato Magaldi”.

Outro elemento importante para introduzir este trabalho é um pouco digressivo mas nem por isto menos objetivo. Preparemo-nos. Faltam apenas três páginas para o fim desta introdução.

Realizáramos também uma análise das outras duas peças que compõem a *Trilogia da Devoração*. Ao contrário da expectativa de alguns de nossos poucos leitores, não fizéramos questão de relacionar aquelas peças ao conceito. Porque a análise daquelas peças nos parecia mais interessante se somente inspirada, mas não visceralmente relacionada ao conceito. Preferimos aquela abordagem por duas razões: queríamos dar finalidade orgânica à análise daquelas peças num trabalho que, afinal de contas, tratava somente de *O Rei da Vela*. Não queríamos oferecer somente um compilado das várias análises já feitas e tampouco queríamos fazer o exercício maquinal de relacioná-las ao conceito, já que já o faríamos em *O Rei da Vela*. Ao fazer este exercício, acabamos descobrindo alguns elementos reveladores e até mesmo originais não só daquelas peças, mas também de *O Rei da Vela*. O exercício de interpretação também das outras duas peças da trilogia inicialmente nos parecera inútil, agora nos parece ter sido imprescindível - apesar de não figurar entre as páginas que seguem para não entediar nossa banca avaliadora.

A segunda razão para esta nossa abordagem daquelas outras duas peças era, através duma relação indireta com o conceito, clarear a forma como analisaríamos, logo em seguida, *O Rei da Vela*. Se mostrássemos a validade de

nossa análise através daquelas peças, automaticamente nossa análise de *O Rei da Vela* ficaria também validada.

Os sub-itens daquelas análises eram: 1) Do Aspecto Individual ao Universal; 2) Dicotomia, Contradição, Verossimilhança, Realidade e Ficção e 3) Ausência e Presença (Hiperinterpretação).

No primeiro item, mostramos como as personagens tanto de *O Homem e O Cavalo* quanto de *A Morta* são estruturadas de forma a relacionar os indivíduos personagens a uma perspectiva universal. Nestas peças, o indivíduo não se esgota na sua existência pessoal, mas exerce influência na sociedade e, por extensão, no mundo todo. Assim, até mesmo a vida privada do sujeito toma importância política. Porque o homem sempre influenciará e será influenciado, em maior ou menor medida, pelo meio que o rodeia. E isto impõe um paradoxo muito moderno: o da simultânea importância e desimportância do indivíduo em relação ao mundo. O sujeito é importante na medida em que toma decisões políticas, mas potencialmente, todas suas ações são políticas. E ele é desimportante, na medida em que suas ações individuais não parecem exercer efeito imediato na sociedade que o rodeia.

Mas o problema é que o efeito, mesmo quando não imediato, ou mesmo quando proporcionalmente pequeno, existe. E o coletivo humano que progressivamente cresce potencializa este pequeno ato individual, já que um pequeno ato realizado por bilhões de pessoas vai exercer um efeito avassalador. Esta perspectiva complicada e bastante explorada nas duas peças da trilogia também surge em *O Rei da Vela*. E só a percebemos em *O Rei da Vela* quando a lemos à luz do homem cordial. Porque o homem cordial renega esta parcela universal de sua conduta individual. Ao agir na esfera pública como se ela fosse simples extensão da esfera privada familiar, o homem cordial deixa de considerar os efeitos universais de sua conduta. E aí é que percebemos a utopia cordial do texto de Oswald de 1950. Se o homem cordial conseguir estruturar uma civilização em que se estendem ao universal os valores privados; valores estes que também levam em conta o que é melhor para a sociedade em geral...bem...esta é a utopia. E apesar de não vermos a utopia realizada em nenhuma das peças da trilogia, vemo-la muito claramente problematizada.

Apesar de Oswald e de Holanda lidarem constantemente com a utopia enquanto esperança última em suas obras, ambos os autores não deixam nunca de

problematizá-la. A utopia, para estes dois autores, surge como um horizonte possível, mas nunca como realização acabada, baseada numa única solução possível. A utopia, nos textos com que trabalhamos (tanto os dois principais, quanto o de 1950), faz girar a roldana social da esperança, mas não se estabelece como um panorama fixo, como uma verdade imutável traduzida num sistema a se estabelecer. Surge como discussão crítica e nunca como representação naturalista. Porque para estes dois autores a verdade nunca parece toda, mas sempre dialética. E se a utopia é uma verdade, ela tampouco é toda, mas sempre dialética.

A questão da dicotomia parece favorecer a elasticidade dialética. Através da análise das dicotomias em *O Homem e O Cavalo* e *A Morta*, pudemos mostrar que é ferramenta constante na dramaturgia oswaldiana a simultânea afirmação de algo e de seu contrário. Este mecanismo da oposição aparece também em *Raízes do Brasil*, especialmente através do que Candido chama de “tipologia dos contrários”. E muito mais claramente ainda no capítulo “Nossa Revolução” em que Holanda parece simultaneamente defender a democracia e o fascismo como soluções possíveis para o Brasil. Então o método de Holanda surge como ferramenta em Oswald. Ao mostrarmos isto nas demais peças, poderíamos deixar estas contradições como pano de fundo constante na análise de *O Rei da Vela*. Assim como a universalização da conduta individual, a contradição fica ressoando em todas as relações que fazemos entre *O Rei da Vela* e o homem cordial, sem que precisemos nos preocupar em mencioná-las a cada vez. Desta maneira, tentamos forjar a tensão constante em nossa análise, sem precisar referi-la o tempo todo. Reservamos assim mais espaço para a demonstração dos elementos mais evidentes do homem cordial na peça.

Por último “ausência e presença (hiperinterpretação)” buscaria legitimar nossa hiperinterpretação de *O Rei da Vela*. Nosso objetivo lá nas outras duas peças era mostrar que faz parte do arsenal de ferramentas oswaldiano a incompletude e o jogo com a ausência de elementos nas suas peças. Por vezes falta o desfecho na narrativa de uma personagem, por vezes adere-se ao arco dramático, por vezes renega-se o drama por completo, por vezes a utopia surge como horizonte (mesmo que o termo nunca seja mencionado), por vezes só o que vemos é luta de classes em *O Rei da Vela*, mas a ausência de representação das classes baixas revela algo além.

Este percurso de uma breve história deve mostrar o estilo de nossa abordagem neste trabalho. Nem sempre fazemos relações diretas, mas sempre tentamos destacar o conteúdo através da forma. Quer dizer, se a letra é a forma e o seu sentido é o conteúdo, a forma é a ação humana e o sentido é o pensamento. Parece-nos que a ação humana é sempre embasada no pensamento anterior, seja ele consciente ou não. Então, neste trabalho, sempre que vimos relação entre elementos muito distantes, tentamos buscar as razões porque vimos a relação e escrevê-las para o leitor. Preferimos descrever um percurso de análise antes de simplesmente deletar o que escrevêramos rechaçando exageros ou minúcias como se não fizessem parte do todo. Assim nos pareceu que a relação entre os dois textos se daria de forma mais orgânica do que qualquer método de interpretação que pudéssemos seguir como a um manual. Isto pode ter oferecido tanto a impressão de que vimos cordialidade em tudo, quanto a de que não realmente relacionamos a cordialidade a nada em *O Rei da Vela*.

Mas, esta impressão contraditória nunca nos incomodou, já que nossas descobertas acima descritas já nos parecem suficiente comprovação da relação a que nos propusemos.

O que nos importou neste trabalho foi sempre desenvolver um percurso interessante mais do que oferecer resultados convincentes. Esta nos parece a vantagem mais perene da produção acadêmica na área de humanas: seu simultâneo valor e desvalor. Valor teórico e desvalor econômico, infelizmente. Contradição bem afim ao nosso período e que não poderíamos deixar de abordar, mesmo que de forma indireta, em nosso trabalho. Ao assumirmos esta postura, enfrentamos a questão crítica que nos parece mais atual: qual escola de interpretação está correta ou, na falta delas nesta contemporaneidade tão pluralista, como interpretar textos?

Parece-nos que devemos interpretar textos, antes de tudo, lendo-os com obsessão. Ação que, independentemente de escolas interpretativas, ainda não havia sido realizada para interpretar *O Rei da Vela*.

Parece-nos, afinal, que assim como a tradução pode ser encarada como outro original, a análise de texto pode ser encarada como texto autônomo. Queremos que o texto a seguir ofereça conteúdo interessante mesmo àquele que não leu *O Rei da Vela*.

1. O Homem Cordial em Oswald e em Holanda

1.1 Em Oswald

O conceito de Homem Cordial desenvolvido em *Raízes do Brasil*¹ por Sérgio Buarque de Holanda é objeto de reflexão em um pequeno trecho da obra de Oswald de Andrade. O conteúdo do texto *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o Homem Cordial*² foi apresentado por Oswald de Andrade no I Congresso Brasileiro de Filosofia, em março de 1950.

O texto de Oswald de Andrade é curto, contendo menos de quatro laudas nas quais parece dialogar com o conceito de Sérgio Buarque de Holanda, antropofagizando-o³ com uso criativo muito mais que técnico, próximo a uma liberdade ensaística e especulativa. A respeito do estilo ensaístico no texto referido, diz Pedro Meira Monteiro:

É claro que há grande dose de imaginação nestas considerações do escritor (Oswald). É claro, também, que apenas a imaginação pode nos levar além do concreto e do estabelecido, ou daquilo que parece claro e translúcido. O ensaio, como forma discursiva, exige bastante da imaginação do leitor. Sua musicalidade, por assim dizer, reclama atenção a uma certa soltura do espírito, para acompanhar um raciocínio que recusa a forma fixa e conclusiva do tratado. Nos termos de Adorno, o ensaio, ao não expor um conteúdo já pronto, que poderia ser indiferentemente comunicado, estabelece uma tensão entre “a exposição e o exposto”, garantindo um movimento que o pensamento tradicional nem sempre permite. O ensaio, portanto, pressupõe a leitura não tanto como revisão, mas como criação, ou como imaginação. *Raízes do Brasil* se incluiria aí, porque a forma de exposição é de fato tão fluida, tão digressiva, tão aparentemente solta que se compararia, talvez, às digressões eruditas das aulas de Sérgio Buarque, que um ex-aluno já comparou a uma árvore frondosa, cheia de galhos, que representariam seus parênteses e suas divagações constantes. Podemos portanto, em se tratando de um ensaio como este, dialogar com o texto e até mesmo desconfiar do autor. Ir além dele. Deixar-nos encantar por um ou vários destes galhos, sem que com isto caiamos, necessariamente, na louvação basbaque. Este terá sido, porventura, o caminho de Oswald de Andrade.⁴

¹ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

² ANDRADE, Oswald de. “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira – o Homem Cordial”. In: *A Utopia Antropofágica. Obras Completas Oswald de Andrade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 2011. p.216-219.

³ “A antropofagia, no sentido oswaldiano, sempre quer dizer: a capacidade de apreender experiências simultaneamente. E experiências diversas” ROCHA, João Cezar de Castro. *Antropofagia Hoje? Ciência & Letras*, São Paulo. 29 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oMMdnuGJF6U>>. Acesso em: 09/05/2013.

⁴ MONTEIRO, Pedro Meira. *A Queda do Aventureiro*. Campinas: Ed. Unicamp. São Paulo, 1999. p.264-265.

O texto de Oswald é todo fragmentário, em sua maior parte composto por citações de autores, temas, áreas e épocas os mais diversos. No texto de apenas quatro laudas, quase duas laudas são compostas por citações de outros autores. Talvez por esta razão se tornem necessárias as citações tão longas e o uso tão profuso de adjetivos que fazemos em nossa análise de seu trabalho. Com a análise da antropofagia oswaldiana, que faremos adiante (esperamos muito) deverão ficar mais claras as razões desta nossa escolha.

Se por um lado, o texto é fragmentário, por outro lado apresenta uma unidade peculiar demonstrada, sobretudo, através da iniciativa do autor em reunir tamanha diversidade de autores, temas, áreas e épocas num único texto. Quando reproduz trecho de algum outro autor, Oswald nem sempre o introduz fazendo uma chave de ligação muito precisa. Por vezes vemos uma citação direta logo em seguida a outra, reunidas ambas citações por um “e ainda”. Assim, ao invés de uma frase de ligação, uma rerepresentação da ideia citada ou alguma conclusão sobre o trecho citado, o autor só contribui com sua opinião na medida em que escolhe o recorte citado. Mas isto não é pouco. Expressa sua opinião sobre a citação através de seu uso na construção do texto, mas não do comentário prolongado. Por vezes sequer faz a ligação entre as citações, colocando-as simplesmente em sequência. Isto faz com que os textos citados falem por si mesmos.

Além disto, empurra ao leitor uma responsabilidade maior que é a de buscar a unidade entre aqueles trechos inicialmente aleatórios. A fragmentariedade do texto de Oswald oferece, portanto, uma leitura incompleta que pode tanto estimular o leitor a preencher as lacunas, quanto frustrar aqueles que buscam a ideia pronta.

Outro aspecto estilístico é que Oswald mostra um domínio muito diferente do científico, que tenta fidelizar a relação teórica fazendo uso dos conceitos conforme eles são desenvolvidos pelo autor. Oswald constrói algo novo a partir da traição ao texto que lhe serve de inspiração reflexiva. Ao fazer uso das idéias de utopia, razão instrumental⁵ e até mesmo quando lê a proposição comunista trai seu sentido original para, só então, criar algo novo.

Veremos adiante como o autor usa equivocadamente o termo “matriarcado”, criando um novo sentido para o conceito ao dele fazer uso impróprio, infiel.

⁵ LIMA, Luiz Costa. Fragmento – repensando a trajetória de Oswald de Andrade. Disponível na íntegra in <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/lcl.html>

Percebemos também no uso que o antropófago faz do termo “homem cordial”, que se restringe ao constante no capítulo homônimo, como se o conceito sozinho apresentasse a obra completa de Sergio Buarque de Holanda. Oswald não trata do restante do livro de Holanda. Ao citar a obra, entretanto, refere-se ao livro completo, apesar de somente fazer uso de trechos constantes no capítulo cinco. Isto provoca uma questão teórica que analisaremos mais tarde. Por ora, é interessante perceber simplesmente que “Raízes do Brasil” não são sinônimo do “homem cordial” a que Oswald se refere. E que o uso infiel que Oswald faz dos conceitos sobre os quais se apóia gera, através da contradição, um conhecimento dialético interessante. Assim, a impropriedade teórica, simultaneamente, macula e fertiliza as constatações do antropófago. Nos próximos capítulos, arriscaremos tentando mostrar nas suas obras dramáticas o seguinte: não só “apesar” de certo trato irresponsável com o cânone, mas “por conta” dele é que Oswald acaba oferecendo grandes contribuições teóricas.

Pode parecer fácil, mas não é escolha simples a de estruturar um texto composto essencialmente de citações. Além das questões de afinidade de temas, contextualização e estilo, ainda resta a dificuldade estilística em dar sentido unitário a um texto composto por fragmentos. Por esta razão é que Monteiro nos avisa da exigência de certa criatividade do leitor ao ler o texto de Oswald. Por exemplo, o título: *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira – o Homem Cordial* é o indicativo mais vigoroso de que, dentre tantas citações, o texto reúne, pelo menos, duas perspectivas diversas: a da antropofagia e a do homem cordial. O título acaba carregando mais conteúdo do que inicialmente se poderia esperar. Ele não só apresenta o conteúdo do texto, tampouco se limita a remeter a alguma alegoria ou imagem que nele apareça. Neste caso, o título complementa e promove a união entre os dois pólos de ideias que se apresentam naquele pequeno espaço de quatro páginas. Não fosse pelo título, talvez a proposição teórica do texto não se apresentasse. Talvez, sem o título, a ideia de que o autor pretende reunir antropofagia e cordialidade não se estabelecesse para o leitor.

Ora, em apenas um outro momento, além do título, surge uma referência direta à antropofagia, vejamos: “Compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão”.⁶ E este trecho não é propriamente claro ou

⁶ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.219.

didático. Há várias razões para a obscuridade do trecho, a principal delas, parece-nos, é o sujeito oculto. A frase pode ser apenas continuidade da linha anterior, mas também pode se ampliar para outros horizontes, talvez mais pessoais, não muito claros. Quem “compreende a vida como devoração”? O autor? O sujeito primitivo? O Homem Cordial? Não conseguimos esclarecer este ou outros vários trechos do texto sem o uso profuso de outros textos do mesmo autor, para análise de seu estilo e das temáticas que costuma abordar. Tampouco conseguimos fazê-lo sem o uso dos textos referidos pelo próprio autor, e isto tudo consagra a auto-referencialidade e a intertextualidade como elementos estruturantes do texto. A única referência do texto ao termo “antropofagia”, termo este essencial ao desenvolvimento da ideia central do texto, consta em um trecho complicado, vago, nada explícito.

A interpretação crítica deste texto nos obriga a uma metodologia tal que não pode negar a presença constante do autor; os textos oswaldianos impõem constantemente a questão da intenção do autor pois sua personalidade se impõe radicalmente sobre eles. Tomamos o cuidado de não buscar o caminho da intenção do autor em nossas análises. Mas a referência à biografia, às entrevistas, anedotas e outros textos publicados, ou não, de Oswald de Andrade é obrigatória para a análise de sua obra. Isto se dá porque a obra mesma referencia estes elementos e, portanto, ignorá-los, mesmo que para evitar o problema da intenção, seria esvaziar a obra.

Se intertextualidade é constitutiva na obra de Oswald, não só tema, mas estrutura, é a partir deste ponto de vista que pretendemos tratar sua obra. Seria interessantíssima uma análise mais profunda do texto em questão, entretanto, agora isto não nos cabe diretamente. Importa-nos, neste momento, apenas ilustrar a capacidade criativa e a liberdade ensaística do autor com quem trabalhamos. Isto porque parece haver uma diferença estilística grave entre Oswald de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda especialmente quanto à clareza e didatismo. Para o objetivo geral deste trabalho, interessam-nos não somente as afinidades entre os autores como também as discrepâncias. Sem ao menos alguma ideia a este respeito, o trato dos dois textos se resumiria à questão temática, quando também nos interessam muito a estrutura e o método dos autores que queremos colocar em diálogo. Mais que isto, quando a questão da forma e do estilo são essenciais na proposição de ambos autores. Feitas estas considerações, façamos uma digressão

para refletir sobre a antropofagia, tema essencial para a compreensão do texto acima referido (*Um Aspecto Antropofágico...*). A compreensão da proposta utópica que Oswald nos oferece naquele texto deverá revelar elementos obscuros que se prestam a uma interpretação renovada da dramaturgia do antropófago. Queremos defender nos próximos capítulos que o panfletarismo oswaldiano não é simplista e dicotômico mas, pelo contrário, caleidoscópico e dialético. Aliada às contradições presentes em *Raízes do Brasil* e à diferença entre a primeira e a segunda edições daquela obra, a utopia oswaldiana pode revelar intuições interessantes em sua dramaturgia. É a aposta de nossa pesquisa. Esperamos que, se nossas intuições não se confirmarem, ao menos o percurso seja instigante. E que seja instigante para ser lido neste trabalho tanto quanto tem sido, para nós, a meditação sobre estas relações.

Oswald decidira, por volta dos anos 40, revisitar a Antropofagia enquanto “divisor de águas político do Modernismo”.⁷ Após seu desapontamento com o comunismo e com a doutrina marxista, Oswald tinha o objetivo de retomar a antropofagia para torná-la modo abrangente de percepção do mundo. Diz Benedito Nunes:

[...] é só depois de Ponta de Lança, depois de ter rompido abertamente com a orientação partidária a que se mantivera fiel desde 1930, que ele vai reabrir o veio antropofágico de sua experiência passada, com a intenção expressa de atualizá-lo, dando-lhe a forma de uma concepção do mundo, destinada a absorver dialeticamente o próprio marxismo, e cuja síntese podemos encontrar na tese de concurso [...], *A Crise da Filosofia Messiânica*.⁸

O texto de que aqui tratamos, *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o Homem Cordial*, é uma pequena parte, portanto, deste projeto de atualização da antropofagia. É numa fase pós marxista que o antropófago retoma esta sua concepção tão fecunda. A mais essencial articulação teórica deste projeto de retomada consta no texto mencionado por Nunes, *Crise da Filosofia Messiânica*, tese que Oswald apresentou no concurso para a cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, no ano de 1950. Na

⁷ NUNES, Benedito. Oswald Canibal. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos). p.53.

⁸ Ibidem. p.54-55.

referida tese Oswald defende um retorno “natural”⁹ do mundo ao que chama de matriarcado. Sustenta sua tese, portanto, através de um par de conceitos opostos entre si: Matriarcado e Patriarcado. O matriarcado estaria associado a uma cultura primitiva, mais próxima da Natureza e relacionada a uma “índole orgiástica ou dionisiaca”.¹⁰ Já patriarcado seria o contrário:

Nasce do casamento monogâmico, da divisão do trabalho e da apropriação privada dos frutos do esforço coletivo; a sociedade que lhe corresponde é uma sociedade fechada, onde o Estado aparece e começa o ciclo da história como luta de classes.¹⁰

Oswald adota, nesta tese, uma perspectiva de tempo “cósmica”, utópica, natural, como oposição a um tempo humano regular, associado à linearidade dos eventos.¹¹ Em *A Crise da Filosofia Messiânica*, o matriarcado ao qual retornamos é também de onde viemos. E isto é diferente da perspectiva marxista radical, em que não há retorno ao primitivo (matriarcado) mas uma evolução na história. Ainda na perspectiva marxista, os antagonismos de classe somente se resolvem através da revolução e nunca “naturalmente” como na antropofagia. A retomada que Oswald faz da antropofagia, portanto, poderia, ainda que equivocadamente, ser lida como atitude “reacionária” do autor. A posição de negação da necessidade da revolução era mal vista por várias das correntes mais radicais comunistas. É esta uma das discordâncias determinantes quando da dissolução dos grupos da II Internacional Comunista. Mas, alerta-nos Benedito Nunes:

Não era caprichosa a volta à Antropofagia. Psicologicamente, o retorno à concepção basicamente definida no Manifesto de 28, foi uma espécie de volta compensatória ao tempo histórico do Modernismo, por meio da qual Oswald de Andrade, inseguro quanto ao destino de sua obra literária, quis afirmar-se perante a nova geração de intelectuais paulistas da década de 40, reconstituindo e retificando as linhas gerais do movimento de que fora líder 17 anos antes. Era o modo de mostrar aos jovens, que já tinham outros mestres, e que liam Spengler aos vinte anos, o lado sério, estudioso de seu espírito. Quem criara Serafim Ponte Grande seria capaz de produzir *A Crise da Filosofia Messiânica*. Ressurgia nessa atitude, mas sob outra forma, a duplicidade da atividade literária de Oswald, dividida em duas linhas de

⁹ “Essa nova ética (matriarcado) não se imporia, se das relações inerentes ao Patriarcado, que continham os germes do capitalismo e da moralidade burguesa, não tivesse decorrido a repressão dos impulsos agressivos, livremente exteriorizados no regime sócio-cultural do Matriarcado”. Ibidem. p.61.

¹⁰ Ibidem. p.63.

¹⁰ Ibidem.p.48

criação em prosa – a séria e a burlesca, a realista e a não-realista, a psicologista e a humorística, alternando uma com a outra [...].¹²

Vemos na tentativa filosófica oswaldiana o impulso de reunião dos pólos opostos da academia e da rebeldia, do sério e do cômico. Reunir opostos sem tentar calar o conflito entre eles é exercício atípico numa cultura tão influenciada pela cordialidade, como veremos adiante.

Bem, a peça *O Rei da Vela*, objeto de nossa pesquisa, foi escrita justamente na fase marxista do autor. Sob este aspecto temporal, o conteúdo da tese *A Crise da Filosofia Messiânica* poderia servir de argumento contrário aos nossos intentos. Mas não temos oferecer munição contra nossas próprias afirmações. Façamos mais uma pequenina digressão. Pretendemos, no último capítulo, reunir a peça *O Rei da Vela* ao ensaio *Raízes do Brasil* e, para estabelecer esta chave, utilizarmo-nos do texto de 1950 *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira – o homem cordial*. O problema é que a peça *O Rei da Vela* foi escrita no auge da militância comunista do autor. Entretanto, o texto chave para nossa interpretação, *Um Aspecto Antropofágico...* foi escrito na fase posterior, quando o autor já renegava a perspectiva comunista, mas retomava a antropofagia para atualizá-la. Assim, fazer uso do texto de 1950 poderia representar um problema oferecendo mais contradições que respostas. Afinal de contas, não parece fazer sentido associar dois textos do mesmo autor mas com conteúdo ideologicamente não só conflitante, mas quase oposto. Contudo, não nos parece que a contradição seja um problema nesta proposta. Se ela desmoraliza nossa retórica neste trabalho, por outro lado, revela temas mais interessantes do que nossa coerência poderia oferecer. Parece que a contradição é a maior riqueza quando analisamos a dramaturgia de Oswald porque sequer ele fugia a ela, fosse na vida pessoal, fosse na produção teórica ou artística. Benedito Nunes concorda conosco:

No “antropofagismo” tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório. Mitifica-se a antropofagia, e utiliza-se o mito, que é irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abrir-lhe, com o apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema de sublimações do patriarcado rural¹³.

Provavelmente seja mais sensato dizer que nós concordamos com Benedito Nunes do que o contrário, dada a experiência e status de Nunes. É o que dizemos,

¹² Ibidem. p.54.

¹³ Ibidem. p. 34-35

portanto. Passemos a Oswald agora. Na fala do Congresso de Filosofia, *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o Homem Cordial*, Oswald utiliza-se livremente de termos como patriarcado sem atentar a conceitualizações e utiliza-se do matriarcado como “mito de origem”¹⁴ sem atentar a contradições históricas que possam surgir. Diz Nunes:

O leitor deve ter notado que Oswald de Andrade emprega livremente, sem disciplina científica, os termos Patriarcado e Matriarcado. Sua liberdade é maior em relação ao Matriarcado, no qual engloba tanto o matriarcado propriamente dito quanto o sistema matrilinear do parentesco. O primeiro, como fase pré-histórica da organização social e política, era postulado da antropologia de inspiração evolucionista, hoje superada. A matrilinearidade aparece, entre as populações primitivas, com menos frequência que a patrilinearidade, e, quando aparece, não envolve necessariamente o prestígio exorbitante da mulher ou o exercício de mando e de poderes de chefia por parte dela, como pressupunha a hipótese do matriarcado primitivo.¹⁵

Ora, aqui outra contradição criadora. O uso livre, por Oswald, dos termos “matriarcado” e “patriarcado” contribui e é excesso da fluidez dos demais conceitos. Quer dizer, do aspecto muito positivo que advém do uso criativo de conceitos, também advém o aspecto muito negativo de que estes conceitos parecem demasiado fluidos para serem confiáveis; talvez possamos até deixar de lado o eufemismo para dizer que Oswald parece mesmo irresponsável e desrespeitoso com as coisas. Ou será Oswald, simplesmente, iconoclasta? A crítica de Oswald aos *chatoboy*s tinha relação com o trato muito estrito dos conceitos, que comprime demasiado o pensamento e mesmo a personalidade do sujeito e do conhecimento. Nesta linha de trato fluido (prossigamos usando o eufemismo porque ele agora acrescenta um sentido irônico gracioso) dos conceitos, Oswald mescla “pensamento mítico” e “pensamento crítico” tendo por fundamento o que Benedito Nunes chama de um “*a priori* emocional”. Oswald estabelece, assim, o mito da antropofagia enquanto fundamento para sua teorização. O último parágrafo de *Um Aspecto Antropofágico...* nos mostra tanto o pressuposto quanto a conclusão de Oswald:

¹⁴ Ibidem. p.71.

¹⁵ Ibidem. p.61.

A angústia de Kierkgaard, o “cuidado” de Heidegger, o sentimento de “naufrágio”, tanto em Mallarmé como em Karls Jaspers, o “Nada” de Sartre não são senão sinais de que volta a Filosofia ao medo ancestral ante a vida que é devoração. Trata-se de uma concepção matriarcal do mundo sem Deus.¹⁶

A conclusão do texto se presta a oferecer novas idéias (ou aquilo que se pode afirmar) a partir do que apresentara em seu desenvolvimento. Geralmente, portanto, a conclusão se presta à apresentação de elementos novos dedutíveis daquilo que se apresentou no desenvolvimento do texto. O texto em discussão usa a conclusão para explicar os pressupostos de onde partiu. A conclusão tem, de certa forma, uma função de introdução. O antropófago dá um giro dialético e, na conclusão de seu texto, mostra-nos também seus pressupostos! Este último parágrafo, com sua função estrutural que mescla conclusão e introdução oferece tanto um susto quanto um afago. Como é possível, poderia pensar o leitor (ao menos este leitor aqui seguramente o fez); como é possível que a idéia que conclui seja também ela a idéia que origina todo o texto? O problema a que o texto chega é também o problema que o origina. O ponto de partida e o de chegada são os mesmos.

A explicação quase psicanalítica sobre a angústia contemporânea (“a angústia de Kierkgaard”) e a adjetivação familiar na referência aos demais pensadores aproxima-nos do tema abordado (“Diz o nosso autor”¹⁷). É como se presenciássemos o autor deslumbrado pela leitura destes autores e, em seguida, formulando suas teorias como resposta à empatia que sente por aquelas reflexões. O autor trata dos temas pertinentes a toda a humanidade com uma familiaridade e proximidade, como veremos adiante, docemente cordial. Ora, vejamos a abstração da afirmação a seguir “Hoje, pela ondulação geral do pensamento humano, assiste-se a uma volta às concepções do Matriarcado”¹⁸. O que exatamente a “ondulação geral do pensamento humano” quer dizer nesta frase? Ela não oferece qualquer precisão mas, antes, apenas acrescenta à afirmação da idéia do autor, certo movimento. A “ondulação geral” não adere à progressão histórica, ao desenvolvimento econômico, à utopia socialista, à cultura primitiva ou à idéia de civilização ocidental. A “ondulação geral” parece uma tentativa de negar-se ao uso

¹⁶ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.219

¹⁷ Ibidem. p. 218 *grifo nosso*

¹⁸ Ibidem. p. 219 *grifo nosso*

de algum termo científico para determinar o movimento humano, tão abstrato quanto misterioso. Ao não aderir a qualquer corrente e criar um termo novo e abstrato (já que sequer identificamos a expressão enquanto conceito neste texto), o autor parece não dizer nada, parece encher linguiça. A expressão usada por Oswald parece desimportante, desnecessária. A expressão, aparentemente sem qualquer precisão conceitual ou científica parece descaso e desorganização do autor. Parece falta de apuro, falta de disciplina e dedicação, falta de compromisso com a matéria teórica. Parece o aspecto mais rechaçável da cordialidade brasileira, do intelectual cordial. Entretanto, estamos já investigando esta condenável imprecisão há mais de dez linhas. E neste percurso já tocamos não somente nos temas da cultura e identidade brasileiras (o que a “ondulação geral” humana diz para nós brasileiros?) como também em temas literários e científicos, como o estilo (a criação de expressões e seu uso como conceito), a intenção (e se tirássemos esta expressão da frase?), o método (qual a melhor forma de conceituar?) e a epistemologia (o conceito limita ou amplia o conhecimento humano?).

Bem, a pulsão de devoração é “ansiedade ancestral” que, por esta razão, impõe-se como “meridiano”¹⁹ geral: entre o sujeito e o outro, entre o sujeito e a sociedade entre as várias camadas do sujeito, entre as várias camadas da sociedade, etc. Através desta abertura, Oswald pode estabelecer seu estilo de escrita: um meridiano é “uma linha imaginária que se estende de um polo a outro, os meridianos, dividem a Terra como se ela fosse uma laranja com gomos”.²⁰ Se a pulsão de devoração é meridiano geral, ela também é uma linha imaginária que divide a Terra como uma laranja. Na metáfora oswaldiana, entretanto, o que é a Terra e o que são os gomos da laranja?

Este gênero de lacuna afirmativa, o gênero de lacuna refletida na citação que fazemos acima, permite usar o adjetivo “meridiano” sem completar a metáfora. Apesar disto, usa a metáfora enquanto conceito, apesar de lacunar. Este uso se, por um lado confunde, por outro abre o conceito. Oswald se utiliza da palavra como conceito que se restabelece na medida do contato com as demais palavras do texto e ainda com as associações possíveis na leitura não só deste mas de outros textos do autor ou ainda de outros. Simultaneamente, o autor expõe e oculta um

¹⁹ NUNES, Benedito. op. cit. p.49.

²⁰ MERIDIANO (geografia). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Meridiano_%28geografia%29> Acesso em: 25/08/2013.

pensamento. Oferece um significante, mas não o completa. Ao invés de um conceito hermético, um conceito vaporizado, não menos sujeito a equívocos, é verdade. Mas do método oswaldiano surgem equívocos bastante interessantes que nos parecem negligenciados até o momento. Este jogo entre contraste, significante incompleto e interpretação será, como a intertextualidade, ferramenta usada também na sua dramaturgia. Mas, guardemos nosso deslumbramento antes que ele prejudique nossas reflexões.

A antropofagia não é só uma alegoria, tampouco simples referência histórica ao primitivo em Oswald de Andrade (aguardemos alguns instantes, talvez o deslumbramento desapareça) ela é também um “estilo de ação”²¹ que fora usado tanto na militância político-partidária quanto após seu rompimento com o PCB (Partido Comunista Brasileiro). A “atitude antropofágica”²² é ainda uma forma de estetização da existência, ou seja, não só ferramenta artística, mas em si mesma fenômeno estético. E isto tudo é estabelecido na fala *Um Aspecto Antropofágico* pelo uso fragmentário das citações diversas, pelo uso não criterioso dos termos matriarcado e patriarcado na confusão e mescla constante das potências “mítica” e “crítico-histórica”.²³ Veremos, com a análise de *Raízes do Brasil*, que a antropofagia oswaldiana acaba implicando a utopização desta proposta: o jogo do contraste, a intertextualidade, a pulsão variante entre místico e científico, implicam um “viver no outro” que, paradoxalmente, acaba por constituir radicalmente a alteridade do sujeito.

Oswald apropria-se do outro ao mesmo tempo em que impõe sua própria alteridade individual. Essa característica da “personalidade literária”²⁴ (que é diferente da personalidade cotidiana, conforme Antonio Candido)²⁵ de Oswald de Andrade relaciona-se visceralmente ao que concebe em sua “teoria antropofágica”²⁶. A este respeito, Antonio Candido:

²¹ NUNES, Benedito. op. cit. p.51-52.

²² Ibidem. p.66.

²³ Ibidem. p.65.

²⁴ CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. BH-RJ: Editora Itatiaia, 9 ed. 1975. p.37 “[...] que não é necessariamente o perfil psicológico, mas o sistema de traços afetivos, intelectuais e morais que decorrem da análise da obra, e correspondem ou não à vida”.

²⁵ CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, 11 ed. p.17.

²⁶ CANDIDO, Antonio. Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade. In: Vários Escritos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p.78.

Era um homem que tinha traços de gênio. Ele não lia muito, mas o que ele pegava era extraordinário. Há pessoas assim. Ele pegava. Eu vi um exemplar do Oswald (**Candido alternou "Oswald" e "Oswaldo" durante a conversa**) de um livro difícil de filosofia, que é "O ser e o nada", do Sartre. Estava anotado, mas havia páginas ainda fechadas. Ele pegava, pulava, depois voltava, mas sabia falar perfeitamente sobre "O ser e o nada".²⁷

A respeito da Tese *Crise da Filosofia Messiânica*, diz Benedito Nunes:

Seduzido pelas analogias que entre si apresentam certas idéias, correntes religiosas e tendências filosóficas, analogias rapidamente convertidas em relações essenciais, Oswald de Andrade corre de generalização a generalização, numa dança de conceitos, extremamente célebre e sugestiva, mas que abstrai as exigências do método histórico e despreza as lacunas lógicas que vai deixando pelo caminho.[...] Não devemos, porém, incriminar Oswald de Andrade, que não foi um filósofo puro, nem sociólogo ou historiador, por esses pecados de inconsistência lógica e de improvisação intelectual. Ele foi, tal como se disse de Fernando Pessoa, um "indisciplinador de almas", um agitador de ideias, que participava emocionalmente dos temas de que se ocupou, que os vivia, na forma de problemas urgentes e imediatos interligados, problemas que transgrediam a reflexão pura para exigir atitudes práticas do teorizados social, também romancista e poeta, atento à rapidez das transformações da vida humana em nossa época. Por outro lado também, o que é importante considerar, Oswald de Andrade reconhecia a impossibilidade da reflexão teórica que desatendesse às condições a priori de ordem emotiva, a que o pensamento está sujeito, a primeira das quais é o sentimento órfico, gerador de mitos, constante da existência individual e social.²⁸

Podemos dizer, portanto, que um aparente desleixo de Oswald com o trato teórico parece constituir seu mais alto estilo e sua mais alta complexidade. Em larga medida, é por conta da despreocupação com o uso metódico estrito dos conceitos presentes na obra de Holanda que Oswald pôde intuir a perspectiva tão fértil constante em *Um Aspecto...*

Fizemos, até agora, uma análise breve do estilo do texto de 1950 (*Um Aspecto Antropofágico...*) no intento de apresentar um pouco da forma e do método do antropófago. Isto nos ajudará, além da percepção destacada anteriormente, a observar o mesmo estilo e método de composição também na dramaturgia do autor, no próximo capítulo. Em seguida, tentamos estabelecer alguns poucos referenciais sobre a utopia e antropofagia oswaldiana para sustentar a compreensão sobre o texto de 1950. Isto porque, tal texto usa a antropofagia como pressuposto e oferece a utopia como perspectiva. Desta forma, conhecer um pouco da antropofagia e da

²⁷ CANDIDO, Antonio. Uma Entrevista com Antonio Candido na FLIP. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 6. jul. 2011, Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/07/06/uma-entrevista-aula-com-antonio-candido-na-flip-2011-390689.asp>>. Acesso em: 18/11/2012.

²⁸ NUNES, Benedito. op. cit. p.75.

utopia é essencial para compreender o texto de 1950. Agora vamos nos dedicar a uma breve resenha do conteúdo do texto de 1950. Posteriormente, no próximo capítulo, isto nos permitirá analisar o trato que Oswald dá ao conteúdo de *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda. Com certo domínio (nosso e do leitor) sobre as problemáticas evocadas nestes dois textos (o de Oswald e o de Holanda) será possível relacionar *Raízes do Brasil* ao *Rei da Vela*. Vamos, portanto, ao texto de 1950.

Oswald inicia sua fala no Congresso de Filosofia, *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o Homem Cordial*, nomeando uma diferença entre a alteridade brasileira e o Outro de Baudelaire:

Pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. Passa a ser assim esse termo o oposto do que significa no vocabulário existencial de Charles Baudelaire – isto é, o sentimento de ser outro, diferente, isolado e contrário.²⁹

Em seguida, através da citação integral de uma história retirada dos *Tratados da Terra e Gente do Brasil* de Fernão Cardim, Oswald afirma que a alteridade brasileira é sinal remanescente da cultura matriarcal. A história que Oswald nos conta é a seguinte: quando chegava um hóspede na casa de qualquer taba indígena, as mulheres se sentavam próximas a ele e, com cabeça baixa, contavam entre lágrimas os acontecimentos que lhes pareciam dignos de compartilhar com o hóspede.

Segundo Oswald, bem apoiado em Holanda, “vivemos nos outros”. O trecho abaixo, citado por Oswald, reproduz texto de Holanda em *Raízes*:

No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro — como bom americano — tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. Foi a esse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse: “Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativoiro”.³⁰

O “viver nos outros” do Homem Cordial tem como um de seus mais evidentes efeitos aquela afabilidade tão aplaudida pelo estrangeiro quando vem nos

²⁹ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.216.

³⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque. op. cit. p.147.

visitar. Simultaneamente, estamos próximos e distantes do outro. Lemos em *Raízes do Brasil*:

A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo — ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças. Entre os japoneses, onde, como se sabe, a polidez envolve os aspectos mais ordinários do convívio social, chega a ponto de confundir-se, por vezes, com a reverência religiosa. Já houve quem notasse este fato significativo, de que as formas exteriores de veneração à divindade, no cerimonial xintoísta, não diferem essencialmente das maneiras sociais de demonstrar respeito.³¹

O auto-centramento implicado por um curioso viver nos outros é justamente o aspecto comum entre o homem cordial e a antropofagia, por esta razão é que parece um assunto tão familiar a Oswald de Andrade. E é este aspecto antropofágico que, sobretudo, nos servirá de inspiração para relacionar Holanda a esta fala de Oswald de 1950. Veremos adiante, que a fala de 1950 é como se fosse a síntese das diferentes edições de *Raízes do Brasil*.

Segundo Oswald, antes da sociedade patriarcalista a solidariedade do clã totêmico tinha precedência sobre qualquer outra coisa. É com o surgimento da propriedade privada, diz ainda, que essas sociedades patriarcais colocam o indivíduo civilizado “em face ao grupo e em antagonismo a ele”.³² A propriedade privada, para Oswald, é marco histórico do estabelecimento de um patriarcalismo. O interesse pessoal, a individualidade nos campos psicológico e econômico, só surgem com a propriedade individual. Na cultura primitiva, toda a generosidade aplicável à comunidade tem seu oposto (a ferocidade) aplicável ao que é externo a ela. O Homem Cordial tem em si, simultaneamente, a cordialidade e a ferocidade. O conceito de Holanda parece, assim, comprovar a hipótese de Oswald de que há uma “Crise da Filosofia Messiânica”.³³ Essa crise consistiria na derrota do mundo patriarcal, que dá espaço à cultura matriarcal – relacionada ao primitivo – para se estabelecer com suas características dialéticamente contrárias de antropofagia e

³¹ Ibidem. p.146-147.

³² ANDRADE, Oswald. op. cit. p.218.

³³ Ibidem. p.138-215.

alteridade, agressividade e cordialidade, no que Oswald chama de duplo aspecto da *weltanschauung*.³⁴

A devoração (antropofagia) contém, portanto, seu duplo perigoso, a alteridade, que se observa na solidariedade social: “compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão”.³⁵ O Homem Cordial seria, se bem entendemos Oswald, a intuição filosófica de Holanda percebendo a nova era matriarcal à qual o mundo está retornando, dada a crise messiânica. Mesmo que Holanda nunca mencione o matriarcado, percebeu a crise que, para Oswald, indica o futuro matriarcal.

A sociedade patriarcal, ao fazer do indivíduo “objeto da graça,”³⁶ se desolidarizaria, produzindo o egotismo do mundo. Mas, diz Oswald, a crença na dirimição divina permitiria transcender o perigo. Quer dizer, o mundo sem Deus voltaria à matriarcalidade. A ausência de qualquer socorro terreno produziria, para Oswald o Homem Cordial, que é primitivo e toma várias formas no Brasil. Atualmente – em 1950 - haveria um retorno às concepções do matriarcado. Os cânones da filosofia ocidental, prossegue Oswald: Kierkegaard, Heidegger, Mallarmé, Karl Jaspers e Sartre seriam o retorno ao medo ancestral perante a vida que é devoração.

A individualidade, parece-nos, sem a primitiva noção do caráter social da existência humana, voltar-se a uma iconoclastia do indivíduo que torna o “ser especial” mais importante do que ser solidário. E esta pulsão de receber os méritos sem qualquer esforço é reiteradamente destacada em *Raízes do Brasil*. Perde-se a perspectiva da necessidade de que a sociedade esteja bem para que o indivíduo também o esteja, ignorando-se que o homem é um ser social por excelência. Ora, mesmo a obtenção pura e simples de lucro, não acontece sem alguma espécie de compartilhamento social. A simples existência nunca prescinde, no sistema do capital, mesmo que na exploração do outro, de algum nível de compartilhamento social a que, neste formato, Holanda chamará “prestância”³⁷:

[...] seria ilusório pretender relacionar a presença dessas formas de atividade coletiva a alguma tendência para a cooperação disciplinada e constante. De fato o alvo material do trabalho em comum importa muito

³⁴ ibidem. p.219.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

³⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque. op. cit. p.60-61

menos, nestes casos, do que os sentimentos e inclinações que levam um indivíduo ou um grupo de indivíduos a socorrer o vizinho ou amigo precisado de assistência. Para determinar o significado exato desse trabalho em comum seria preciso recorrer à distinção que recentes estudos antropológicos, depois de examinados e confrontados os padrões de comportamento de vários povos naturais, permitiram estabelecer entre a genuína “cooperação”, e a “prestância” (*helpfulness*). Distinção que se aparenta, de certo modo, à que investigações anteriores já tinham fixado entre “competição” e “rivalidade”. Tanto a competição como a cooperação são comportamentos orientados, embora de modo diverso, para um objetivo material comum: é, em primeiro lugar, sua relação com esse objetivo o que mantém os indivíduos respectivamente separados ou unidos entre si. Na rivalidade, ao contrário, como na prestância, o objetivo material comum tem significação praticamente secundária; o que antes de tudo importa é o dano ou o benefício que uma das partes possa fazer à outra. Em sociedade de origens tão nitidamente personalistas como a nossa, é compreensível que os simples vínculos de pessoa a pessoa, independentes e até exclusivos de qualquer tendência para a cooperação autêntica entre os indivíduos, tenham sido quase sempre os mais decisivos. As agregações e relações pessoais, embora por vezes precárias, e, de outro lado, as lutas entre facções, entre famílias, entre regionalismos, faziam dela um todo incoerente e amorfo. O peculiar da vida brasileira parece ter sido, por essa época, uma acentuação singularmente enérgica do afetivo, do irracional, do passional, e uma estagnação ou antes uma atrofia correspondente das qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadoras. Quer dizer, exatamente o contrário do que parece convir a uma população em vias de organizar-se politicamente.³⁸

Se, sob a leitura de Oswald, a alteridade brasileira comporta um ver-se no outro, abre-se aí um espaço para “identificação, mais até que a solidariedade”³⁹ como afirma Pedro Meira Monteiro. E, afinal de contas, que exemplo mais potente desta “identificação mais forte que a solidariedade” do que o choro das índias ao compartilharem histórias íntimas com seus hóspedes?

Através desta identificação, “o indivíduo [...] se projeta na coletividade, para nela encontrar-se, o que parece inverter os termos atribuídos a Baudelaire”.⁴⁰ Veremos mais tarde que esta dupla posição (eu sou o outro) é incorporada também no humor, no riso, e como isto é determinante para a análise de *O Rei da Vela*, sendo também determinante em toda a obra de Oswald de Andrade, como constantemente afirma a crítica. Esta duplicidade do sujeito é, conclui Monteiro, “o aspecto antropofágico que Oswald de Andrade encontrou no homem cordial: o primitivo devora o outro, não o escraviza”.⁴¹ Não vemos aqui também a escolha estética de Oswald ressoando? Seu apreço por múltiplas e longas citações (seja no texto de 1950, seja nas peças que analisaremos adiante); seu uso constante da

³⁸ Idem.

³⁹ MONTEIRO, Pedro Meira. op. cit. p.260.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ ibidem p.260. et seq.

forma sintética que concentra significantes e a contraditória vaporização de conceitos que emite significantes incompletos; certa despreocupação aparente com o didatismo em contradição à pulsão do “teatro de choque e do estádio”.⁴² Parecem todos causa e efeito da antropofagia.

Nosso uso, aqui, destas mesmas ferramentas tenta mimetizar aquela iniciativa inicial de Oswald. Da mesma forma, nossa escolha pelo uso de adjetivos, ao contrário da imparcial análise, tenta validar os textos analisados. Em contrapartida, para mostrar nosso apreço pelo campo acadêmico e nossa vontade de nos encaixarmos no campo, não abrimos mão do uso da terceira pessoa do plural. Este uso, se aliado a uma profusão de adjetivos e a uma linguagem de maior familiaridade, pode, parece-nos, por vezes até mesmo causar graça. Algo como um jovem tentando falar uma linguagem polida que, evidentemente, não lhe pertence. Algo como Abelardo I tentando pretender polidez. Assim como em Oswald, parece-nos possível adotar uma postura radicalmente crítica em relação àquilo mesmo de que fazemos parte. Parece-nos que este ruído pode forjar uma contradição inicial que trata a matéria estudada de maneira contraditória tanto quanto promissora, assim como a obra de Oswald. Vejamos se funciona.

Como vimos no texto de Holanda, a prestância tem seu fim no próprio homem e não no trabalho. A cooperação, entretanto, se dá na esfera da civilidade, objetivo exterior ao homem. A solidariedade está, se estamos nos entendendo com Holanda – ele não respondeu ao nosso último e-mail - na esfera da cooperação. Assim, o Homem Cordial não poderia agir em solidariedade tomado por um espírito de cooperação, somente podendo agir com prestância. A cooperação implica dedicação a algo externo ao sujeito, exercício que o Homem Cordial não é capaz de realizar, já que sempre busca identificar-se.

Entretanto, há um caráter externo na prestância, ela trata de “um viver nos outros mais do que um viver consigo mesmo”. A cooperação, em contra partida, exige a renúncia de um si mesmo abstrato em função de um coletivo abstrato; não se trata de uma renúncia concreta em função de um coletivo concreto. É por esta justa razão que a cooperação não comporta a identificação mas somente uma alteridade baudelairiana: a imediatez da identificação humaniza e concretiza uma relação que só funciona por tratar-se de abstração distante e impessoal. A

⁴² ANDRADE, Oswald. Do Teatro que É Bom....p.103. In: Ponta de Lança. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1991.

obediência a leis ou a quaisquer disposições gerais e universais, por exemplo, não parece comportar a identificação, mas somente a alteridade. Se a lei tivesse de se identificar com cada um dos sujeitos que regula, toda a estrutura de sistema judiciário (ao menos conforme a conhecemos a partir da modernidade) teria de se alterar. A identificação destacada por Oswald como característica cordial e primitiva, parece provocar instabilidade e desordem, atributos desestruturantes e, portanto, desfavoráveis à instituição como a conhecemos. Nas palavras de Monteiro, o que parecia claro não só para Oswald mas também para Holanda é que “precisávamos [...] mais que da ordenação impessoal, encontrar as formas superiores de nossa própria desordem”.⁴³

Por estas razões, podemos dizer que o que Oswald encontra no Homem Cordial de Holanda é um traço “primitivo”, mas:

[...] num sentido tipicamente modernista, não caberia anular o primitivo, e, sim, assimilá-lo à civilização moderna. Como se a décima primeira das teses sobre a “crise da filosofia messiânica” ressoasse naquele mesmo ano de 1950, afirmando que “só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da filosofia”. Seria mais uma fusão mítica entre o “instinto caraíba” e a “maquinaria”? Talvez. Talvez uma interpretação como esta, sobre o homem cordial, não alcançasse sair do terreno mítico que permite a fusão harmoniosa dos opostos. Talvez não fosse mais que um “ufanismo crítico”, se é possível dizer assim. Em todo caso, ela traz à luz a candente questão da sobrevivência da cordialidade, numa sociedade que se individualiza e que, ao fazê-lo, se “dessolidariza”, utilizando a expressão de Oswald de Andrade.⁴⁴

O primitivo se mostra afeito às questões da modernidade: Monteiro se questiona: “daremos ao mundo, como confiava Ribeiro Couto, o homem cordial?”. Ainda nos termos de Monteiro, “talvez a nossa justiça fosse mesmo a da cordialidade”.⁴⁵ Segundo Oswald, “podemos concluir que a própria cordialidade é uma ‘*weltanschauung*’, isto é, uma “visão de mundo”.⁴⁶

Agora invertem-se os termos da equação: de figura decadente parte do passado agrário agora tomado pela urbanização, o Homem Cordial se torna “antecipação filosófica e social dos novos tempos”.⁴⁷ Oswald retoma, assim, a utopia

⁴³ MONTEIRO, Pedro Meira. op. cit. p.267.

⁴⁴ Ibidem. p.261.

⁴⁵ Ibidem. p.263-264.

⁴⁶ Ibidem. p.264.

⁴⁷ idem.

em sua dimensão revolucionária.⁴⁸ O que acreditamos ser possível apreender de *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o Homem Cordial*, portanto, é o oposto da interpretação corrente do contido em *Raízes do Brasil*. Se a interpretação corrente vê no Homem Cordial algo a ser repreendido enquanto devastador da ordem social, a interpretação de Oswald, entretanto, vê no Homem Cordial um elemento de “comunhão antropofágica”⁴⁹, a possibilidade de um futuro melhor.

Na interpretação corrente, o Homem Cordial parece fortalecer o egoísmo que não contribui para a solidariedade ou para a cooperação. Oswald parece ter visto no Homem Cordial a evidência da antropofagia que come a alteridade do outro sem escravizá-lo, promovendo, assim, outra espécie de solidariedade e de cooperação que ainda está por ser realizada na civilização. “Ufanismo crítico”⁵⁰ ou não, as questões que rodeiam a pertinência do Homem Cordial parecem mais pertinentes do que nunca (perdoem-nos pela redundância, mas repetimos para repetir). Se tivermos em vista uma utopia cordial apreensível na relação entre os textos de Holanda e de Oswald de Andrade, poderemos relocalizar algumas temáticas da peça *O Rei da Vela*. É o que pretendemos realizar no capítulo três.

1.2 Em Holanda

Mas, voltemos ao conceito do Homem Cordial, nosso vilão ambivalente. Já o mencionamos, como também já mencionamos tantas outras coisas, que o conceito está presente na obra *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda.⁵¹ Sérgio Buarque desenvolve, no decorrer de cinco capítulos, relações entre a cultura brasileira e seu passado colonizador. Logo no primeiro parágrafo, um tom de crítica ao Homem Cordial parece se estabelecer. Neste primeiro parágrafo, o Homem Cordial parece até um assassino de Hitchcock. A esta altura, mal sabemos que, como veremos adiante, este assassino é charmoso, além de inteligente e extremamente gentil, enfim, muito mais um James Bond. Sérgio Buarque oferece uma interpretação de nossas raízes, partindo de uma perspectiva histórica em que

⁴⁸ LIMA, Luiz Carlos. “Oswald de Andrade – A Utopia Antropofágica: uma Utopia sem História”. p. 93-97. In: Oswald Plural. (Org.). TELES, Gilberto Mendonça. Rio de Janeiro: Eduerj, 1995. p.96.

⁴⁹ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.219.

⁵⁰ MONTEIRO apud Roberto Schwarz. op. cit. p.262.

⁵¹ HOLANDA, Sérgio Buarque. op. cit.

estabelece como ponto de partida a mescla das colonizações portuguesa e espanhola no território brasileiro.

No texto de *Raízes do Brasil* constante a partir da edição de 1967 [edição correspondente ao texto a que a maioria dos leitores tem acesso atualmente], o fato “dominante e mais rico em consequências”⁵² é a tentativa de implantação da cultura européia, mais precisamente a portuguesa e espanhola nas origens da sociedade brasileira. Isso nos tornaria, até hoje, uns “desterrados em nossa terra”.⁵³

Sob a influência Ibérica (Portugal e Espanha) desenvolvem-se o que Antonio Candido chama de “origens mais remotas”⁵⁴, que serão exploradas no decorrer de *Raízes do Brasil*. É, na leitura que faremos, como se nossa história de dominação fosse delineada, mas não determinada pela chegada do estrangeiro no Brasil. Os portugueses são como um primeiro namorado que se presta a nos ensinar algumas lições curtas, porém essenciais sobre relacionamentos. Mais tarde no livro é que Holanda parece começar a conceder mais crédito aos ensinamentos deste primeiro e longínquo namorado.

Um “personalismo”⁵⁵ é apontado por Holanda como origem da falta de coesão social e da fraqueza das instituições. Entretanto, Holanda alerta que essas características já estão presentes desde nossas origens colonizadoras: “a falta de coesão em nossa vida social não representa, assim, um fenômeno moderno”⁵⁶ errando profundamente aqueles que “imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem”.⁵⁷ Quer dizer, em termos de “personalismo”, o Brasil foi, junto com Portugal, vanguarda mundial. Fomos dos primeiros egoístas sociais do mundo. Se bem que, estar na ponta desta corrida não oferece qualquer mérito. Se, ao menos, ser vanguarda do egoísmo aumentasse nosso PIB...

Ainda na origem Ibérica haveria um descaso ao princípio de hierarquia rígida e impessoal, sendo a nobreza conquistada através de méritos pessoais e não da estrutura social. Essa cultura não adere cegamente ao respeito irrefutável a ordens e hierarquias:

⁵² Ibidem. p.31.

⁵³ Idem.

⁵⁴ CANDIDO, Antonio. Prefácio a *Raízes do Brasil*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. 6 ed. p.2.

⁵⁵ HOLANDA. Sérgio Buarque. op. cit. p.29.

⁵⁶ Ibidem. p.33.

⁵⁷ Idem.

[...] nas nações ibéricas, à falta dessa racionalização da vida, que tão cedo experimentaram algumas terras protestantes, o princípio unificador foi sempre representado pelos governos. Nelas predominou, incessantemente, o tipo de organização política artificialmente mantida por uma força exterior, que, nos tempos modernos, encontrou uma das suas formas características nas ditaduras militares.⁵⁸

Os grandes feitos pessoais se sobrepõem à nobreza de sangue. Para Holanda, à premissa do mérito pessoal relaciona-se diretamente o que chama de “círculo de virtudes capitais para a gente ibérica”.⁵⁹ Quer dizer, o “sentimento da própria dignidade de cada indivíduo”⁶⁰ é premissa capital para esses sujeitos. Essa característica não é necessariamente negativa. Diz Holanda:

[...] pode dizer-se, realmente, que pela importância particular que atribuem ao valor próprio da pessoa humana, à autonomia de cada um dos homens em relação aos semelhantes no tempo e no espaço, devem os espanhóis e portugueses muito de sua originalidade nacional. Para eles, o índice do valor de um homem infere-se, antes de tudo, extensão em que não precise depender dos demais, em que não necessite de ninguém, em que se baste.⁶¹

Essa “cultura da personalidade”⁶² exerceria efeitos diversos. Podemos concluir, com as constatações de Holanda, que a valorização do sujeito e de seus méritos diante da sociedade é necessária à própria composição social já que o indivíduo também só existe em função da sociedade. Se o brasileiro tivesse lido *O Homem e O Cavalo* saberia, afinal de contas, que o que “não convém ao enxame, não convém à abelha”. Mas parece que o responsável pela escolha dos livros a serem lidos no colégio está demasiado ocupado para se preocupar com o que o brasileiro lê.

Um aspecto negativo dessa cultura personalista é a dificuldade em se estabelecerem formas solidárias e coesas de organização coletiva, diz Holanda:

Sabemos que, em determinadas fases de sua história, os povos da península deram provas de singular vitalidade, de surpreendente capacidade de adaptação a novas formas de existência. Que especialmente em fins do século XV puderam mesmo adiantar-se aos demais Estados europeus, formando unidades políticas e econômicas de expressão

⁵⁸ Ibidem. p.37.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Ibidem. p.32.

⁶² Idem.

moderna. Mas não terá sido o próprio bom êxito dessa transformação súbita, e talvez prematura, uma das razões da obstinada persistência, entre eles, de hábitos de vida tradicionais, que explicam em parte sua originalidade?⁵⁷

Aqui apenas apresentada, fica-nos a questão dos aspectos negativo e positivo desse caráter personalista da cultura brasileira herdada dos povos ibéricos. Ela nos interessa, estamos seguros, na medida em que destaca a ambivalência em relação à identidade brasileira. Mas também nos interessa, parece-nos, na medida em que mostra a dificuldade de apreensão da realidade através de conceitos. Ou seja, a ambivalência do Homem Cordial mostra que o método oswaldiano, apesar de menos organizado (e talvez justamente por isto), revela com mais clareza esta contradição.

Parece que este tema, inicialmente restrito à identidade nacional, mais precisamente a identidade brasileira é universalizável. Este tema revela algo sobre os problemas daquele período que afligiam teóricos, artistas e mesmo políticos; temas estes que ainda afligem o mundo contemporâneo. Parece revelar algo muito significativo, sobre os limites do conhecimento humano, habituado a dualidades e a racionalidades que se resolvem através de enunciados mais afirmativos do que o próprio conhecimento pode respaldar. Afinal de contas, cada vez mais as descobertas científicas derrubam certezas ao contrário de estabelecê-las, ou não? E esta questão, de caráter epistemológico, relaciona-se à estrutura narrativa, e a narrativa aos discursos, e os discursos à crítica literária. A crítica literária, por fim, relaciona-se diretamente conosco e com o presente texto. E só dizemos isto agora para mostrar que cada questão abordada por nós tem pretensões universalizantes. Que cada pequeno detalhe de nossas análises tem a pretensão de, em última instância, repensar o lugar do discurso, da política e da crítica literária no mundo. Que neste trabalho sempre olhamos no micro a expressão mais ou menos precisa do macro.

Deixemos a questão ressoar um pouco, como um enunciado calmante e budista que tenta estimular a meditação. Ou como um sino agudo e irritante. O que nos convenha. Ou que não nos convenha.

A nobreza, prossegue Holanda, era comum posto que facilmente adquirida “em Portugal somos todos fidalgos”,⁶³ nunca tendo se estabelecido de maneira

⁶³ CANDIDO, Antonio apud Fradique Mendes. In: “O Significado de Raízes do Brasil”. Op.Cit. p.13.

rigorosa. Isso comprova que não havia tão acirrada separação entre as classes sociais. Assim, sua alimentação era semelhante, compartilhavam ambientes sociais, não tinham atividades e/ou hábitos conflitantes ou abissalmente diferentes como em outros países onde classes diferentes não tinham absolutamente nada em comum. Todavia, essa ausência de uma aristocracia fechada viria em oposição feroz ao trabalho mecânico.

Se a honraria atribui prestígio de classe a uma sociedade em que há intimidade entre as classes; e se esse prestígio é conquista comum entre os sujeitos, parece não haver nela nada de especial. O caráter do que é especial reside essencialmente no fato de não ser comum. Daí que, se a honraria é comum, todos acabam por parecer especiais. Parece haver uma antecipação do mérito, já que ele viria antes do trabalho que o conquistaria. Exatamente como concluimos no item anterior sobre a perspectiva oswaldiana, reflitamos: o que o antropófago chamara egotismo que concede ao sujeito o protagonismo no meio social está nas origens mais remotas da colonização brasileira. Diz Holanda:

À autarquia do indivíduo, à exaltação extrema da personalidade, paixão fundamental e que não tolera compromissos, só pode haver uma alternativa: a renúncia a essa mesma personalidade em vista de um bem maior. Por isso mesmo que rara e difícil, a obediência aparece algumas vezes, para os povos ibéricos, como virtude suprema entre todas. E não é estranhável que essa obediência cega, e que difere fundamente dos princípios medievais e feudais de lealdade tenha sido até agora, para eles, o único princípio político verdadeiramente forte.⁶⁴

Mas o aspecto de maior relevância dialética desta insubmissão é que:

A vontade de mandar e a disposição para cumprir ordens são-lhes (entre espanhóis e portugueses) igualmente peculiares. As ditaduras e o Santo Ofício parecem constituir formas tão típicas de seu caráter como a inclinação à anarquia e à desordem.⁶⁵

Ou seja, o Homem Cordial simultaneamente tende à anarquia e ao fascismo. Esta reflexão mostra o quão contraditório o Homem Cordial pode ser. Agora começamos a perceber certo ar misterioso e instigante no assassino de Hitchcock...ele não só nos causa medo, mas também curiosidade.

⁶⁴ HOLANDA, Sergio Buarque. op. cit. p.39.

⁶⁵ Ibidem. p.39.

O trabalho mecânico, dissemos antes, nega a honra ao sujeito ibérico. Mais abrangente que isso, “toda moral fundada no culto ao trabalho”⁶⁶ parecia provocar repulsa nesses povos. Mesmo que o culto ao trabalho tenha encontrado certa inserção ainda enfrenta séria resistência. Isso se daria porque:

A “inteireza”, o “ser”, a “gravidade”, o “termo honrado”, o “proceder sisudo”, esses atributos que ornaram e engrandeceram o nobre escudo, na expressão do poeta português Francisco Rodrigues Lobo, representam virtudes essencialmente inativas, pelas quais o indivíduo se reflete sobre si mesmo e renuncia a modificar a face do mundo. A ação sobre as coisas, sobre o universo material, implica submissão a um objeto exterior, aceitação de uma lei estranha ao indivíduo. Ela não é exigida por Deus, nada acrescenta à sua glória e não aumenta nossa própria dignidade. Pode dizer-se, ao contrário, que a prejudica e a avilta. O trabalho manual e mecânico visa a um fim exterior ao homem e pretende conseguir a perfeição de uma obra distinta dele.⁶⁷

Holanda estabelece constantemente o que Antonio Candido chama de “uma admirável metodologia dos contrários”.⁶⁸ Sérgio Buarque usa o critério tipológico Weberiano mas:

[...] modificando-o, na medida em que focaliza pares, não pluralidades de tipos, o que lhe permite deixar de lado o modo descritivo, para tratá-los de maneira dinâmica, ressaltando principalmente a sua interação no processo histórico.⁶⁹

Pode parecer surpreendente, mas, como Oswald de Andrade, Holanda parece também buscar a contradição. Com esse dinâmico enfoque no processo histórico,⁷⁰ alguns dos vários pares elaborados por Sérgio Buarque são elencados por Antonio Candido: trabalho e aventura, método e capricho, rural e urbano, burocracia e caudilhismo, norma impessoal e impulso afetivo. Vamos nos deter somente nos que utilizaremos para a interpretação da peça *O Rei da Vela*. Aguardemos e confiemos.

Nosso impulso afetivo teria seu oposto na racionalidade, vejamos Holanda:

O peculiar da vida brasileira parece ter sido, por essa época, uma acentuação singularmente enérgica do afetivo, do irracional, do passional, e

⁶⁶ Ibidem. p.38.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ CANDIDO, Antonio. op. cit. p.12.

⁶⁹ Ibidem. p.13.

⁷⁰ HOLANDA. Op.cit. p.13

uma estagnação ou antes uma atrofia correspondente das qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadoras.⁷¹

O Homem Cordial possui um “fundo emotivo extremamente rico e transbordante”. Diz Holanda:

O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade. E é tão característica, entre nós, essa maneira de ser, que não desaparece sequer nos tipos de atividade que devem alimentar-se normalmente da concorrência. Um negociante de Filadélfia manifestou certa vez a André Siegfried seu espanto ao verificar que, no Brasil como na Argentina, para conquistar um freguês tinha necessidade de fazer dele um amigo.⁷²

Segundo João Cezar de Castro Rocha, o Homem Cordial é: “homem de paixões extremas, dominado pelo coração – em latim, cor, cordis; daí, cordial. Ele é, portanto, rebelde a leis abstratas e disposições universais, pois conduz o cotidiano com base em impulsos e emoções”.⁷³

O trabalhador e o aventureiro são dois opostos que Holanda considera presentes em toda forma de vida coletiva, não somente na ibérica e seus afluentes. O continente americano teria sido colonizado predominantemente por homens do tipo aventureiro. O aventureiro seria pouco afeito ao planejamento, ao trabalho duro e tedioso e muito mais interessado em “colher o fruto sem plantar a árvore”.⁷⁴ Ao trabalhador coubera papel “muito limitado, quase nulo”⁷⁵ na conquista e colonização dos novos mundos. Ao contrário do aventureiro, o trabalhador “enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar”.⁷⁶ A colonização e agricultura portuguesas servem de exemplo do impulso do aventureiro: os portugueses nunca inventaram nenhuma técnica de plantio ou colheita, utilizando-se sempre daquelas já elaboradas pelos índios.

Mais uma vez, Holanda vê nestas características um aspecto positivo. Ele renega o argumento frequente de que se tivesse prevalecido a colonização holandesa o Brasil teria respirado melhores ares. Isso porque a capacidade

⁷¹ Ibidem. p.61.

⁷² Ibidem. p.148-149.

⁷³ ROCHA, João Cezar de Castro. O Exílio do Homem Cordial – Ensaios e Revisões. Coleção Ágora Brasil. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004. p.35.

⁷⁴ HOLANDA. Sérgio Buarque. op. cit. p.44.

⁷⁵ Ibidem. p.45.

⁷⁶ Ibidem. p.44.

portuguesa de adaptação ao local é excepcional, mesmo que tenha se dado com certo desleixo: “dir-se-ia mesmo que se fez [a colonização brasileira] apesar de seus autores”.⁷⁷ Pedro de Meira Monteiro, a este respeito:

Mas o fato é que foi uma colonização vitoriosa. Seu sucesso, paradoxalmente, não dependeu de uma vontade prévia, bem traçada de antemão, como parece ter sido a vontade de colonizar dos holandeses, cuja aventura pernambucana fracassou, ao termo de um tempo de laboriosos esforços e de um florescimento urbano ímpar na nossa história colonial. Os portugueses melhor se adaptaram ao novo mundo, porque não quiseram moldá-lo segundo uma vontade rígida e severa. Praticamente deixaram que a colonização se fizesse por si, de acordo com seu espírito imprevidente e eminentemente prático. Colonizou-se, quease que “apesar” dos colonizadores.⁷⁸

O predomínio do tipo aventureiro no estabelecimento cultural, portanto, teria se dado justamente em função dessa ótima adaptação à diversidade reinante por aqui.

Ao contrário do que parece, entretanto, o aventureiro não funciona muito bem na atividade capitalista: “A ‘aventura’ (...) marca a ocupação desordenada do espaço, não apenas geográfico, mas econômico”⁷⁹. Ou seja, se a atividade capitalista prevê cálculo e organização, o aventureiro é levado pelo impulso e age de forma desordenada. Mas embora o aventureiro seja um “desvio do capitalismo”, isto não torna o trabalhador sinônimo do capitalismo. A sede de lucro rápido do aventureiro lhe tirou a capacidade de perceber a abstração do mercado:

Se não foi avesso totalmente ao cálculo, ele não foi, contudo, capaz de desenvolver uma sociedade de que baseasse completamente nele. O mercado, pensado em termos weberianos, transforma as relações sociais em relações quantificadas, abstraídas ao máximo, impessoalizadas por completo.⁸⁰

Esta abertura nos oferece mais uma relação possível entre o texto de Holanda e a utopia cordial de Oswald. É justamente o caráter aventureiro do Homem Cordial o elemento essencial em sua condenação, por Holanda, ao desaparecimento. O caráter aventureiro do Homem Cordial, para Holanda, não se adequa à impessoalidade, ao distanciamento não familiar, à falta de carinho nas relações humanas. No pequeno texto de Oswald, o desaparecimento do homem cordial não é sequer tema. A perenidade do tipo enquanto aspecto cultural brasileiro é, no texto de Oswald, premissa inquestionável. Embora o antropófago se baseie

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ MONTEIRO, Pedro Meira. Op.cit. p. 166

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Ibidem. p. 232.

sobretudo no capítulo em que Holanda condena o homem cordial ao desaparecimento, o tema não é por ele sequer mencionado. Apesar de nos apetecer a idéia de buscar os manuscritos de um e de outro para tentar resolver esta pendenga, nosso tempo é exíguo. Teremos de nos contentar em fazer, por ora, apenas algumas relações possíveis extraídas de ambos os textos. Faremos isto adiante. Por enquanto, prossigamos na explicitação do conteúdo de *Raízes do Brasil*.

Se a dialética nos permitisse (e a dialética, admitamos, é levemente permissiva) diríamos, inspirados na antropofagia oswaldiana, que há um aspecto trabalhador no aventureiro. Diríamos que a tipologia dos contrários usada por Holanda prevê uma correspondência dialética entre elementos opostos. Como medida didática, os elementos são colocados em oposição simulando não se relacionarem. Entretanto, mesmo elementos opostos têm relação visceral. Na verdade, elementos opostos se constituem mutuamente. Diz Holanda:

[...] a história jamais nos deu o exemplo de um movimento social que não contivesse os germes de sua negação — negação essa que se faz, necessariamente, dentro do mesmo âmbito.⁸¹

Holanda faz uso da metodologia dialética ao enfocar simultaneamente elementos opostos, como diz Antonio Candido:

A visão de um determinado aspecto da realidade histórica é obtida, no sentido forte do termo, pelo enfoque simultâneo dos dois; um suscita o outro, ambos se interpenetram e o resultado possui uma grande força de esclarecimento.⁸²

Com o suporte de Holanda, de Candido e da dialética, podemos dizer que há, sim, um aspecto trabalhador no aventureiro e vice-versa. Podemos dizer mesmo que esta dialética entre elementos permite observar resultados positivos até no que parece prioritariamente negativo. Por exemplo, o bom uso, pelos portugueses, dos elementos reinantes no local é medida cultural essencial para minimizar conflitos e aculturação. Isto, acalmemo-nos, não anula a violência contra os índios, tampouco ameniza a desumanidade que o uso de mão de obra escrava implica. O elemento positivo se estabelece ao lado do negativo, não o torna positivo.

⁸¹Idem.

⁸² CANDIDO, Antonio. op. cit. p.13

Importante também a plasticidade⁸³ portuguesa (que se casou com as índias e as escravas e aprendeu a língua e os costumes locais, adaptando-se radicalmente ao meio) e a falta de um orgulho racial⁸⁴ entre os portugueses colonizadores. Ora, estes já eram mestiços.

Infelizmente, não nos compete, por ora, mostrar os aspectos positivos da colonização portuguesa no Brasil. Deixemos a questão ressoar ainda. Por ora, favorece nossa pesquisa a simples demonstração da presença da dialética no texto de Holanda. Prossigamos.

O Homem Cordial pode ser consequência disso tudo não implicando bondade, mas aparência dela. Implica, sobretudo, uma afetividade predominante nas relações sociais que lhe permite ir de um extremo a outro, ao mesmo tempo e sem transição.

A antropofagia oswaldiana (e a enxergamos também em *O Rei da Vela*) tem muito a contribuir para a elaboração da seguinte pergunta: é forçoso o estabelecimento da impessoalidade e da polidez em lugar da cordialidade para que haja coesão social no Brasil? Em que sentido a formulação e resposta dessa questão se relaciona com a análise da peça? Temos aqui problemas mais complexos do que uma pequena dezena de livros e dois anos permitem explorar. Ressoemos somente.

O individualismo relutante diante da lei quando esta contraria a vontade do sujeito, a incapacidade de dedicação a um objetivo exterior à própria existência particular, uma intelectualidade satisfeita com o saber aparente e pouco afeita à especulação e trabalho tedioso, o alto valor das profissões liberais que permitem a independência individual ao mesmo tempo em que oferecem alto status em troca de pouco do trabalho direto associado à condição servil; essas são características desse Homem Cordial que Holanda estabeleceu na sua dicotomia dos contrários.

Os pares de opostos têm, entretanto, um certo grau de ficcionalidade, assim "não possuem, em estado puro [...] existência real",⁸⁵ mas forçam o pensador brasileiro a repensar seu lugar de formação real.

Estamos aqui trabalhando com o conceito de Holanda propositalmente ignorando um detalhe importantíssimo: o historiador preconizara o desaparecimento

⁸³ Ibidem. p.43.

⁸⁴ Ibidem. p.53.

⁸⁵ Ibidem. p.44-45.

progressivo do Homem Cordial, à medida em que a cidade invadia o campo, já que o Homem Cordial tem origem essencialmente no patriarcalismo ruralista.

No capítulo cinco de *Raízes do Brasil*, Holanda estabelece uma premissa visceralmente relacionada ao restante do livro. Segundo Holanda, o Estado pode parecer prolongamento da relação familiar, quando deveria ser o oposto dela. Se Holanda fosse nosso amigo íntimo, talvez dissesse, um pouco patriarcal: “a rua não é tua casa”!. Ora, o trato indiferenciado das esferas pública e privada é a característica mais abrangente e marcante do conceito de Holanda, no sentido de que parece estar presente em todo o restante do livro, como um pressuposto.

A supervalorização do talento, das atividades intelectuais que não se ligam ao trabalho material e parecem brotar de uma qualidade inata (como seria a fidalguia) pareceriam demonstrar a marca da vida rural na nossa formação.⁸⁶ A industrialização e urbanização do Brasil, com sua impessoalidade, seus valores “antifamiliares por excelência”⁸⁷ e sua radical imposição hierárquica só poderiam massacrar o Homem Cordial. Uma formação radicalmente estabelecida no âmbito familiar, permitiria uma atribuição de importância às “relações de simpatia”,⁸⁸ mais que à polidez⁸⁹ e ritualismo característicos de nações e instâncias impessoais que viriam com a industrialização:

Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência — e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções.⁹⁰

Tudo o que constitui o conceito parece ser o oposto das necessidades que vêm surgindo com os “Novos Tempos”. O que Holanda não previra, era que a capacidade de reunir pólos opostos seria não só o grande problema do Homem Cordial, mas também sua mais forte estratégia de salvação. Por isto, João Cezar de

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. op. cit. p.15.

⁸⁷ HOLANDA. Sérgio Buarque. op. cit. p.144.

⁸⁸ CANDIDO. Antonio. op. cit. p.17.

⁸⁹ HOLANDA. Sérgio Buarque. op. cit. p.147.

⁹⁰ Idem.

Castro Rocha discorda do desaparecimento preconizado por Holanda nos seguintes termos:

Todo o esforço proposto neste livro depende de desacordo fundamental: ao contrário do que pensou Sérgio Buarque, o homem cordial é nosso vizinho; a todo o momento o encontramos, nos rituais mais simples do cotidiano.⁹¹

Rocha alude a uma carta em que Holanda debate o conceito com Cassiano Ricardo: “Sérgio Buarque estava menos interessado em ‘defender’ o conceito do que em evidenciar que as relações cordiais não tinham futuro na ausência dos parâmetros que definiam o mundo rural”.⁹² Segundo Rocha, a “reflexão” de Holanda “encontrava-se muito mais voltada para a promessa de ‘novos tempos’”, anunciados pela urbanização, do que para a preservação da “herança rural”⁹³.

O Capítulo cinco de *Raízes do Brasil* tem por título *O Homem Cordial*, parecendo ser um arremate das ideias desenvolvidas no restante do livro. Como se os capítulos anteriores formulassem as bases para o desenvolvimento do conceito reservado para o final. Dada a confiança de Holanda no desaparecimento do Homem Cordial, entretanto, parece plausível repensar a localização do conceito na estrutura do livro. Quer dizer, até o capítulo cinco, o termo-conceito não é mencionado nenhuma vez. Talvez localizado assim, o fatal desaparecimento do Homem Cordial não maculasse as percepções do restante do livro. Um pequeno truque retórico que não parece ter servido à intenção. Isto porque Holanda é famoso pelo conceito do Homem Cordial mesmo que este lhe parecesse “fadado ao desaparecimento onde ainda não desapareceu de todo”.⁹⁴ Se o plano de Holanda era nunca mais ter de discutir o Homem Cordial, planejou errado.

A premissa do argumento de Rocha é a de que Holanda “em vez de identificar traços de continuidade entre o passado e o presente, [...] confiava na ruptura, na possibilidade de novos tempos”.⁹⁵ A comprovação dessa perspectiva é a confiança de Holanda no desaparecimento do Homem Cordial. Assim, prossegue Rocha:

⁹¹ ROCHA, João Cezar de Castro. op. cit. p.300.

⁹² Ibidem p.55.

⁹³ Ibidem. p.300.

⁹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque apud João Cezar de Castro Rocha. op. cit. p.55.

⁹⁵ ROCHA, João Cezar de Castro. op. cit. p.300.

Investigar a formação da sociedade, portanto, não vincula o estudioso a posições conservadoras. Pode até mesmo estimular o oposto, o desejo de transformação das estruturas sociais [...]. Talvez por isso não tenha considerado a hipótese [...] isto é, a longevidade do “filho” dileto da família patriarcal. Em outras palavras, a relação entre mundo rural, família patriarcal e cordialidade não deve ser compreendida mecanicamente. Ao constituir seus códigos e impor seus gestos, o homem cordial criou condições para “sobreviver” no universo urbano, graças ao seu apego nada discreto às estruturas de poder geradas no seio da família patriarcal.⁹⁶

Mesmo que Holanda confiasse no desaparecimento do Homem Cordial, a realidade o contradiz. Assim, é possível discordarmos do próprio criador e seguirmos fertilizando seu conceito. Se pudéssemos, pediríamos desculpas a Holanda, mas ele errou.

Ainda assim, o Capítulo cinco de *Raízes do Brasil* pode servir como arremate do conceito. Podemos ler o capítulo cinco como o ápice radical do desenvolvimento do conceito que se estabeleceu nas digressões dos capítulos anteriores: as raízes do Brasil culminam na formação do Homem Cordial. Ou podemos lê-lo em função oposta: as raízes do Brasil culminam na formação dum país em que o Homem Cordial e toda a estrutura rural a ele relacionada desaparecem. No primeiro caso, o passado implica um futuro problemático. No segundo caso, o passado garantiria um futuro próspero sem o Homem Cordial.

É em função desta incertitude quanto ao papel do conceito na estrutura do livro de Holanda que nos utilizamos da obra inteira e não somente do capítulo cinco de *Raízes do Brasil*. Utilizarmos-emos o termo Homem Cordial sempre como referência ao livro todo e nunca nos restringindo apenas ao capítulo cinco.

1.3 O Homem Cordial é legal, ou não? Até Holanda fica em dúvida

Para tracejar a análise apresentada no título deste item, faremos uma breve comparação entre a primeira edição do livro *Raízes do Brasil* e a versão constante a partir da sua edição de 1967. A análise ponderada das edições foi realizada pelo professor da UERJ, João Cezar de Castro Rocha em seu livro *O Exílio do Homem Cordial*⁹⁷, já mencionado acima. Infelizmente, não conseguimos acessar a primeira

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ ROCHA, João Cezar de Castro. op. cit.

edição de *Raízes*, por esta razão, confiaremos somente na pesquisa de Rocha para o exercício proposto.

Parece interessante perceber a contradição de Holanda na concepção de *Raízes* como preparo para as contradições de *O Rei da Vela*. Se nem o Homem Cordial é certamente positivo ou negativo. Se Abelardo I, personagem chave de *O Rei da Vela* é um típico Homem Cordial. Porque Abelardo I deveria ser visto simplesmente como vilão? A contradição presente nas edições de *Raízes* parece mostrar uma contradição da própria matéria abrangida pelo conceito.

A hipótese que abre o livro de Sérgio Buarque de Holanda, já dissemos, é a de que houve a implantação da cultura européia, mais especificamente, de Portugal e Espanha no Brasil recém colonizado. Segundo o professor João Cezar, há uma alteração bastante radical logo no primeiro parágrafo que nos apresenta esta hipótese. Enquanto a edição de 1967 [a que contém o texto ao qual a maioria de nós tem acesso, e à qual foi acrescida a introdução de Antonio Candido “*O Significado de Raízes do Brasil*”] defende a implantação da cultura européia como “fato dominante e mais rico em consequências”,⁹⁸ diz o primeiro parágrafo da primeira edição (1936):

Todo estudo compreensivo da sociedade brasileira há de destacar **o fato verdadeiramente fundamental** de constituirmos o **único esforço bem-sucedido** em larga escala, de transplantação da cultura européia para uma zona de clima tropical e sub-tropical. Sobre território que, povoado com a mesma densidade da Bélgica, chegaria a comportar um número de habitantes igual ao da população atual do globo, **vivemos uma experiência sem símile.**⁹⁹

Muito bem, mas, se na edição de 1967 o autor diz o seguinte:

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, **se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar**, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, **somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.**¹⁰⁰

Temos aqui nosso problema. No primeiro parágrafo da primeira edição, constituímos “o único esforço bem-sucedido em larga escala” numa “experiência

⁹⁸ HOLANDA. Sérgio Buarque. op. cit. p.31.

⁹⁹ Ibidem. p.1(grifo nosso)

¹⁰⁰ Idem. (grifo nosso)

sem símile”, ora, a leitura é bem positiva. Como diz João Cezar de Castro Rocha, “o parágrafo de abertura da primeira edição pareceria portanto a própria metonímia do título”¹⁰¹. A implantação da cultura européia analisada em *Raízes do Brasil* é absolutamente exitosa. Naquele parágrafo, o saldo do Homem Cordial é positivo e Sérgio Buarque de Holanda parece aliar-se muito mais a Ribeiro Couto (e, como vimos antes, a Oswald de Andrade) do que ao que conheceremos na edição de 67.

A partir da edição definitiva (1967), entretanto, o saldo é negativo. A implantação da cultura européia na formação do Brasil é um deslocamento estranho à cultura local.

Complementando o primeiro parágrafo com a leitura da íntegra do texto, só podemos concluir que Sérgio Buarque atribui o sermos “desterrados em nossa própria terra” a este primeiro fato “dominante e mais rico em consequências”. Como afirma João Cezar, “agora a experiência histórica brasileira parece condenada ao descompasso entre as ideias e seu lugar”.¹⁰²

Bem, esta edição definitiva contém opinião *contrária* àquela exposta na primeira edição. João Cezar de Castro Rocha concorda que a segunda versão oferece maior contundência retórica à argumentação do livro. A edição definitiva é mais coerente, mais toda, menos problemática. Entretanto, o “ser menos problemática” parece justamente o problema dessa edição de 1967, pois Sérgio Buarque acaba deixando de discutir um problema tão importante quanto difícil de se explorar. Com a coerência, veio a resolução precoce de um problema que Oswald reabre, em 1950, em *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial*.

Ressalte-se que não se trata apenas da mudança do primeiro parágrafo na primeira edição. Segundo Rocha, a semelhança entre a posição apresentada na primeira edição de *Raízes* e aquela apresentada em *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre é o grande motivador das alterações de Holanda:

(...) as mudanças efetuadas nas edições de *Raízes do Brasil* seguem duas orientações básicas. De um lado, o autor acrescentou notas, com o objetivo de reforçar seu argumento com o recurso às fontes. De outro, alterou ou simplesmente eliminou passagens nas quais celebrava o trabalho de Gilberto Freyre.¹⁰³

¹⁰¹ ROCHA, João Cezar de Castro. op. cit. p.111.

¹⁰² Ibidem. p.113.

¹⁰³ ROCHA, João Cezar de Castro. op.cit. p. 116

Se não dedicamos mais tempo à questão das alterações, é porque ela se distancia demasiado de nosso intento aqui.

O grande impasse que parece se apresentar trata da qualidade do brasileiro em ser simultaneamente bem sucedido e desterrado. Simultaneamente, o brasileiro é resultado de uma experiência positivamente sem símile ao mesmo tempo em que vítima de uma colonização que provoca o descompasso eterno entre as ideias e o lugar, entre o sujeito e sua própria cultura. O Brasil, sua identidade nacional e seus sujeitos comportariam um equilíbrio de antagonismos¹⁰⁴ que, por vezes, evolui para uma mediação de opostos.

Holanda mesmo já havia sido provocado a discutir esta contradição. Rocha conta que Cruz Costa [filósofo brasileiro] encontrou na outra obra de Holanda, *Monções* (publicado em 1945), um trecho que confirmaria o caráter positivo da herança ibérica. O trecho em negrito foi retirado de *Monções*:

“Colocada perante as contingências do meio (a civilização adventícia) pôde aceitar, assimilar e produzir novas formas de vida, revelando-se até certo ponto criadora e não somente conservadora de um legado tradicional nascido em clima estrangeiro.” Assim, os homens cultos de hoje já não se sentem desterrados, como o afirma Sérgio Buarque de Holanda, porque os anima uma atividade de construção e de interpretação, ingrata e difícil, mas viva e apaixonada, do sentido dessa experiência, constituída pelas alterações de nossa história. O autor que citamos é, aliás, um dos mais brilhantes exemplos desse esforço de compreensão de sua terra.¹⁰⁵

Rocha sintetiza brilhantemente: “o autor de *Monções* é convocado para desautorizar o autor de *Raízes do Brasil*”.¹⁰⁶ O Homem Cordial mostra-se um partidão.

Outra alteração ocorrera na segunda edição de *Raízes do Brasil* publicada em 1948 que diz:

Assim, antes de investigar até que ponto poderemos alimentar em nosso ambiente um tipo próprio de cultura, cumpriria averiguar até onde representamos nele as formas de vida, as instituições e a visão de mundo de que somos herdeiros **e de que nos orgulhamos.**¹⁰⁷

¹⁰⁴ ROCHA, João Cezar de Castro. op. cit. p.60. Cassiano Ricardo diria assim: “tudo no Brasil se fez assim: por mediação. Num equilíbrio de antagonismos, um antagonismo alimenta o outro. Na mediação, os antagonismos se destroem pacificamente”.

¹⁰⁵ COSTA, Cruz apud João Cezar de Castro Rocha. op. cit. p.120-121.

¹⁰⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. op. cit. p.123.

¹⁰⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque apud João Cezar de Castro Rocha. op. cit. p.123.

Na edição definitiva, Holanda suprime o trecho final em negrito:

Assim, antes de perguntar até que ponto poderá alcançar bom êxito a tentativa, caberia averiguar até onde temos podido representar aquelas formas de convívio, instituições e idéias de que somos herdeiros.¹⁰⁸

Desaparece, na edição definitiva, o orgulho de sermos herdeiros da herança ibérica. Voltamos ao assassino. A interpretação corrente parece concordar com a edição definitiva, colaborando assim para uma leitura de *Raízes* que o considera “um bom texto invariável e definitivo”¹⁰⁹ ao contrário de constantemente “torná-lo vivo, parte de nosso convívio”.¹¹⁰

As razões porque Holanda muda de ideia, alterando tão radicalmente o texto não são nosso objeto. O que parece importante, neste momento, é percebermos a complexidade da matéria tratada em *Raízes do Brasil*.

A dupla posição de Holanda nestas diferentes edições é semelhante à dupla posição de Oswald em sua obra inteira. Assim como Holanda contradiz a si mesmo num mesmo livro, Oswald o faz em toda sua obra.

1.4 O Conceito de Holanda, legal ou não, é atual

O Homem Cordial, não é um conceito totalizador, nem tentativa de encontrar uma origem ontológica do caráter nacional,¹¹¹ tampouco um mero conceito de psicologia social. Antes e sobretudo, o Homem Cordial de Sérgio Buarque de Holanda é uma “forma especial de sociabilidade”,¹¹² uma “estratégia de sobrevivência adotada numa sociedade cuja esfera pública sempre se mostrou instável”.¹¹³ Ainda, o Homem Cordial não é característica exclusivamente brasileira,

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ ROCHA, João Cezar de Castro op. cit. p.110.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ A propósito, o desaparecimento do Homem Cordial inviabiliza a leitura deste como Caráter Nacional. O caráter nacional brasileiro estava em vias de desaparecer onde ainda não desapareceu de todo? Para acusar o Homem Cordial de querer ser caráter nacional, teria de se considerar o conceito como só o constante no Cap.5. Mas sabemos que isto é impossível. A respeito da inexistência dum caráter psicológico e da negativa a um “caráter nacional” no livro de Holanda ver ROCHA, João Cezar de Castro op. cit. p.77-78.

¹¹² Ibidem. p.53.

¹¹³ Ibidem. p.37.

mas “traço estrutural que se desenvolve em sociedades cujo espaço público enfrenta sérias dificuldades para afirmar-se em relação à esfera privada”.¹¹⁴

Podemos arguir: a acusação de que há um caráter psicologizante da obra de Holanda poderia muito bem ser também atribuída à literatura e à historiografia brasileira do século XX em sua busca obsessiva pela identidade nacional. Mas não é. Expliquemos esta afirmação.

Até o século XX, nossos principais sociólogos eram os escritores, por esta razão é que podemos associar com a literatura, a historiografia e mesmo a sociologia brasileira quando formos criticá-las. Em todas as três áreas, vemos um alto grau de inventividade e ficcionalidade. Vejamos o que nos diz, a respeito da ficcionalidade da pesquisa histórica brasileira, Rocha:

[...]construção oitocentista do Estado-nação, fica claro que os artífices da historiografia nacional e seus leitores patriotas estavam engajados numa empresa lúdica: a crença numa origem que não pode ser identificada, pois a narrativa da história de uma nação não pode contar com a visão da origem anterior à própria narrativa; narrativa essa que, por sua vez, deve revelar a originalidade histórica da nação.¹¹⁵

Desta forma:

[...]uma vez escolhido o evento originário, o olhar histórico organiza a escrita de acordo com esse evento. Por seu turno, tal ordenação deve atestar a veracidade do relato, ou seja, a autêntica originalidade da origem.¹¹⁶

Assim, afirmamos que a metodologia usada pela historiografia brasileira oitocentista é por si fantasiosa. Não seria, portanto, a metodologia razão suficiente para descartar *Raízes do Brasil* como obra menos legítima do que qualquer outra produzida no período. Certamente, a ausência de fantasia não é o único critério para avaliarmos a validade de uma pesquisa histórica. Não podemos nem devemos enveredar pela discussão, que é profusa, a respeito do tema. Importa-nos sobretudo elencar alguns argumentos que impeçam o esquecimento ou a acusação de *Raízes do Brasil* como obra anacrônica. Porque a obra oferece questionamentos importantes e extremamente férteis ainda atuais e que necessitam revisitação. Afinal de contas, se *Raízes do Brasil* fosse um livro anacrônico, também o seriam todas

¹¹⁴ ROCHA. João Cezar de Castro. op. cit. p.62.

¹¹⁵ Ibidem. p.157.

¹¹⁶ Idem.

nossas duzentas páginas de investigação e, ainda mais, nossos exemplos de Hitchcock ...

Neste sentido, mais um argumento sobre a acusação de o livro ser uma “psicologia social”. Mais do que a tentativa de estabelecer um mecanismo generalizante, a obra estabelece uma estrutura. Esta estrutura não se aplica somente ao sujeito brasileiro, mas a certo estado de coisas em que a esfera pública tenha dificuldades em se estabelecer. Há, sobretudo, uma funcionalidade social de traços que vêm sendo compreendidos, por alguma crítica, como psicológicos¹¹⁷. Vejamos, novamente, Rocha:

O homem cordial é resistente a padrões externos de conduta, já que a dificuldade de deslocar o centro de decisões do contato pessoal para instâncias públicas provocaria o “pavor que ele sente em viver consigo mesmo”. Afinal, o domínio público é uma esfera idealmente sem rosto, definida por regras universais. Contudo, não se trata de psicologizar o conceito, mas de entender a cordialidade como estratégia de convívio numa sociedade marcada pela instabilidade da esfera pública.¹¹⁸

Antes de estabelecer uma psicologia do brasileiro, Holanda quebra “o *continuum* estabelecido entre personalidade e cultura”.¹¹⁹ E isto se dá em razão da adesão holandiana à tradição de estudos compreensivos em voga na Alemanha que tem por representante Max Weber. Nesta troca com Weber, Holanda recebe uma contribuição que, segundo Pedro Meira Monteiro, “vai além da sugestão de uma arquitetura tipológica” criando, em lugar disto um “individualismo metodológico”. Este individualismo metodológico Weberiano “afastava, programaticamente, da avaliação da personalidade dos sujeitos, deslocando a atenção do cientista para a conduta dos agentes sociais”.¹²⁰ Isto implica a percepção de uma:

[...] ética peculiar (que) é possível exatamente forjando individualidades históricas como aventura ou cordialidade, isto é, tipos ideais, que nada mais são do que ficções científicas, instrumentos cognitivos que auxiliam o cientista no deslindamento da história, permitindo-lhe atribuir a ela um sentido específico, tecendo uma rede de problemas e temas mediante os quais se possa compreendê-la.¹²¹

¹¹⁷ ROCHA. João Cezar de Castro. p.78.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ MONTEIRO, Pedro Meira. Op.cit. p. 25

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Idem.

Da mesma forma os pares de opostos constantes em *Raízes* não são “configurações reais da cultura brasileira, nem tampouco o resultado imaterial de uma personalidade [...] cordial” são:

[...] antes, instrumentos que polarizam o real, marcando traços particularmente **significativos** das condutas da gente do passado, segundo o ponto de vista irreduzível do historiador. A “cultura” seguindo estas idéias, não se consubstancia em atitudes pessoais determinadas, mas são as condutas prevalecentes na sociedade ao longo da história, que conformam, no plano da imaginação do cientista, uma explicação sobre a cultura. Portanto, o que era um **continuum** entre personalidade e cultura se transforma numa **tensão** entre o quadro típico-ideal e o desenrolar dos fenômenos.¹²²

O olhar do historiador, fundamental na “explicação de cunho compreensivo” baseia-se nas fontes históricas. A ordenação destes dados oferece como resultado o tipo ideal.

Não é sem um apuro crítico que Holanda adere a Weber. A explicação de cunho compreensivo compreende certa generalização que parece inadequada a Holanda. O crítico aponta este problema em *Casa Grande & Senzala* acusando a obra de certo “impressionismo”. Holanda nunca parte do universal para o particular, sempre o contrário¹²³. Por esta razão é que vemos em *Raízes* um cuidado com a particularização baseada na relativização, ao contrário das generalizações características da escola de que parece fazer parte.¹²⁴

A mencionada ética baseada na conduta dos agentes sociais entra em ação em nossa análise das peças na medida em que analisamos a universalização e o caráter épico das personagens da trilogia. A adesão de *O Rei da Vela* ao gênero dramático também contribui para este aspecto externo da percepção da conduta do sujeito: o gênero dramático constitui-se na percepção pelo outro da individualidade das personagens, já que a ação dramática se constitui através do diálogo entre elas.

E este debate em que entramos superficialmente, nega a importância ou o apuro, mas não nega a verossimilhança do conceito de homem cordial. Mais interessante, propomos, seria buscar as razões desta verossimilhança ao invés de desautorizar o texto simplesmente acusando-o de mera psicologia social ou de anacrônico.

¹²² Ibidem. p. 25-26. Grifo nosso.

¹²³ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Texto introdutório de *Raízes do Brasil*. Coleção Intérpretes do Brasil. Org. Gilberto Freyre. Vol.I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A. 2002, 2 ed.

¹²⁴ ROCHA. João Cezar de Castro. op. cit. p. 119

Este debate de décadas não poderia ser resolvido nesta dissertação. Tampouco é esta nossa vontade (nem queríamos mesmo). Tentamos aqui, antes de resolver demasiado, apontar algumas perspectivas fecundas. Esperamos muito timidamente contribuir ao intento de Rocha e de outros intelectuais contemporâneos em estimular uma edição crítica do livro de Holanda. Esperamos invocar a contradição e incoerência enquanto possibilidades fertilizadoras. Esperamos rebater superficialmente alguns argumentos que contra indicariam nossa fertilização das ideias constantes no livro de Holanda acusando-o de datado ou de anacrônico. Se não tanto, gostaríamos ao menos de justificar nosso uso deste tão importante texto enquanto base de apoio. Além, evidentemente, de mostrar nossa humildade, já que nenhum professor gosta de aluno arrogante.

Antes de nos dedicarmos ao estudo do teatro oswaldiano, resta-nos endereçar algumas questões de nossa proposta. A peça *O Rei da Vela*, tendo sido escrita numa fase marxista de Oswald, usa como base elementar a luta de classes. Apesar de ser sua viga mestra, a luta de classes não limita a peça à defesa do proletariado em detrimento da burguesia. Veremos na análise que esta simplificação de que foi acusada a peça por nossa crítica mais afiada é injusta. Então, se a representação de classes é parte essencial da peça, não é senão um de seus recursos formais e conteudísticos. A peça lida de maneira pluralista com suas influências, aderindo a mais de uma estrutura formal e fazendo o mesmo em suas afirmações teóricas. Assim como a peça adere à representação naturalista e realista para problematizá-la, também o faz com a adesão ao ideal socialista.

A estrutura dramática se dissolve, a idéia de humano se mostra mais larga que a simples representação e a simplificação impõe sentido óbvio só para criticar a obviedade daquele sentido. A simplificação vem, portanto, para complicar. E se há mensagem política, ela é sempre sujeita ao mecanismo da sátira, desconstruindo-se constantemente.

Então, se há alguma aparência de que o Homem Cordial não poderia ser relacionado a *O Rei da Vela*, ela deve se dissolver com nossa demonstração da complexidade da peça, que transcende o panfletarismo simplista. Se *O Rei* não se resume à luta de classes, porque deveríamos nós fazê-lo neste trabalho? Com a demonstração da espinafração constante, deve ficar claro que a idéia de classe não impede a relação entre a peça e o conceito.

2. Teatro Brasileiro Começo do Séc. XX

2.1 Brevíssimas Considerações sobre o nosso Drama Burguês

O teatro de características decadentista e simbolista, no Brasil, de acordo com Orna Messer Levin, é o que oferecerá os elementos mais férteis para a inovação que começará a acontecer nos anos 30 do século XX. Esta inovação, entretanto, não se inicia e sequer recebe influência da dramaturgia Oswaldiana, que passa quase despercebida aos seus contemporâneos.

Levin mostrará algumas tendências desta dramaturgia brasileira de “influência simbolista/decadentista”.¹²⁵ Para tanto, analisará a produção brasileira do primeiro decênio do século XX. Vamos fazer uso de alguns resultados da pesquisa de Levin, para estabelecer um muito breve e simplificado contexto histórico em torno da escrita dos textos que compõem a *Trilogia da Devoração*.

Segundo a pesquisadora, havia uma disputa local com o teatro estrangeiro já que este dominava, em 1907, quase todos os aproximados vinte teatros brasileiros. Esta situação era conhecida por Oswald de Andrade que, em 1909, inaugura sua coluna *Theatros e Salões* no Diário de São Paulo, começando sua atividade de crítico.

Concorre com esta tradição decadentista/symbolista, a comédia de temáticas mais voltadas ao populacho. Nesta tradição dramática encaixava-se a produção estrangeira, de tradição predominantemente européia. As peças vinham ao Brasil após obterem sucesso nos centros europeus, especialmente Paris. Vemos, portanto, as “companhias dramáticas e líricas francesas e italianas; as companhias dramáticas e de *zarruelas* espanholas; e as companhias lusitanas de vários gêneros.”¹²⁶

Companhias estrangeiras chegavam a alugar os teatros por até cinco meses seguidos. Com roteiros facilmente adaptáveis para criação de espetáculos renovados (o mesmo se aplicando aos cenários e figurinos), uma organização muito prática e táticas de divulgação próprias e muito eficazes eram a regra estrangeira que dominava o mercado teatral brasileiro. Essas mesmas companhias estrangeiras, traziam, portanto, o espetáculo de variedades. Continham o espetáculo de

¹²⁵ LEVIN, Orna Messer. Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano.p.60.

¹²⁶ NETO, Walter Lima Torres. Artistas e Companhias Dramáticas Estrangeiras no Brasil. In História do Teatro Brasileiro. Vol.I. p. 390

variedades números de dança, mímica, representações musicadas, números de acrobacia, shows de ciclistas, dançarinas, domadores de animais e muitos outros números que se intercalavam com as apresentações de teatro.¹²⁷

Se os dramas atraíam a intelectualidade e a alta classe brasileira, a comédia tinha um apelo muito mais popular. A língua italiana era associada pela alta classe à cena lírica, enquanto que a língua francesa relacionava-se à literatura e cena dramáticas¹²⁸. A comédia, entretanto, era associada à falta de conteúdo crítico. A respeito do preconceito que envolveu a comédia de costumes brasileira num limbo de crítica e esvaziamento:

(...) nossa elite não nos perdoava sermos todos, de fato, miscigenados e não arianos, colonizados e não colonizadores. Sendo assim, seu *jacobinismo* voltava-se para a origem de nossas mazelas – o colonizador português – e jamais para o mito, sobretudo francês, de civilização européia¹²⁹.

Este preconceito dos contemporâneos, segundo artigo interessantíssimo de Claudia Braga sobre a comédia brasileira, compartilha uma gênese histórica com os gregos antigos: Sócrates já achava que as comédias estavam entre as “artes adadoras, que não representavam o útil, mas apenas o agradável”¹³⁰.

Este imaginário negativo perpassa o classicismo europeu e atinge até mesmo os inatingíveis modernistas de 22 para cuja maioria não havia teatro brasileiro ou sequer público neste começo do século XX. Entretanto, necessário ao menos mencionar rapidamente, o Teatro Trianon, inaugurado em 1915 comportava mais de mil pessoas. Em se tratando de um teatro particular, nada mais natural que sua capacidade fosse adequada à demanda da época. Ou seja, os modernistas erraram.

Além disto, a crítica modernista parece se basear sobretudo no descompasso da produção nacional em relação às vanguardas européias com suas inovações estéticas radicais. Entretanto, prossegue Braga, sequer a Europa aceitava as inovações vanguardistas de seus contemporâneos. Daí que exigir do Brasil uma afinidade que sequer a Europa possuía é, para dizer o mínimo, injusto.

Além das Companhias estrangeiras, com sangue nos olhos e sede de lucro, começa, nos primeiros anos do século XX, a disputa com o cinema que ocupa

¹²⁷ Op.Cit. p. 6.

¹²⁸ NETO, Walter Lima Torres. P. 391

¹²⁹ BRAGA, Claudia. A Retomada da Comédia de Costumes in História do Teatro Brasileiro. Vol. I. p. 404

¹³⁰ Idem.

permanentemente algumas casas. Há, segundo Levin, um crescimento radical da região metropolitana de São Paulo tanto com a aristocracia cafeeira quanto com os trabalhadores da indústria. O teatro tentará satisfazer o desejo de aburguesamento desta aristocracia cafeeira.

Começa a mudar o enfoque do uso dos teatros, que direciona seus serviços às classes mais altas com programações noturnas e estruturas envolvendo terraços, restaurantes e estacionamentos (incomuns para a época) e temporadas “líricas” com “atores estrangeiros de prestígio internacional”.¹³¹

O chamado “Teatro por Sessões” tenta disputar o mercado com o cinema. Um excesso de rotatividade e de apresentações inevitavelmente provoca, segundo Braga, certo descuido com os espetáculos e sua encenação. Entretanto, para Braga, é este o aspecto salvador do surgimento do Teatro Trianon. Inaugurado em 1915, o Trianon é, só ele, o principal teatro no Rio até os anos de 1930. Se Orna defende a mesmice decorrente do Teatro de Sessões, Braga tem um enfoque completamente diferente. Para Braga (e ela não está sozinha), veremos adiante, a baixa comédia dirigida ao populacho tem altíssimo valor estético, cultural e histórico.

Além de disputar com o cinema, mais barato, o teatro brasileiro tem, portanto, de disputar com a visão empreendedora do estrangeiro, bem mais organizado neste começo do século XX.

Ao contrário da morte do teatro, propagada por alguns após o surgimento do cinema, Levin, otimista, defende que este momento foi uma oportunidade para a manifestação, pelos imigrantes, de seus “sentimentos nostálgicos em relação à terra e à cultura natal”, já que “a vida elegante ainda se concentrava em torno das temporadas líricas da cidade e das visitas de atores estrangeiros de prestígio internacional”.¹³² Então, mesmo que as companhias brasileiras tenham sofrido, os imigrantes locais se desenvolveram.

Entretanto, havia muita repetição de espetáculos. A renovação ficava por conta da troca de elenco, que “compensava a falta de renovação do repertório”. Daí as disputas históricas entre atrizes desempenhando o mesmo papel; daí a super valorização do figurino – medida “da riqueza do espetáculo”.¹³³

¹³¹ Ibidem. p. 8.

¹³² LEVIN, Orna Messer. op.cit. p.9

¹³³ Ibidem. p. 9.

O gênero mais popular entre a elite, a opereta, tinha repertório quase fixo, sendo geralmente montadas estas e as revistas não só por grupos “de primeira categoria” como também por “companhias menores”. As comédias de Goldoni e Molière clássicos que “voltavam com razoável constância”, eram, por outro lado, sempre montadas por grupos de “primeira categoria”.¹³⁴ *A Dama das Camélias* foi um espetáculo constante e de muito sucesso no Brasil. Um texto não muito popular entre o público, mas que obteve boa crítica, é *La Figlia de Iorio* de D’Annunzio: “drama rural, repleto de índices de primitivismo”, um “equilíbrio alcançado entre o denso lirismo poético e a substância concreta das superstições populares que desembocam sem piedade nos conflitos individuais”.¹³⁵

Levin fala ainda de *Salomé* de Oscar Wilde, peça que, como a acima mencionada, possuía características simbolistas e decadentistas em que, por sua vez, “a irracionalidade dos gestos pareceria [...] responder pela contestação psicológica dos limites organicamente circunscritos”.¹³⁶ O drama de Oscar Wilde seria bem representativo da característica dos textos decadentistas, todos com uma pluralidade de “referências simbólicas inspiradas em imagens poéticas”.¹³⁷

O simbolismo, defende Levin, seria muito mais de Maeterlinck que de Oscar Wilde. E mesmo que não tenha se estabelecido enquanto sistema teatral, “sua presença pode ser rastreada nos textos produzidos praticamente até o limiar da década de dez”.¹³⁸ Não é por acaso, portanto, o uso que Oswald faz de algumas ferramentas simbolistas em sua dramaturgia. Certa psicologia apenas insinuada das personagens da *Trilogia da Devoração* resultarão numa forte crítica ao conteúdo destas personagens. Além disto, a retomada, por Oswald, destas ferramentas se insinua enquanto posição política muito afim à defesa da vanguarda pau-brasil da qual o autor foi líder e criador.

O que Levin chama de “renovação teatral na virada do século” chegou ao Brasil (de maneira muito tímida) muito depois das obras que a inspiraram: o simbolismo de Maeterlinck, juntamente com o esteticismo decadentista de Wilde e

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Ibidem. p.15.

¹³⁶ Ibidem. p.16. Curiosamente, a descrição da peça de Oscar Wilde parece corresponder ao imaginário que constrói as anedotas a respeito de sua orientação sexual. Ainda a este respeito, a famosa anedota sobre suas últimas palavras, em que ele olha para o papel de parede que cobre o quarto onde está deitado e diz: ou sai ele, ou saio eu.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Parafrazeamos aqui Antonio Candido com seu “sistema literário”.

D'Annunzio determinam a renovação, mas nunca houve propriamente uma “escola simbolista no teatro brasileiro”.¹³⁹

O que fertilizou nossa produção na virada do século foi, segundo a discutível defesa Leviniana, uma “combinação da sondagem interior com certa dose de realismo descritivo, obtendo uma fórmula mais facilmente comercializável”.¹⁴⁰ Já sabemos, Braga discordaria veementemente desta afirmação. Voltaremos a isto em seguida.

Ao contrário de Maeterlinck [que só foi assistido pelo público carioca e em 1907, apesar de ser bastante popular na Europa], Wilde foi bastante popular tanto na Inglaterra quanto aqui. *Pélleas et Mélisande*, de Maeterlinck foi apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1918, um “marco da dramaturgia simbolista” que “trata antes de sugerir do que descrever”¹⁴¹ um trato da vida interior: os “sofrimentos, sonhos, pensamentos”, enfim, o inconsciente o que “não pode irromper através das palavras, tampouco dos gestos”.¹⁴² Maeterlinck inspirou Henry Bataille e Henry Bernstein, os autores que atingirão maior prestígio no Brasil.

Bataille é conhecido pelo “realismo sentimental” consistente na expressão da ligação “entre as verdades interiores e as exteriores”, equilibrando-as; diferente do realismo que excluiu o interior e o simbolismo que se refugiou “nas idéias e abstrações puras”.¹⁴³ O amor é tema constante nas peças de Bataille, não somente em termos “psicológicos, mas também ideológicos”.¹⁴⁴

Levin chama de “lirismo equívoco” o estabelecido por Bataille, especialmente em *La Femme Nue* talvez por conta do pouco rendimento inovador quando da crise profunda da personagem Lolette, no conflito que “conduz ao desfecho”, já que o tom do ápice é melodramático.¹⁴⁵ O uso do melodrama nas peças da *Trilogia* oswaldiana alcançará, entretanto, um vigor crítico, já que usado de forma sarcástica.

A carreira de Bernstein parece ter corrido em paralelo à de Bataille, entre 1900 e 1914. Bernstein foi conhecido na crítica por seu “senso de observação e de análise”¹⁴⁶ que contribuíam a uma inovação no gênero da comédia. O tema geral de

¹³⁹ LEVIN, Orna Messer. op. cit. p.19.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Ibidem. p. 20.

¹⁴² Ibidem. p. 21.

¹⁴³ Ibidem. p. 23.

¹⁴⁴ Ibidem. p. 24.

¹⁴⁵ Ibidem. p. 25.

¹⁴⁶ Ibidem. p. 28.

suas peças era o dinheiro, desenvolvendo-se atos curtos num “gênero frenético” que agia “sobre os nervos dos espectadores e não sobre o espírito”.¹⁴⁷ As peças de Bernstein chegaram rapidamente no Brasil, tendo constado no repertório de “quase todas as companhias italianas desde 1903”.¹⁴⁸

Levin defende que a “tendência à eloquência verbal do melodrama”¹⁴⁹ parece ser afeita à expectativa brasileira, já que Bataille, com seu realismo sentimental, também chegou logo no Brasil. Só no ano de 1909, Bataille foi encenado por três companhias.

A I Guerra Mundial começa em 1914 e termina em 1918. Quando eclodiu, interrompeu o intercâmbio do teatro brasileiro com o mundo. Especialmente no sentido de que a maior parte do teatro brasileiro, estando os espaços tomados por companhias estrangeiras, passou a inexistir. Por outro lado, a aristocracia brasileira também fica impedida de buscar cultura no exterior. Com a eclosão da I Guerra e o impedimento da vinda do estrangeiro, fica favorecida a criação local.

Em 1918, prossegue Levin, surgirão iniciativas governamentais que, como era tendência desde o começo da guerra, tentam favorecer o teatro nacional: em 1917, a criação do SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a criação da Escola Dramática Artur Azevedo, o estabelecimento de concursos dramáticos e prêmios em dinheiro a companhias que encenassem em língua portuguesa, peças de autores nacionais. Entretanto, ainda assim, o Teatro Municipal parece ter permanecido sem renascimento, com ingressos muito caros e pouco frequentado pelo público.

Surgira, em 1911, o Jornal *O Pirralho* que, com a contribuição de Oswald de Andrade, propõe-se a comentar os acontecimentos da cena teatral de maneira informal e humorística. Este intuito, segundo Levin, “revolucionou os termos do jornalismo cultural da época por intermédio de uma linguagem bem próxima do cotidiano, que abolia em definitivo as normas da gramática tradicional”.¹⁵⁰

Mas se não havia um movimento sistemático e coletivo, diz Levin, havia iniciativas individuais: Christiano de Souza com seu grupo de atores brasileiros profissionais em 1915 encenando aos cariocas “o melhor de H. Bataille, Robert de Flers e Carllavet” e Carlos Gardim, no ano de 1917 estreando com a peça *Flambée*

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Ibidem. p. 29.

¹⁴⁹ Ibidem. p.27.

¹⁵⁰ Ibidem. p.35.

e tentando, como Souza, oferecer uma opção às revistas operetas e às semelhantes “frivolidades dos boulevardiers”.¹⁵¹

A entrada do Brasil na Guerra parece estimular ainda mais os já presentes ares nacionalistas. A autora dá o exemplo do texto de Abadie Faria-Rosa, estreado em julho de 1917: *Nossa Terra*. Com um final patriótico, o texto foi calorosamente elogiado por João do Rio em crônica no Jornal *O Paiz*.

Segundo Levin, mesmo que com algumas pequenas renovações, a dramaturgia e a cenografia brasileira ainda não ultrapassavam o tratamento dramático já conhecido. Ainda para a autora, Copeau não chegara aos nossos palcos que ainda valorizavam os mesmos textos estrangeiros da década anterior. Ou seja, à beira dos anos 20, ainda não havíamos descoberto aquele tratamento estético moderno em voga na Europa.¹⁵²

Vemos aqui o quão enviesada é a análise de Levin. Em seu histórico, sequer menciona a inauguração do Teatro Trianon, em 1915, segundo Braga, principal espaço de desenvolvimento daquela baixa comédia tão rechaçada pela nossa intelectualidade. Para Braga, o Trianon, “espaço privilegiado de trabalho”, “símbolo de toda uma geração de autores e atores” permitiu o desenvolvimento de “um modo de fazer teatro de toda uma época”¹⁵³. A leitura de Levin, entretanto, é completamente outra:

É necessário considerar que timidamente iam surgindo novas iniciativas de organização de companhias nacionais que se beneficiavam, de um lado, do conflito militar no exterior e, de outro, da exaustão do repertório musicado, conforme ressaltamos acima. Destacavam-se neste esforço as tentativas isoladas de Christiano de Souza, que formou em 1915 um grupo de atores brasileiros profissionais com o qual inaugurou o elegante teatro Trianon, situado na Avenida Rio Branco, na capital federal, e Carlos Gardim fundador da aludida Companhia Dramática de São Paulo cuja estréia ocorreu a 16 de março de 1917 com a peça *Flambée* de Kistermaecker. Nos moldes franceses. estas companhias buscavam encenar textos traduzidos e peças de nossos autores, a fim de oferecer uma nova opção para a parcela do público que não tolerava mais as revistas, operetas e coisas do genero Para fugir às frivolidades dos boulevardiers, Christiano de Souza incluiu no seu repertório produções em que a abordagem psicológica sobressaía, selecionando para a fina assitência carioca o melhor de H Bataille, Robert de Flers e Carllavet, autores de uma tendência literária que, como teremos oportunidade de verificar, exerceu incrível fascínio sobre os dramaturgos brasileiros, ainda mais nesta fase de afirmação da nacionalidade, em que os esforços pareciam redobrados¹⁵⁴.

¹⁵¹ Ibidem. p.37.

¹⁵² Ibidem. p.33.

¹⁵³ BRAGA. Op.cit. p.407

¹⁵⁴ LEVIN. Op.cit. p. 37

Se Levin, por seu recorte dá destaque, novamente, à produção dramática do Trianon, Braga, por seu recorte, se interessa muito mais pela comédia. Para Braga, se não havia renovação na literatura dramática, havia um aspecto de teatralidade cujo valor é até hoje negligenciado por conta do persistente preconceito em relação à comédia. Vejamos:

Para representar com a necessária eficácia as peculiaridades a serem ressaltadas e corrigidas, a forma preferencial diante da qual se rendeu nosso riso foi o da comédia de costumes, que tem suas raízes fincadas na Grécia Clássica, especificamente na Comédia Nova, que insere características cotidianas no modelo clássico aristofanesco¹⁵⁵.

Uma inovação desta Comédia Nova grega é a representação do cotidiano: “rapazes apaixonados por moças, pais perturbados pelo comportamento dos filhos (...)”¹⁵⁶. Além disto, o amor romântico, a motivação individual das personagens, e a “plausibilidade” destas, características ausentes na Comédia Antiga grega. Segundo Braga, estas inovações gregas são um bom formato geral para observarmos a mudança na nossa comédia, desde Martins Pena até os anos 50¹⁵⁷.

A autora pergunta: “O que fez, então, com que nosso teatro fosse continuamente apontado como superficial e inócuo por seus analistas?”¹⁵⁸. Há várias razões. Uma delas já enunciamos: preconceito contra a representação do local, do colonizado. Ao representar as classes inferiores ao contrário da *high society*, as comédias deixavam de falar do Brasil “ideal que se queria inventar”¹⁵⁹.

A crítica formal a estas comédias dizia-lhes simplificações rasas dos sujeitos, tipificações fáceis só com o objetivo de fazer rir. Ora, argumenta Braga, “a artificialidade das tramas, a superficialidade da observação, a trivialidade no tratamento dos temas (...)”, tudo isto é parte constitutiva da própria comicidade.

Não seria suficiente nos determos no argumento de Claudia Braga sobre a originalidade de nossa teatralidade nesses primeiros anos do séc. XX. Para realizar a discussão necessária sobre este período de nossa história teatral, diz-nos Werneck:

não podemos cair na tentação de repetir a hipótese segundo a qual sua produção, tendo percorrido caminho oposto ao da literatura, está relegada a um confortável confinamento na história do teatro brasileiro. E se a saída

¹⁵⁵ BRAGA, Claudia. op.cit. p.406

¹⁵⁶ Idem

¹⁵⁷ Idem

¹⁵⁸ Ibidem. p. 404

¹⁵⁹ Idem.

para compreender o êxito seria situar a peça na época em que foi escrita, também não basta valorizar a capacidade da dramaturgia de se antenar com as idéias ‘que andavam pelo ar’. Reposicionar essa dramaturgia na história do teatro brasileiro, como um lugar propício e adequado, e não apenas de consolação, constituirá uma postura crítica restauradora (...).¹⁶⁰

Mas, evidentemente, não nos é possível fazer o percurso mencionado por Werneck nesta dissertação. Muito embora isto seja exatamente o que pretendemos fazer com *O Rei da Vela*.

A dramaturgia de influência decadentista/simbolista é representada panorâmicamente, segundo Levin, através das peças: *O Escândalo*, de Medeiros e Albuquerque (1909), *Quebranto* de Coelho Neto (1908), *Renúncia*, de Goulart de Andrade, baseada no conto Albatroz, de Oscar Lopes (escritos ambos em 1909), *Os Impunes* de Oscar Lopes, *Ao Declinar do Dia*, de Roberto Gomes (1909 – inspirada nas personagens “pobres criaturas” de Maeterlinck), *A Bela Madame Vargas*, de João do Rio (1912 – contendo os principais elementos do “Teatro da Paixão”), *Eva* de João do Rio (1915) e, por fim, *Mon Coeur Balance*, de Oswald de Andrade e Guilherme Almeida (1916).¹⁶¹

Este teatro de influência simbolista/decadentista para Levin foi o mais representativo do teatro brasileiro do início do século XX. Parece que, ao contrário do que se passa no modernismo, com os intelectuais encontrando o Brasil no exterior, este simbolismo penetra firmemente no Brasil para se encontrar:

O teatro brasileiro do início deste século, com algumas exceções, não nasceu da pena de escritores autoexilados, como um movimento romântico de redescoberta da terra natal, tampouco das páginas de intelectuais cosmopolitas, em cujas bagagens estavam as últimas novidades literárias. A rota das produções teatrais tomou uma direção, pode-se dizer, invertida. A grande mudança, como vimos, acontecia em decorrência da assiduidade com que as companhias estrangeiras aqui se apresentavam. Não era sequer necessário sair do Rio ou de São Paulo para assistir às últimas montagens européias; o ritmo da atualização era espantoso para um país que mal e mal assimilara as facilidades da viagem de automóvel.¹⁶²

As últimas montagens européias todas passavam por Rio de Janeiro e São Paulo, e a inserção da dramaturgia francesa, especialmente de Bataille e Bernstein foi veloz e eficaz. O intercâmbio parece tão fértil que Levin chega a chamar este

¹⁶⁰ WERNECK, Maria Helena. Op.cit. p. 417

¹⁶¹ Ibidem. p.38.

¹⁶² Idem.

período de nossa *Belle Époque*, tendo se arriscado à escrita para o teatro, sem exceção, todos os escritores brasileiros.

A hipótese da autora é a de que vem daí muito do que Oswald usa do realismo psicológico, do melodrama, do teatro da paixão, do teatro poético, da figura do *raisonneur*, da crítica social. Assim, Oswald é para a autora parte de uma tendência maior iniciada neste início de século e que tem relação com a renovação teatral que acontece nos anos 30 no Brasil. E o que há de modernista no teatro oswaldiano, segundo a autora, parece serem as questões do projeto nacionalista discutidas pelo verde-amarelo e pelo grupo pau-brasil – razões do rompimento dos modernistas de 22.

Mas estas não são as únicas influências sobre o teatro oswaldiano. Para além da tradição dramática européia, há ainda a tradição da comédia que não poderemos deixar de nomear. Cada coisa a seu tempo. Onde falaremos do circo e da farsa? Já, já.

Se estas quatro primeiras décadas do século XX foram de pouca novidade na arte teatral, segundo Levin, não é por falta de autores de qualidade e só aqui começamos a ver algo em comum entre as defesas de Braga e Levin. Mas, calma, a discordância já ressurge: para Levin, a coisa parece não ter se realizado no sentido gregário, em conjunto, mas havia iniciativas individuais. Este problema sério da “inércia”¹⁶³ do teatro brasileiro seria, para Orna, institucional: o patrocínio estatal, sob um pretexto modernizador, passou muito tempo realizando uma política pública “elitista e anti-popular”¹⁶⁴.

Enquanto Levin cobra do Estado que exerça justiça histórica, Braga vê no Trianon um espaço de renovação particular bastante rico. A afirmação de que a “modernidade teatral” só chega realmente até nosso teatro nos anos 50 com as iniciativas do Teatro de Arena, do CPC e do Oficina¹⁶⁵ tem como pano de fundo uma perspectiva histórica como a de Levin. Para nós, entretanto, esta afirmação parece fazer uma leitura elitista e preconceituosa da história de nosso teatro. Como não é nosso trabalho aqui oferecer senão um panorama, não poderíamos desenvolver o tema como ele merece.

¹⁶³ Ibidem. p.134.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Editora Paz & Terra, 1996. p.67

Outra ressalva necessária é que falamos aqui apenas deste teatro de tradição formal européia. A historiografia do teatro brasileiro não parece comportar, ainda, as manifestações teatrais que aconteciam fora dos palcos como as danças dramáticas e o cavalo-marinho, por exemplo. Mas esta pesquisa tampouco pôde ser contemplada por ora.

Para Levin, é bom repetir, nunca houve propriamente um movimento simbolista no teatro brasileiro. Mas as manifestações teatrais que espelhavam uma influência simbolista/decadentista eram evidentemente influenciadas pelos motivos do “novo teatro realista francês”¹⁶⁶. As tentativas de estabelecimento de um teatro poético “não raro” resultaram em melodrama mais artificial que o modelo. Ora, a fuga no amor proporciona esperança, mas não altera a sociedade, tampouco salva os sujeitos. Segundo a autora, este trato do amor parece mostrar a característica de pastiche que a literatura brasileira tem em relação à produção estrangeira.

Na primeira década do século XX há algumas iniciativas de “revalorização dos motivos rurais”¹⁶⁷ que ficam claras ao tematizar cenas sertanejas, ao favorecerem a cor e língua locais, com Renato Viana (*Salomé* em 1919), Oduvaldo Vianna (*Flor da Noite* e *Amor Bandido* em 1919), Viriato Correia (*Jurisy* em 1919) e Claudio de Souza (*Flores de Sombra* estreada em 1916) (...)”¹⁶⁸.

O teatro passadista (bem representado pelos gêneros que floresceram no Brasil do século XIX: farsa, comédia de costumes, teatro de revista e até o circo) vai servir de referência formal na *Trilogia da Devoração*. Se a *Trilogia* renega o psicologismo e a idealização amorosa da tradição decadentista e simbolista, adota o humor, a forma satírica, a caricatura, e o dirigir-se ao populacho da tradição passadista.

Oswald de Andrade contribuirá para o Jornal *O Pirralho* até o ano de 1912, quando parte em viagem à Europa. O jornal estava de acordo com a perspectiva de um esgotamento e mesmice da cena teatral brasileira. Oswald terá com a *Trilogia da Devoração*, portanto, um duplo objetivo: renovar a dramaturgia brasileira e fazer uso do método histórico dialético para analisar o contexto econômico, político e cultural brasileiro.¹⁶⁹

¹⁶⁶ LEVIN, Orna Messer. op. cit .p.134.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ LEVIN, Orna Messer. op. cit . p.69.

É imprescindível destacarmos novamente: o trabalho de análise histórica deste período do teatro brasileiro requereria muito mais tempo do que dispunhamos para esta pesquisa. Embora nos parta o coração, é necessário que nos detenhamos na superficialidade para evitarmos equívocos. Por esta razão e só por ela é que não podemos nos dedicar mais densamente a estas instigantes questões. Se é problemática a abordagem de nossa historiografia mais tradicional da comédia de costumes, esta tradição parece ser cada vez mais questionada. Quanto à relação entre o teatro oswaldiano e estas tradições da baixa e da alta comédia em conflito, o mesmo acontece: encontramos em nossa pesquisa dissertações e teses integralmente dedicadas à relação entre cada peça de oswald com cada um dos gêneros. Não encontramos nenhuma pesquisa com a ambição de fazer o trabalho completo, ou seja, a relação entre todo o teatro dos séculos XIX e XX e toda a obra dramática oswaldiana. A “Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano”, trabalho de fôlego de Orna Messer Levin já mostra a proporção de uma empreitada como esta na humildade de seu título. Tanto é assim que a autora mesma faz apenas algumas relações superficiais entre os gêneros e a *Trilogia*. Dedicando-se muito mais a uma pequena abertura de significantes de referencial histórico do que uma análise profunda das relações, a *Pequena Taboada* cumpre plenamente a intenção que seu título anuncia.

Não faria qualquer sentido tentarmos, em apenas dois anos, fazer senão menos do que Levin. Especialmente porque nosso tema é outro e esta pesquisa é suporte e não protagonista de nossa pesquisa.

2.2 No Tempo de O Rei da Vela

Já dissemos que *O Rei da Vela* foi publicada em 1937 numa edição da Jose Olympio, juntamente com *A Morta* de Oswald de Andrade. Entretanto, a peça só foi encenada pelo Teatro Oficina, sob direção de Jose Celso Martinez Corrêa, no ano de 1967. As razões para esta demora de trinta anos para que a peça fosse encenada são várias. Vejamos o relato do próprio autor:

Quando escrevi teatro, tendo contra mim, além de tudo, a hostilidade trazida pela militância comunista, tentei inutilmente me fazer representar. O primeiro intento que foi montar *O Homem e o cavalo* pelo Teatro de Experiência de Flávio de Carvalho, deu no resultado conhecido. A polícia não se contentou em proibir a representação, mas fechou o próprio teatro. Depois disso vi com esperança que Alvaro Moreyra pretendia representar a

mais viável das minhas peças *O rei da vela*, que chegou a ser anunciada nos cartazes do teatro Boa Vista, em São Paulo. Mas Alvaro foi adiando o espetáculo e afinal o retirou completamente de qualquer cogitação de montagem. Soube mais tarde que a ilustre Itália Fausta, que exercia grande influência na companhia ameaçou retirar-se da mesma, caso a minha peça fosse somente encenada. Doutra feita deu-se curioso caso com Procópio. Este fez a leitura da mesma peça perante um grupo, afirmando que ia representá-la. Em meio do segundo ato teve um ataque de histeria e jogou os originais para o alto berrando - Isto também é demais! Esses dois episódios talvez venham apoiar a sua tese de que minhas peças são irrepresentáveis. Ou é o Brasil que não está maduro para elas? De qualquer maneira, sou obrigado a constatar que tanto Procópio como Itália Fausta por mais idiotas ou incultos que tenham sido (não sei se algum deles ainda vive), representavam o que havia de melhor na nossa cena de então e tinham evidentemente autoridade para dizer da viabilidade cênica de qualquer trabalho"¹⁷⁰

Afora esta tentativa, Oswald também ofereceu *O Rei da Vela* ao grupo de teatro de Decio de Almeida Prado. A peça foi rejeitada, segundo Prado, porque o grupo a achava pouco elaborada. Oswald a ofereceu outras vezes, sempre rejeitado. *O Rei da Vela* destoava muito da concepção teatral e dos recursos cênicos de suas contemporâneas. Para Magaldi era por isto que oferecia problemas demais para chegar ao palco. Mas há mais razões para o vácuo que renegou sua encenação por trinta anos.

Segundo Gustavo Doria, a peça precisaria da cooperação vigorosa de um diretor para se realizar plenamente¹⁷¹. Entretanto, ainda segundo Doria, Zé Celso não conseguiu realizar o trabalho a contento. Se Oswald tivesse encontrado o suporte de um encenador ou de algum grupo seu contemporâneo, toda a história em torno de *O Rei* seria diferente e, por consequência, a história do teatro brasileiro também. Mas isso é, claro, apenas uma possibilidade. Não encontrando o suporte do outro, o eco daqueles da área, a peça não ressoou, não existiu, não revolucionou. Sua história mostra, portanto, sua exigência da antropofagia para completar sua existência. *O Rei da Vela*, pela falta de ser deglutida, não existiu muito bem até a encenação do Oficina. *O Rei* demanda antropofagia para ser encenada. Mas, se estamos dedicando um trabalho de duzentas páginas ao estudo desta obra, se ela é uma das peças teatrais brasileiras mais estudadas, é certo dizer que ela não ressoou? Que não existiu verdadeiramente? Que não mudou toda a história do teatro?

¹⁷⁰ LEVIN, Orna Messer. Op.cit. p.88/89 apud Citação extraída de urna carta na qual o escntor responde a um crítico da Revista Branca. ANDRADE. Oswald- Manuscnto s/ título e s/d. Fundo Oswald de Andrade pertencente ao CEDAE. Unicamp.

¹⁷¹ DORIA, Gustavo apud Victor H.A.Pereira in Oswald Plural op.cit.p. 165

A idéia de que a peça era problemática enraizou-se por conta dum preconceito contra a tradição de revista. Este enraizamento nebulou a radicalidade de seu discurso político que teria, este sim, sido determinante na impossibilitação de sua encenação durante o Estado Novo bastante opressor e censor; Parece-nos que este enraizamento não omite a radicalidade do discurso político da peça. Este preconceito motivou a busca de outras razões, na peça, que justificassem seu rechaço. Daí parece surgir a idéia de seu panfletarismo (Iná Camargo Costa), seu esquematismo simplista (com o qual até mesmo o autor que estamos citando parece concordar¹⁷²) seu marxismo principiante (Chamie¹⁷³), suas personagens unidimensionais (Alberto D'Aversa¹⁷⁴), sua, enfim, verbosidade inútil (Magaldi). Isto reitera a percepção de que *O Rei da Vela*, contraditória como o conceito de homem cordial, é simultâneamente amada e odiada, brilhante e imbecil, cosmopolita e provinciana.

Dissemos aqui algumas vezes que a peça se situa na tradição do Teatro de Revista. Para acrescentar à lista de contradições que a peça evoca, há um trabalho que defende que a relação entre *O Rei* e o *Teatro de Revista* só se consagra tão visceralmente após a encenação do *Oficina* que usava como pano de fundo do cenário um retrato da paisagem – artifício essencial no Teatro de Revista. Segundo aquele autor, fora a encenação do *Oficina*, há muito pouco, ou quase nada de Teatro de Revista na peça¹⁷⁵.

Pereira e vários outros críticos discordariam disto veementemente, já que é justamente a associação à revista um dos maiores sintomas do preconceito da crítica brasileira com a peça. Bem, as características da revista é que seriam geralmente apontadas pelos críticos tanto do texto de Oswald quanto da encenação do *Oficina*. Pereira mostra, crítica após crítica de primeira mão, “que a crítica social era positiva, mas o mau-gosto era dispensável”¹⁷⁶.

A nós, entretanto, não parece que seja necessária a associação ao Teatro de Revista para pensarmos no preconceito sofrido pela peça. Para o preconceito já basta sua associação à farsa e ao circo ou, ao menos, seu aparente distanciamento

¹⁷² PEREIRA, Victor H.A. op.cit.p. 166

¹⁷³ Ibidem. p. 168

¹⁷⁴ Ibidem. p. 177

¹⁷⁵ LEITES, Walisson R. *O Rei da Vela e a Transgressão Estética do Teatro Moderno Brasileiro*. Revista de Literatura, História e Memória. Número 10, volume 11, 2007. p.293-306. Unioeste – Cascavel-Paraná.

¹⁷⁶ PEREIRA, Victor H.A. op.cit. p. 177

em relação ao drama europeu e à alta comédia. Portanto, não discutiremos aqui se há ou não Teatro de Revista em *O Rei da Vela*. Muita polêmica que não nos interessa. Quem tiver interesse, busque estas fontes que mencionamos.

O elemento mais determinante para a não encenação de *O Rei* por seus contemporâneos seria uma associação entre o enfrentamento muito radical da peça e a opressão grave daquele momento político:

À primeira vista, o que impediu o texto de Oswald de Andrade de se transformar no primeiro espetáculo reconhecidamente moderno no teatro brasileiro foi a abrangência e o tom com que fazia a crítica política. Lembre-se que, durante todo o ano de 1936, em que, pelo que se sabe, a peça foi elaborada, o governo desencadeara uma onda de repressão, justificada pela tentativa de punir os responsáveis pela 'intentona comunista', efetivada em novembro do ano anterior.¹⁷⁷

Naquele ano, o governo sentenciou mais de mil pessoas e não somente afiliados do Partido Comunista, mas todas as facções de esquerda. Foi decretado estado de emergência quase ao mesmo tempo em que as "principais lideranças e militantes de esquerda" foram presas. Este contexto prepara a implantação do Estado Novo. A publicação de *O Rei* acontece, portanto, no mesmo ano de implantação do Estado Novo, 1937.

Poderia restar alguma esperança na convicção do ativista ou do intelectual do teatro que, por seus ideais, correria o risco da perseguição política em nome da peça de teatro que o representa. Mas nem o intelectual, possível parceiro de Oswald, escapava da metralhadora da espinafração. E mesmo que isto não importasse, a adesão dos intelectuais à ideologia modernizante e autoritária do Estado Novo era demasiado significativa. *O Rei* tinha pouquíssimos interessados num momento especialmente opressor. E a espinafração anulava o suporte dos poucos amigos.

Como se tudo isto não bastasse, o governo havia estabelecido muito bem uma: "(...) política de sustentação ideológica ao projeto de construção nacional, através de uma produção cultural dirigida e controlada pelo Estado." O regime "criava canais especiais, como a Revista Cultural Política, para divulgar a "visão positiva do país"¹⁷⁸.

O teatro, a partir de 1937 centraliza-se na capital do país. Com a criação (junto com o Estado Novo) do SNT, Serviço Nacional de Teatro, instituição

¹⁷⁷ PEREIRA, Victor H.A.op.cit.p.177

¹⁷⁸ Ibidem. p.170

governamental, o teatro (até mesmo o amador) passa a depender demasiado do auxílio financeiro deste: “(...) no ano de 1940, a produção ficou praticamente paralisada, durante alguns meses, à espera da decisão do governo sobre que tipo de peças e companhias seriam oficialmente apoiadas.”¹⁷⁹

Com este fechamento, podemos riscar da lista de amigos d’ *O Rei* (perdoemos o trocadilho infame) também as cias amadoras. Uma hipótese complementar que se sugere deste contexto de Pereira é que *O Rei da Vela* seja demasiado explícita para um período de opressão como aquele. Fôra ela inteira baseada numa metáfora e os riscos de sua encenação diminuiriam muito. Ora, as tão conhecidas artimanhas de Chico Buarque em suas canções no período posterior, se não o livraram do exílio voluntário (!), ao menos livraram-no algumas vezes da censura. Se tentarmos refletir como algum encenador da época (exercício irônico, para não dizer bobo) o caráter explícito de *O Rei* chega a parecer ingênuo, chega mesmo a irritar. Parece sair da esfera de artista corajoso adentrando a do suicídio. Se um mártir morre sem sequer tentar sobreviver, afinal de contas, sequer conseguirá transmitir sua mensagem. Daí mais uma razão, talvez de ordem emotiva, para o apedrejamento que a peça sofre de seus contemporâneos. Talvez parecesse, àquela época, que o texto de Oswald convidava seus colegas não a uma parceria corajosa de luta contínua, mas para ficar na linha de frente da guerra. Pra morrer na primeira troca de tiros. Mas (diríamos nós que vivemos um período democrático) a linha de frente de um exército é essencial para permitir que ele avance...

O grande paradigma do teatro brasileiro às portas dos anos 1950 (ou seja, bem depois das nossas peças) segundo Iná Camargo Costa será o foco narrativo. O tratamento dos temas sociais era, até então, reduzido às temáticas individuais, sobrando o coletivo apenas como pano de fundo. Ou seja, quase vinte anos antes, Oswald, pioneiro, já tratara do foco narrativo. Para a autora, o teatro tem mais possibilidades do que a literatura de explorar esta questão. No teatro, para ela, o discurso pode emanar de várias figuras ao contrário da literatura, que apenas dispõe do narrador e do discurso indireto. Se isto é verdade ou não, infelizmente (oh!Infelizmente) não nos compete agora. Mas *O Homem e O Cavalo*, uma das peças que compõem a *Trilogia da Devoração*, seria o perfeito exemplo da pluralidade de figuras de onde emanam discursos. O que nos importa destacar aqui

¹⁷⁹ PEREIRA, Victor H.A. Ibidem. p. 171

é que, se Oswald já critica o foco narrativo da literatura modernista¹⁸⁰, o teatro contemporâneo à *Trilogia da Devoração*, entretanto, está preocupado com outras coisas.

Para Iná Camargo Costa, a grande conquista brasileira neste aspecto só acontecerá no teatro com *Eles não usam black-tie*, em 1958. É só em 1958 que a questão do foco narrativo é realmente formulada, apesar de, segundo Costa, não respondida adequadamente. Segundo Costa, Guarnieri e seus contemporâneos parecem esteticamente aquém do momento histórico. *Eles não usam black-tie*, por exemplo, utiliza uma estrutura dramática (do drama burguês, portanto, uma forma conservadora) para tratar do tema da greve (um tema progressista).¹⁸¹ Se a peça de Guarnieri não recebe muitos elogios, *O Rei da Vela* parece ainda menos promissor sob o olhar da autora: “Sem dúvida, um magro resultado para quem prometia superar a velha dramaturgia do século XIX e o seu rançoso moralismo”¹⁸².

Segundo Levin, muito mais afeita aos méritos da dramaturgia oswaldiana, há uma descoberta de Oswald quanto ao foco narrativo. Isto acontece não só em *O Homem e O Cavalo*, mas também nas outras duas peças da *Trilogia da Devoração*. Desta forma, a descoberta de Oswald sustenta duas grandes conquistas: a vigorosa contribuição moderna de Oswald para a dramaturgia de seus contemporâneos e a abertura de Oswald para os “domínios coletivos” que “reorienta seus investimentos estéticos no plano da linguagem”.¹⁸³

A análise de Costa, mesmo que aguda e detalhada, parece-nos extemporânea, parece-nos inadequada à situação histórica em que *O Rei da Vela* se encontra atualmente. Claro, se nosso trabalho está ainda sob revisão em 2015, o de Ina Camargo Costa foi publicado em 1996. Mas, mesmo assim...fôra a peça um cânone inquestionável ou líder de uma tradição sólida teatral e a destruição de suas descobertas seria válida e até necessária. Entretanto, em se tratando já de uma tradição teatral problemática e complexa como a brasileira, parece-nos que a crítica da peça deve procurar outros lugares de discussão. Lugares não somente restritos à aceitação ou recusa da peça, mas lugares políticos em que a própria discussão do

¹⁸⁰ Para Oswald, o autor que mais teria avançado neste aspecto seria José Lins do Rêgo com “Banguê”. Mas mesmo esta obra-prima do autor, diz o antropófago, “não alcança mais que o drama individual”. COSTA. op.cit. p.134.

¹⁸¹ Ibidem. p. 38

¹⁸² Ibidem. p. 163.

¹⁸³ LEVIN, Orna Messer. op. cit. p.144.

conteúdo artístico já implique uma discussão sobre formação de cânones em culturas, para usar o termos de Rocha, “não hegemônicas”.

Parece-nos que *O Rei da Vela*, antes de ser uma peça boa ou ruim, contém um micro-cosmos de temas de seu período histórico. Maria Helena Werneck, tem uma abordagem semelhante à que tentamos desenvolver aqui e, parece-nos que esta posição de Werneck se encaixa numa tendência exposta por Ina Camargo Costa em “A Comédia Desclassificada de Martins Pena”. Costa identifica ali uma corrente que buscaria desvencilhar a história da literatura dramática da literatura de ficção. Neste movimento, segundo Costa, o texto seria apenas um dos vários elementos que compõem a arte teatral. O texto deixa de ser o aspecto mais importante da arte teatral. De alguma maneira esta igualdade aplicada aos elementos que compõe a arte teatral influencia também a hierarquia entre os gêneros. Tudo isto implica, segundo Costa, a “descoberta” (aspas irônicas) no modernismo: “de que não há gêneros inferiores”, que partilha duma “constituição estética liberal” de acordo com a qual “todos os gêneros são iguais perante a lei”¹⁸⁴.

A descoberta modernista, vale ressaltar, se torna irônica quando nos lembramos das afirmações dos da Semana de 22 sobre a “pasmaceira” do teatro dos anos 20 aos 40 no Brasil que simplesmente deslegitima toda a produção das comédias do Teatro Trianon.

Assim, prossegue Costa, a crítica fica livre para apenas enumerar os elementos da peça, já que não há mais hierarquia entre texto e encenação ou entre os gêneros. Para Costa, esta é uma estratégia apenas aparentemente conciliatória porque maquia a hegemonia de classe. Sem nos prolongarmos demasiado no tema, é suficiente dizer que neste aspecto concordamos com ambas autoras (somos, em certa medida, todos intelectuais cordiais): nossa análise partilha desta corrente criticada por Costa e da qual faz parte Werneck, autora de um texto muito mais recente do que o texto que usamos de Costa.

Entretanto, se aderimos a estas correntes, não é sem a preocupação constante de desmascarar o que Costa chama de hegemonia de classe. Outra ressalva necessária é: o que Costa chamaria de hegemonia de classe, nós chamaríamos de outra coisa. Mas não nos arriscamos ainda a criar outro nome porque nos parece que fazê-lo a esta altura de nossa pesquisa seria simples

¹⁸⁴ COSTA, Ina Camargo. A Comédia Desclassificada de Martins Pena. p. 6

arrogância. Para discordarmos com mais convicção (para além destas intuições imaturas) da pesquisa profunda destas autoras, precisamos de mais tempo de pesquisa sobre o assunto. Esclareçamos, portanto, que se há dissonâncias ou incongruências ou mesmo contradições em nossa abordagem sobre o assunto, é pura e simplesmente falta de tempo de pesquisa. E se isto acontece, esclareçamos novamente, não é por falta de disciplina ou vontade de nossa parte, mas porque seria impossível a abordagem necessária destes temas num nível de mestrado. Voltemos, portanto, ao nosso insatisfatório panorama.

No teatro brasileiro, se há uma tradição contra a qual nos revoltarmos, ela é demasiado peculiar para ser chamada, assim, simplesmente, tradição. Mesmo a tradição modernista estabelecida por Nelson Rodrigues é questionável tendo em vista a escassez de nossas re-encenações. A própria tradição brasileira parece pouco tradicional. É como se ansiássemos pelo estabelecimento da tradição só para podermos transgredi-la. Ora, houvesse o texto de *O Rei da Vela* instituído uma tradição de carnavalização e sexualidade no teatro, e haveria aqueles que a criticariam por esta razão. Em não havendo, criticam-lhe a falta de fôlego para estabelecer uma tradição.

E, curiosamente, se isto não se dá com o texto, isto é justamente o que se passa com a encenação do *Oficina*. Acusada por seu exagero, por sua inocência política, por sua sexualidade excessiva, pela arrogância em evocar para si todas as conquistas estéticas do teatro dos anos 60 brasileiro. Mas...vejamos, com Rocha, se não somos demasiado auto-críticos:

E isto nos coloca no centro da questão da peculiar grandeza do grande escritor de “pequenas” culturas. Ciente ele mesmo de que o seu meio o condiciona terrivelmente (o que é evidentemente mais sensível lá onde não existam as condições de uma intensa vida intelectual e literária, em simultâneas qualidade, quantidade e confiante prestígio, mas não menos se dá em qualquer outro meio) ele tenderá a exigir de si próprio o que o próprio meio não exigiria em tal escala, e terá ou buscará ter uma cultura e uma lucidez crítica que, equivalentemente, não existem nos seus pares das grandes culturas¹⁸⁵.

É, afinal de contas, o estabelecimento da tradição que caracteriza a fertilidade e vigor da produção do chamado ocidente? Seria necessário o estabelecimento de uma tradição parelha para o teatro brasileiro ter real valor? Como pensar a crítica no campo teatral sem considerar todas nossas peças boas? Que

¹⁸⁵ ROCHA, João Cezar de Castro. Machado de Assis: por uma poética da emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2013. p.9

critérios não só políticos mas estéticos estabelecer no trato de nosso teatro? São questões de uma vida. Nossa vida. Colocamos nosso coração neste papel.

Se *O Rei da Vela* só foi encenada trinta anos após sua publicação, as outras duas peças da trilogia parecem ter sido ainda menos impactantes. O dramaturgo Oswald, numa tradição teatral muito peculiar como a nossa, não parece importar senão a nós acadêmicos. E mesmo assim, sempre sujeito a preconceitos centenários que não costumamos revisar. Bem, o preconceito contra a comédia de costumes e a acusação de panfletarismo são determinantes na leitura da dramaturgia oswaldiana. Parece-nos que este altíssimo nível de preconceito, cumulado a uma grave exigência de adequação de nosso teatro aos padrões definidos pelas civilizações hegemônicas formaram um caldo difícil de ser interpretado.

Se percebemos alguns distanciamentos da peça em relação ao homem cordial (e são tantos distanciamentos, quantas as características que nos permitem dar nomes diferentes aos dois textos, quer dizer, se é preciso fazer a relação entre *O Rei da Vela* e *Raízes do Brasil* é só porque são dois textos distintos – não seria possível, tampouco necessário, relacionar dois textos iguais, a não ser que nosso objetivo fosse comparar edições) entretanto, é por conta do desenvolvimento daquela idéia inicial: da afinidade primeiramente detectada, passamos à descoberta de discordâncias essenciais. E este processo nos parece mais essencial do que o desenfreado forjamento do efeito de espelho entre as duas obras.

Voltando à questão do foco narrativo. Vejamos o que nos diz Pereira sobre *O Rei da Vela*:

O painel histórico-social montado por Oswald de Andrade procurava acentuar a impossibilidade das políticas de conciliação de interesses e frentes democráticas, harmonizando setores burgueses e proletários, que alguns grupos de esquerda tentaram articular em diferentes momentos da história do país. Um outro tópico polêmico que teve destaque no painel apresentado era o continuísmo entre a oligarquia rural, detentora do poder na República Velha e a classe dirigente surgida com a Revolução de 30, que costumava se apresentar como renovadora e anti-oligárquica.¹⁸⁶

Ainda segundo Pereira, os interesses de classe que tomaram maior destaque durante o governo Vargas são aprofundados na historiografia dos anos 70. A relação entre antigas elites latifundiárias e emergentes da aristocracia urbana, tema destaque em *O Rei da Vela*, é também destaque naquela historiografia. Esta

¹⁸⁶ PEREIRA, Victor H.A. *O Rei e as Revoluções Possíveis* in Oswald Plural. Op. cit. p. 163

onda dos anos 70 não surge do nada, mas é apenas um ápice de um movimento historiográfico que já acontecia nos anos 60. A encenação do *Oficina*, surgida num momento de retomada do teatro oswaldiano, também compõe o movimento temático desta historiografia brasileira, portanto. O que o autor chama de “continuismo paralisante” era também corrente nas idéias do período de escrita de *O Rei*:

Ao representar a sociedade brasileira como um ‘cadáver gangrenado’, no Manifesto do Opinião José Celso Martinez tomava posição no debate político, retomando a interpretação ‘catastrofista’ do país que havia caracterizado o Partido Comunista contemporaneamente a Oswald de Andrade, e que nos anos sessenta, mesmo depois do golpe, substituíram-se por representações de um processo construtivo na história nacional¹⁸⁷.

Ora, este continuismo paralisante, esta interpretação catastrofista aparecem no final melodramático que não apresenta qualquer esperança de melhora nas circunstâncias. Neste sentido, curiosamente, *O Rei* se associa ao ideal comunista, distanciando-se gravemente de qualquer posição possível de se ler em *Raízes do Brasil*. Se o *Oficina* interpretou a peça de acordo com seu contexto histórico, Sábado Magaldi fez o mesmo, chegando, entretanto, a uma conclusão oposta:

O Rei da Vela realizava o desmascaramento do Brasil da década de 30, quando a direita estava em ascensão em muitos países do Ocidente. Respirou-se um pouco, depois da guerra, mas fatores semelhantes aos que levaram ao conflito continuaram a prevalecer. Sem a ilusão da Internacional, que Oswald ainda tinha, quando escreveu a peça, mas perderia também, com a *praxis* política. Se vemos hoje, com muito ceticismo, a esperança utópica de *O Rei da Vela*, sua virulência crítica permanece de uma aterradora atualidade.¹⁸⁸

Ora, a interpretação “catastrofista” de *O Rei da Vela* é, portanto, tão legítima quanto a interpretação de sua pulsão utópica. Curioso, não?

Mas temos uma possibilidade de síntese entre estas duas análises opostas: a interpretação catastrofista que *O Rei da Vela* nos oferece, por si só, não impõe o segundo passo necessário para completar esta idéia dum ponto de vista comunista. Ou seja, a catástrofe de *O Rei da Vela*, não tem por ápice uma revolução. E a catástrofe, sem revolução, é só uma catástrofe e não uma defesa comunista. Ora, *O Rei da Vela*, enquanto peça autônoma, sem que se conheça o contexto histórico em que foi concebida, tem apenas um final catastrofico, nunca um final revolucionário. Ainda, pensando em *O Homem e O Cavalo* e no quanto aquela peça poderia macular qualquer intenção panfletária, as coisas parecem girar mais uma vez.

¹⁸⁷ Ibidem. p.167

¹⁸⁸ MAGALDI, Sábado. op.cit.p. 109.

Alguém poderia argumentar que se o final de *O Rei da Vela* é catastrófico, é em *O Homem e O Cavalo* que a afinidade com o Partido Comunista ressurgiu, já que em *O Homem* vemos justamente a revolução acontecendo. Entretanto, é só na relação entre estas duas peças que este significante se estabelece. Na sua autonomia, quando considerada sozinha, *O Rei da Vela* apenas diagnostica a insolubilidade dos problemas. Vemos aqui novamente o esquema de forças que permite a criação de conceitos antropofágicos.

No ensaio de 1950 os conceitos eram vaporosos, realizando-se sempre na relação entre as palavras do texto e na intertextualidade. Agora vemos o mesmo método de conceitualizar problematizando, através das peças da *Trilogia da Devoração*. Mas voltaremos a isto.

Façamos agora um contexto de outra ordem. Façamos uma contextualização histórica através da figura individual dos dois sujeitos, Holanda e Oswald, suas opiniões e ações. Qual seria a opção contrária? Oferecer um panorama mais épico, menos centralizado nas figuras estudadas. Algo semelhante ao que fizemos acima, um panorama. Nossa abordagem agora será muito mais dramática. Pareceu-nos que assim abordaríamos a questão do foco narrativo na produção artística, presente enquanto problema na produção teatral brasileira só muito tardiamente. Ao abordar a temática histórica partindo do ponto de vista dos sujeitos, enfrentamos o mesmo problema que Oswald enfrentou ao escrever *O Rei da Vela*.

Pensamos o seguinte ao nos propor este exercício: se não nos é possível tratar da questão do foco narrativo sem sair demasiado do tema, ao menos insinuemo-lo através da forma. Ora, o paradigma do sujeito e sociedade, ao contrário de se resolver, só se radicalizou desde a escrita e encenação da peça. Com ele, o foco narrativo. Nossa opção pelo formato dramático para realização desta breve narrativa histórica, problematiza a relação entre o sujeito, seu papel social e sua ação. Se estes sujeitos eram capazes, pessoalmente e de acordo com seu tempo histórico, de serem protagonistas da transformação social brasileira que protagonismo seria possível a estas figuras na nossa contemporaneidade? Se não obtivermos resultado vale ao menos a provocação. Aqui contaremos a história de protagonistas, dois sujeitos excepcionais na história brasileira. Como se daria a narrativa do sujeito comum sem que o tornássemos protagonista ou herói; aquele

que, apesar de não ser registrado nos livros de história, faz história quotidianamente?

Apesar de aqui nos dedicarmos a algumas das inovações que Oswald impõe com sua dramaturgia, este exercício não passa de ficção: o dramaturgo não ofereceu estas inovações aos seus contemporâneos. Se suas inovações são escritas nos anos 30, é somente à partir de 67 que elas começam a exercer alguma influência na cultura brasileira. Quer dizer, as inovações de Oswald não inovaram a não ser tardiamente. Oswald dramaturgo só existiu, de fato, à partir de 1967. Sua influência real se dá especialmente à partir da encenação do *Oficina* e da retomada geral que os tropicalistas decidem fazer de sua antropofagia. A antropofagia se torna tão influente ao ponto de sair dos campos especializados, chegando à indústria de massa, sobretudo, através da música tropicalista, mas não só. Entretanto, esta generalização antropofágica não atinge (ao menos não de maneira clara) a arte teatral oswaldiana.

Isto mostra que aqui nós forjamos na dramaturgia oswaldiana uma importância que não lhe compete na realidade. Embora sua ficção seja indiscutivelmente importante, sua dramaturgia sempre caminha sobre uma corda bamba. Fingimos aqui que o teatro oswaldiano é mais unanimemente importante do que ele é. Concedemos a um ator desconhecido o papel de protagonista.

Qual o problema de nossa abordagem? Este ator, ao receber o papel principal, tem anulada sua história de insucessos, de reiteradas reprovações em testes para papéis anteriores. No exato momento em que um ator desconhecido recebe um papel grandioso, ele deixa de ser desconhecido e todo seu histórico de derrotas parece só importar na medida em que constituiu seu caminho de sucesso. Se este ator jamais tivesse obtido sucesso, seu caminho de derrotas só o levaria a uma derrota final. A quem importa a biografia de alguém que nunca obteve sucesso?

Mas este arco dramático de narrativa mostra-se demasiado problemático para que o aceitemos sem resistência. A nós parece que, sim, a biografia daquele que não obteve sucesso pode ser interessante e, neste caso, essencial. Este arco dramático simplifica demasiado o discurso e engessa nossas discussões. E só podemos pensar assim na medida em que somos contemporâneos de nós mesmos.

E aqui vemos mais uma relação entre o individual e o universal: este arco dramático que atribuímos à biografia de Oswald e de *O Rei da Vela* parece também

surgir na questão da relação entre as culturas periféricas e hegemônicas: se a cultura brasileira tivesse se tornado hegemônica, todo nosso caminho problemático teria valido a pena. Como este nunca parece o caso, prosseguimos numa auto-crítica desesperada para tentar identificar e melhorar o que está errado. É sobre a negação a esta simplificação provocada pela narrativa de cunho dramático que se baseia nossa escolha pelo estudo da peça *O Rei da Vela*.

É uma peça que serve de alegoria aos temas e “descobertas” modernistas sobre a ausência de hierarquia entre gêneros teatrais. É uma peça que faz uso sarcástico de ferramentas do teatro brasileiro tanto de tradição européia quanto a comédia de costumes ovelha negra. É uma peça escrita por um autor consagrado na ficção, mas constantemente subestimado na dramaturgia e na teoria. É uma peça brasileira que apresenta o referencial estrangeiro. É considerada canônica, mas constantemente acusada de simplista. É, enfim, um micro cosmos que bem representa as temáticas de seu período, temáticas estas que até hoje persistem e se acomplexam.

Se em *O Rei da Vela* a revolução comunista parece a única solução possível (parece?) em *Raízes do Brasil*, a reforma do sistema e da cultura para abranger a massa é o grande objetivo. Mas não há também utopia em *Raízes do Brasil*? Vimos a análise de Rocha usar o termo “ruptura” necessária¹⁸⁹. Vimos a idéia da utopia desabrochar no Brasil do século XX tornando-se progressivamente um sinônimo de esperança. Vimos um pouco do socialismo de Holanda. Vimos, enfim, a utopia no período histórico de *O Rei*, e assim também no horizonte de expectativas de *Raízes do Brasil*. Embora o termo utopia nunca seja mencionado em *Raízes*, a idéia permeia sua concepção e Holanda figura mesmo entre algumas listas de utopistas do nosso século XX¹⁹⁰.

¹⁸⁹ ROCHA, João Cezar de Castro. op.cit.p.300

¹⁹⁰ LIMA, Luiz Carlos. Utopia em Moacyr Felix. Artigo. p.9-10: Há neste Singular Plural de Moacyr Félix uma fome que nos consome a todos nós brasileiros eticamente corretos, que é a fome de utopia. Essa é a fome mais pregnante de toda a cultura brasileira: já estava presente no dialeto da senzala que gerou Zumbi dos Palmares, já estava no sonho mineral da utopia das letras em Minas Gerais, já estava na utopia da terra em Canudos do Conselheiro e Euclides da Cunha; e que depois explodiria na revolução cultural da utopia modernista de Mário e Oswald de Andrade; mas também, estava no Cavaleiro da Esperança, em Marighela e em Lamarca; e também em Caio Prado Jr., em Sérgio Buarque e na consciência isebiana de 10 Álvaro Vieira Pinto, Nelson Werneck Sodré, Roland Corbisier; e está na nossa melhor crítica de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Está sempre presente na mais alta poesia de Drummond e de Gullar, e também no Tem Gente Com Fome desse extraordinário poeta e guerrilheiro cultural que foi Solano Trindade; presente na fome de absoluto do Cinema Novo de Glauber Rocha, Joaquim Pedro e Leon Hirzmann; na utopia cultural do MCP e dos CPCs; na nova objetividade de Antonio Dias, Rubem Gerchman, no bestiário apocalíptico de Darcílio Lima, na dionisíaca

A utopia Oswaldiana, por sua vez, não se restringe à utopia socialista é, antes, contra o marxismo positivista que dominava o burocratismo estalinista naquele momento. E este teria sido o grande trunfo oswaldiano:

Quando dizemos que Oswald acerta é que ele procura fazer, ainda que equivocadamente, o resgate da utopia, numa época em que só Bloch havia descoberto a dimensão revolucionária da utopia. Oswald no Brasil foi o primeiro a tentar recuperar a tradição utópica do socialismo (...) afirmava que o caminho do socialismo passava pela utopia.¹⁹¹

Desta forma, com sua retomada antropofágica nos anos 40, Oswald inaugura no Brasil o desvencilhamento da utopia em relação ao marxismo positivista. Os não marxistas têm agora, liberdade para serem utópicos. Assim, Holanda – relativamente incerto entre o marxismo radical e o socialismo democrático pode ser também utópico.

A visão oswaldiana sobre a utopia, especialmente nos anos quarenta, é uma visão histórica. Em *A Marcha das Utopias*¹⁹², o antropófago se refere à história como simples sucessão de revisões. Fala da utopia como sinônimo de sonho para alguns autores e conclui:

E, encerrando, nada mais tenho a dizer senão que também trago a minha Utopia, de caráter social. Por que não se organizar o mundo numa política de dois tetos? Ninguém terá mais do que tanto. Ninguém menos do que tanto. No intervalo o homem poderá subir ou descer como quer a sua ambiciosa natureza. E por que não se criar uma especialização vocacional? Inclusive um corpo político de eleitores formados para isso? Tenho dito.¹⁹³

Se as mudanças pelas quais Oswald passa, se a inconstância de sua própria obra sobre o tema; se o espírito do tempo e o contágio da utopia no século XX não são suficientes, o que será suficiente para associarmos a utopia cordial às *Raízes do Brasil*?

Ora, se isto tudo ainda não basta, apelemos para Deus:

O que o incomodava era viver num mundo em que o sentido não se cerra jamais, como se a revelação fosse um acontecimento eternamente

pintura nietzschiana de Edson Dantas; na devoração coletiva do Teatro Oficina de Zé Celso e Renato Borghi; na música de Chico, Caetano e Milton, que iam prá rua beber a tempestade; está na poesia viva de Afonso Henriques com sua Avenida Eros, no Mais dia Menos Dia de Angela Melim, no Agente Infiltrado de Jorge Wanderley, na Vertigem dos Argumentos Invisíveis de Leonardo Fróes, nas Folias Metafísicas de Geraldo Carneiro, na androginia surrealista do Abra os Olhos & Diga Ah de Roberto Piva, nos Atabaques utópicos de Éle Semog, no Beijo da Fera de Salgado Maranhão, na Vastafala de Antonio Barreto e na Kalusha de Bruno Cattoni, e tantos outros.

¹⁹¹ LIMA, Luiz Carlos. Oswald de Andrade – A Utopia Antropofágica: uma utopia sem história in Oswald Plural.

Op.cit.p. 93

¹⁹² ANDRADE, Oswald. A Utopia Antropofágica. op.cit. p.220-298.

¹⁹³ Ibidem. p. 298

esperado, mas nunca alcançável. *Sentido e Revelação* são categorias que não se deixam compreender fora de um marco religioso.¹⁹⁴

Este trecho poderia muito bem se referir a Holanda, mas fala é de Mario de Andrade. É conclusão retirada a partir da correspondência trocada entre os dois amigos. E a afirmativa aqui nos serve porque o responsável por ela, Monteiro, afirma também que este sentimento presente em todas as crenças política e poética de Mario de Andrade era plenamente compreendido por Holanda.

Esta afirmativa eternamente incerta entre Sentido e Revelação, apesar de sua origem religiosa em Mario, em Holanda toma a forma dialética, assim como em Oswald (apesar do passado religioso de Oswald e levando em conta sua retórica da fé que tenta mascarar a fé com racionalidade, como mencionamos no primeiro capítulo). Interessa-nos, sobretudo, a incertitude dialética desta proposta. Ela parece nos abrir a perspectiva necessária para relacionar a utopia cordial a *Raízes do Brasil*.

Bem, sabemos que o desejo de construção da identidade nacional incomodava sobremaneira Holanda:

Os termos dessa busca, com o desejo de *construção* que a guia, passariam muito em breve a incomodar Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*, de 1936, constitui, nesse sentido, uma investigação que poria em suspenso o lugar das “raízes”, antes de imaginá-las a serviço de uma afirmação identitária.¹⁹⁵

Então parece que o que Holanda busca em *Raízes* não é afirmar um “caráter nacional”, mas, através da metáfora das raízes, passar uma idéia de movimento orgânico da identidade, de origem histórica enquanto desenrolar “rizomático” (para usar o termo de Deleuze e Guatari). Para estabelecer várias origens que são simultaneamente ponto de chegada, ao invés de apenas uma origem comum. Se, para nossos autores, a utopia é ponto de chegada e a história, ponto de origem; se para eles a origem é rizomática, dialética, e não ontológica, única, não parece haver incompatibilidade entre nossos autores e a utopia cordial. A utopia cordial é uma proposta plenamente coerente com os projetos e com o arcabouço teórico destes autores. Não estamos forçando em Holanda uma possibilidade completamente incompatível com sua perspectiva. Se não temos em *Raízes* a utopia cordial, temo-la na comparação entre as duas edições e no

¹⁹⁴ MONTEIRO, Pedro Meira. Correspondência Mario de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Op.cit. p.173

¹⁹⁵ MONTEIRO, Pedro Meira. Correspondência Mario e Holanda. Op. cit. p. 199

arcabouço teórico holandiano. Se não temos a utopia cordial em *O Rei da Vela* temo-la no método que possibilita suas mais finas elaborações estéticas, estruturais e teóricas.

Resta fazer uma pequena ressalva: no trecho acima citado, Monteiro se refere especificamente à afirmação identitária. Enquanto na discussão de Antonio Candido a ambiguidade de Holanda tratava de política geral, de iniciativas mais amplas. Talvez esta ressalva possa parecer exagero nosso já que a citação que usamos fala de afirmação identitária e não de como lidar com a ditadura. Mas estas duas esferas –a identitária e a política - não se comunicam novamente? A criação da identidade, para o teórico dos anos 30 é sinônimo de iniciativa política no Brasil. É só através dela, segundo os modernistas, que o Brasil poderia melhorar

Holanda novamente:

Nada do que se vive se exprime impunemente em vocábulos (...) Só os pensamentos já vividos, os que se podem considerar não em sua duração, mas objetivamente e dissecados, encontram um termo. (...) Os homens que sentiram nitidamente essa ausência do princípio de vida, essa atmosfera irrespirável que nos propõem as formas inteligíveis, já mandam ao diabo tudo quanto possa preencher um termo, tudo quanto caiba entre as quatro paredes de um pensamento comunicável ou expresso. A palavra escrita ou falada só se concilia com a dificuldade vencida, com a energia satisfeita e a paz proclamada depois da guerra. É em vão que se tentará atrair a tempestade, invocar o demônio ou realizar o mistério dentro do cotidiano, quando não se renunciou à virtude ilusória da **linguagem dos cemitérios**.¹⁹⁶

A “linguagem dos cemitérios” não faz lembrar *O País da Gramática* oswaldiano? O caráter inatural da palavra era transformado em *A Morta*, em ação política no nível da linguagem e em *O Rei da Vela*, aparece na ausência de solução final. Em Holanda, o “incômodo diante da fórmulas, mediado por uma ampla desconfiança no poder da linguagem”¹⁹⁷, transformou-se na ambiguidade do capítulo “Nossa Revolução”.

Assim, a cultura no Holanda de *Raízes* quebra “o *continuum* estabelecido entre personalidade e cultura”¹⁹⁸. Outro paradigma com que nossos dois autores se deparavam: qual a diferença entre a perspectiva individual e social do sujeito? Qual recorte apreende com mais vigor estes dois pólos? No caso de Holanda, este é o momento para reiterarmos por que razão não há sentido em afiliá-lo à tradição da psicologia:

¹⁹⁶ Ibidem. p. 201 *grifo nosso*

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ MONTEIRO, pedro Meira. *A Queda do Aventureiro*. p. 25

(...) aceitando a prevalência do conteúdo psicológico na análise do “homem cordial”, terminaríamos por concluir que a empresa de Sergio Buarque, em *Raízes do Brasil* teria se resumido à tentativa de marcar a personalidade típica do brasileiro, mediante a análise da psicologia, para, a partir dela, estabelecer as linhas gerais de uma cultura brasileira. Operando desta maneira, veríamos um *continuum* entre a personalidade forjada ao longo da história e a própria cultura. Contudo não parece ter sido este, exatamente, o objetivo do historiador.¹⁹⁹

A idéia de uma psicologia social, portanto, enrijece as reflexões daquela obra, muito mais flutuante e muito menos casualística do que esta perspectiva poderia querer.

Vale repetirmos que a cultura, na perspectiva de *Raízes*:

(...) não se consubstancia em atitudes pessoais determinadas, mas são as condutas prevalecentes na sociedade, ao longo da história que conformam, no plano da imaginação do cientista, uma *explicação* sobre a cultura. Portanto, o que era um *continuum* entre personalidade e cultura se transforma numa *tensão* entre o quadro típico-ideal e o desenrolar dos fenômenos.²⁰⁰

Se *Raízes* não menciona utopia, menciona certamente a incertitude acima proposta. E, ora, a utopia, numa ótica oswaldiana, trata muito mais de um eterno revolver das coisas, buscando a melhora do que de uma resolução única e estanque. Ou seja, a tensão entre o “quadro típico-ideal e o desenrolar dos fenômenos” holandiana é radicalmente afim ao anarquismo oswaldiano.

O idealismo que a utopia implica em sua discussão filosófica não parece importar a Oswald. Oswald percebe a utopia tanto como princípio quanto como fim, num espaço “trans-histórico (...) ontológico”:

E jamais fez, na realidade, a distinção, sabidamente estratégica, entre socialismo utópico e socialismo científico. Manteve ele no marxismo a dimensão ética das doutrinas do chamado *socialismo utópico* (Proudhon, sobretudo), e o antiestatismo anarquista de um Kropotkin. Seu socialismo jamais deixou de ser, fundamentalmente, o da rebeldia do indivíduo contra o Estado, mais interessado numa sociedade nova, cuja vida passava pela morte da organização estatal, do que no fortalecimento de uma ditadura do proletariado. Daí ter ele assimilado o marxismo ao ciclo das utopias, e isso reagindo ao caráter messiânico de que se revestira na Rússia, como ideologia do Estado.²⁰¹

A antropofagia, nesta perspectiva, é “impulso espiritual”, “instinto antropofágico”. Enquanto “vontade de poder”²⁰², a antropofagia nega a si mesma já

¹⁹⁹ Idem

²⁰⁰ Ibidem. p. 26

²⁰¹ NUNES, Benedito. Antropofagia ao Alcance de Todos in A Utopia Antropofágica. Op.cit. p. 54

²⁰² Ibidem. p. 55

que conduz à utopia. Isto acontece porque enquanto a antropofagia busca estabelecer um *continuum*, a utopia busca estabelecer uma tensão.

Se *O Rei* termina insinuando um ciclo infinito como analisaremos mais tarde, a única solução seria a radical revolução, alterando completamente aquele sistema defeituoso para impedi-lo de se repetir eternamente.

Mas é impreciso dizer que a revolução comunista é a única solução possível em *O Rei da Vela*. Isto porque, se a revolução é feita pelos sujeitos e os sujeitos que vemos em *O Rei* são todos exemplos terríveis dos ideais socialistas, a quem restaria a responsabilidade de fazer a revolução acontecer? Seguramente a nenhuma das personagens de *O Rei da Vela*. Este aspecto insinua um olhar cínico que não vislumbra solução possível, apesar de atacar os problemas de maneira generalizada. Ora, não parece que Oswald trata a solução comunista de forma iconoclasta? Eleva-a à condição de única solução possível para, em seguida (ou simultaneamente) destruí-la. Se vemos o defeito da solução revolucionária (coletiva) através do defeito individual dos sujeitos (individual), vemos um alto teor crítico expresso através das personagens. Ou seja, a crítica mais aguda de *O Rei da Vela* se expressa através da adesão ao gênero dramático que coloca em primeiro plano os sujeitos. Assim, o foco narrativo de Oswald se ajusta mais claramente na forma e assim contamina o conteúdo. Oswald é um pluralista: fala de utopia sendo socialista, defende a ditadura do proletariado mas confia que o maior conflito resta entre indivíduo e Estado, é marxista mas anda com um santinho no pescoço, é namorador, mas se casa sempre, etc.

E no que isto é tão diferente de Holanda com seu capítulo seis (Nossa Revolução) ambíguo, seu homem cordial tendente simultaneamente à anarquia e ao fascismo, simultaneamente bom e ruim, realista e ficcional, não marxista e utópico? Todo intelectual é um pouco cordial e todo artista é um pouco Pinote.

O foco narrativo de Holanda não se estabelece somente enquanto formato, mas também enquanto conteúdo. Mas antes, dediquemo-nos rapidamente à forma em Holanda. Se há diferença de natureza entre a teoria e a ficção, ela se torna abstrata em Holanda, assim como acontece em Oswald. O que é determinante, para ambos, é a estratégia. Se Oswald vira a necessidade de retomada teórica da antropofagia nos anos 40 não era somente pelas razões egoístas apontadas por Benedito Nunes. Oswald sentia que o Brasil, naquele momento, precisava era de

filósofos. Holanda realizou inserções pela ficção e ainda pela crítica literária. Trabalhos buscando as relações entre *Raízes do Brasil* e a ficção ou, ao menos, as ferramentas ficcionais de que ele faz uso, não nos faltam.

Holanda parte do particular para fazer afirmações gerais. Os exemplos que nos oferece em *Raízes* são relatos pessoais usados pelo historiador para fazer afirmações de ordem geral. Desta maneira, o foco narrativo não se estabelece somente através do sujeito, aparecendo também em forma coletiva. Ao mesmo tempo: “um certo espírito de relativização, cuidando das particularidades e evitando generalizações, parece pautar o trabalho”²⁰³. Porque “as partes é que levariam ao todo e jamais o contrário”²⁰⁴. Por mais que o próprio Holanda desconfiasse desta premissa, ignoraremos isto para que este trabalho não se torne um parênteses de duzentas páginas. Holanda adota o método relativista em que, ao invés de “oferecer teorias sobre a maneira como capitalismo e escravidão conviviam na sociedade brasileira”, tenta, por exemplo, “decifrar as peculiaridades das fortunas dos traficantes e das relações dos comerciantes urbanos com os proprietários rurais”²⁰⁵.

Oswald de Andrade adotaria o método relativista também. Fã-lo-ia na medida em que, ao invés de oferecer um teatro puramente realista, tentaria exagerar o realismo até torná-lo satírico (mesma característica a que Benedito Nunes e alguns outros atribuem ao caráter grotesco da peça), destacando as peculiaridades da relação burguesia/proletariado num Brasil de formação ruralista rumo à modernidade cidadina. Enquanto Sérgio Buarque se enreda na crítica à ética de ação do sujeito, Oswald comete um “exagero metodológico”. Não critica a ação do sujeito, coloca-o em ação e sem oferecer régua de medida destas ações. Transcende a ideologia da classe à qual pertence o sujeito, o que o torna também transcendente da própria classe, numa negação dialética desta que o move para um novo lugar de alienação, rumo ao infinito. Ora, característica essencial no *Tipo Ideal* que serve de contraponto (como no piano) ao homem cordial é justamente o aspecto social de sua conduta, ou seja, a ação do sujeito. Assim tanto Oswald quanto Holanda se dedicam, sobretudo, ao sujeito social, existente no mundo e não ao sujeito solipsista, solitário, pensativo.

²⁰³ ODILA, Maria. op. cit. p.33.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ ROCHA, João Cezar de Castro. Op.cit. p. 119

Se o problema do foco narrativo reside na dificuldade em se representar o coletivo, porque não podemos dizer o mesmo para a confusa democracia dos anos 30 no Brasil? A ambivalência criada pelos movimentos revolucionários da Coluna Prestes e do Golpe (ou Revolução, como se prefira chamar) de 30 reúne-se ao posterior populismo do governo getulista. Em período de crise mundial de identidade, os grupos parecem forjar uma união problemática dos indivíduos. As revoluções que se fazia em nome da maioria não representavam a vontade democrática daqueles que diziam representar. O populismo getulista, ao mesmo tempo em que tolhia radicalmente a liberdade de expressão, oferecia apoio sem precedentes às massas trabalhadoras. O método de Holanda e Oswald parece mimetizar esta crise de representação social. Parte-se do indivíduo visando o coletivo, mas não é possível fazê-lo sem encontrar profundos conflitos entre os dois elementos da equação. Antonio Candido:

[...] a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo".²⁰⁶

A grande importância do texto de Holanda, diz-nos Candido no texto de introdução a *Raízes do Brasil*, reside no seu caráter contemporâneo, atual, efeito literário não buscado por nenhum de seus contemporâneos mais próximos. O "registro sensível do movimento profundo da sociedade brasileira"²⁰⁷ advém de seu método e disciplina e, curiosamente, de seu descontrolo sobre a matéria tratada.

Pois se ambos autores olham para o sujeito em ação, também a subjetividade, o campo interno e psíquico do sujeito está em crise na modernidade. O que estimula estes autores a, num momento de crise ampla, dedicar-se ao aspecto externo, ao aspecto da conduta dos sujeitos e não ao campo psíquico. Ainda, porque dois autores com profunda adesão à dialética não se dedicaram à síntese entre as duas esferas, a interna e a externa do sujeito?

²⁰⁶ CANDIDO, Antonio. op. cit. p.177.

²⁰⁷ CANDIDO, Antonio. O significado de Raízes do Brasil. p.9-22. In: Raízes do Brasil. Op.Cit.

Parece-nos que em ambos a síntese surge na esfera da cultura. O título do texto de Oswald de 1950 é “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o homem cordial”. Se no momento modernista, Oswald concede ao popular brasileiro o protagonista solitário em sua concepção sobre cultura (Manuel Bandeira, em carta a Mario de Andrade: “No fundo a verdadeira cultura está com Oswald; o que pertence ao Ronald é a erudição”). No Oswald marxista, cultura é o caldo de formação do sujeito, o espaço que o determina e por ele é determinado. A partir desta concepção, sua retomada nos anos 40 lhe permite oferecer uma síntese saudável entre estas e outras perspectivas. Esta síntese, parece-nos, é a antropofagia que consiste numa participação ativa tanto na apreensão quanto na crítica do intelectual à cultura. A cultura é, agora, um movimento infinito e seletivo e não só um resultado.

Esta última perspectiva oswaldiana parece a mais próxima ao Holanda de *Raízes*. Entretanto, ressalvemos novamente, embora seja aparentemente mais desejável que a concepção de cultura dos dois autores fosse coincidente nos dois textos que aqui relacionamos, esta não seria a circunstância crítica mais interessante. Porque, apesar da proximidade entre os autores, parece-nos que o carácter quase aleatório da antropofagia, ou melhor, o carácter nada doutrinador da antropofagia permite uma apreensão mais reveladora da idéia de movimento da cultura em Oswald. Esta idéia de movimento, entretanto, é menos evidente em *Raízes*, apesar de nos parecer parte determinante daquela obra. Tanto é assim que Oswald jamais foi acusado de determinista, de criar um carácter nacional ou uma psicologia social com sua antropofagia, acusação constante sofrida pelo Holanda de *Raízes*.

Oswald em *O Rei da Vela*, parece não nos oferecer solução aos problemas apresentados. Já que o socialismo mais radical só confia na possibilidade de mudança através do rompimento completo com o sistema do capital, o final cíclico de *O Rei* comprova esta premissa. Deste ponto de vista, na ausência de solução fica estampada a perspectiva comunista (socialista) da peça. Mas, ao mesmo tempo, é a partir da mesma ausência de solução que nos parece ressoar um cinismo que sequer confia na ideia de revolução.

Sérgio Buarque poderia ser considerado, do ponto de vista comunista, um “reformista” em sua sugestão de democracia radical. O argumento máximo

comunista contra o reformismo é o de que não existiria solução paulatina no que se refere ao sistema do capital:

Nós somos partidários da república democrática como sendo a melhor forma de governo para o proletariado sob o regime capitalista, mas andaríamos mal se esquecêssemos que a escravidão assalariada é o quinhão do povo mesmo na república burguesa mais democrática.²⁰⁸

Qualquer tentativa de reforma parcial incorreria em pequenas contribuições que os mecanismos capitalistas, contrariados em seus anseios egoístas, logo sufocariam. Por isto:

[...]a doutrina de Marx e Engels sobre a necessidade da revolução violenta se refere ao Estado burguês. Este só pode, em geral, ceder lugar ao Estado proletário (ditadura do proletariado) por meio da revolução violenta e não por meio do “definhamento”. A apologia que Engels faz da revolução violenta está plenamente de acordo com as numerosas declarações, altivas e categóricas, de Marx (lembremo-nos do final de Miséria da Filosofia e do manifesto do Partido Comunista) sobre a inevitabilidade da revolução violenta [...] Essa apologia de Engels não é, decerto, o produto do “entusiasmo”, nem das necessidades da declamação ou da polêmica. A essência de toda a doutrina de Marx e de Engels é a necessidade de inocular sistematicamente nas massas essa ideia da revolução violenta. [...] A substituição do Estado burguês pelo Estado proletário não é possível sem uma revolução violenta. A abolição do Estado proletário, isto é, a abolição de todo e qualquer Estado, só é possível pelo “definhamento”.²⁰⁹

O livro acima citado, de Lenin, foi publicado por volta de 1917 e só parece ter tido sua primeira tradução para o português em 1946, muitos anos após a escrita de *O Rei da Vela* que fôra em 1937. As proposições radicais de Lenin causaram e causam muita polêmica entre os da esquerda marxista. Apresentamos aqui a leitura que parece afim à posição oswaldiana. Lenin não confia na possibilidade de mudança paulatina através dos meios legais ou parlamentares. Para ele, segundo as doutrinas Marxista e Engelianas, só é possível a mudança necessária através da Revolução armada que estabelecerá uma ditadura do proletariado temporária. Esta ditadura do proletariado fará a transição para as comunas, causando a morte do Estado burguês.

Mesmo que Oswald não tenha tido contato com este livro de Lenin, a obra apresenta um aspecto da polêmica que acontecia em 1917 e se estende até hoje.

²⁰⁸ LENIN, Vladimir. Estado e Revolução. Tradução Aristides Lobo. São Paulo: Expressão Popular. 2007. p.37.

²⁰⁹ Ibidem p.38-39.

Por isso pode nos servir de mapa para encontrarmos a posição de Oswald. Sabemos da posição de Oswald em suporte à Revolução Russa, que tinha dentre seus líderes, justamente Lenin. O texto inaugural do jornal *O Homem do Povo*, jornal que o antropófago criara juntamente com Pagu Leal diz: “Admiramos a Rússia actual, pois desordenados ainda, temos que respeitar as casas com escripta. Combateremos pois ao lado da racionalização economica e contra a cabra-cega da produção capitalista”.²¹⁰ Mas a posição política de Oswald não necessariamente o impediria de se frustrar com as soluções oferecidas pelo marxismo.

Vimos, com o texto de Benedito Nunes, que por volta dos anos 40, Oswald retomará sua perspectiva marxista. Nesta atualização, a perspectiva marxista acaba se tornando apenas um dos muitos elementos históricos que ajudarão no desenvolvimento da cosmovisão antropofágica. O marxismo, que nos anos 30 era a perspectiva maior de Oswald, agora figura entre uma das possibilidades do que ele chama de antropofagia. Bem vimos, logo acima, na citação de Benedito Nunes a posição nada rigorosa de Oswald em relação à ditadura do proletariado.

Cordialidade intelectual, ou não, este desenvolvimento histórico de idéias mostra coerência dialética no percurso oswaldiano: se é possível deixar de ser “palhaço da burguesia” para se tornar marxista radical, é também possível renegar algumas soluções marxistas para se tornar antropófago. Cada revolução contém em si elementos daquilo contra o que se revolta. E Oswald é este movimento, não somente a fase em que cada um de seus textos foi escrito. Deste ponto de vista é que podemos apreciar algo de uma utopia cordial em *O Rei da Vela*.

Não é a data de escrita e publicação dos textos (fala de 1950 e peça de [1932] 1936) que nos permite relacionar as duas idéias. É o tempo histórico (a duração de sua vida) e o desenvolvimento das idéias de seus autores.

O mesmo se dá com *O Rei da Vela* e o Homem Cordial. Se “somente” a data de publicação e a afinidade com os modernistas de 22 não são suficientes para nos permitir relacionar estes textos, o tempo histórico e as temáticas abordadas serão.

A divergência entre o Homem Cordial e *O Rei da Vela* não se apresenta na dicotomia socialismo revolucionário x reformismo. A diferença entre as possíveis interpretações daquele final de *O Rei da Vela* parece melhor apresentada assim: ou confiamos na convicção política do autor, convicção esta ausente do texto, mas

²¹⁰ Jornal O Homem do Povo. São Paulo 27 de março de 1931. Número 1 página 1. s/ indicação do autor.

presente na vida do autor; ou confiamos na ausência de solução na peça, no próprio texto, o que é aparentemente oposto à militância e às convicções do antropófago à época de escrita da peça.

Comparemos a perspectiva de cada um em relação ao homem cordial. Confiar, como Holanda, na mudança possível através da reforma parece confiar que o Brasil pode mudar se tiver participação popular mais ativa. Mas esta opinião não se estabeleceria sem algumas ressalvas. O último capítulo de *Raízes do Brasil, Nossa Revolução* pareceria de “relativa indecisão teórica”²¹¹ ao oferecer um misto de muitas coisas, através da: “crítica ao liberalismo, rejeitando tanto a solução fascista, então na moda com o integralismo, quanto a solução comunista”.²¹²

O fato é que Holanda se opusera a toda a tal Era Vargas mantendo-se na esquerda toda sua vida. O texto sobre o qual nos apoiamos, de Antonio Candido, não entra em pormenores sobre as críticas ao comunismo (não ao socialismo) parecendo saber que isso só infectaria o texto com chaves tanto polares quanto muito truncadas. Não menciona, portanto, quais as críticas de Holanda ao comunismo, mas nos conta que Holanda não só aderira, mas ajudara a fundar o que em 1945 passa a ser chamado de Partido Socialista Brasileiro²¹³.

Para Candido, Holanda fazia “política literária”²¹⁴ muito mais interessada no papel político do escritor do que na atividade diretamente política. Conta-nos Candido que ajudaram a determinar as premissas do Partido Socialista tanto ele mesmo quanto Holanda, juntamente com Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado. Propuseram, sob muitos embates, a redação da declaração de princípios do Partido Socialista. Na redação final, responsabilidade de Holanda, fizeram destacar na dita declaração os “direitos da inteligência e da criação, reconhecendo que cada escritor deve atender antes de mais nada a eles”.²¹⁵

A *Nossa Revolução* de Holanda teria início na queda do regime servil no Brasil. As anotações de Holanda seriam bastante breves, mas suficientes para perceber a sugestão de “uma solução de cunho democrático-popular, que lhe

²¹¹ CANDIDO, Antonio. A Visão Política de Sérgio Buarque de Holanda. In: Perspectivas. Org: Pedro Meira Monteiro e João Kennedy Eugênio. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro RJ: EdUERJ, 2008. p.29-36.

²¹² Ibidem. p.36.

²¹³ Ibidem. p.30.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Ibidem. p.31.

parece possível e está ligada a certos traços”.²¹⁶ Destes traços, Candido destaca dois: “o fim da tradição colonial luso-brasileira (ou seja, a nossa fórmula originária) e [...] o advento das massas populares”.²¹⁷ Candido nos mostra, com essas precisas digressões, como a “relativa indecisão teórica” do último capítulo de *Raízes do Brasil* revela, antes de confusão teórica de Holanda, “um registro sensível do movimento profundo da sociedade brasileira”.²¹⁸ A sugestão de Holanda seria tão contraditória quanto o período de que trata.

A forma como Antonio Candido pondera as questões pertinentes ao último capítulo de *Raízes* é bastante interessante (acreditem-nos Antonio Candido tem potencial para vender mais camisetas que Che Guevara). Ele fala do intervalo que compreende os anos 1920 e 1930, quando surgem as “explicações do Brasil”.²¹⁹ Estas explicações se concentram especialmente no passado e têm três obras de maior representação: *Populações Meridionais do Brasil* de Oliveira Vianna, *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda. Diz Candido: “*Raízes do Brasil* (1936) é menos ambicioso e se distingue por um traço peculiar”[...].²²⁰

Antonio Candido compreende que a importância canônica de uma obra não é ontológica mas depende do valor atribuído pela recepção dela no decorrer do tempo histórico. Se, por um lado, as outras duas obras têm um objetivo mais ambicioso do que *Raízes do Brasil*, esta não deixou de atingir lugar canônico. Por esta razão, Antonio Candido usa a conjunção “e” ao invés de “mas”. O uso do “mas” causaria uma impressão de hierarquia entre as obras, impressão falsa que causaria mal entendidos evocando discussões que não interessam ao crítico ou ao tema por ele abordado. Guardemos esta pequena reflexão para algumas linhas abaixo.

Em seguida, Antonio Candido apresenta a proposta enriquecedora de *Raízes do Brasil*: “parece escrito pensando no presente e deságua numa reflexão política de singular atualidade”.²²¹ Ou seja, a proposição limitadora da obra de Sérgio Buarque é também o que lhe torna imprescindível: o caráter contemporâneo. No gráfico de forças entre as três obras, *Raízes do Brasil* teria um objeto

²¹⁶ Ibidem. p.32.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Idem.

²²⁰ CANDIDO, Antonio. op. cit. p.29 (grifo nosso).

²²¹ Idem (grifo nosso).

relativamente mais restrito, mas, é por essa exata razão que *Raízes* pode ocupar num pódio conjunto com todos a mesma posição, o primeiro lugar. Com a troca da conjunção “mas” por “e” e a explicação do valor exato da obra, Antonio Candido explica o lugar histórico de *Raízes*, sem ignorar e ainda sem entrar nas questões problematizadoras que qualquer eleição como esta provoca.

Talvez seja esse tipo de característica que permita um pesquisador afirmar que Candido é um “crítico cordial”²²² e que na análise da conduta de Candido, nada se destaca como negativo, tendo o crítico exercido o labor mais conflituoso durante 40 anos sem envolver-se em polêmicas. A contradição interessante, aqui, é que apesar de uma postura cordial ser traço comum entre Candido e Holanda, é também cordial a aptidão pela polêmica. Diz-nos João Cezar de Castro Rocha: “a polêmica é uma prática cordial”.²²³ O conteúdo que segue abaixo ainda está sob especulação. Não sabemos exatamente a que ele nos serve neste trabalho. Entretanto, sabemos que serve de algo. Na dúvida, mantenhamo-lo até o momento decisivo.

Se Holanda brigava muito, Candido não é polemista, mas isso não o torna menos cordial. Quando trata de maneira muito afável o autor e o objeto que critica é que Candido é mais feroz no trato do objeto – é onde se destaca o caráter perscrutador que elabora e desvela detalhes que não surgiriam sem uma familiaridade e afabilidade muito ferozes.

Antonio Candido diz haver duas trincas dialéticas importantes na obra de Holanda, sendo curiosa a ausência de referência à imigração – evento bastante influente nesta nova era do Brasil “americano”: “luso-brasileiro – domínio rural – agricultura X imigrante – cidade – indústria”.²²⁴

A perspectiva de Holanda é menos conservadora do que a de seus contemporâneos Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, ambos apegados ainda à “nostalgia de raiz portuguesa”,²²⁵ um “modo de ver que se prende a uma perspectiva

²²² COSTA, Walter Carlos. Antonio Candido: crítica e cordialidade. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Revista Letras n.32.

²²³ ROCHA, João Cezar de Castro. Nenhum Brasil Existe. Caderno + Folha de São Paulo. 9 de janeiro de 2000. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0901200010.htm>>. Acesso em: 12/03/2014.

²²⁴ CANDIDO, Antonio op. cit. p.33.

²²⁵ Ibidem. p.32.

de classe dominante”²²⁶ oferecendo “certa aura valorativa à tradição luso-brasileira”²²⁷ que não é “padrão interpretativo privilegiado”²²⁸.

Mesmo que com certo caráter conservador de ambos os autores, tanto de Vianna quanto de Freyre, é necessário reconhecer a abertura que Freyre inaugura ao “demonstrar a importância essencial do escravo na formação do nosso caráter e da nossa maneira de viver”.²²⁹ O conservadorismo de ambos estes autores, Candido relaciona à sua maneira de lidar com o presente: Vianna foi teórico do Estado Novo brasileiro e Freyre admirador do Estado Novo português.

Ao contrário do conservadorismo destes dois autores, um seu precursor, Manoel Bonfim em 1905, mostra análise diversa: a colonização ibérica, espanhola e portuguesa seria de um parasitismo econômico “que formou aqui elites dirigentes retrógradas, de mentalidade irremediavelmente conservadora”.²³⁰

Mesmo não conhecendo Bonfim e mesmo que dele discordando sobre o acima citado, Holanda partilha com ele da ausência de saudosismo: enquanto para a maioria a “dimensão luso-brasileira”²³¹ era vista na sua continuidade, Holanda a via na sua ruptura, “a sua redefinição a partir da ‘revolução’ representada pelo fim do regime servil em 1888”.²³² Quer dizer, a ruptura prevista por Holanda, com o colonizador português, não necessariamente implica um rechaço àquela cultura e a tudo o que ela implica na formação de nossas raízes. Já vimos, ao analisar as diferentes edições de *Raízes*, que o autor parece hesitar entre os aspectos positivo e negativo desta influência. Reduzi-lo a um rechaço a tudo o que é português seria, pelo menos, simplificar seu “equivoco” quando das reiteradas revisões de *Raízes*.

Novo tema importante no capítulo em análise por Antonio Candido, a “entrada das massas populares na vida nacional em concorrência com elites que Sérgio considerava gastas”.²³³ Não devemos subestimar a simples alusão de Sérgio (emprestemos aqui a familiaridade de Antonio) ao tema, o que quebra uma tradição ilustrada muito bem estabelecida da elite como tutor esclarecido do povo, tendo sido ele o primeiro historiador a aludir à necessidade de despertar as massas. A visão

²²⁶ Ibidem. p.33.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Idem.

²³⁰ Idem.

²³¹ Idem.

²³² Idem.

²³³ Ibidem. p.34.

liberal de Sérgio é completada pela preocupação com o povo como massa a ser encaminhada e dirigida: forma especial de “despotismo esclarecido” uma “ideologia de fundo das nossas elites”.²³⁴ O que permitia a ilusão de liberdade para Sérgio era que esse despotismo era exercido por uma classe e não um indivíduo, até mesmo porque, um déspota não é previsto e calculado. Esse ponto de vista coroa o capítulo *A Nossa Revolução*. A consequência do processo nomeado por Sérgio é a crise das oligarquias que dá lugar a um jogo mais complexo de posições democráticas e tendências autoritárias. No decorrer disto tudo, progressivamente o povo trabalhador entra na esfera política efervescente.

A antecipação notável de Holanda previra a força crescente dos trabalhadores que só se faz notar evidentemente com a Constituição de 1934, seguida do golpe de estado de 37 com os oito anos de ditadura que resultaram dele. Mesmo tutelado pela política trabalhista do governo, o trabalhador é parte de uma nova e radical composição do eleitorado, surgindo como força nova que fortifica a busca democrática e faz pressão política.

O Estado Novo getulista surge na descrição ora sensível, ora indecisa, de Holanda. Mesmo no seu fundamento, o Estado Novo getulista é simultaneamente a forma conciliatória da passagem do “velho Brasil ao Brasil novo”²³⁵ e a figura contra a qual Holanda, Candido, Oswald e tantos outros lutaram. Simultaneamente, o Estado Novo getulista regia uma “sociedade individualista e pouco afeita às relações impessoais, valorizando o favor e tendo dificuldade em separar o público do privado, canalizando paradoxalmente a rebeldia no rumo da submissão, preferindo obedecer a assumir responsabilidades”.²³⁶

Talvez possamos dizer que *O Rei da Vela* foi também uma das “Explicações do Brasil”. Embora esta afirmação pareça extrema no ambiente deste pequeno trabalho, o que ela realmente implica? Que a partir de agora, todos estudaremos *O Rei da Vela* nas disciplinas de história na graduação? Sequer *Raízes do Brasil* é lido. Nossa afirmação tem função retórica de invocar autoridade política a uma peça de cujo potencial crítico já se duvidou muito. O que pretendemos, com esta mudança de perspectiva é, como já disse Umberto Eco, não simplesmente trocar as obras canônicas por outras, mas alargar o cânone cada vez mais. Para além, ampliar o

²³⁴ Ibidem. p.35.

²³⁵ Idem.

²³⁶ Idem.

cânone de forma interdisciplinar, colocando em diálogo textos dos mais diversos conteúdos.

Se *O Rei* ocupasse, entretanto, o lugar das Explicações do Brasil, deveríamos ter claro que seu enfoque é muito mais em função do presente apoiando-se no passado e que isto é bem diferente das obras de Gilberto Freyre e Oliveira Vianna. Antonio Candido ainda acrescenta:

A referência ao presente se orientava por uma percepção aguda da dialética latino-americana em geral, brasileira em particular, da insubordinação e da submissão, cuja consequência política é o jogo de autoritarismo e rompante libertário.²³⁷

Surgindo agora o panorama latino-americano, vemos a relevância da relação internacional nas concepções presentes não só na obra inteira de Holanda como no último capítulo de *Raízes*. Quer dizer, Holanda tem, como Oswald, em vista a posição do Brasil no mapa mundial. Apenas guardemos estas reflexões por enquanto, talvez elas nos sejam úteis posteriormente.

Oswald de Andrade era constantemente acusado por certo caráter aventureiro – justamente o que, parece-nos, resultaria na espontaneidade e comicidade de seus escritos. Uma tal pulsão aventureira seria incompatível com o trabalho literário duro, a revisão e dedicação constantes no trabalho intelectual tedioso. Oswald de Andrade, no país da cordialidade, era rechaçado por ser cordial. Causaram espanto as recentes divulgações da crítica genética de que o autor redigia incontáveis versões de seus trabalhos literários.

Vejamos suas discussões por correspondência com Teodolindo: sua “retórica da fé” como chama Benedito Nunes consiste num estilo religioso que pretende maquiar justamente a dúvida interna. A retórica parece se acirrar para convencer o outro, mesmo que internamente não haja tanta convicção²³⁸. As dúvidas internas de Oswald parecem pulular em estilos variados. Em *O Rei da Vela*, talvez a dúvida interna quanto às conclusões marxistas seja, também ela, maquiada.

Se Oswald era visto como aventureiro, Holanda, por sua vez, era autor respeitado por seus contemporâneos, intelectual ativista e coerente, estudante da filosofia alemã e reconhecido por uma ética do trabalhador oposta àquela ética do

²³⁷ Idem.

²³⁸ NUNES, Benedito. Op.cit. p. 44

aventureiro comumente associada ao homem cordial. Mal sabiam seus acusadores que “o aventureiro pode ser mais arrojado exatamente porque não contém o (...) impulso (do trabalhador) para o ganho(...)”²³⁹.

Oswald de Andrade, artista polêmico, retirou-se do Partido Comunista insatisfeito por não ser usado para a luta real, mas apenas para pequenas contribuições intelectuais. Mais tarde, já sob esta impressão negativa, percebe que o verdadeiro intelectual do partido era Jorge Amado. Já não era usado para o que lhe parecia mais importante, e sequer nesta função ocupava o primeiro lugar.²⁴⁰ Morreu sozinho, esquecido e frustrado: nunca fora o nem o primeiro intelectual, nem o primeiro operário. Disse em carta a Monteiro Lobato que era o “Engraçado Arrependido” de Monteiro Lobato²⁴¹.

Parece, entretanto, que o caráter planejador de Holanda não lhe eximia das contradições. Gostaríamos de fazer o exercício de olhar para estes dois autores como fossem dois lados de uma mesma moeda. Se sabemos que Oswald buscava o reconhecimento e respeito de que, por exemplo, Mario de Andrade usufruía, sabemos que ser cativante não era suficiente para Oswald. Ele queria ser levado a sério, mas considerava piada coisa séria. E se piada pode ser séria e se Oswald é levado a sério, é de maneira familiar, próxima, sem a reverência e obediência dignas dos seguidores de um mestre. Sem os altos títulos e cargos importantes. Sem a cadeira na Academia de Letras e a contribuição para a criação de partidos ou a liderança em projetos associados à máquina pública. Estas características todas podem tranquilamente ser estendidas a Holanda. Oswald e Holanda nunca foram amigos, mas Mario e Holanda, sim. E a ausência de amizade entre Oswald e Holanda pode ter ocorrido justamente em função desta aparente falta de afinidades.

Apesar, entretanto, da ausência de amizade, sabemos que havia algum convívio. Em correspondência trocada entre Sergio Buarque de Holanda e Mario de Andrade, Oswald é mencionado sempre de passagem: ou é mencionado em algum evento por Mario, com quem teve bastante convívio e amizade; ou é saudado com “mande lembranças” por Holanda. Exceto pelas duas passagens que seguem, Oswald é geralmente mencionado com distanciamento por Holanda: “(...) Tive notícias pelo Pamplona das últimas novidades daí entre outras a de que o Oswald

²³⁹ MONTEIRO, Pedro Meira. op.cit. p. 232

²⁴⁰ FONSECA, Maria Augusta. Oswald de Andrade – biografia. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2007. 2 edição.

²⁴¹ FONSECA, Maria Augusta. Ibidem. p.322

está passadista (?)”²⁴² (carta de 22 de agosto de 1922) e, em seguida, “(...) Agora chega de cultura, como diz o Oswald (...)”²⁴³. Outra nota digna de menção, constante num rodapé do compilado da referida correspondência, é a seguinte:

Em sua crítica ferrenha ao ‘construtivismo’ dos modernistas, em ‘O lado oposto e outros lados’ de 1926, Sergio seria bastante ambíguo em relação à obra de Mário, reservando o papel de ‘um dos sujeitos mais extraordinários do modernismo brasileiro a Oswald de Andrade.’²⁴⁴

A afinidade que provoca o elogio é inegável. Se há elogio, há afinidade, seja ela teórica ou estética. E não pretendemos forjar maior relação do que esta entre nossos textos: afinidade teórica e estética.

Perceba-se, para este trabalho não fizemos uso de qualquer biografia de Holanda. A de Oswald, entretanto, é constantemente citada. Aliás, sequer encontramos uma biografia de Holanda. O filme *Raízes do Brasil*, entretanto, apesar do título, constrói a narrativa de vida pessoal do historiador, através, justamente, de seus familiares e amigos próximos. Isto nos indica que há uma aparente reserva da personalidade Holandiana. É como se a máscara de sua vida pessoal fosse sua construção teórica e sua ação política. Esta máscara forja um distanciamento entre profissão e personalidade que na verdade é impossível. E afirmamos isto por conta, simplesmente, do tempo que sua produção ocupava em sua vida. Se passava a maior parte de seu tempo dedicado à profissão, ela evidentemente era parte significativa de sua vida pessoal. E se nossa argumentação não basta, perguntem aos filhos e à mulher de Holanda se seu trabalho não determinava sua vida pessoal.

Holanda era visto como figura mais reservada (exceto quando entre amigos próximos e familiares) Sua aparência respeitosa lhe conferia mais facilmente o reconhecimento digno do medalhão. Enquanto Oswald com sua fala em voz alta, sua constante blague, sua expressão de conteúdo constantemente emotivo, seu uso de histórias pessoais como ilustração de idéias, estas características todas tão cordiais não impunham a presença reflexiva necessária a esta imagem. Entretanto, eram ambos boêmios e extremamente vinculados à família e aos amigos. Curioso.

²⁴² MONTEIRO, Pedro Meira org. Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência. São Paulo: Cia das Letras: Instituto de Estudos Brasileiros: Edusp, 2012.p. 62. A campanha anti-cultural de Oswald consistia no que se consagrou chamar primitivismo. O autor buscava a verdadeira cultura brasileira naquilo que o povo produzia, em oposição à erudição da intelectualidade que só valorizava a influência estrangeira.

²⁴³ Ibidem. p.76

²⁴⁴ Ibidem. p. 46

É sintomático que nossas referências à vida pessoal de Oswald envolvam até mesmo sua vida amorosa (seus projetos com Pagu, por exemplo). Entretanto, é só no documentário *Raízes do Brasil* de Néelson Pereira dos Santos que percebemos a importância da esposa de Holanda, Maria Helena, com quem viveu a vida toda. Maria Helena, fantasmagoricamente, foi essencial na concepção, troca de idéias e mesmo revisão dos textos do historiador. Esta história toma fôlego mais teórico ainda, na medida em que é narrada por Antonio Candido, num teatro vazio, de madeira impessoal, em tom calmo de intelectualidade reflexiva. E novamente não nos foi possível perceber isto tudo sem a ajuda do olhar aguçado de João Cezar de Castro Rocha:

Mediante entrevistas de familiares e amigos, a primeira parte do filme revela a intimidade de Sérgio Buarque, recorre à memória afetiva e aos aspectos prosaicos do dia-a-dia do historiador. É como se o espectador fosse convidado a passar agradáveis horas na companhia da família do autor, cujo universo privado é exposto à curiosidade pública. Numa ordem perfeitamente cordial, trata-se de conhecer o homem, a fim de entender a obra. Mas, uma vez que se conheça o homem, não é verdade que já se 'conhece' a obra?²⁴⁵

Nossa percepção é a de que certa discrição e contenção de gestos em público, em Holanda, criam a impressão de que sua vida privada é uma esfera completamente distinta e autônoma em relação à sua obra. Apesar de forjar uma não-cordialidade na distinção entre as esferas pública e privada de sua vida, seu aspecto cordial se revela na contradição. É ao ser cordial, apesar de não parecer que Holanda se torna ainda mais cordial.

Em Oswald, parece ocorrer um equívoco provocado: o antropófago, ao contrário de temer as contradições, parecia incorporá-las (comê-las). Ora, o hábito da mentira, famoso entre os amigos do antropófago, nada é além do que a provocação do erro. Paradoxalmente, a anedota mais famosa sobre uma mentira de Oswald parece dizer exatamente o contrário; parece dizer que Oswald tentava, infantilmente, fugir ao equívoco: numa discussão em sua casa, Oswald começa a defender que Villa Lobos era muito melhor que Stravinsky. Quando começa a perder a discussão, quase grita: “foi o Mário [de Andrade] que falou!”. Mais tarde, Mário fica sabendo da querela e confronta Oswald, ao que este responde: “Ah!eu tava perdendo a discussão, daí eu menti mesmo.” O humor em Oswald de Andrade aproxima-se mesmo da inocência infantil e prosaica. Temos exemplos disto em sua

²⁴⁵ ROCHA, João Cezar de Castro. op.cit. p. 301

poesia²⁴⁶ e veremos exemplos disto em *O Rei da Vela*. Se Oswald parecia um típico homem cordial da última edição, Holanda parecia o oposto disto, o que quer que isto signifique.

Estamos aqui talvez exagerando as comparações pessoais. Fazemo-lo no intuito de mostrar características do homem que refletem seu tempo. Queremos pretender haver uma radical oposição entre Holanda e Oswald para tentar destacar seus aspectos comuns. Bem, se é característica cordial a de tratar indiferenciadamente as esferas pública e privada, social e íntima, porque não usarmos o mesmo “método” para pensar sobre nossos autores?

Esta estratégia retórica de exagerar uma contradição para destacá-la, diz-nos Antonio Candido,²⁴⁷ tem a vantagem de sublinhar, mas tem também a desvantagem de ficcionalizar. Em outra chave, exagerando a posição anti-cordialidade do último Holanda, percebemo-lo mais cordial do que neste primeiro momento se revela. Ora, o que até agora chamáramos de equívoco em Holanda é, na nossa perspectiva: “uma investigação que poria em suspenso o lugar das “raízes”, antes de imaginá-las a serviço de uma afirmação identitária”.²⁴⁸

O texto de Alcir Pécora “A Importância de Ser Prudente”²⁴⁹ trata do mesmo aspecto da referida obra. O historiador Holanda era prudente em não “deformar”²⁵⁰ o passado com “a mão pesada do presente”,²⁵¹ e essa característica torna as “posições de Sérgio Buarque [...] frutíferas para historiadores e críticos desapegados de um projeto nacionalista para o passado, mas interessados em notar diferenças importantes atuando nos regimes interpretativos das obras produzidas em tempos diferentes”.²⁵² O que Pécora parece querer dizer, em outras palavras, é que Holanda não temia se desapegar de ideologias quando as percebia atrapalhando a análise apurada. Postura nada cordial posto que mostra método e imparcialidade. Mas só aparentemente, já que o Homem Cordial se reúne por afinidades íntimas mais do que por afinidades ideológicas.

²⁴⁶ Vejamos, por exemplo, o poema “Erro de Português”: Quando o português chegou/Debaixo duma bruta chuva/Vestiu o índio/Que pena! Fosse uma manhã de sol/O índio tinha despido/O português”. In: Poesias Reunidas Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 177.

²⁴⁷ CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. 11 ed. p. 13

²⁴⁸ MONTEIRO. Pedro Meira Op.Cit. p.199.

²⁴⁹ CANDIDO, Antonio. op. cit. p.23.

²⁵⁰ PECORA, Alcir. A Importância de Ser Prudente in Perspectivas. Op.Cit.. p.27

²⁵¹ Idem.

²⁵² Ibidem. p.26.

Antes ainda que a proposta Brechtiana se apresentasse tão claramente no Brasil e no mundo²⁵³, *O Rei da Vela* já estava escrita e sendo oferecida por Oswald para encenação. Há referência, já em 1929, de Mario de Andrade ao trabalho de Ernst Toller, sugerindo a Manuel Bandeira que leia o trabalho deste. Entretanto, é só depois de 1955 que se estabelece o teatro épico brechtiano como assunto entre os adeptos e simpatizantes do Partido Comunista brasileiro²⁵⁴. Podemos arguir novamente pelo caráter precursor desta obra que fez uso do elemento épico consagrado por Brecht, antes mesmo que Brecht se consagrasse pelo uso do elemento épico. A tão criticada adesão ideológica radical não impediu de surgir a intuição épica do autor. Na verdade, é pelo exagero ideológico que surge a epicidade da peça. Entretanto, mesmo que Brecht tenha sofrido acusações semelhantes às que Oswald sofrera de panfletário, a tradição brechtiana nem por isso deixou de se estabelecer. Ao contrário da obra teatral oswaldiana. Se houve injustiça na recepção da obra dramaturgica oswaldiana, algo não tão diferente se passou com a recepção de *Raízes* que, apesar de consagrar a obra, acusou-a de psicológica ou de tentativa de estabelecimento de um caráter nacional.

Mas mesmo injustiçado, *Raízes* não deixa de ser considerado, mesmo por seus mais ferrenhos críticos, um clássico da literatura brasileira; de outro lado, *O Rei da Vela* parece ter sucumbido sem homenagens duradouras. Claro está que há peculiaridades no mecanismo de recepção das áreas, já que a tradição teatral brasileira não consagra a re-encenação de autores nacionais, e muito menos a leitura das peças. A tradição da historiografia brasileira do começo do século XX, ao priorizar o texto em detrimento dos outros elementos da arte teatral, deixa de lado todos os demais elementos que compõem esta arte²⁵⁵. Aí já uma diferença gigantesca em relação à recepção de uma obra de história, composta apenas por texto. Quer dizer, uma peça de teatro parece precisar de mais homenagens do que um texto histórico para realmente ser consagrada. A peça teatral parece uma diva do teatro simbolista eternamente insatisfeita com os cuidados e elogios que a rodeiam.

²⁵³ BADER, Wolfgang org. Brecht no Brasil – Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1986. p. 15

²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ LEITE, Rodrigo Moraes. A Formação da Historiografia Teatral Brasileira (1888-1938): Consonâncias e Dissonâncias. Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista. 2013. p. 8

Pécora nos conta que o modernismo de Holanda não o obrigava a tomar a ideia do nacional quando ela atrapalhasse a uma análise. Bem, esta é a justa acusação que os modernistas da semana recebem: em sua ânsia vanguardista pelo estabelecimento do nacional enquanto entidade autônoma, podem, por vezes, ter se ancorado demasiado no mesmo imperialismo que criticavam. A busca desenfreada pelo novo, posto que estrangeiro, pode ter afetado o julgamento modernista sobre o valor de nosso desterro, embaçando as vistas para o valor de nossa negatividade.²⁵⁶

Mas isto não parece ter acontecido em *O Rei da Vela*. Ao contrário de fazer uso dos dramas psicológicos franceses que gozavam de tanto mais status por serem estrangeiros, *O Rei* adere a gêneros tradicionalmente rechaçados pela crítica local. A opereta, o Teatro de Revista, a Comédia de Costumes e a Farsa antiga parecem garantir um lugar histórico que reconhece um aspecto nacional rechaçado pela crítica. Então, se pela abordagem da temática do nacional, *O Rei da Vela* é modernista, pelo aspecto do gênero, é bem anti-modernista. Adiante veremos, ainda que sucintamente, algumas relações entre *O Rei* e esta Comédia de Costumes que a precede e a sucede. No campo literário e no das artes visuais, muito bem representados na Semana de 22, a negação dos valores pré-modernistas acaba por desprezar autores de contribuição consagrada.²⁵⁷ No âmbito do teatro, entretanto, as coisas são diferentes, já que sequer há teatro modernista reconhecido como significativo pela crítica brasileira. Segundo esta crítica dominante especialmente até a obra de Sábato Magaldi, o teatro moderno surge apenas em 1950, com a obra *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Magaldi faz um acerto histórico de contas com sua obra, remetendo especialmente ao trabalho de Oswald enquanto obra primeira do modernismo teatral brasileiro. Entretanto, mesmo com a justiça histórica realizada, o teatro oswaldiano não parece, por alguma razão misteriosa, ter tido

²⁵⁶ Este é argumento de Fischer: “depois de estabilizada como Fato Incontornável, a Semana de Arte Moderna paulista pode tudo. Inclusive acumular méritos que não lhe são próprios”. Prossegue Fischer: “a hegemonia modernista não parou jamais de obstruir e mesmo obstar totalmente a leitura de parnasianos e simbolistas, realistas e naturalistas (os românticos de certa forma ficam fora da restrição, por afinidade específica com os modernistas, todos empenhados na definição do nacional, do brasileiro etc.). E o cretino termo “pré-modernismo”, até hoje de livre trânsito escolar e crítico, continua a demarcar negativamente o terreno de acesso a João do Rio, Simões Lopes Neto, Lima Barreto e tantos outros, gente de obra superior em suas particulares escolhas temáticas e formais, mas gente cuja obra padece de leituras liminarmente distorcidas. A hegemonia modernista avançou e passou a abranger tudo, tornando-se invisível, por isso mesmo, exatamente como Marx disse que ocorria com a ideologia. FISCHER, Luis Augusto. Reféns da Modernistolatria. Revista Piauí. n.80. p.60-63, 2013.

²⁵⁷ Idem.

força suficiente para estabelecer uma tradição como Nelson Rodrigues, Brecht ou como Gianfrancesco Guarnieri.

Talvez a razão misteriosa seja também relacionada à pouca representatividade do teatro na Semana de 22. Com a participação peculiar de nosso gênero naquele evento, a retomada dos sub-gêneros em *O Rei da Vela* representa algo diferente: para os Modernistas, muito aderentes aos valores de vanguarda e, portanto, muito aderentes ao novo enquanto valor sagrado²⁵⁸, parte significativa da tradição não merecia reconhecimento. Para os modernistas, dentre eles o próprio Oswald, o único teatro realmente inventivo, popular e valoroso no intervalo que vai dos anos 20 aos 40, era aquele produzido no circo pelo palhaço Piolim.²⁵⁹ Mas seria Piolim suficiente para estabelecer uma tradição como a de Nelson Rodrigues? Parece que não foi. Talvez a falta de uma tradição originada em *O Rei da Vela* seja justamente a sanção modernista à adesão de *O Rei* aos sub-gêneros da baixa comédia que tanto lhes desagradava.

A tipologia dos contrários de Sérgio Buarque de Holanda não é inovação, mas senso comum nos livros que saem à época: vêmo-la em *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, em *Retrato do Brasil* de Paulo Prado, n' *Os Sertões* de Euclides da Cunha, nalgumas críticas de Antonio Candido e no seu livro mais tardio *Formação da Literatura Brasileira*.²⁶⁰ Vemos a contradição ter destaque ainda na ode aos “Dois Oswald” que o mesmo Antonio Candido escreve, tentando apreender as contradições tão evidentes do antropófago. Esta contradição dividida em pólos opostos é, sobretudo, sintoma de um período histórico também dividido. Oswald, mais velho que Holanda, foi um “homem-ponte”²⁶¹, ou seja, um homem que pertenceu, simultaneamente, a dois períodos históricos distintos: ao Brasil rural e ao Brasil urbano.

O texto de Holanda, de maneira curiosamente afim ao que se passa em Oswald, parece pender entre dois pólos opostos. Mas a dicotomia em Holanda é específica dele. Sua busca se dá entre a literatura e a ciência. As relações entre *Raízes do Brasil* e o campo literário são muitas. Uma pequena mas muito bem

²⁵⁸ Contrariando os modernistas: “o vanguardista está na ponta de qual corrida?”. Roberto Schwarz in Notas sobre vanguarda e inconformismo constante em *O Pai de Família* e outros estudos. Rio de Janeiro: Cia das letras, 2008. 2 ed.

²⁵⁹ LEVIN, Orna Messer. op. cit. p. 83

²⁶⁰ ROCHA, João Cezar de Castro. op. cit. p.115.

²⁶¹ ROCHA, João Cezar de Castro. Programa de Tv. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oMMdnuGJF6U>>. Acesso em: 17/10/2014.

organizada indicação desta profusão se encontra em “Perspectivas”, organizada por Pedro Meira Monteiro e João Kennedy Eugênio, já mencionada em nossas notas de rodapé. Para outra pequena visada sobre a fertilidade do tema, basta digitar “literatura e Raízes do Brasil” no google e se divertir por horas.

Nós não pudemos fazer o exercício até o fim, mas podemos assegurar que a relação entre os campos existe também para além do livro, já que o autor, Holanda, passeou pela escrita ficcional e ainda pela crítica literária. Além disto tudo, é reconhecido o apreço do historiador pelas letras e sua escrita é evidentemente cuidadosa, elogiada com frequência por seus leitores.

Há, então, não somente uma indecisão de Holanda quanto ao campo em que se localizará, mas a ocupação ligeiramente confortável do entre-lugar entre os dois campos. E essa incertitude do campo em que o texto se localiza é afim à própria incertitude do conteúdo, ele mesmo localizado entre dois pólos sem por nenhum deles se decidir.

Os anos 10 eram de abertura dos horizontes científicos e de estabelecimento de estéticas radicais nas artes com as vanguardas européias. Período do surgimento da psicanálise freudiana, da emancipação feminina, do fortalecimento do movimento trabalhador no Brasil, do paradigma entre comunismo e liberalismo, do surgimento da indústria cultural, do desenvolvimento da teoria do big bang e da física quântica. A linguagem também se altera, como de costume. E agora a dialética, a contradição, a oposição parecem contribuir na descrição dos fenômenos (quando não no estabelecimento deles).

Era necessária a busca linguística para comunicar tantas mudanças – se bem que o movimento é de simultânea mudança dos fatos e da linguagem. Em *Raízes do Brasil* ela se realiza, muitas vezes, através do uso de ferramentas literárias: a metáfora das raízes e o uso de um vocabulário específico de cada período histórico analisado são dois exemplos fornecidos por Maria Odila na introdução ao livro constante em edição dos anos sessenta da Jose Olympio.

Certamente não temos preparo para afirmar se Holanda encarava as esferas da ficção e da ciência em termos de hierarquia. Mas dada a sobriedade das escolhas do historiador, sempre bem ponderadas, e ainda a prevalência do caráter científico em sua produção, talvez possamos trabalhar: estes elementos não necessariamente mostram que Holanda via a ciência como hierarquicamente

superior à ficção ou, de maneira geral, à arte. Mas o aparente caráter mais direto de comunicação do texto teórico talvez tenha sido um estímulo para que Holanda prosseguisse trabalhando neste âmbito e não no âmbito da ficção.

Nas décadas precedente e contemporânea ao lançamento de *Raízes do Brasil* (anos 1920 e 1930), duas tradições intelectuais parecem polarizar a produção de pensamento sobre o Brasil: “[...] com as formas de expressão literária ou poética, de um lado, e com o exclusivismo das expressões conceituais e metódicas de cunho científico de outro.”²⁶² Holanda, segundo Conrado Pires Castro, sutilmente parecia inclinar-se à tentativa de reunião das pulsões que estimulavam tanto uma quanto a outra corrente. Quer dizer, “erudição e imaginação, trabalho e aventura, experiência e fantasia – e por que não ciência e poesia?”²⁶³ E não é esta mesma proposição evidente em *O Rei da Vela*?

O impulso político de *O Rei* seria por si suficiente para mostrar sua verve senão científica, certamente filosófica e política. A vontade de, através da trilogia, estabelecer o teatro civilizador, o teatro de multidões, tem a mesma motivação que o trabalho teórico de Holanda. E para complementar o projeto social que se estabelecia na forma artística, Oswald ainda era afiliado ao Partido Comunista Brasileiro. Oswald tinha claros seus objetivos políticos através da arte:

Não estamos numa calma época de se fazer literatura para seminaristas. A nossa obrigação de escritores do começo do século XX, mesmo que os durõesinhos de São Paulo não queiram, é dar o balanço sincero de nosso tempo - um tempo forçado a improvisar uma ética e uma estética sobre ruínas teimosas de um século de ignorância e de erros.²⁶⁴

Oswald e Holanda pareciam seguir caminhos semelhantes: um exercia o trabalho teórico simultaneamente à militância política, culminando na criação do Partido dos Trabalhadores; outro exercia a criação artística também relacionada à militância noutro partido, o Partido Comunista Brasileiro. Oswald chegou mesmo a se candidatar a deputado federal pelo Partido Republicano Trabalhista. Era o “Candidato do Eleitor Inteligente”²⁶⁵. Entretanto, ambos permearam a esfera do outro, Oswald escreveu bastante teoria enquanto que Holanda chegou a escrever um conto.

²⁶² CASTRO, Conrado Pires. op. cit. p.187-188.

²⁶³ Ibidem. p.182

²⁶⁴ LEVIN, Orna Messer apud Oswald de Andrade. Correio Paulistano, 29 de junho de 1923. Op.cit.63

²⁶⁵ FONSECA, Maria Augusta. Op.cit. p. 308

E a mesma afinidade que se dá na biografia dos dois autores, dá-se em suas obras. Quanto a *O Rei da Vela*, por exemplo, podemos pensar simplesmente na mescla constante de citações de obras e autores teóricos em meio a diálogos quotidianos na peça. Elas são tão profusas que para Magaldi soaram como palavrório frenético do próprio autor. Lembremos também daquele aspecto cordial da personalidade Oswaldiana. Seu trato com o teórico não aparenta seriedade, sua leitura das obras não parecia sempre criteriosa, sua interpretação dos textos não era sempre fiel. Estes traços pessoais se mesclam constantemente à obra do antropófago e nossa hipótese é que são seu elemento mais fértil justamente por constantemente evocar contradições.

A defesa de opinião, em Oswald, parece tão afiada quanto volátil. Se defende uma posição agora, pode muito bem defender opinião contrária no momento seguinte. Isto o coloca na função de problematizador e nunca o engessa apenas numa posição. E novamente o caráter pessoal se destaca, já que, ao defender com tanta convicção coisas em que sequer acredita cegamente, Oswald se torna alvo de críticas pessoais e não de críticas ao tema debatido. Porque se o sujeito tem unidade, não está alheio a contradições e ainda assim continuará sendo um sujeito com apenas um corpo. Portanto, a exigência quanto ao sujeito é sempre no sentido de buscar unidade. Entretanto, se o tema não tem unidade, ele perde seu caráter, desfaz-se, perde convicção e força.

O que Magaldi chamou de palavrório em *O Rei da Vela* é facilmente observável no tratamento direto das temáticas e referências teóricas. Não há um filtro que torne as falas sobre o tema menos diretas, mais abstratas. Abelardo II falando sobre o socialismo, Heloísa e Abelardo I falando sobre Freud, o rádio passando notícias de Moscou, a voz que se auto-intitula “corifeu dos devedores relapsos”, todas parecem não ter recebido qualquer tratamento artístico, sendo oferecidas mais diretamente do que nossa crítica gostaria. Entretanto, o tratamento artístico desta matéria se dá por todo seu entorno, sua inter-relação com outros elementos e não somente pela fala. Assim como Oswald.

A proposta de tratamento destes temas é evidente, portanto, em *O Rei*. Sua presença acabou de ser enumerada, apesar de surgir constantemente na peça. Não parece haver dúvidas, portanto, de que a reunião de “erudição e imaginação,

trabalho e aventura, experiência e fantasia – e por que não ciência e poesia?”²⁶⁶ são não só temas como também estrutura na peça. Aliás, sem haver necessidade de examinarmos detalhadamente a peça, só a crítica a seu panfletarismo já comprova esta inter-relação na peça. Ora, parte de sua crítica a acusa justamente de mal realizar esta inter-relação.

Podemos vislumbrar no todo da obra oswaldiana uma concepção antropofágica, jamais articulada enquanto conceito:

É difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia que Oswald nunca formulou, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa linha constante da literatura brasileira desde a Colônia: a descrição do choque de culturas, sistematizada pela primeira vez nos poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. O modernismo deu o seu cunho próprio a este tema, que de certo modo se bifurcou num galho ornamental, grandiloquente e patrioteiro com o Verde-amarelismo e todas as perversões nacionalistas decorrentes; e num galho crítico, sarcástico e irreverente, cuja expressão maior foi a Antropofagia (englobando Macunaíma).²⁶⁷

Antonio Candido nos autoriza, portanto, a buscar na obra de Oswald os conceitos que estão espalhados e não articulados da maneira ordenada e sistemática costumeira. As duas primeiras peças publicadas por Oswald (em parceria com Guilherme Almeida) ainda não haviam sido mencionadas neste trabalho porque sua abordagem não nos interessava senão no seguinte aspecto: foram ambas escritas e publicadas em francês. Isto nos interessa especialmente pela explicação de Oswald para esta escolha, que mostra muito sobre o método (aparentemente ametódico) oswaldiano: o teatro brasileiro precisava, para estabelecer uma tradição, universalizar-se através da língua francesa.

Apesar da explicação linda, a escrita de peças em francês era hábito entre os contemporâneos de Oswald. Ao repetir o ato, o antropófago não fazia senão repetir o que se fazia ao seu redor. Entretanto, a explicação de Oswald concede ao ato outro nível de complexidade, distanciando-o da simples submissão de seus pares.

O mesmo se dá na percepção dos modernistas sobre a influência das vanguardas européias naquela estética. Enquanto Mario de Andrade dizia que: “o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa”,

²⁶⁶ Ibidem. p.182

²⁶⁷ Ibidem. p.84-85.

Oswald, no Manifesto Antropófago, diz: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Se o ato da cópia dos modelos europeus é facilmente reprovável, sua transformação em conceito e método é admirável. Estamos aqui sob a inspiração, novamente, de Rocha: “Desse modo, a antropofagia auxiliava a resolver o paradoxo de um movimento de ‘redescoberta’ do Brasil, cuja base se encontrava do outro lado do Atlântico: o paradoxo se dissolvia na deglutição antropofágica dos valores do outro, do ‘estrangeiro’”²⁶⁸.

O texto, já mencionado por nós, publicado por Drummond quando da morte de Oswald, mesmo que com desprezo, percebia este método. Drummond dizia que a antropofagia era a tentativa oswaldiana de explicar sua personalidade vazia de menino mimado. Oswald, ao que parece, agia para só depois encontrar justificativas teóricas complexas. Percebia a reflexão impulsiva, para só depois tentar embasá-la. Por mais desagradável que este perfil seja no convívio íntimo, seu atrativo criativo nos parece inegável. Antonio Candido anuncia as contradições da personalidade oswaldiana:

Ele era tão complexo e contraditório, que a única maneira de traçar o seu contorno é tentar simplificações mais ou menos arbitrárias. Como explicar, de fato, a coexistência permanente, dentro dele, de um bom e um mau escritor? De um passadista e um anunciador do futuro? De um discernimento infalível e áreas da mais completa opacidade? Mas destes choques e outros muitos é que se formava o homem singular, às vezes quase ilhado no seu tempo.²⁶⁹

O delicioso apelido criado para os componentes da Revista *Clima*, os *chato-boys* apresentava legítima revolta contra a rigidez teórica. Entretanto, as constantes inscrições para a cadeira de professor de filosofia na USP e de escritor imortal da Academia Brasileira de Letras mostravam seu apreço por tudo o que envolve o *chato-boy*. A justificativa criada por Oswald para esta contradição era a necessidade de se popularizar estas esferas. Daí sua revolta a cada reprovação nos exames para professor. Daí sua candidatura-protesto para a Academia de Letras. E se a revolta era legítima, a vontade de inserção não é menos legítima. Esta apreensão antropofágica de dois elementos em aparente contradição é uma característica da personalidade pessoal, literária, dramaturgic e teórica de Oswald.

²⁶⁸ ROCHA, João Cezar de Castro. Uma Teoria de Exportação? Ou: “Antropofagia como Visão do Mundo” in *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*. RUFFINELLI, Jorge e ROCHA, João Cezar de Castro orgs. É Realizações Editora: São Paulo: 2011. p.651

²⁶⁹ CANDIDO, Antonio. Op.cit. p.75.

Parece-nos que seu exercício constante de invenção de justificativas proporcionou-lhe uma habilidade feroz de criticar aquilo que é e ser aquilo que critica sem que seu corpo se dividisse em dois. Parte deste exercício constituía no preenchimento dos vácuos deixados no espaço que separa vida pessoal de vida profissional. Então procurava justificativas teóricas para o próprio contágio que acontecia entre estas duas esferas geralmente consideradas separadamente. Este é, sobretudo o método oswaldiano. Algo paranóico, neurótico, obsessivo e, por vezes, sem sentido. Mas suportado por Antoine Compagnon:

Os *Pensées* chamavam de “gradação” ao dobrar da reflexão sobre si mesma, o qual a conduz na medida em que ela aprofunda seu objeto, e Pascal não via nada de mal no fato de os sábios admitirem a opinião corrente: “graças ao pensamento subjacente”, não se trata mais da mesma opinião, nem mesmo talvez de uma opinião, já que doravante é motivada pela “razão dos efeitos”. A essa “reviravolta contínua do a favor ao contra”, a essa pulsação incessante da *doxa* e do paradoxo, Barthes chamava *bathmologie* e comparava-a (...) a uma espiral, não a um círculo fechado em si mesmo, de modo que o “pensamento subjacente” pode se parecer com a idéia preconcebida sem ser a mesma idéia, já que ela atravessa a teoria: ele é, pois, uma ideia em segundo grau”.²⁷⁰

As justificativas banais de Oswald achamos que podem ser associadas a este “pensamento subjacente”. A esta opinião que não é opinião. A esta espiral que atravessa a teoria e se torna uma ideia em segundo grau.

Este pensamento de fundo, este traço de personalidade que em Oswald é também método de pesquisa e reflexão serve também como justificativa para o trato quase indiferenciado que atribuímos às duas obras. Primeiro a relação se deu em nós, depois encontramos porque razão e por quais conexões elas se sintetizaram em nosso íntimo.

Em Holanda é necessário um trabalho quase de arqueologia para perceber a contradição central: precisamos chegar até mesmo às alterações de edições para chegar perto das contradições. Em Oswald, entretanto, a leitura somente de *O Rei* e do texto de 1950, se não deixou claras as sínteses que Oswald fizeram, seguramente deixou claro que havia ruídos. Se Oswald fragmenta, Holanda tenta buscar unidade. Tanto é assim que ao alterar a segunda edição de *Raízes* a tendência fôra buscar unidade.

²⁷⁰ COMPAGNON, Antoine. O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 2 ed. p. 110

Se só apresenta o homem cordial no último capítulo de *Raízes*, pode ser pra não macular o restante do conteúdo do livro; mas pode ser também como ápice do desenvolvimento da idéia. Mas, já que o homem cordial vai desaparecer, o homem cordial seria um ápice incerto. Em ambas as circunstâncias, o que importa é o caminho (o método é apresentado no decorrer do livro, já em uso e não em um capítulo específico). Mais do que a conclusão ou o resultado, importa o percurso para estes dois autores. E este traço é essencialmente afim à produção artística.

Não há como controlar a recepção de uma mensagem num espetáculo. A idéia de clareza e de comunicação se tornam muito mais abstratas quando se trata de uma peça do que quando se trata de um trabalho teórico. Entretanto, isto tudo poderia ser rechaçado: alguém poderia dizer que não há real diferença no aspecto comunicativo artístico e teórico. Mas saberíamos que, novamente a afirmação está imprecisa. E, vejamos que curioso, Oswald foi acusado de panfletário, simplista, diletante radical por deixar demasiado clara sua mensagem política em *O Rei*. Então o teórico é acusado de abstração e o artista de objetividade. Dois lados de uma mesma moeda. Duas linguagens que tentam se comunicar. Dois sujeitos com personalidades complementares. Duas epistemologias que tentam compreender o mundo. Oswald “estudo compreensivo” e “tipo ideal”. Holanda antropofágico.

Se *O Rei da Vela* é uma peça teatral e não um ensaio teórico como *Raízes do Brasil*, não nos pareceu um problema porque, afinal de contas, se ambos os textos se reúnem em nós e em nossa leitura, somos nós mesmos o elemento sintetizador destas idéias. E como somos apenas um, não nos pareceu fazer sentido nos dividirmos quando a leitura não se deu dividida para nós. Especialmente porque constantemente o que fizemos foi usar a teoria só para iluminar a ficção. Se usamos a teoria como acessório para a ficção é só para começar de algum lugar, mas não porque nos pareça haver qualquer hierarquia entre elas. Esta perspectiva nos parece muito mais legítima quanto mais percebemos a dificuldade em se estabelecer as fronteiras entre realidade e ficção, já que a teoria se associa à realidade e o texto dramático à ficção. Ora, a realidade as vezes é inverossimil e a ficção as vezes parece mais real do que nosso cotidiano. Alguns discursos que se auto-entitulam teorias as vezes apresentam conteúdo de comédia de costumes. Assim como algumas obras dramáticas se estabelecem através de pesquisas quase científicas e chegam mesmo a citar trechos de obras teóricas.

O elemento dramático e a escala ficcional do conceito de tipo ideal no qual se inspirou Holanda para a criação do homem cordial, por si já parece legitimar nosso tratamento. Com esta relação pareceu desnecessária qualquer outra explicação no campo da teoria literária.

Então vejamos nosso exercício aqui a partir deste exato mesmo método um pouco ametódico de relacionar primeiro e justificar depois: e se Holanda, ao ser questionado sobre as alterações nas edições de *Raízes do Brasil*, à moda antropofágica, inventasse uma resposta?

Indiretamente, o que estamos tentando fazer neste trabalho é repetir um exercício oswaldiano (lembrem-se de *O Teatro que é Bom* e sua estrutura de diálogo?) e responder a uma pergunta que nós mesmos elaboramos. Em sendo o método oswaldiano, a resposta se torna mais oswaldiana que holandiana, parecemos. Na escolha entre estes dois protagonistas, entretanto, só havia lugar para um. Daí a desnecessidade (que começou, admitamos, na impossibilidade) de uma pesquisa nos manuscritos de ambos os autores para legitimar este trabalho. É um trabalho de criação teórica, de impulso ensaístico e de limitação material. Tivéramos mais quatro anos...

Nos “equivocos” de Sérgio Buarque é que a cordialidade dele e de Oswald parecem se aproximar mais radicalmente. E o uso de “equivocos” assim, entre aspas, tenta destacar a fortuna crítica que os equivocos de Holanda nos rendem a nós estudiosos. Neste sentido, entre aspas, o equivoco tem função social, é solidário. Na alteridade de Holanda representada por sua metodologia rigorosa que busca a coerência a todo custo é que, como Oswald, encontramos a nós mesmos. No equivoco de Holanda encontramos nosso acerto. Nos acertos de Holanda podemos encontrar nossos equivocos. Essa não parece a cordialidade de Oswald aplicada de bom senso à pesquisa?

É um momento histórico especialmente interessante para a análise da mimésis. Isto porque, período pós realismo, simultaneamente acreditamos e não acreditamos na representação. Tentando pretender que este não é um longuíssimo problema, tomamos a mimésis em seus três sentidos de acordo com Northrop Frye: “Muthos (a história ou a intriga), *dianoia* (o pensamento, a intenção ou o tema) e *anagnôrisis* (o reconhecimento).”²⁷¹ A mimésis sobre a qual refletimos neste trabalho

²⁷¹ FRYE, Northrop apud Antoine Compagnon in *O Demônio da Teoria*. Op.cit. p. 124

não trata simplesmente da representação, mas de um aspecto da prosa. A mimésis, seguindo Compagnon, não é só representação ou negação da representação mas, antes de tudo, linguagem. Em nenhum momento buscamos ser fiéis à representação do real nos textos que fizemos dialogar. Mas tampouco a negamos. Consideramos a linguagem enquanto simultânea à representação da realidade. Antes de buscar onde começa a realidade e onde começa a linguagem, consideramos que a realidade se estabelece através da linguagem. Como a identidade nacional, a representação não tem, para nós, uma origem, uma existência ontológica, mas, fenomenológica. Desta forma, quando usamos o termo mimésis, é nos referindo a esta discussão e não enquanto sinônimo de representação.

Esta simultaneidade de pulsões (linguagem e representação como origem) se relaciona à simultaneidade que evocamos em nossos autores. Abordamos estes autores sempre a partir da premissa de que não há leitura ou método definitivo. Criamos a leitura e o método à medida em que líamos os textos. Se por um lado esta imprevisão de método cria relações inexistentes, ela também divulga aspectos curiosos. O método ametódico que adotamos, nada mais que uma tentativa de emular o método oswaldiano, simultaneamente descobre e cria interpretações.

Para apreender esta simultaneidade, um conceito e aceção fechados não dariam conta. Daí a utilidade tão atual da antropofagia até mesmo enquanto epistemologia. Tentando criar um outro mundo, buscamos usar a imaginação ao máximo para relacionar o irrelacionável, reunir opostos e destacar erros. Mais uma razão para não hierarquizar os textos. A alegada diferença de natureza entre as esferas não prescinde da confiança numa especialidade característica da literatura que já não mais existe neste formato (eagleton).

Se *Raízes* é um ensaio histórico-sociológico, *O Rei da Vela* não é menos real por seu caráter ficcional. Permitimo-nos considerar o texto de ficção e de não ficção ambos em seu aspecto imaginativo diante da realidade. Imaginativo no sentido de que a realidade que nos rodeia é construída da relação entre o mundo e nossa percepção dele. Nossa premissa última é a de que há uma relação estranha e instável entre a existência dos objetos e nossa experiência de mundo.

Se há ao menos algum grau de imaginação na nossa experiência da realidade, disto não temos certeza. Mas é esta nossa premissa. E a partir dela não seria possível pretender alguma diferença na natureza de um trabalho teórico de

pesquisa e um trabalho dramaturgico. Não vemos esta diferença. Sempre que se tenta elaborá-la parece-nos artifício exagerado. Não é mais possível usar as palavras “realidade” e “ficção” sem aspas e/ou parênteses e/ou muitas notas de rodapé. O tratamento destes temas, em período de internet, televisão e multiculturalismo sempre parece artificial e decadente como uma mulher linda com os cílios postiços caindo.

Vítima da ilusão referencial, o leitor acredita que o texto se refere ao mundo, enquanto que os textos literários não falam nunca senão de estados de coisas que lhes são exteriores. E os críticos fazem, em geral, a mesma coisa, colocando a referencialidade no texto, enquanto ela é produzida pelo leitor, que racionaliza assim um efeito do texto.²⁷²

Diante deste gênero de discussão, se não baseamos nossas interpretações somente na intenção, tampouco nos baseamos somente no que está escrito no texto. Ainda não sabemos a solução para este impasse que, novamente, requer maior pesquisa. Mas a intertextualidade oswaldiana facilita a tomada de posição neste sentido. Força a leitura através de elementos também externos na medida em que seu próprio texto não hierarquiza o que é seu acima do que é do outro.

Este aspecto antropofágico, se não se encontra de forma tão livre em Holanda, encontra-se no seu equívoco. Se o homem cordial não desapareceu de todo e se ele não é somente ruim, podemos ir além das afirmações de seu criador. E o fizemos sempre em termos oswaldianos. Daí a relação com o texto de 1950.

Este esclarecimento de ordem metodológica é tanto premissa quanto conclusão deste trabalho. Se não poderíamos realizar nosso trabalho de relação entre *O Rei da Vela* e *Raízes do Brasil* sem ter estas premissas claras em nossa mente, tampouco podemos concluir estas questões por ora. Uma cuidadosa revisão da literatura sobre mimésis e representação, sobre o papel da literatura na contemporaneidade, sobre os paradigmas epistemológicos levantados pelos métodos oswaldiano e holandiano nestas obras não poderia ser feita por enquanto.

Desta forma, só o que pudemos fazer por ora foi elencar nossas extremamente temporárias premissas. Sim, pode ser um problema que tenhamos analisado as obras para não encontrar senão justificativas ainda não desenvolvidas para nosso método. Mas este método antropofágico funcionou muito bem para Oswald.

²⁷² COMPAGNON, Antoine. Ibidem. p. 110

A literatura agora ocupa um lugar curioso: afora os best-sellers, o texto não é usufruído como literatura e a literatura tampouco tem status de protagonista cultural de nosso período. Não é mais a forma essencial de transmissão de valores e de legitimação cultural. Entretanto, nunca na história se escreveu, publicou e...leu tanto quanto agora. Apesar de o livro não ser mídia principal de transmissão de cultura, o texto ocupa parte significativa nos documentos compartilhados em mídias sociais. Lê-se muito, mas outra espécie de literatura, num outro tratamento com o autor que, frequentemente, não importa. A morte barthesiana do autor teve uma reviravolta estranha.

Temos que achar novas formas de analisar e de divulgar a análise da obra de arte. Formas que levem em consideração estes elementos já que eles determinam a obra. E a co-relação entre academia e outros campos é essencial neste projeto. Neste projeto que João Cezar de Castro Rocha chama “esquizofrenia produtiva”²⁷³

Parece-nos que a perspectiva Candidiana de uma “paixão do concreto”²⁷⁴, ou seja, de que cada obra exige uma crítica específica, apesar de acertada, é imprecisa. E não nos parece, tampouco, que a decisão crítica deva ser desenvolvida em forma de uma teoria aplicável. Antes, gostaríamos de tentar antropofagizar o pensamento, deglutir tudo o que pudermos. Pois se tanto Compagnon quanto Eagleton concordam que o texto literário (além de não existir) não é ontologicamente superior a qualquer placa de rua, eles também concordam que a crítica não pode, em hipótese alguma, aderir a metodologias opostas para realizar sua análise. Temos a impressão, entretanto tímida, de que estes dois grandes pensadores possam estar, talvez, quem sabe, possivelmente, levemente equivocados. Evidentemente, não podemos ainda sustentar nossa discordância. Apresentamo-la aqui somente para justificar algumas de nossas resistências em aderir a uma teoria que justifique nossa análise.

Precisamos descobrir formas críticas que não só percebam que a afiliação a uma escola crítica limita o objeto, mas que não se importem em fazê-lo se quando for estrategicamente necessário. E nos parece que a apreensão antropofágica destas premissas pode oferecer resultados férteis.

²⁷³ ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica Literária*. – Em busca do Tempo Perdido? Op.cit. p. 377

²⁷⁴ CANDIDO, Antonio. Entrevista Revista Cult número 61 realizada por Manuel da Costa Pinto. Disponível in <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/07/a-vocacao-critica-de-antonio-candido/>

Mudando de assunto, mas nem tanto. O gênero literário é também uma forma de discurso narrativo. É certo que seu desenvolvimento inicial se dá com a Poética de Aristóteles. Como ocorrera com a gramática, a Poética inicialmente é baseada no impulso de observação do filósofo daquilo que já se encenava ao seu redor. Em seguida, o que era resultado de observação tornou-se normativo. Como crítico, o filósofo atribuiu desvalor ao gênero da comédia, considerando-a gênero menor. Queremos relacionar o gênero dramático à realidade, dizê-lo também discurso não só de dominação, mas também de comunicação cotidiana.

Compagnon discorda de nossa proposta, considera-a senso comum:

A constatação dessa afinidade entre gênero e recepção leva a corrigir a visão convencional que se tem do gênero, como estrutura cuja realização é o texto enquanto língua subjacente ao texto considerado como fala. Na realidade, para as teorias que adotam o ponto de vista do leitor, é o próprio texto que é percebido como uma língua (uma partitura, um programa), em oposição à sua concretização na leitura, considerada como uma fala.²⁷⁵

Para Compagnon, o gênero é como uma partitura. Não faz sentido senão dentro das obras, já que faz a mediação entre esta e o público: “Inversamente, o gênero é o horizonte do desequilíbrio, da distância produzida por toda grande obra nova”. Mas, como todos os capítulos do livro de Compagnon terminam com aporias, podemos duvidar de qualquer posição que ele assuma.

Ora, mas a partitura serve de comunicação musical, artística, entre os falantes daquela língua. Nossa hipótese aqui é justamente que a linguagem artística antes restrita a alguns poucos falantes, é cada vez mais disseminada na mídia de massa. Cada vez mais a linguagem cotidiana aceita a falta de sentido surrealista, o jogo de palavras dadaísta, a velocidade futurista, a blague oswaldiana e a ironia machadiana. A respeito da ironia, por exemplo, temos o já clássico texto de David Foster Wallace demonstrando como a ironia passou de artigo de inteligência rara a produto esvaziado.

O gênero literário resta entre a competência do leitor e do autor em se comunicarem. Quando é competência do leitor, é para que este compreenda, através da forma familiar, um conteúdo. É do autor quando este mostra competência para lidar com a forma historicamente aceitável.

O gênero resta, então, num espaço de relativa incerteza no campo dos estudos de teoria literária. Ao mesmo tempo em que é determinante na obra e na

²⁷⁵ COMPAGNON, Antoine. Op.cit. p. 155

recepção, não parece figurar claramente em nenhum dos sete elementos nomeados como essenciais por Compagnon (Literatura, autor, mundo, leitor, estilo, história, valor e aventura teórica). A hesitação do gênero entre o leitor e o estilo é a explicação de Compagnon para ter-se incluído o tema, em seu livro, no capítulo sobre o leitor:

O gênero, como taxinomia, permite ao profissional classificar as obras, mas sua pertinência teórica não é essa: é a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico.²⁷⁶

Isto, acontece, parece-nos, porque se o gênero é essencial e tradicional e parece também, cada vez mais, anacrônico. Desde os gregos até o classicismo o gênero passou de facilmente observável a exigência rigorosa. Agora, seu caráter doutrinador parece pouco afim à liberdade estética conquistada na modernidade. Em tempos de democracia e liberdade, qualquer memória que remonte ao regramento e à normatividade é chamada de fascista e rapidamente rechaçada. Daí que os gêneros parecem cada vez menos e menos importantes, sendo cada vez menos referidos. E é exatamente nesta aparente desimportância do gênero para a teoria literária que encontramos o perigo.

Se o tema do gênero já não é sequer discutido, ele predomina na arte-produto consumida por todos nós. O gênero dramático reina cada vez mais livre e protegido por seu anonimato. Talvez seja intuindo esta questão que vem surgindo cada vez mais estudos sobre o gênero: Bernardo Carvalho, a Cia Brasileira de Teatro, Sarrazac, Hans Thies-Lehmann, etc.

Artistas e teóricos, tentando discutir os limites e propriedades do gênero dramático vem, em outras palavras, desvelando um discurso radicalmente ideológico posto que protegido pela falsidade de sua desimportância. Se arte não é mais sagrada, ela nunca foi, entretanto, tão popular. Desta maneira, arte tem hoje mais poder de fogo do que jamais teve, poder de manipulação e de transmissão de idéias. Poder discursivo de mídia de massa.

As conquistas políticas e estéticas que permitem esta conjuntura aconteceram mais radicalmente no período histórico destes dois autores que aqui colocamos em discussão. Quer dizer, se hoje vemos trocadilhos linguísticos, beijo

²⁷⁶ Idem.

gay e camiseta dos ramones na protagonista da novela, é também por responsabilidade de Oswald e Holanda.

Por esta razão é que a inflação do gênero dramático nos auxilia a olhar para estas obras. Ela nos mostra o ponto de tensão entre senso comum e teoria. Usamos, neste trabalho, o gênero não só como régua de medida do estilo ou da recepção. Usamo-lo como possibilidade interpretativa. Elegemos os dois autores para este trabalho assim como se elegem dois atores para um drama. E criamos conflito entre eles para revelar suas afinidades. A utopia cordial foi um anti-climax para a revelação de que Abelardo I é, na verdade, baseado no querido Palhaço Piolim.

Ao mesmo tempo, fizemos uso da análise histórica (contexto da obra) e retórica (a obra em si). Ora, a adesão a estes três elementos de análise pode parecer contraditória. Gênero, retórica e história literária podem parecer elementos opostos entre si. Mas não para nós.

Isto pelas razões que já mencionamos acima. As convenções de gênero são também convenções históricas. E se o gênero é também discurso, ele é também retórica. E a união entre estes elementos todos parece-nos extremamente clara na composição do conceito de tipo ideal de Holanda. Ali o caráter ficcional do conceito não só é um problema, mas também solução na composição teórica. Da mesma forma em *O Rei da Vela* e, de maneira geral, na antropofagia oswaldiana a ficcionalidade, a mimésis, a representação são problemas que não subjagam a obra teórica ou artística, mas que a estimulam justamente através de suas contradições.

Novamente a tensão provocada pelo lugar ocupado pelo gênero. A tensão entre senso comum e teoria.

Se por um lado a consistência teórica na análise e interpretação de texto oferece uma régua clara, por outro engessa a leitura. A opção mediana pareceria a única opção possível a esta consistência. Mas a posição mediana é sempre frágil e difícil de ser defendida:

É sempre mais fácil argumentar a favor de doutrinas desmedidas (...). Mas, na prática, vivemos (e lemos) no espaço existente entre os dois. A experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo. A situação mediana repugna aos verdadeiros teóricos da literatura. Mas, como dizia Montaigne, na "Apologie

de Raymond Sebond²⁷⁷: “É uma grande temeridade perder-vos vós mesmos para perder um outro.²⁷⁷”

Este receio deve estar claro em nossa pesquisa: como aliar aventura teórica à consistência demandada pelo discurso acadêmico? Estivemos sempre com Eagleton na percepção da academia como um “discurso a ser aprendido”. Terry Eagleton, leitura exigida no exame de aprovação ao mestrado que resultou no presente trabalho:

O pensamento independente, a divergência crítica, a dialética racional são parte da matéria mesma da educação humana. Dificilmente alguém, como disse antes, exigirá que nosso ensaio sobre Chaucer ou Baudelaire chegue inexoravelmente a conclusões prefixadas. Tudo o que se exige é que a linguagem seja manipulada de maneiras aceitáveis. Conseguir o certificado de proficiência em estudos literários outorgado pelo Estado é uma questão de ser capaz de falar e escrever de certas maneiras. É isso que está sendo ensinado, examinado e certificado, não o que o indivíduo pensa ou acredita, embora aquilo que é concebível esteja, é claro, circunscrito pela própria língua. Podemos pensar ou acreditar no que quisermos, desde que falemos aquela língua determinada. Ninguém se preocupa particularmente com o que dizemos, com as posições extremadas, moderadas, radicais ou conservadoras que adotamos, desde que elas sejam compatíveis com uma forma específica de discurso, dentro da qual se articulem. Os estudos literários, em outras palavras, são uma questão de significante, e não de significado. As pessoas empregadas para nos ensinar essa forma de discurso lembrar-se-ão se somos ou não capazes de pronunciá-lo com eficácia, muito depois de terem se esquecido do que dissemos.²⁷⁸

A citação assim tão longa é para tentar apreender a evolução de Eagleton rumo a uma aporia. Ele monta um discurso que parece assertivo, veemente e categórico, para destruí-lo conforme evolui no raciocínio. Este trecho são apenas duas páginas da conclusão de um livro que monta um histórico da teoria literária. A escolha do recorte diz que o tema é importante, mas o livro começa com o autor afirmando não só a inexistência da literatura como a completa desimportância da teoria literária em comparação, por exemplo, à bomba nuclear. De maneira estruturalmente semelhante, parece uma afirmativa plenamente aceitável (tanto para Eagleton, quanto para Compagnon) que “qualquer tentativa de definir a teoria literária em termos de um método característico está destinada ao fracasso”²⁷⁹.

Ora, quem busca o fracasso? Nós, não. A consistência teórica tem a função de atestar a tomada de posição, mostrando clareza no domínio da tradição em que um estudo se insere. Em nosso trabalho ela é plenamente demonstrada na

²⁷⁷ Ibidem. p. 161

²⁷⁸ EAGLETON, Terry. Teoria da Literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 303-304

²⁷⁹ Ibidem. p. 297

retomada histórica, na contextualização das peças, na análise intertextual e nas citações exaustivas da fortuna crítica sobre os temas que abordamos.

É no momento da contradição, entretanto, que nossa consistência teórica parece falhar. É no momento da aporia, artifício retórico para especular sobre o tema, que parece haver inconsistência. Isto se dá justamente porque não aderimos cegamente a um método de leitura e tampouco apresentamos posições medianas.

Se há, portanto, um ponto cego em nossa abordagem, ele não nos parece senão chave de entrada para estudos mais aprofundados.

2.3 Teatro de Boulevard: O Rei, O Circo e A Farsa

O Termo Teatro de Boulevard consagra na crítica a referência pejorativa ao teatro de comédia feito entre o século XIX e XX na Europa. Importaram-se as formas, importou-se o preconceito e também o termo pejorativo. O Boulevard (que podemos chamar de teatro passadista, comédia de costumes, ou às vezes até teatro por sessões) configurar-se-ia sobretudo por seu engajamento com o público. Sua vontade de atrair o público simples lhe comprometia com a representação da figura também simples. O Boulevard, no Brasil, busca, sobretudo, agradar ao público. Daí o claro preconceito da intelectualidade da época que perdurou pelo menos até o modernismo de 22:

Dois escritores (...) começaram entre nós a escrever para o teatro; mas a época em que compuseram as suas obras devia influir sobre a sua escola. O primeiro, Pena, muito conhecido por suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia. Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo de aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época²⁸⁰.

Visto como oposição ao teatro burguês, o chamado “drama”, as comédias de Boulevard eram também chamadas de “baixa comédia” pelo motivo mencionado por José de Alencar - o apelo ao riso fácil. Ao ver duas senhoras rindo constrangidas ao assistirem a uma farsa (que, segundo Alencar, “não primava pela moralidade e pela

²⁸⁰ COSTA, Ina Camargo. A Comédia Desclassificada de Martins Pena. Artigo Revista Literatura e Sociedade USP: São Paulo. p. 2

decência da linguagem”) é que Alencar se decide por “fazer rir sem fazer corar”²⁸¹. A comédia ideal que Alencar tem em mente é a “comédia dramática”²⁸² de inspiração européia. Segundo a intelectualidade da época, esta “alta comédia” de quem Molière é patrono máximo, é o verdadeiro ideal visando moralizar com polidez.

O circo, figurando entre os gêneros da baixa comédia, segundo Levin também concedeu aos megalomaniacos circos europeu e estadunidense seu próprio sabor. Se lá o orçamento permitia a montagem do espetáculo com “animais amestrados, feras, domadores, tratadores, armadores de lona” aqui, o orçamento era menor. Nossa tradição circense, familiar como o bom cordial, inicialmente estruturou mímicas à moda européia. Posteriormente viu-se a leitura pública de poemas transformar-se em pequenos números cômicos representados pelos palhaços e escritos pelos membros do circo. Ainda segundo Levin, “esse tipo de literatura de circo, de linguagem simples, bem humorada, voltada para a preferência do espectador” teve seu apogeu entre “1918 e 1938”²⁸³.

Para os modernistas, o único teatro de qualidade feito no Brasil dos anos 20 e 40 era o circo de Piolim. Seu caráter de improvisação, segundo Levin, facilitava a relação ao primitivismo Pau-Brasil. A tipificação do brasileiro, a pluralidade de cores, “a vida sem disfarces, sem atitudes, sem galãs e centros-cômicos, sem personagens feitos de encomenda”²⁸⁴ aos olhos modernistas, colocava o teatro de circo próximo à farsa, mas sem o contágio do estrangeiro. Ora, engano modernista, já que os primeiros espetáculos eram já inspirados no circo europeu e estadunidense. Piolim, numa entrevista transcrita por Levin, conta da influência que seu teatro recebeu do cinema de Chaplin. Equívoco modernista o de cogitar alguma pureza cultural.

Oswald, a propósito, ajudou Piolim a escrever o roteiro de *Professor de Clarinete*, peça apresentada no cinquentenário da Semana de Arte Moderna. A relação entre o antropófago e o palhaço se estreitou e Oswald chegou a pensar no palhaço para o papel de Abelardo I:

Melhor do que qualquer outro, o ídolo dos modernistas, de repente transformado de clown em proletário, poderia encarnar nos palcos o sentimento algo inocente de desprezo pelos ricos. Como artista do povo, Piolim irradiava sabedoria no olhar, sinceridade nos gestos, e, na voz, a

²⁸¹ COSTA, Ina Camargo. op.cit. p.4

²⁸² Ibidem. p.3

²⁸³ LEVIN, Orna Messer. Op.cit. p. 80

²⁸⁴ Ibidem. Op.cit. 84

verdade dos oprimidos. O talento histriônico democratizava o palco. Era o talento socializado no riso heterogêneo da massa, que comparecia para assistir a verdade pura, limpa.²⁸⁵

Daniela Rocha, em artigo para a Folha de São Paulo, afirma que: Oswald de Andrade escreveu o personagem Abelardo de "O Rei da Vela" em homenagem a Piolim, cujo nome verdadeiro era Abelardo, e queria que ele representasse o papel²⁸⁶. Isto não só mostra a relação visceral entre a estética de *O Rei* e o gênero circense brasileiro, como também dá reforço à nossa afirmação de que Abelardo I não é somente vilão. Novamente, entretanto, temos de nos contentar com a panorâmica do tema que requereria uma consulta de alguns aninhos aos manuscritos de Oswald, constantes na biblioteca da Unicamp. Sem isto, não podemos fazer senão confiar nestas afirmações incompletas que pululam aqui e ali da pesquisa de outros autores.

É com base no depoimento de Piolim, reproduzido por Maria Augusta Fonseca em *Palhaço da Burguesia*, que Levin afirma o seguinte:

(...) na década de vinte, Oswald agora discutia detalhes de sua própria peça, trocava idéias e refazia algumas passagens a medida que a redação final ia sendo elaborada. O recrudescimento da censura durante o governo de Getúlio, contudo, impediu que o plano do espetáculo se realizasse de acordo com o desejo do escritor, que por conta disso teve de bater em outras portas²⁸⁷.

Oswald também tinha a equivocada convicção de que o teatro brasileiro esteve estagnado durante os anos 20 a 40. Por esta razão, quando da escrita de *O Rei* a idéia era aceitar o desafio de arrancar a dramaturgia nacional daquela monotonia insuportável, que a comédia de costumes praticamente oficializara (...) a despeito das tentativas modernizadoras de Oduvaldo Viana e Viriato Corrêa, com as chamadas peças 'regionais' e a despeito do trabalho de Renato Viana, fundador no Rio de Janeiro do Teatro-Escola²⁸⁸.

Para Oswald, o teatro precisava apreender "aquela face urbana e desconhecida que Alcântara Machado enumerara nos jornais"²⁸⁹. Segundo Levin, Alcântara Machado era grande influência nesta perspectiva oswaldiana, apesar de, quando da escrita de *O Rei*, Oswald e Alcântara estarem de relações rompidas. A

²⁸⁵ LEVIN, Orna Messer. Op.cit.p. 88

²⁸⁶ ROCHA, Daniela. Piolim quer levar picadeiro ao palco. Ilustrada. Folha de São Paulo. 22 de março de 1997. Disponível no site dos Parlapatões in <http://www.parlapatoes.com.br/criticas-content.php?id=29>

²⁸⁷ LEVIN, Orna Messer. Op.cit. P. 88

²⁸⁸ Ibidem. p.86

²⁸⁹ Ibidem. p.89

face urbana mencionada por Alcântara consistia no seguinte: “A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o italo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó.”²⁹⁰

Talvez coubesse perguntarmos a Alcântara Machado se as figuras de Martins Pena não eram o Brasil a que se referia. Já dissemos que é característica desta dita baixa comédia a representação dos sujeitos e costumes populares e não da *high society*. Em Martins Pena, conta-nos Claudia Braga, víamos já: (...) os roceiros, não os fazendeiros; os meirinhos, não os juízes togados; os suburbanos, não os cosmopolitas; as ‘caixeirinhas’, não o *high society*²⁹¹. Aqui vemos o preconceito nebulando o julgamento de nosso querido antropófago. Seu projeto de renovação da dramaturgia nacional, se não é anulado por este equívoco de análise histórica, é certamente maculado. Como poderia ele renovar o que já estava renovado? Parece-nos que, neste aspecto, o que Oswald fez melhor foi apresentar justamente a figura urbana em crise. Há em *O Rei* uma concentração da relação de causalidade entre os elementos urbano e rural. Quer dizer, é só em detrimento do rural que o urbano poderá se estabelecer. Entretanto, o final cíclico e a falta de perspectivas para aquele mundo acaba anulando esta afirmação, para mostrar que não há vencedores neste conflito.

Além das afinidades biográficas com o gênero circense, *O Rei da Vela* ainda compartilha alguns elementos estruturais e estéticos, também elencados por Levin. Segundo a autora, a desumanização dos dois Abelardos e dos clientes, logo na primeira cena, além de mostrar a inumanidade daquele sistema financeiro, “hiperboliza as ações de Abelardo I caricaturando a imagem de seu poder”. Desta forma, prossegue a autora, “Oswald estabeleceu (...) uma concordância com o registro cômico buscando apoio na agilidade e na violência da farsa circense”²⁹².

Parece-nos que este recurso circense é a chave para o engajamento satírico da peça. É ele o primeiro indicativo de que *O Rei da Vela* não pretende nos oferecer apenas uma representação naturalista ou realista. É através desta chave que começamos a perceber certa tipificação problemática das personagens. Porque ao

²⁹⁰ Ibidem. p. 85

²⁹¹ BRAGA, Claudia. op.cit.p. 404.

²⁹² LEVIN. Op.cit. 88

mesmo tempo em que vemos um exagero nalguns traços, sabemos não se tratar de simples tipificação.

O circo se comunica deveras com a coincidência bizarra existente na farsa de Charlie Chaplin. Farsa esta constituindo o que Levin chama de uma “dialética da farsa” que consiste na “interação entre a alegria e a gravidade, a máscara e o rosto, a superfície e o que está abaixo dela”²⁹³. Segundo Levin, o desmascaramento e a velocidade, decorrentes desta dialética, são essenciais à comédia farsesca: criam a ilusão e conquistam a simpatia do público.

Em *O Rei*, a velocidade se cria também nesta dialética da farsa. Para criar o jogo de significantes, entretanto, é através do excesso de texto e de exclamações. Assim, o desmascaramento é jogado tanto ao público quanto às demais personagens. A velocidade do texto tão carregado de referências, entretanto, parece contradizer o jogo farsesco quando este tenta provocar a gargalhada constante. Não há gargalhada constante em *O Rei* e ela anularia qualquer possibilidade reflexiva que a peça impõe, justamente, através do excesso verbal. Se é parte da proposta farsesca a aproximação ao “nonsense” a criação de uma “atmosfera de insanidade”, *O Rei* novamente parece se aproximar do gênero. Mas, novamente, de maneira muito peculiar. Se o nonsense e a atmosfera de insanidade da farsa provocam a catarse e o completo relaxamento do público, numa adesão ao gênero dramático n’*O Rei*, por sua vez, elas são elemento épico. O nonsense mostra a imbecilidade de personagens que, como Dona Poloca, não fazem sentido e a insanidade leva Abelardo I ao suicídio final.

Desta forma, ainda em chave circense de ascendência farsesca, os elementos paródicos de *O Rei da Vela* são rebaixados “a serviço da mensagem ideológica”. Ora, o panfletarismo de Oswald não é simplista, baseando-se, sobretudo, na espinafração geral. Assim, a mensagem ideológica que aparentemente é didática é, na verdade de espinafração. Ao contrário de estabelecer uma mensagem, a peça destrói todas as mensagens com as quais entra em contato. Veremos exemplos adiante, como a sabotagem do próprio ideal comunista através de Abelardo I.

Levin, relaciona *O Rei da Vela* ao *Ubu Roi* peça de Alfred Jarry. Para Levin, a marca da protagonista de *Ubu* é “o fracasso que ele, enquanto personagem

²⁹³ Ibidem. p. 82

farsesca, concretiza na absoluta incapacidade de compreender as situações tendo a si mesmo como referência”²⁹⁴. Falaremos, no momento de análise da peça de Oswald, sobre a falta de uma régua moral em *O Rei da Vela*. Quando o fizermos, lembremo-nos deste caráter farsesco que ela implica. Porque *O Rei* problematiza, segundo Levin, até mesmo esta ferramenta.

Vejamos: Abelardo I acumula, naquela realidade ficcional, as profissões de usurário, industrial e latifundiário. A elas corresponderia o tipo avarento que não acumula as características do falso erudito, do glutão, do esperto ou do presunçoso. Estas características, em Abelardo I são, entretanto, acumuladas. A elas estão associadas as funções formais de protagonista (de onde emana a visão crítica) e de objeto da sátira. Esta estrutura basilar da peça é de inspiração farsesca e circense. Segundo Levin, o acúmulo pitoresco de funções viria do exagero característico de um protagonista de espetáculo circense, inspiração primeira do antropófago²⁹⁵.

A dependência econômica de Abelardo I em relação ao capital estrangeiro mostra uma das incontáveis contradições satíricas de *O Rei*. Para chegarmos a ela, será necessária uma breve digressão histórica, novamente baseada em Levin. O Brasil inicia sua relação com o modelo moderno do sistema capitalista através da produção de bens agrícolas e pecuários, com a agroexportação de produtos primários como, por exemplo, o café. Certa inabilidade no tratamento deste esquema de forças implicou “a evasão de lucros para o exterior” e a progressiva dependência do governo no esquema de exportação que, por sua vez, reitera o subdesenvolvimento do mercado interno. Tudo o que já se passava na colônia, agora é radicalizado. Abelardo I, é parte da burguesia urbana em desenvolvimento e, ao adequar-se às novas condições, inova os esquemas de sobrevivência das classes superiores:

Abelardo I nasce da revisão desses elos de união tão vincados no primeiro momento modernista. Grita aos quatro ventos a sua dependência em relação ao dinheiro estrangeiro, ciente de que nasceu para defender o *valor da nota* pela nota. Nesse sentido, contraria os interesses do grupo oligárquico, receoso das possíveis repercussões na demanda externa de seu produto (em virtude de uma queda nas importações), desviando recursos para a industrialização. Tem o desaforo de possuir latifúndios quando todos anunciam o fim das grandes propriedades. E vive acintosamente da especulação financeira, num país de vocação agrícola que facilitou a substituição do sistema pela “ditadura da *city*” e perpetuou o poder das metrópoles em detrimento da formação de capital interno²⁹⁶.

²⁹⁴ LEVIN, Orna Messer. op.cit. p. 94

²⁹⁵ Ibidem. p.96

²⁹⁶ Ibidem. p. 96/97

A coragem aventureira de Abelardo I com seu oportunismo radical vem em oposição à burguesia conservadora das oligarquias rurais que o precedem de que é bom representante seu futuro sogro, Coronel Belarmino. Abelardo I aproxima-se até mesmo do governo federal (“De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel”²⁹⁷) para lucrar através de especulação. Uma tal aproximação cordialíssima é oposta ao distanciamento que a “tradicional fortuna paulista” vem sofrendo em função do centralismo do governo Vargas. Além de distanciar-se, esta camada superior vinha perdendo autonomia de decisão, desembocando em um dos desdobramentos da rebelião tenentista quando esta rompe com a oligarquia paulista. Não é por acaso que Abelardo I, ao final do terceiro ato, associa-se ao ideal revolucionário, invocando a “força revolucionária dos militares amotinados”.

Abelardo I explica sua riqueza através do oportunismo: vai da desapropriação de latifúndios à função de laçao do capital estrangeiro. Trai sua classe se for necessário. O maior pesadelo da classe burguesa toma representação onírica no delírio de Abelardo I, quando este conta a história do cão Jujuba, aderindo à causa revolucionária. Na afirmação de Heloísa, toma forma o pesadelo da miséria.

Para Levin, o exagero farsesco da composição de Jarry consiste em sua exagerada ingestão de tudo para somar forças e alcançar o poder. Mas Jarry não conhece o poder que quer alcançar e é destituído do poder. Sobretudo, em Jarry não há correspondência com a realidade. Em *O Rei*, entretanto, a correspondência com a realidade a empurra a um “rearranjo da matéria literária” que desemboca no exagero de composição de inspiração circense e farsesca. *O Rei* faz, portanto, “uso paródico” das “convenções estéticas” do gênero popular:

A aparente contradição criada entre a abertura de uma clave paródica, que define um grau de ruptura para a peça, e o escoramento numa função de comentarista atribuída ao personagem principal decorre do impasse em que se encontra a sátira de Oswald, cujo ponto de vista está ao mesmo tempo nas opiniões autorizadas do protagonista e nas expressões dos demais. A rigor, a veiculação de idéias disseminada ao longo do texto através dos comentários do *raisonneur* não é um privilégio do protagonista. A explicitação das mensagens satíricas, embora se coadune com a própria hilariedade da farsa circense, manifesta-se na voz de quase todos os personagens que contracenam com Abelardo I.²⁹⁸

²⁹⁷ ANDRADE, Oswald de. op.cit. p.61

²⁹⁸ LEVIN, Orna Messer. op.cit. p. 99

Aliada a isto tudo, vemos uma falta de aprofundamento dos conflitos que contribui para a característica verborrágica mencionada acima. A simples alusão a eles, sem que sejam desenvolvidos é também parte da orientação farsesca. O palavrório exagerado, a concentração da ação dramática na fala, são características que desencadearão muitas das reflexões que faremos adiante. Vejamos o apuro de Levin sobre o assunto:

Sendo assim, Abelardo II resulta ser uma criatura autônoma, e[í]mbuída de motivações pessoais, embora não nos seja dado conhecê-las melhor, que testemunha as ações do usurário e tem poderes para interceder nos acontecimentos, ora a favor, ora contra ele. Neste caso, os antagonismos estão lá para quem quiser ver. Apontá-los sem necessariamente torná-los ativos é, portanto, uma das características da dramaturgia oswaldiana que caminha na direção da fragmentação da estrutura dramática convencional, associando um universo ideológico internamente fraturado à desintegração do capitalismo.²⁹⁹

Os antagonismos são apontados sem necessariamente tornarem-se ativos. É como se a coluna dorsal de *O Rei* fosse feita de geléia.

Há um desmascaramento que implica o desbastamento das situações dramáticas. O exemplo dado por Levin é o diálogo entre D.Poloca e Abelardo I: “A senhora vive de aragens...Eu de bifés”³⁰⁰. Novamente de inspiração farsesca, a fala de Abelardo I traz a fantasia de D.Poloca para a realidade carnal. Ao desmascarar a personagem, desfaz qualquer possível nó dramático e identifica a questão a um traço físico, material, vulgar até. A defesa tradicional e ideológica de D.Poloca é mostrada como insatisfação sexual. Segundo percepção sensível de Levin, insatisfação física nada distante da fome indiscriminada de Abelardo I. A sexualização das personagens e a referência indireta (que para nós hoje soa extremamente direta) como o sorvete de banana real, D. Cesarina, como que pensando em voz alta: “Eram como dois irmãos...Ele e o Godofredo viviam no mesmo quarto” e etc. A artificialidade dos diálogos, cada fala organizada como chave para a entrada da próxima. A vulgaridade geral que chega a contaminar o tratamento dos temas pertinentes à alta cultura. São artifícios que nos parecem cordialidade mas que são inspirados numa tradição anterior a *Raízes do Brasil*. São características do Teatro de Revista.

²⁹⁹ Ibidem. p.105-106.

³⁰⁰ ANDRADE, Oswald. op.cit.p.74

Estamos aqui oferecendo um panorama e tentando demonstrar algumas das ferramentas que permitem que Oswald crie *O Rei da Vela*. Entretanto, este nosso exercício seria contrariado imediatamente por Sábado Magaldi:

Repito que os conhecedores da dramaturgia brasileira da década de 30 não podem entender como Oswald de Andrade escreveu *O Rei da Vela*. A peça está fora de todos os padrões praticados entre nós. Ela funde consciência política e vanguarda – um segredo que, infelizmente, se perdeu depois no teatro. Ou se fazem textos com boas idéias e tratamento convencional, ou se utiliza uma linguagem de vanguarda para esposar princípios retrógrados. Brecht, Maiakóvski, Oswald e uns poucos mais souberam unir pensamento e forma revolucionários. Esse é um privilégio de gênios. Com naturalidade, Abelardo I, a certa altura, dialoga com o Ponto, incorporando um procedimento em torno do qual Pirandello elaborou sua trilogia do teatro dentro do teatro³⁰¹.

Ou seja, este é outro assunto dentre os muitos espinhosos envolvendo nossa peça. Isto não anula a necessidade do presente capítulo, mas certamente o coloca numa perspectiva diferente.

3. Agora sim: Relações entre *O Rei da Vela* e o Homem Cordial

Começemos com um breve resumo da peça. *O Rei da Vela* é a narrativa dum trecho da vida de Abelardo I passada no ano de 1932. Abelardo I é um novo-rico, detentor do monopólio da fabricação de velas no Brasil, industrial e usurário. Já tendo bastante dinheiro, falta-lhe um nome para se consagrar como figura importante. Para resolver a falta de um nome ou de sangue importante, Abelardo I firma compromisso de casamento com Heloísa de Lesbos e, conseqüentemente, com a família desta, que, após a quebra da bolsa de 29, faliu. O braço direito de Abelardo I é também seu maior competidor Abelardo II. A peça se desenrola no encontro entre Abelardo I com as demais personagens, no que Sábado Magaldi chamou de “desfile” destas³⁰². Ao final, Abelardo I culpa Abelardo II ou o Americano por furtar-lhe toda a fortuna e assim causar sua falência, apesar de o texto nos mostrar que desde o primeiro ato Abelardo I já está falido. E, apesar da acusação dramática, o próprio Abelardo I admite que o dinheiro furtado “troca de mão individual, mas não sai da classe”. Em estado delirante, Abelardo I suicida-se num “suicídio autêntico” já que “Abelardo matou Abelardo”.³⁰³

³⁰¹ MAGALDI, Sábado. Teatro da Ruptura. Op.cit p. 87

³⁰² Ibidem p. 75

³⁰³ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.99.

O presente capítulo é composto pelos elementos da obra *Raízes do Brasil* que fomos encontrando na peça *O Rei da Vela*. É neste capítulo que realizaremos a análise da peça *O Rei da Vela* relacionando-a ao homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda. Cada sub-título corresponde, portanto, a um elemento chave que encontramos em comum entre *Raízes do Brasil* e *O Rei da Vela*.

3.1 A Questão Nacional

Só é possível relacionar *O Rei da Vela* ao *Homem Cordial* confiando na premissa de que ambos tratam do nacional. A questão surge já no título da obra *Raízes do Brasil*, mas não parece se apresentar tão obviamente em *O Rei da Vela*. Não parece, mas se apresenta. Em *O Rei da Vela*, a questão surge também já no título. Não obstante isto, ela surge também em todo o argumento que é premissa da peça. É possível dizer, então, que, apesar de a aparência dizer o contrário, *O Rei da Vela* trata da questão nacional tão obviamente quanto *Raízes do Brasil*. Agora vamos explicar estas afirmações.

O título *O Rei da Vela* parece aderir ao título monárquico sem respeitar a hierarquia correspondente ao título. Ora, um Rei reina num território ou numa nação e não no monopólio de um comércio. E o comércio sobre o qual este Rei da vela reina parece demasiado humilde para corresponder ao título de rei. Um rei que reina sobre o comércio de velas é, seguramente, um rei mais carnavalesco e menos refinado do que o rei europeu. O rei mais carnavalesco possui uma plasticidade cordial que o aproxima de seus súditos, chegando a insinuar a ausência de hierarquia entre ambos. Vemos a questão nacional da cordialidade já no título de *O Rei da Vela*. Este trato cordial atribuído ao título monárquico de origem européia resulta num simultâneo respeito e desrespeito. Assim como o homem cordial é simultaneamente tendente à anarquia e ao fascismo, o título da peça também. Quer dizer, a referência monárquica ou o respeito a uma ordem superior sem explicação lógica para além da determinação divina se dá em *O Rei da Vela* de forma ambivalente. E o surgimento desta ambivalência já no título inicia a criação de um mundo com características também ambivalentes.

Por conta da ambivalência também é que o título, desde já, contribui para a criação de um tom de comédia: “Heloísa – Ficaste o Rei da Vela!”³⁰⁴. Ora, se o título monárquico é simultaneamente respeitado e desrespeitado, é também simultaneamente honroso e desonroso portá-lo. Parece característica neste mundo brasileiro de *O Rei da Vela* tanto a obediência quanto a desobediência extremas, a valorização e a desvalorização dos títulos de nobreza. Parece familiarmente brasileiro este contexto de comédia que fala sério.

A temática do nacional se apresenta também enquanto premissa: todas as personagens são brasileiras, a narrativa se desenvolve em São Paulo, e o aparecimento e a referência ao estrangeiro servem como referencial comparativo para a cor local.

Não parece haver, em *O Rei*, um ataque direto somente à situação brasileira, mas um ataque direto às questões mais amplas econômicas, políticas e sociais. É, entretanto, na demonstração destas problemáticas no território local que os temas se tornam brasileiros. Não há uma essência brasileira nos problemas apresentados, mas certa ordem de fatores que as localiza como tais. Talvez seja mais preciso dizer que há uma verdadeira dialética entre os temas e o local onde acontecem.

Assim, “A Questão Nacional” contextualiza *Raízes do Brasil* e *O Rei da Vela* num período histórico em que ambos os textos buscam definir a identidade brasileira. Não parece necessário mostrar mais do Brasil que exala constantemente em *O Rei da Vela*. Passemos, portanto, ao que nos interessa.

3.2 Fenomenologia do Brasileiro

João Cezar de Castro Rocha, como já vimos, confia que nossa pátria é construída com base em comparações. Antonio Candido afirma que estudar a literatura brasileira é estudar literatura comparada³⁰⁵. Rocha afirma sobre a obra de Gonçalves Dias: “É como se suas obras terminassem por contradizer o projeto que as estimulava, pois, se buscam a especificidade do brasileiro ou a origem da

³⁰⁴ Ibidem. p.61.

³⁰⁵ CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. p. 211-215. In: Recortes. Cia das Letras: São Paulo-SP, 1993. p.211.

sociedade, terminam afirmando seu traço problemático enquanto formação autônoma”.³⁰⁶

Rocha menciona um estudo de Merquior que tem por hipótese a existência em *Canção do Exílio* de um sentimento abstrato. Apesar da diferença entre os gêneros (dramático e poesia) achamos possível fazer relacionar a análise de Rocha à nossa peça. Para Merquior, a falta de adjetivos em *Canção do Exílio* tem justa relação com o seguinte: “a terra natal não possui características que possam defini-las em si mesma, logo, que permitam adjetivá-la. Portanto [...] a ausência de adjetivação corresponde à falta de traços característicos do Brasil, exclusivamente dele”.³⁰⁷ Após algumas mais análises, João Cezar concorda com Merquior ao afirmar: “O Brasil, na ‘Canção do Exílio’, não é isso nem aquilo, o Brasil é sempre mais”.³⁰⁸

Se a ausência de adjetivos na *Canção do Exílio* mostra um Brasil que é “sempre mais”, a profusão de adjetivos em *O Rei da vela* poderia nos dizer o exato oposto. Mas, não nos antecipemos.

Rocha encontra na conclusão do ensaio de Merquior um novo fechamento de questão que é mais interessante se eterna e progressivamente aberta: “[...]por que não radicalizar sua brilhante análise, propondo a objetivação do dado subjetivo?”³⁰⁹. A sugestão de João Cezar é que se aponte no lugar do *mais* um decisivo *menos* que teria a ver não com um sentimento de inferioridade, mas com o paradoxo deliberado de assumir “o caráter incaracterístico da pátria construída com base em operações comparativas”.³¹⁰ Ao invés de o “Brasil” ser “sempre mais”, porque não assumi-lo como “sempre menos”?

O cuidado de Holanda com a particularização dos eventos não explica o corte do trecho que encerrava o parágrafo inicial de *Raízes* na primeira edição, o parágrafo que diz vivermos “uma experiência sem símile”. Isso porque foi preservado, na edição definitiva, o “somos **ainda hoje** uns desterrados em nossa terra”.³¹¹ E chamar-nos desterrados em nossa terra não era juízo menos polêmico que dizer-nos uma experiência sem símile. Se o juízo da primeira edição não

³⁰⁶ ROCHA, João Cezar de Castro. op. cit. p.130-131.

³⁰⁷ ROCHA, João Cezar de Castro apud Merquior, p.129.

³⁰⁸ ROCHA, João Cezar de Castro apud Merquior .p.130.

³⁰⁹ ROCHA.op.cit.p.130.

³¹⁰ ROCHA. op. cit. p.130.

³¹¹ Idem. (grifo nosso)

mostra temporalidade, o da edição definitiva, com o advérbio *hoje* tem o atributo da contemporaneidade. Também importante é o advérbio *ainda* que aprofunda o problema do exílio, como se fosse um “pecado original do país do futuro”³¹².

Estas reflexões reverberam tão claramente em *O Rei da Vela* que parece exercício inútil explicá-las, já que o texto fala tão mais por si só:

ABELARDO I — [...] Eles defenderão as minhas posições e a tua ilha, meu amor!
HELOÍSA — Ora uma ilha brasileira!... Estou quase não querendo.
ABELARDO I — Um cais... Onde você atracou... Depois de tocar em muitas terras... ver muitas paisagens
HELOÍSA — O meu porto seguro...
ABELARDO I — Um porto saneado... Com armazéns... guindastes...E uma multidão de trabalhadores para nos dar a nota...³¹³

Heloísa afirma não querer o presente valioso, uma ilha, acusando seu desvalor na medida em que é brasileiro. O presente retoma valor na medida em que é um “porto seguro” saneado e com trabalhadores para servi-la. Ora, “porto seguro” não é um bom adjetivo para o que a nacionalidade representa quando o sujeito se encontra no exterior?

Em seguida, quando as benfeitorias e os trabalhadores reavivam o valor da ilha brasileira, retiram-lhe o valor onírico, tornando a ilha apenas uma fonte material de segurança financeira. A ilha paradisíaca, compositora do imaginário romântico da vida milionária, em sendo brasileira, é apenas fonte de renda para a burguesia. Fosse ainda uma ilha européia...

Vemos, em outro momento, Abelardo I reclamando da impossibilidade do Brasil: “ABELARDO I – Rua! Ninguém mais pode trabalhar num país destes! Com leis monstruosas!”.³¹⁴ Em seguida, Belarmino: “Emissões também. Não sou contra as emissões, senhor Abelardo I Mas sabe do que precisa o povo, de tranqüilidade para trabalhar, evidentemente”.³¹⁵

A forma narrativa que permite ao não especialista, Belarmino, oferecer sugestões de ordem pública, sobre um assunto que ele evidentemente não domina, já é ela mesma evidentemente relacionada ao aspecto cordial da intelectualidade afeita ao saber aparente. Mas só guardemos esta característica por enquanto, pois o

³¹² ROCHA. op. cit. p.120.

³¹³ ANDRADE, Oswald. op.cit. p.59

³¹⁴ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.48.

³¹⁵ Ibidem. p.77.

que nos importa, neste momento, é a crítica ao momento presente evidente na fala de Abelardo I e a perspectiva futura na fala de Belarmino. Elas nos mostram a expectativa futura de uma melhora dos problemas nacionais. Temos também falas se referindo ao Brasil como um país atrasado:

ABELARDO I – Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim...Entrando num acordo com a propriedade...
ABELARDO II – De fato...Estamos num país semicolonial...
ABELARDO I – Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro.³¹⁶

A perspectiva do atraso brasileiro num mundo globalizado só pode significar que há um avanço possível. Ou seja, se o Brasil é atrasado, é evidente que há um referencial de avanço que o Brasil deve seguir para sair do atraso. O Brasil, atualmente atrasado, pode ser também o país do futuro. Entretanto, a expectativa do futuro não é claramente otimista, pelo contrário, é um pouco pessimista aos olhos de Abelardo I:

ABELARDO I – [...] Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto a Cingapura, de Manaus à Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaio, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você....³¹⁷

Segundo a fala acima, de Abelardo I, o Brasil atrasado tem seu papel muito claro de explorado na economia mundial, e assim será para todo o sempre. Entretanto, o passado socialista de Abelardo II mais o receio de Abelardo I das manifestações contra o capital parecem afirmar o oposto deste pessimismo. Isto tudo parece mostrar a percepção de que há mudanças radicais e que o Brasil pode sair da condição de explorado.

Abelardo I percebe o capitalismo bem enraizado na sociedade contemporânea, ao ponto de abranger medidas sociais que regulariam o desenvolvimento desenfreado e desumano do capital. É Abelardo I capaz de levar vantagem pessoal sobre estas medidas originalmente de intenções sociais:

ABELARDO II – E a mulher dirá que foram os operários que os arruinaram.

³¹⁶ Ibidem. p.50.

³¹⁷ Ibidem. p.62-63.

ABELARDO I – E foram de fato. Eu conto como fator essencial dessas coisas as exigências atuais do operariado. O salário mínimo. As férias. Que diabo. As tais leis sociais não hão de ser só contra o capital...

ABELARDO II – Não são não. Descanse. Eu entendo de socialismo. Olhe. A lei de férias só deu um resultado. Não há mais salário de semana ou de mês. É por dia de trabalho, ou por contrato. Somando bem, os domingos, feriados e dias de doença eram mais que as férias de hoje.³¹⁸

Vemos aqui que uma medida que intenciona proteger os menos favorecidos acaba por favorecer aqueles de quem se busca protegê-los. Há um enraizamento deste novo esquema econômico no Brasil:

ABELARDO I — Os velhos senhores da terra que tinham que dar lugar aos novos senhores da terra!

HELOÍSA — No entanto, todos dizem que acabou a época dos senhores e dos latifúndios...

ABELARDO I — Você sabe que o meu caso prova o contrário. Ainda não tenho o número de fazendas que seu pai tinha, mas já possuo uma área cultivada maior que a que ele teve no apogeu.³¹⁹

A expectativa de Abelardo I aqui é otimista. Há uma mudança constante que provoca, entretanto, certa insegurança: o capitalismo e o capitalista se sentem ameaçados pelas perspectivas dos novos tempos. Agora o Brasil do futuro talvez não seja muito bom:

ABELARDO I — Tenho estudado melhor. Somos parte de um todo ameaçado — o mundo capitalista. Se os banqueiros imperialistas quiserem... Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe. Policialmente. Esse momento já sou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco ou dividido...³²⁰

A expectativa de Abelardo I em relação ao futuro do Brasil varia entre o otimismo egoísta que confia num estado estanque das coisas, na divisão eterna entre as classes e uma perspectiva ainda pessimista, mas de caráter pessoal, que parece ver nos novos tempos o capitalismo sob ataque e prestes a ser derrubado. A premissa do indivíduo e do sistema capitalistas é a de egoísmo e completo descaso com o outro e com a sociedade.

³¹⁸ Ibidem. p.52.

³¹⁹ Ibidem. p.62.

³²⁰ Idem.

O “pecado original do país do futuro” mencionado anteriormente provoca ambiguidade nestas personagens. Mesmo que haja esperança, há um problema insolúvel, o de já estarmos atrasados na corrida dos países desenvolvidos.

Há ainda uma outra perspectiva mais provocativa ainda. Ao final do terceiro ato, Abelardo I tenta uma previsão do futuro. Entretanto, por seu caráter vingativo e sentimental, esta previsão não pode ser levada tão a sério. Ora, não é porque restam entre as últimas palavras da personagem que devem ser lidas como as que melhor representam sua opinião:

ABELARDO I — (...) Neste momento eu quero a destruição universal... O socialismo conserva...

ABELARDO II — Virou bolchevista! São todos assim... Quando era o grande milionário e emprestava a 15% ao mês e eu lhe falava dos ideais humanitários e moderados do socialismo, caçoava. Conhecia tudo, lia tudo, mas se ria...Agora...

ABELARDO I — Sempre soube que só a violência é fecunda... Por isso desprezei essa contrafação. Cheguei a preferir o fascismo do Perdigoto. Mas agora eu queria outra coisa...

ABELARDO II — O comunismo...

ABELARDO I — Para te deixar um veneno pelo menos misturado com Heloísa e os meus cheques. Deixo vocês ao Americano... E o Americano aos comunistas. Que tal o meu testamento?!³²¹

Na referência constante ao estrangeiro (seja ao personagem “americano”, seja ao povo inglês) o brasileiro se destaca por oposição. É por conta da estrangeirice do nacional que o local parece tão pouco específico. Como a formação do Brasil, *O Rei da Vela* sugere um aparente *sempre mais* em seu exagero discursivo, sua carnavalização, sua cordialidade e etc. E este sempre mais é também mais interessante se pensado como “sempre menos”. Como mencionamos acima o estudo de Rocha: “O Brasil, na ‘Canção do Exílio’, não é isso nem aquilo, o Brasil é sempre mais”.³²² Se a ausência de adjetivos na *Canção do Exílio* mostra um Brasil que é *sempre mais*, a profusão de adjetivos em *O Rei* poderia nos dizer o exato oposto. Em *O Rei da Vela* vemos não somente uma profusão de adjetivos, mas também de exclamações, manifestações apaixonadas, longos bifes de texto explicativo culminando na peça barulhenta que é *O Rei da Vela*.

João Cezar cita trecho de carta de Mario de Andrade a Carlos Drummond de Andrade: “Macu não era o brasileiro, porém que ninguém podia negar que era *bem*

³²¹ Ibidem. p.101-102.

³²² ROCHA apud Merquior. p.130.

brasileiro”.³²³ Ou seja, o ser *bem* brasileiro reside justamente na falta d’O brasileiro. Então a falta do característico acaba por ser estimulante a uma “constante auto-apresentação”.³²⁴

A busca pelo ser bem brasileiro acaba sendo a “vocação literária brasileira”³²⁵. Há diferença histórica entre a vocação literária brasileira e a vocação teatral brasileira. Nosso objeto de estudo, aqui, é uma peça teatral e não um texto literário. Um histórico que comprovasse a afirmação de que a vocação teatral brasileira é também “a busca pelo ser bem brasileiro” requereria nova pesquisa. Utilizemos a hipótese, provisoriamente, confiando que possamos transplantá-la ao teatro. Digamos que a vocação do teatro brasileiro também é a busca pela identidade brasileira. E este buscar como uma constante está claro na estrutura cíclica de *O Rei da Vela* já analisada por Haroldo de Campos.³²⁶

Ao mesmo tempo em que as personagens elogiam a paisagem local como algo incomparavelmente belo e privilegiado:

BELARMINO – Continuo sempre a apreciar a paisagem que se descortina desta ilha encantada. Uma verdadeira ilha paradisíaca. Aliás, o Rio de Janeiro talvez seja mesmo a mais bela cidade do mundo! Deve ser! Que baía. A mais bela baía do mundo! Nem Constantinopla, nem Nápoles, nem Lisboa!³²⁷

Igualmente admiram e desejam o status do que é estrangeiro:

ABELARDO I – (...) Na Europa é assim. Toca-se corneta quando chega uma lancha! A bandeira americana é uma homenagem. Indica almirante a bordo! O americano nosso hóspede...³²⁸

O desencaixe entre ideias e lugar, o estrangeirismo de nossa cultura, o desterro brasileiro eram, já dissemos, “lugar-comum no Brasil oitocentista”³²⁹. Citando Antonio Candido, João Cezar afirma que esse “lugar-comum” dos anos 1800 deve passar por uma transformação: passar de tema a experiência. O que nos oitocentos era tema, no século XXI Rocha propõe tornar-se experiência: “[...] vale

³²³ ROCHA apud correspondências Carlos & Mario. p.131.

³²⁴ ROCHA, João Cesar de Castro. op. cit. p.131.

³²⁵ ROCHA, João Cesar de Castro. Entrevista no programa “Cidade de Leitores” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nyyMjp_r5_8>. Acesso em: 11/06/2014.

³²⁶ CAMPOS, Haroldo. Uma Leitura do Teatro de Oswald p.20. In: *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 11 ed. 2002. p.17-29.

³²⁷ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.75

³²⁸ Ibidem. p.67

³²⁹ ROCHA, João Cesar de Castro. op. cit. p.136.

dizer, referências simplesmente alusivas e talvez eruditas converteram-se em problema existencial, parte do universo comum do poeta e de seus leitores³³⁰. Se a imagem do desterro tem sua potência retirada pela nostalgia, a experiência, mesmo que de pensamento, deve retomá-la.

João Cezar propõe que retomemos a ideia de Maria José de Queiroz da “síndrome do desterro”³³¹ como “entidade mórbida”³³². Sugere que compreendamos a entidade mórbida também como *phármakon*, fármaco, medicamento. Sugere que tomemos o desterro como um fármaco que retira a auto-referencialidade da concepção de cultura e identidades brasileira, reconhecendo a influência externa: “talvez seja mais fecundo saber-se galho secundário, encontro do próprio com o alheio, do que acreditar-se raiz, origem de si mesmo”.³³³ E não parece esta proposição muito afim a *O Rei da Vela*? Revejamos um trecho de *O Rei da Vela*:

HELOÍSA – O americano não quer casar...
ABELARDO I – Mas o outro (Abelardo II) casa...³³⁴

Para o americano, a brasileira serve para o direito de pernada, para ser desvirginada, para sexo, mas não para casamento. O sangue nobre e o nome de família importante que Heloísa tem a oferecer a Abelardo I através do casamento, não são moeda para o estrangeiro. Os objetos mais valiosos para o homem cordial não valem nada para o americano. Entretanto, a valorização dos títulos de nobreza é herança do estrangeiro colonizador. O que fôra herança, após digerido, deixa de ter valor. Fôra Heloísa de uma família importante na Europa e talvez valesse algo para o americano. Talvez nem assim. A cultura local deglutiu a valorização do título de nobreza e o transformou em algo novo e muito diferente do original. O mesmo se passa com a deglutição, por Oswald, do drama europeu, que o transformou em algo novo e muito diferente do original. Assim como a nobreza da família de Heloísa, entretanto, a posição secundária da cultura brasileira na produção mundial impede que Oswald de Andrade e *O Rei da Vela* apareçam nas análises de Peter Szondi sobre o drama moderno.

³³⁰ Idem.

³³¹ ROCHA, João Cezar de Castro apud Maria José, p.137.

³³² Idem.

³³³ Idem.

³³⁴ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.96.

Partindo da leitura filosófica feita acima, segundo João Cezar, a afirmação de que o “Brasil é o país do futuro eterno” poderia ser aceita literalmente. Se o brasileiro é simultaneamente desterrado e bem-sucedido, afável e grosseiro, próximo e distante, porque não poderia ser e não ser?

Vejamos essa outra citação que João Cezar faz de Vilém Flusser:

[...] faz parte da essência do brasileiro não ser real (estado) mas virtual (processo). A essência brasileira não é uma maneira de ser, mas uma maneira de buscar. O Brasil não é perfeito (no sentido de ‘realizado’ e, portanto, ‘passado’), mas é assumido (no sentido de, olhando para a frente, arriscando e apenas esboçando).³³⁵

A essência fenomenológica como característica brasileira prevê o processo como estado de constância. A busca da identidade brasileira é já ela a identidade brasileira.

Numa outra chave, mas que também nos ajuda a atualizar o trabalho de Holanda, Rocha faz menção a um estudo de filosofia realizado por Vilém Flusser, *A fenomenologia do brasileiro*, que comportaria o seguinte: “[...] é como se o brasileiro não suportasse um investimento ontológico, mas somente uma inscrição fenomenológica. Nesse registro, a pátria-exílio seria a residência do porvir”³³⁶. Esta característica inevitável do conceito de *Homem Cordial* e da estrutura do livro *Raízes do Brasil* é também característica da identidade nacional brasileira. A essência fenomenológica como característica brasileira prevê o processo como estado de constância. E vemos isto também em *O Rei da Vela*, que acaba por revelar a condição de “galho secundário” da cultura brasileira, sobretudo, através da já mencionada hierarquia do americano apresentada como soberana e indiscutível. Vemos a questão também na onipresença dos Estados Unidos e da Inglaterra, impérios soberanos, mas de representação esvaziada. Tanto no texto de Holanda quanto na peça, o problema aparece de maneira irregular, justamente como é. Se o americano é soberano e tem mesmo o direito de pernada sobre a noiva de Abelardo I, por outro lado, sua imagem parece torná-lo sátira de si mesmo, um tolo:

D . POLOCA — Cala a boca! No meu tempo, as meninas só falavam depois dos dezoito anos!

³³⁵ ROCHA, João Cezar de Castro. op.cit.p.141

³³⁶ Ibidem. p.137.

JOÃO — Uma ova. Eu sou o João dos Divãs. Não é Mister John? John and John! Marca nova de uísque.
O BANQUEIRO — Yes, darling! Glorious day!³³⁷

A resposta do americano parece não responder à brincadeira de João. Isto pode se dar porque o americano não prestou atenção ao que João fala – e talvez isto reitere a soberania do americano. Mas pode também acontecer porque o americano não entende nada e segue sempre falando no mesmo tom alegre, imitando o tom que o rodeia. Na segunda opção, o americano parece um tolo. Mas porque precisamos morrer tentando descobrir qual das duas opções?

Podemos simplesmente lê-las como complementares: a ausência do domínio do idioma português pelo estrangeiro proveniente do país soberano fá-lo parecer tolo. Entretanto, sua soberania continua sendo aceita, sem polidez, ritualismo ou obediência absoluta, mas numa alegre cordialidade que permite inclusive que as personagens busquem o diálogo próximo e divertido, como o acima transcrito. A repetida fala do Americano: “*Oh! Good Business!*”, da mesma forma, suporta ao menos duas interpretações opostas: o estadunidense é “um espertíssimo figurante”³³⁸ e figura monossilábica mas cheia de significação e, por isto, risível. O americano é, simultaneamente, espertíssimo e tolíssimo.

É na geração de Holanda e Oswald que os críticos brasileiros começaram a considerar o Brasil colonizado com certo orgulho simultâneo à síndrome de dependência e inferioridade em relação ao colonizador.

A rubrica da primeira cena nos mostra um Abelardo II que usa botas e um completo de domador de feras. Os clientes estão enjaulados e gritam pedindo ajuda para a autoridade máxima, Abelardo I. Esta caracterização, conta-nos Orna Messer Levin, tem referência naquele circo contemporâneo aos nossos modernistas. Este cenário, segundo Levin, “hiperboliza as ações de Abelardo I caricaturando a imagem de seu poder”³³⁹.

Identificamos brevemente a questão do nacional na peça a título de introdução à análise propriamente dita, a título de explicação dos pressupostos de nosso intento e a título de destaque dos temas que a peça evoca, nossa maior busca aqui. Queremos que os temas que a peça suscita se estabeleçam como mais

³³⁷ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.81

³³⁸ COSTA, Iná. Camargo. op. cit. p.164-165.

³³⁹ LEVIN, Orna Messer. Op.cit. p. 80

importantes do que uma busca desenfreada pela interpretação definitiva de *O Rei da Vela*.

Mesmo a crítica mais cuidadosa e elaborada sucumbe à tentação de corrigir a obra de Oswald de Andrade, sob a alegação de que seu panfletarismo prejudicou seus intentos de completa renovação da dramaturgia brasileira. Mas nos parece muito claro que o poder de uma obra em renovar a dramaturgia brasileira não resta ontologicamente na essência da obra. A renovação histórica provocada por uma obra tem relação direta com o contexto e a recepção desta obra, e não somente com seu conteúdo. Por esta razão é que nossa constatação, até o momento, é contrária a esta leitura maniqueísta da peça. Não porque não seja possível que a obra dramática seja mal realizada. Mas porque nos parece que o que se costuma ler como problema de *O Rei da Vela* é mais útil a uma discussão honesta do que sua rejeição. Nossa proposta de leitura tenta revelar contradições profundas do período em que foi escrita e publicada.

Ainda a este respeito, temos o suporte de Haroldo de Campos:

De um modo geral, pode-se dizer que, em *O Rei da Vela*, tudo é voluntariamente esquemático, à maneira de uma conceitualística binária de manual de militante noviço. Este aspecto de elementarismo ideológico, que engana muito observador de superfície, é acentuado seja por certo tom grandiloquente, seja pela linguagem expletiva do autor em momentos taticamente definidores [...].³⁴⁰

Ou seja, se nossas interpretações parecem exagerar na interpretação da peça, não estamos sozinhos neste caminho. A “conceitualística binária de manual de militante noviço”³⁴¹ a que Haroldo de Campos se referira é apenas aparente.

Assim, a “Fenomenologia do Brasileiro” nos mostrará que esta identidade não é ontológica mas fenomenológica. Esta perspectiva mutável de uma identidade caracterizada precisamente pela busca da própria identidade é comum às nações colonizadas, não se restringindo ao Brasil. Vemos a perspectiva fenomenológica na preocupação de *Raízes do Brasil* com a fluidez daquela narrativa histórica. Vemo-la em *O Rei da Vela* na ambivalência das personagens quanto ao ser brasileiro e ao Brasil e no final cíclico que aceita a busca enquanto identidade.

³⁴⁰ CAMPOS, Haroldo. op. cit. p.19.

³⁴¹ Idem.

3.3 Cultura do Personalismo

Toda a narrativa de *O Rei* se centraliza em Abelardo I. O foco narrativo de *O Rei da Vela* é estabelecido através do sujeito individual. Sobre os ombros de Abelardo I resta a responsabilidade de mostrar todas as contradições nacionais e mundiais, econômicas, políticas, sociais e até mesmo amorosas. E é justamente por este acúmulo de funções que Iná Camargo Costa critica a peça de Oswald como contrária a suas próprias intenções panfletárias.

Mencionamos, no parágrafo anterior que toda a narrativa se centraliza em Abelardo I. Mas seria também correto dizer o exato contrário: que toda a narrativa se centraliza nas outras personagens. Porque cada uma das demais personagens é imprescindível para que Abelardo I ressoe. Em outras palavras, a narrativa de *O Rei da Vela* se centraliza, sobretudo, no sujeito, na existência individual. Mas se é na devoração, por Abelardo I, do outro que sua alteridade se revela, o foco narrativo, antes de estar no sujeito, está na relação entre os sujeitos. Exatamente como na utopia cordial de Oswald de Andrade mencionada no texto de 1950, o homem cordial devora o outro, mas não o escraviza.

O foco narrativo de *O Rei da Vela* problematiza uma questão do gênero dramático com a qual o teatro brasileiro só irá lidar seriamente a partir de 1950.³⁴² Vejamos o que nos diz Alberto D'Aversa:

A primeira e mais importante virtude desse protagonista é (coisa rara no teatro brasileiro) ser ele uma personagem completa e inteira; não tipo nem caráter mas, repetimos, personagem com certidões de nascimento e óbito, com idéias e sentimentos, com paixões e dados físicos, olhos, sexo, mãos, estômago. E seus sentimentos são concretos, suas idéias são precisas e definidas. É sempre o mais lúcido, o mais inteligente, o mais coerente [...]. As outras figuras da peça giram em torno desse ubuesque protagonista como cavalinhos de carroussel e cada uma, mais que uma função dramaticamente autônoma, tem a missão de iluminar, de maneira sempre diversa, a pessoa de Abelardo, dando a sensação de serem projeção das idéias e dos sentimentos do protagonista, mais do que caricaturas com vida própria. A estrutura da peça é assim um enorme monólogo com coro, porém restituindo ao coro sua primitiva e nobilíssima função de criador e testemunha, ao mesmo tempo, do acontecimento cênico.³⁴³

³⁴² COSTA, Iná Camargo. op. cit. p.54.

³⁴³ D'AVERSA, Alberto. p.160. Alberto D'Aversa e "O Rei da Vela" in Revista Dionysos – Teatro Oficina. n.26. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura – SEC – Serviço Nacional de Teatro. Janeiro de 1982. p.155-163.

Discordamos da completude da personagem Abelardo I: nem tudo o que a personagem fala inspira confiança (e sua amoralidade é também sua característica mais atraente), e esta característica é necessária mesmo para que seja verossimilhante. Ou seja, já que boa parte do que sabemos sobre seu passado provém de sua própria fala, é bom duvidarmos sempre. Esta existência através da fala é essencial em todas as demais personagens. Vêmo-las falando, mas nunca agindo.

Entretanto, a crítica de D'Aversa revela a “autonomia dramática” da personagem Abelardo I, e isto nos interessa sobremaneira. Também nos é útilíssima a reflexão do crítico sobre as demais personagens serem apenas projeção das ideias e sentimentos do protagonista. Estas duas reflexões de D'Aversa revelam a dependência radical de cada personagem em relação a Abelardo I: elas só existem em relação a Abelardo I, não existem sozinhas.

Sua existência, posto que apenas projeção, é concentrada no outro, ou seja, em Abelardo I. Sua existência não se volta para a subjetividade, para o campo psíquico interno do sujeito, mas para a manifestação externa de seu próprio eu, que só existe para revelar o outro. E isto nos faz lembrar o texto de Oswald, já analisado no primeiro capítulo: *Um Aspecto Antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial*. Este aspecto da alteridade individual que se cria radicalmente no outro, que é simultaneamente próxima e distante do outro, é parte da “atitude antropofágica” que Oswald encontrara no homem cordial.

A existência das demais personagens é, portanto, sem uma ontologia, só se consagrando no fenômeno de sua relação com Abelardo I. Sua existência, assim como a questão nacional, é fenomenológica, não ontológica. A constante busca pela essência brasileira como característica da discussão sobre identidade brasileira coincide com a constante busca das personagens em se encontrarem com seu próprio destino. Não lhes restam maiores expectativas além de satisfazer seus egoísmos pessoais, na busca de uma ilusória segurança pessoal baseada em status de classe e bens materiais. Todas as personagens, inclusive Abelardo I, farão o necessário para manterem-se confortáveis em suas classes, por mais desconfortáveis que suas classes sejam.

A expectativa destas personagens é baseada em exigências sociais contra as quais eles mesmos se rebelam. Elas têm uma visão limitada e fragmentária de

sua própria existência, o que é simultaneamente sintoma e causa de sua alienação: Perdigoto quer oprimir ainda mais seus funcionários, apesar de deles depender completamente; o poeta Pinote não escreve nada muito político porque “vai que a coisa vira”³⁴⁴, sem perceber que sua neutralidade pode lhe custar ainda mais caro, a família de Heloísa sequer cogita recomeçar do zero, buscando manter aparências mesmo não tendo o que comer; o cliente Pitanga só ameaça buscar a justiça após pagar “mais que o dobro” da sua dívida original ao usurário Abelardo I; e Abelardo I, figura consciente e associada, pela crítica, a um *raisonneur*, ilude-se neste jogo de poder e aparências mesmo conhecendo o destino infeliz que lhe espera.

Para nós, entretanto, Abelardo I não é um *raisonneur*, apesar de parecer. Abelardo I é um “centro de tensão dramática”³⁴⁵, por isto parece um *raisonneur*. Entretanto, ao contrário do *raisonneur*, Abelardo I não tem qualquer liberdade de movimento, já que não tem senão uma visão muito deturpada das coisas. Abelardo I, apesar de ter consciência de classe e de saber da exploração que exerce sobre seus inferiores, não conhece as limitações de sua própria condição. Não tem uma visão objetiva e ampla das coisas, mas uma visão muito limitada por sua vontade de sobreviver num contexto pervertido pelo capital. Abelardo I não é mais feliz ou menos vítima do sistema do que as demais personagens. Diz ele a Heloísa, num momento de fraqueza: “(...) Minha cara, estou vendo que peguei duro, no batente, durante dez anos, para fazer uma porção de piratas jogarem ioiô!”³⁴⁶.

A centralização da temática neste homem que é também o centro de tensão dramática, parece torná-lo um referencial. Ainda não sabemos um referencial do que. Mas o referencial moral já parece problemático quando vemos como trata o cliente na primeira cena e quando se compromete a casar com Heloísa enquanto dá em cima da sua tia. Abelardo I só se defende moralmente quando diz não ter procurado os clientes “para assinar papagaios” e ainda quando diz ser oprimido pelo Estado que só cria leis injustas. O problema moral de Abelardo I reside em suas ações. Ao contrário do *raisonneur*, Abelardo I age no mundo, e não fica só falando. Isto poderia contradizer nossa afirmação anterior de que as personagens de *O Rei* se constituem através da fala e não da ação. Mas, vejamos algumas características do *raisonneur* pra mostrar que não nos contradizemos:

³⁴⁴ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.58.

³⁴⁵ LEVIN, Orna Messer. op.cit.p.46

³⁴⁶ ANDRADE, Oswald. op.cit.p.88

“julga o comportamento dos seus próprios colegas, recuperando uma voz discordante que esteve associada ao ponto de vista moralizador do teatro realista do século dezanove. [...] Mas, no papel de veiculador das idéias do autor, seus argumentos tem por destino todas as personagens do drama, sobre as quais ele se eleva, dando voz a uma consciência oriunda de outro lugar que não aquela sociedade fútil e elegante”³⁴⁷

Ainda, “o *raisonneur* é um importante transmissor da visão moralista da sociedade no sentido que lhe atribuiu o teatro realista do século XIX, embora desprovido de uma tese central.”³⁴⁸ Como Abelardo I é o centro da tensão dramática e ainda exerce a função de *raisonneur*, parece servir de referencial moral. Como sua moral é, desde a primeira cena, variabilíssima, uma análise maniqueísta coloca-o na posição de errado, anulando qualquer possibilidade de que ele esteja certo.

Estas personagens todas não têm consciência histórica ou consciência de classe para lutar contra suas próprias condições inumanas de existência. Sua interioridade não é um núcleo duro com dignidade e postura ética irretocável, mas uma massa amorfa que se adequa às circunstâncias que ela mesma gera e que, por sua instabilidade torna as ações cada vez menos previsíveis. Não estão claras os limites das personagens, não está claro a que ponto elas seriam capazes de chegar para satisfazer suas vontades. Suas ações variam radicalmente de acordo com as circunstâncias, não seguindo somente este padrão de satisfação material. Um bom exemplo desta radicalidade é a oferta de Heloísa para ficar com Abelardo I mesmo após este sofrer o golpe derradeiro. Outro exemplo é a ameaça de Seu Pitanga em acionar a Lei da Usura mesmo que lhe interessem as relações amigáveis com seu usurário. Ou ainda o tratamento arrogante que a tia Poloca oferece a Abelardo I, mesmo sendo dependente financeiramente deste:

D. POLOCA – Prefiro ser a neta da Baronesa de Pau-Ferro. A neta pobre e inválida que sempre viveu do pão dos irmãos e cujo resto de família foi salvo por um...intruso!

ABELARDO I – Por um intruso...

D. POLOCA – Que nos tira da ruína mas tem que conhecer as diferenças sociais que nos separam. Tenho sessenta e dois anos. Vi as poucas famílias que restam do Império se degradarem com alianças menores. Como o meu mano que se casou com essa garça! Sei que é esse o destino

³⁴⁷ LEVIN, Orna Messer. op. cit. p.46.

³⁴⁸ Ibidem.p.50.

da minha gente. Mas resisto é me opondo às relações fáceis e equívocas da sociedade moderna.³⁴⁹

Mesmo que a relação entre Abelardo I e D. Poloca pareça fácil, do ponto de vista de D. Poloca, as coisas não são bem assim. Pelo contrário, ela vê sua situação como extremamente difícil, já que seu único valor verdadeiro é colocado em xeque pela simples relação com Abelardo I.

As personagens parecem contribuir ainda para uma *ontologia fenomenológica* de Abelardo I que, apesar de protagonista e *raisonneur*, sequer ele, é O brasileiro. E não um exemplo moralmente positivo do “bem” brasileiro.

É na centralização do conflito na personagem mais egoísta que se revela o egoísmo das demais. É na particularização de *O Rei* que sua universalidade se apresenta. Para retomarmos a fenomenologia, pensemos na falta de qualidades que Abelardo I apresenta (um *sempre mais* egoísta) que acaba demonstrando o excesso de vitimização daqueles ao seu redor, “sempre menos” favorecidos por Abelardo I.

Esta reflexão é útil em especial para equalizarmos a primeira cena da peça, quando Abelardo I destrata o cliente “Seu Pitanga” e fecha a cena dizendo a Abelardo II que nem precisa conversar com os outros clientes porque são todos iguais. Se as vítimas são todas iguais, porque uma peça panfletária mostraria só o ponto de vista dos vilões? Porque os vilões não são todos iguais e portanto só estes merecem uma representação individualizada? Fosse este o caso e a ideologia partidária já encontraria um problema em suas premissas. Se só os vilões têm peculiaridades, as vítimas têm um problema bem sério. Parece-nos evidente que a divisão maniqueísta entre vilões e mocinhos já não cabe mais na perspectiva de *O Rei*.

Ora, na perspectiva de Abelardo I, Seu Pitanga nunca assume sua responsabilidade por sua própria vida desgraçada. E é possível a Abelardo I confiar nisto especialmente porque, cordialmente, Seu Pitanga, antes de tratar profissional e impessoalmente suas dívidas, refere-se a problemas pessoais para justificar o não pagamento.

Mesmo que os juros cobrados pelo usuário sejam abusivos, isto não anularia a responsabilidade de Seu Pitanga por seus próprios atos. Por mais

³⁴⁹ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.72.

opressor que seja o mundo do capital, Seu Pitanga parece estar fazendo pouco para cumprir com sua própria responsabilidade social “E sobretudo não me traga clientes que não podem comprar sapatos para seus filhos”.³⁵⁰ Por maiores que sejam as dificuldades de Seu Pitanga, elas não superam as dificuldades (que são inerentes àquele sistema capitalista opressor de *O Rei da Vela*) pelas quais o próprio Abelardo I passou; dificuldades pelas quais absolutamente todas as personagens passam.

Entretanto, Abelardo I encontrou uma maneira de superá-las (mesmo que moralmente reprováveis suas conquistas, este é o limite do capital) ao contrário de Seu Pitanga que, do ponto de vista de Abelardo I, quer culpá-lo por suas próprias decisões “fui eu que fui procurá-lo para assinar papagaios?”.³⁵¹

Sob o olhar de Abelardo I, Seu Pitanga não faz o menor esforço para sobreviver nas circunstâncias que lhe foram dadas. E a única alternativa ética possível para Seu Pitanga seria tentar mudar as circunstâncias gerais. Entretanto, ao contrário de tentar mudar as circunstâncias, Seu Pitanga permanece insatisfeito com suas conquistas dentro do sistema que tampouco contribui para destruir.

O que faz é em nome de seu bem estar pessoal e de sua família, ou seja, Seu Pitanga não tem aspirações sociais e de ordem pública, mas se preocupa somente consigo e com sua família. Tudo o que Seu Pitanga faz, na perspectiva de Abelardo I, é tentar acionar uma lei injusta da usura, lei esta que protege sujeitos fracos e que não assumem a responsabilidade por seus atos. Estivera Seu Pitanga no lugar de Abelardo I e se transformaria simplesmente em opressor ao invés de oprimido (Abelardo I – Rua!Canalhas!Lá fora sei como vocês me tratam!”³⁵²). Para Abelardo I, novamente, Seu Pitanga, como todos os demais clientes, está se eximindo da culpa.

Vejamos: ao ajuizar uma ação contra Abelardo I, Seu Pitanga faz presumir que ao pedir o empréstimo, não sabia que a taxa de juros cobrada pelo usurário era abusiva. Mas, se ele sabe ter direito a ajuizar a ação, é porque sabe que seu direito, enquanto cliente, foi ferido pelo usurário. E, se sabe disto, porque ainda assim resolveu tomar o empréstimo em primeiro lugar? Porque não havia outra opção, seria a resposta imediata. Mas os bancos já existiam e seu Pitanga tinha, sim, outra opção. Por ignorância, talvez, é que Seu Pitanga não tomou a decisão mais

³⁵⁰ Ibidem. p.43

³⁵¹ Ibidem. p.42

³⁵² Ibidem. p.48

acertada de acordo com suas condições financeiras. Por não preencher os requisitos e garantias exigidos pelo banco, seria outra resposta possível. Mas não é porque Seu Pitanga não sabia ou não podia pedir empréstimo ao banco que sua ação deixa de compor o bolo social.

Ao não tomar melhor cuidado de sua condição financeira (seja por ignorância, falta de condições materiais, ou por irresponsabilidade) Seu Pitanga teve seu direito ferido e precisa recorrer ao Sistema Judiciário para reaver seu direito. Seu Pitanga, ao ajuizar uma ação judicial que poderia ter sido evitada com informação, onera o orçamento público e ajuda a aumentar o bolo crescente de ações judiciais que sobrecarregam o judiciário. Com sua ignorância ou sua irresponsabilidade, Seu Pitanga também prejudica a sociedade porque prossegue sem condições financeiras. Ao contrário de contribuir com a destruição do sistema que o oprime, Seu Pitanga o reitera. Não menos do que Abelardo I com sua desonestidade e ideologia torta.

Com o ajuizamento de uma ação, Seu Pitanga simbolicamente se exime da responsabilidade por sua própria vida. E como é possível respeitar alguém que não se responsabiliza pela própria vida? Não é Seu Pitanga, do ponto de vista Abelardiano, socialmente irresponsável? Não é Seu Pitanga, do ponto de vista Abelardiano, um peso morto para a sociedade? Ele não prejudica a sociedade inteira com seu comportamento egoísta, por mais vítima que seja?

Talvez na estrutura de *O Rei* esta equalização não fique clara. Mas nos parece que esta falta de clareza tem muito a ver com uma recepção que, sabendo do marxismo do autor, leu na obra a vitimização do proletário. Leu a obra identificando-se sempre ao Seu Pitanga, como se a identificação com Abelardo I fosse muito pior. Ora, o final cíclico de *O Rei* não apresenta qualquer otimismo revolucionário, pelo contrário. *O Rei* não é a narrativa de vencedores no capitalismo; não é dos satisfeitos Abelardos e muito menos dos vencedores revolucionários ou dos “Seu Pitanga” que adquirem consciência de classe e fazem a revolução para um mundo melhor. *O Rei da Vela* é a narrativa de um sistema econômico problemático, injusto e competitivo em que mesmo os vencedores não ganham nada além de um lugar temporário no topo da pirâmide. E um lugar temporário não é nada confortável. É um mundo em que não há real diferença entre vencedores e perdedores.

Em *O Rei da Vela* todo mundo compartilha a desgraça. O que maquia esta perspectiva na peça é a divisão entre classes. Ninguém é só vilão ou vítima mas sempre vítima de um sistema econômico maior. Sistema este que, mesmo que criado por humanos, é desumanizado.

A divisão em classes de *O Rei da Vela* coloca, portanto, Seu Pitanga em posição de vítima na primeira cena. Esta cena determina um tom que ressoa durante a peça. Um “sentimento algo inocente de desprezo pelos ricos”³⁵³. Este sentimento, entretanto, não reina coerente em *O Rei da Vela*. De qualquer forma, a análise de Levin associa Abelardo I a uma sátira ao imigrante italiano que chega no Brasil. Para ela, a técnica é a do rebaixamento³⁵⁴. Assim, o desprezo da peça não é somente pelos ricos.

A falta de representação da classe baixa na peça torna muito mais difícil percebermos qualquer culpa delas. Mas há alguns indícios de que a culpa pelo estado terrível de coisas é compartilhada num nível humano.

Apesar do protagonismo de Abelardo I, no mundo de *O Rei*, um homem só não importa. O que é importa é a relação entre as personagens. Nesta perspectiva não seria exagero dizer que o que realmente importa em *O Rei da Vela* é o coletivo. Isto é reiterado pela composição das personagens que não é naturalista e portanto não concorda com aquela visão conservadora de mundo; tampouco é típica e portanto discorda da simplificação de sujeito que este modelo implica; ainda menos é simples alegoria, porque nunca se estabelece enquanto significante isolado, mas sempre oferecendo aberturas através da intertextualidade constante.

Nesta estrutura, a perspectiva de cada personagem nunca é oferecida através de um consenso entre todas as outras. Só conhecemos o caráter de uma personagem através de seu próprio relato ou do relato de uma única outra personagem (heloísa sobre Abelardo I, Abelardo I sobre Abelardo II, Dona Poloca sobre Totó etc.). Sabemos sempre um fragmento das personagens, que sempre há muito mais a saber sobre elas, que o não dito impera e que sequer podemos confiar no dito. A estrutura contraditória da peça, aliada à falta de régua moral nos mostra que tampouco podemos prever as ações ou características das personagens. O que podemos ver é que a ação é concentrada na existência e na interação destas personagens entre si. Seu meio ambiente é a linguagem entre elas estabelecida.

³⁵³ LEVIN, Orna Messer. Op.cit. p. 88

³⁵⁴ Para ver a análise de LEVIN, Orna Messer. Ibidem. 90-92

Elas influenciam radicalmente a existência uma da outra. Não importa um homem só. Importa a relação.

A isto tudo aliemos o final de *O Rei da Vela* que é desastroso e insinua um ciclo infinito sem nos oferecer pistas de como quebrar este ciclo. Sem um rompimento radial, o equilíbrio daquele meio ambiente só pode ser atingido através daquela estrutura mesma que se baseia na relação perversa entre as personagens.

É um meio ambiente castigado em que ninguém, nem sequer Abelardo I ou Abelardo II quando toma seu lugar, é feliz. Em que todos, mesmo os mais afortunados, mesmo o americano que é um bobo, apesar de dominante, são na verdade desgraçados. É um sistema condenado não só porque as circunstâncias que oferece são igualmente desgraçadas, mas também porque está condenado a ser assim eternamente. Há um tom de desprezo pelo rico e por seus sofrimentos, não há compaixão por estas personagens na abordagem de suas temáticas. Vemos isto na sátira que lhes é reservada. Seu Pitanga é levado bem a sério, nunca é satirizado, enquanto todas as demais são destruídas.

Mas, por outro lado, a peça passa a maior parte de seu tempo falando dos ricos que despreza. Não costumamos dizer que quando alguém fala muito de alguém de quem não gosta é porque, no fundo, gosta muito daquele alguém? Não queremos plantar fofoca sobre uma possível paixão reprimida de Oswald pela burguesia decadente, mas não nos esqueçamos que ele sempre foi um deles.

Qualquer possibilidade de solução só poderia se dar fora deste mundo. Dentro dele não existe qualquer coisa, sequer esperança. Ora, a morte de Abelardo I não é uma saída honrosa ou fuga de sucesso. A morte de Abelardo I é também ela melodramaticamente desgraçada. A morte não causa alívio, mas mais desconforto. Nem a morte oferece a saída que este mundo precisa.

Como não temos régua moral, precisamos construí-la a partir da relação entre as personagens, estrutura dorsal da peça. Coluna dorsal feita de geléia. Para construir esta régua, só se equalizarmos as perspectivas possíveis entre as personagens. Daí ser imprescindível repisarmos a perspectiva de Abelardo I sobre pessoas como Seu Pitanga.

Antes, falemos um pouco de Abelardo I. Ele já foi comparado a um *raisonneur* impróprio. Segundo Iná Camargo Costa, ele acumula a esta função a de protagonista e por isto sua régua moral se torna confusa. Parece-nos que neste

mundo tão desgraçado que é *O Rei da Vela*, o limite da consciência é muito curto. Explicamos: em terra de cego, quem tem um olho é rei (temos muitos trocadilhos infames no bolso). Abelardo I é só um pouco mais esperto do que os demais. É esperto o suficiente para perceber como se aproveitar da desgraça dos demais. Mas não é esperto o suficiente para perceber sua própria situação desgraçada.

A capacidade de Abelardo I em ser um *raisonneur* é limitada pelas circunstâncias sociais de *O Rei da Vela*. Mesmo que classe dominante, Abelardo I nunca seria aceito por pessoas como D.Poloca por exemplo. Ele intui isso, mas prefere fingir não haver um problema. Já o vimos reclamando da falta de satisfação de Abelardo I em sustentar os outros.

Ora, para Abelardo I, Seu Pitanga um vilão. Se é possível cometer este exagero é, como diz Antonio Candido, ampliando as contradições para fazer ver melhor, como se colocássemos o objeto sob uma lupa. Evidentemente, esta ampliação corre o risco de falsear a imagem. Mas a medida didática vale a pena em função da distorção que, afinal de contas, até os mapas apresentam³⁵⁵.

É possível cometer este exagero em função do fechamento do mundo de *O Rei da Vela*. Fechamento este que pede sempre uma leitura crítica que venha de fora daquele mundo tão bem delineado que sequer dá esperanças de mudança. Este fechamento aliado à intertextualidade da peça obrigam o crítico a certo nível de hiperinterpretação. A ausência de régua moral em *O Rei* pede que a estabeleçamos de fora. E para fazê-lo é imprescindível verificar as relações entre as personagens. De todas as personagens, de todos os diálogos, o que mais nos diz respeito é aquele entre Seu Pitanga e Abelardo I. Isto acontece porque eles polarizam a questão de bem e mal, de capital e social que têm destaque na peça. No conceito de homem cordial, entretanto, tal polarização não importa. Por esta razão é que não tentamos constantemente encaixar o conceito na peça. Antes, buscamos preencher os espaços vazios entre a peça e o conceito, na esperança de alcançar algumas das questões da peça.

³⁵⁵ BORGES, Jorge Luis. Obras Completas Vol II. Editora Globo: São Paulo, 1999. “Naquele Império, a Arte da Cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Adictas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Cartográficas.”

Se isto nos faz incorrer em exageros por vezes, é por conta de nossa demanda contemporânea (é impossível não ser contemporâneo de si mesmo) em atender para mais de dois pólos simultaneamente. Nossa contemporaneidade é radicalmente mais plural que a modernidade destes dois textos. E a melhor forma de atualizá-los pareceu destacar neles os ruídos que atualmente perturbam os pensadores da sociedade, da literatura, do Brasil e do mundo.

Antes de o problema ser questão de classe, em *O Rei da Vela* o problema parece ser uma questão de cultura. Será mais importante oferecer ao povo cultura ou condições materiais? Esta questão é tipicamente modernista, impõe-se a Oswald de Andrade e toma corpo na obra de Antonin Artaud em seu *O Teatro e Seu Duplo*.

Para Artaud, a arte é tão importante quanto a comida para o ser humano. Por isto foi possível ao grupo Oficina, quando da encenação de *O Rei da Vela* falar de um “teatro da crueldade brasileiro”³⁵⁶. A questão é certamente mais complexa do que somos capazes de explorar. Novamente seria necessária uma pesquisa muito detida sobre todos os escritos de Oswald de Andrade para que se encontrassem os indícios de teatro da crueldade em sua obra. Mas confiemos na pesquisa de Levin ao menos como um primeiro passo. Confiemos que é possível falar de um “teatro da crueldade brasileiro” em *O Rei da Vela*.

A questão aparece de forma satírica em *O Rei da Vela*. A espada que Pinote carrega é de madeira e, apesar disto, causa muito medo em Abelardo I:

PINOTE (*Entra de chapéu de poeta na mão. Uma grava lírica. Sorrindo. Mesuras. Traz uma faca enorme de madeira como bengala.*) – Bom dia, mestre.

HELOÍSA (*Dá um grito lancinante*) – Ai! A faca!

ABELARDO I – Desarme esse homem! Ora essa! (*Abelardo II atira-se sobre o Intelectual e arranca-lhe a faca simbólica*) Deixar entrar gente com armas aqui!

PINOTE – É inofensiva...de pau!

ABELARDO I – Confesse que o senhor planejou um atentado! Confesse!

PINOTE – Absolutamente! Por quem o senhor está me tomando? É uma faca profissional, inofensiva, não mata...

ABELARDO I – Está cheia de sangue...sangue coagulado...

PINOTE – Umas facadinhas...para comer...(*A um gesto de Abelardo I, senta-se. Abelardo II permanece ao fundo, segurando com as duas mãos a faca em horizontal, como um servo antigo*) A crise é que obriga...Mas não sou nenhum gângster, não. Eu sou biógrafo. Vivo da minha pena. Não tenho mais idade para cultivar o romance, a poesia...O teatro nacional virou teatro de tese. E eu confesso a minha ignorância, não entendo de política. Nem quero entender...³⁵⁷

³⁵⁶ Ibidem p. 66

³⁵⁷ ANDRADE, Oswald. op.cit. p.55

Enquanto a espada de madeira ridiculariza a potência artística, a reação de Abelardo I a legitima. Se a espada de madeira causa o riso, o medo de Abelardo I mostra que a arte tem poder real. A arte é simultaneamente potente e impotente em *O Rei da Vela*. Ela tem poder de mudança, mas é limitada pelas circunstâncias do capital. O artista de *O Rei da Vela* para poder manter a potência de sua arte, tem de passar fome.

Seu Pitanga, representante das classes baixas na peça, não está a par destas questões. Se perguntássemos a ele, diria provavelmente que prefere comida a arte, já que é comida sua necessidade (aparentemente) mais evidente.

Seria através da arte, entretanto, que Seu Pitanga tomaria consciência de que sua necessidade de comida não é necessariamente mais urgente do que sua necessidade de arte. Seu Pitanga, trocando em miúdos, não sabe muito bem o que precisa realmente. Restaria aos artistas mais verdadeiros do que Pinote a obrigação de mostrar isto a ele. *O Rei da Vela* não nos dá ações exemplares. Todas as personagens ali são tão cordiais que fica difícil imaginarmos a utopia cordial a partir da peça. Mas só foi possível enxergarmos a perspectiva de Abelardo na análise anterior a partir da utopia cordial. Continuaremos no esforço.

Já que não re-encontramos as classes baixas após a primeira cena, o que temos de mais próximo a elas é, justamente, Pinote. Enquanto artista, Pinote já está em desvantagem financeira. Mas enquanto artista oportunista, aumenta suas chances de sobrevivência no capital. Entretanto, Pinote, aparentemente em contato com as questões mais profundas da ordem humana, não percebe que seu oportunismo o coloca em lugar de incerteza. Entre as duas opções (ser um artista verdadeiro e passar fome, ou ser um usuário rico), Pinote opta pelo meio-termo, acreditando que isto garantirá sua segurança: “ABELARDO I – Mas qual é a sua cor política nestes agitados dias de debate social?/PINOTE – Eu tenho uma posição intermediária, neutra...Não me meto³⁵⁸.”

Apesar de Pinote funcionar como demonstração do papel social do artista, esta não é sua única função na peça. Seu ódio pela “gente de trabalho” pode ser somente recalque de aspirante a Delhi social. Afinal de contas, não temos qualquer indicação de qual a origem social de Pinote. Retiremos nossa afirmação anterior de que não vemos personagens das classes baixas após o primeiro ato. Pinote pode

³⁵⁸ Ibidem. p.58

muito bem (e provavelmente o seja) ter nascido filho de um outro Seu Pitanga. Pinote, parece-nos, além de mostrar o papel social do artista, é mais um representante das classes baixas em *O Rei da Vela*. Apesar de ser classe baixa, Pinote não é vitimizado como Seu Pitanga. Pinote, ao contrário, é extremamente culpabilizado e constantemente satirizado. Talvez seja possível cobrar mais dele por se tratar de um intelectual com mais capacidade de perceber seu papel social do que Seu Pitanga. Talvez porque sua obrigação de artista lhe faz ter maior responsabilidade do que Seu Pitanga. Mas não há razões claras na peça. Só o que é claro ali é que Pinote é uma figura ridícula, aproveitadora e futuro joguete político a serviço da burguesia. Se antes acreditávamos não haver pobres depois da primeira cena, estávamos enganados. Mas o que nosso engano revela sobre a peça?

A primeira cena vitimiza Seu Pitanga e o sentimento ingênuo de hostilidade contra os ricos certamente reverbera pelas demais cenas. Mas, como tudo nesta peça, o sentimento de hostilidade não anula as contradições. Desta forma, sempre que nos identificarmos com uma afirmação muito clara em *O Rei*, é necessário buscar também os argumentos contrários àquela afirmação. Porque a peça continuamente questiona suas próprias tomadas de posição, assim como seu autor, Oswald de Andrade.

Mas se quisermos mostrar que a peça não somente vitimiza a classe baixa sequer precisaríamos falar de Pinote. Abelardo I é certamente de origem humilde. Se aparentemente está em posição financeira superior, entretanto, encontra sérias resistências de D.Poloca que, quando em público, trata-o como a um serviçal. É por conta de pessoas como D.Poloca que Abelardo I quer se casar com Heloísa. Se obtiver o nome, talvez obtenha o respeito. Mas D.Poloca está ali para nos mostrar que provavelmente o casamento não servirá a este objetivo e que o preconceito contra Abelardo I sempre reinará, independentemente de seus esforços.

É curioso perceber que a leitura tradicional da peça, ao confiar na vitimização simples de Seu Pitanga e na vilanização simples de Abelardo I acaba concedendo a Seu Pitanga um protagonismo muito maior do que ele realmente tem. Ora, a cena de Seu Pitanga com Abelardo I não é maior do que a de Pinote. Ler Seu Pitanga como um dos apenas dois pólos que explicam todo o conflito social e econômico de *O Rei da Vela* é supervalorizar a primeira cena. Dizê-la mais determinante que tantas outras de maior duração ou até mesmo de maior

importância dramática do que ela. Quem poderia dizer, por exemplo, que a cena com Seu Pitanga é mais importante para a explicitação dos conflitos criticados pela peça do que a cena final da discussão de Abelardo I com Abelardo II?

Abelardo I é tão representante das classes baixas quanto Seu Pitanga. Sua condição financeira mudou apenas aparentemente, Abelardo I está em crise financeira já desde o primeiro ato: “ABELARDO I – Bem. Veja o *bordereau*...O Banco devolveu muita coisa?/ABELARDO II – Xu! Um colosso! Estamos no vinagre, seu Abelardo!³⁵⁹”.

Abelardo I só temporariamente ocupa a classe burguesa. Se ocorrer sua sempre iminente falência, Abelardo I imediatamente volta a ser Seu Pitanga. E, pior que Seu Pitanga, Abelardo I teme ser preso ao final. Seu suicídio acontece, portanto, para evitar não só a pobreza (e Abelardo I nunca menciona o termo pobreza, fala somente de sua falência, como se num eufemismo que evita aceitar a própria situação) mas também a cadeia. Diferente, então, da leitura de Magaldi e de tantos outros que viam a morte de Abelardo I como punição por seus pecados, vemos naquela morte a ação desesperada de Abelardo I para evitar ser aquilo que passou a vida buscando evitar: Seu Pitanga. O alter-ego de Abelardo I, no aspecto de classe, não é Abelardo II mas Seu Pitanga.

Mas dissemos acima que a morte de Abelardo I, apesar de sua única chance de sair do ciclo infinito daquele mundo, não é bonita nem redentora. Novamente parece que vemos a peça adotar dois opostos simultaneamente! Se a morte de Abelardo I parece ridícula, sancionadora, pode ser também a única salvação de Abelardo I. Se Abelardo I é de fato inspirado nos usurários que Oswald costumava visitar, *O Rei da Vela* é uma bela vingança ambivalente e dramática.

Oswald de Andrade, mesmo quando em profunda crise financeira, gostava de levar champagne ao Mercado Municipal e, com seu filho Rudá, comer as ostras fresquinhas, admirando os sabores de tempos mais endinheirados³⁶⁰. Quer dizer, mesmo quando decadente, nosso antropófago não poderia (e quem poderia?) deixar de lado seu refinamento. Mesmo que ele já não condissesse mais com sua situação financeira. Oswald, ao visitar os escritórios de usura pedindo prorrogação dos prazos para pagamento de suas dívidas, talvez se sentisse meio D.Poloca desprezando o usurário.

³⁵⁹ ANDRADE, Oswald. op.cit.p.44

³⁶⁰ FONSECA, Maria Augusta. Op.cit.p.311

A matéria tratada em *O Rei* é mais complexa do que sua crítica tende a aceitar. O conflito de classes não é nem a ponta do iceberg de problemáticas abordadas na peça.

Abelardo I não é um “puro burocrata”³⁶¹, mesclando constantemente negócios e questões pessoais. Aliás, a conduta cordial de todas as personagens em *O Rei* lhes permite nunca separar questões pessoais e profissionais, íntimas e públicas. Vemos o personalismo do cliente Seu Pitanga que só usa argumentos de ordem íntima para pedir desconto na dívida: o parto do filho, a perda do emprego, a crise. Abelardo I, por sua vez, pede que o cliente pague sua dívida não porque é sua obrigação, mas porque “vivemos disso”.³⁶²

O personalismo das personagens, entretanto, é disfarçado de objetividade burocrata. Se a secretária, ao pedir aumento de seu salário, argumenta que houve 30% de aumento no custo de vida no Brasil, Abelardo I encontra uma forma de retomar o tom pessoal da discussão: “Tenho todo interesse pelo custo de sua vida...Mas a senhora sabe...As vidas hoje estão difíceis para todos...”³⁶³

Neste jogo, Abelardo I torna a relação distanciada e profissional de acordo com seu impulso afetivo. A evolução deste diálogo dá corpo a esta afirmação:

ABELARDO I – Vamos fazer um piquenique...(Aponta o divã sob a Gioconda)...debaixo daquela mangueira?
A SECRETÁRIA – Eu sou noiva.
ABELARDO I – Eu também.
A SECRETÁRIA – Mas eu sou fiel...
ABELARDO I – Bem! Depois não venha fazer vales aqui, hein. Eu também sei ser fiel ao sistema da casa. Vá lá. Redija! Não. Tome nota.³⁶⁴

O “sistema da casa”, aqui, serve de ponte entre a esfera pessoal da secretária de fidelidade a seu noivo e a relação profissional entre Abelardo I e a secretária. O mesmo “sistema da casa” fora já mencionado no diálogo com Seu Pitanga: “ABELARDO I – O senhor sabe, o sistema da casa é reformar. Mas não podemos trabalhar com quem não paga juros...Vivemos disso.”³⁶⁵

Neste diálogo, o “sistema da casa” simultaneamente aproxima e distancia Abelardo I de sua função. Ora, ao mencionar o sistema da casa, Abelardo I pretende

³⁶¹ HOLANDA, Sérgio Buarque. op. cit. p.146.

³⁶² ANDRADE, Oswald. op. cit. p.40.

³⁶³ Ibidem. p.52.

³⁶⁴ Ibidem. p.53.

³⁶⁵ Ibidem. p.40

não ser ele o único soberano cordial das leis da casa. Afinal de contas, a casa mencionada é nada mais do que o escritório de usura de que Abelardo I é absoluto proprietário. De outra parte, Abelardo I parece demonstrar seu profissionalismo ao se referir à casa como algo exterior a si mesmo e sua existência pessoal. Este mecanismo de distanciamento e aproximação do sistema da casa é referido também por Holanda no capítulo V de *Raízes*:

[...]Compare-se o sistema de produção, tal como existia quando o mestre e seu aprendiz ou empregado trabalhavam na mesma sala e utilizavam os mesmos instrumentos, com o que ocorre na organização habitual da corporação moderna. No primeiro, as relações de empregador e empregado eram pessoais e diretas, não havia autoridades intermediárias. Na última, entre o trabalhador manual e o derradeiro proprietário — o acionista — existe toda uma hierarquia de funcionários e autoridades representados pelo superintendente da usina, o diretor-geral, o presidente da corporação, a junta executiva do conselho de diretoria e o próprio conselho de diretoria. Como é fácil que a responsabilidade por acidentes do trabalho, salários inadequados ou condições anti-higiênicas se perca de um extremo ao outro dessa série.³⁶⁶

Diferente de um sistema industrial de produção, Abelardo I não produz empréstimos em massa, antes fazendo seu controle de maneira pessoal como no passado. Entretanto, Abelardo I tenta promover o distanciamento digno de uma linha industrial de produção e, desta forma, dissolver sua obrigação hierárquica no percurso. Abelardo I, cordialmente, tenta usufruir somente dos benefícios de seu esquema de forças: quando lhe é conveniente, pretende ser um pequeno negócio, quando não, age como uma grande indústria.

Rememoremos algo dito no capítulo I: a propriedade privada aparece, em *Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira...*, como marco histórico do estabelecimento de um patriarcalismo. O interesse pessoal, a individualidade nos campos psicológico e econômico só surgiriam com a propriedade individual. Aqui o ponto comum com Holanda: o individualismo, para Oswald, é criticável enquanto fruto do sistema capitalista. Em Holanda, o individualismo brasileiro surge antes, fruto da herança portuguesa e recebe um nome um pouco diferente: “cultura da personalidade”. Mas não seria lindo se Abelardo I, ao tornar a discussão com a secretaria uma discussão pessoal tivesse só boas intenções? Que o mesmo fervor com que ameaça a secretaria de não lhe dar mais vales servisse de parâmetro também para lhe aumentar o salário caso ela merecesse? Na verdade, não.

³⁶⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque. op. cit. p.142.

O simples profissionalismo do tipo trabalhador de Holanda não resolveria os problemas que Abelardo I apresenta. Porque só a mudança de postura de Abelardo I ainda esbarraria nos limites do sistema maior de forças sob o qual todas as personagens vivem. Na verdade, se Abelardo I fosse profissional mesmo, sequer teria encontrado pessoalmente com Seu Pitanga para discutir por tanto tempo suas dívidas. A personalidade com que Abelardo I trata dos problemas que alegoriza dá abertura para vermos a amplitude dos problemas que ele só representa, mas que não se restringem à sua existência individual. Se Abelardo I fosse o burocrata puro que alguns poderiam enxergar como única solução possível para o Brasil, a Secretária sequer receberia vales. Utopia cordial seria a única solução para este problema.

Em *O Rei da Vela*, a individualidade não é o paradoxo principal a não ser na medida em que o foco narrativo da obra se baseia na perspectiva dos sujeitos individuais. Ou seja, em *O Rei da Vela*, a individualidade, ou a cultura da personalidade não são tema senão enquanto forma. Ora, em *O Rei da Vela* a relação entre os sujeitos individuais é quem determina a ação dramática. Em *O Rei da Vela* vemos, sobretudo, uma ambiguidade surgida a partir do posicionamento cordial do sujeito. O sujeito que só pensa no sentido individualista é cordial no aspecto de tratar a coisa pública como ferramenta para seu próprio bem estar egoístico. Mas ao mesmo tempo em que a adequação destas personagens a um padrão burocrático europeu não resolveria os problemas em que elas se encontram, seu individualismo cordial impede a mudança social e não contribui para alteração do ciclo. Seu individualismo cordial, pelo contrário, força que o ciclo se mantenha inalterado, trocando-se Abelardo por Abelardo com a Heloísa sendo sempre de Abelardo. Isto insinua que a solução não se encontra entre a perspectiva européia ideal e a brasileira atual, mas para além destas duas possibilidades. Insinua-se, aqui, a utopia cordial.

Parece evidente que o individualismo referido por Holanda é prejudicial à vida social. Segundo o autor, não há coesão social no Brasil. Ao mesmo tempo não existe vida individual que não implique algum aspecto da vida social. Ou seja, o homem é um ser social e suas ações serão sociais. Desta forma, o sujeito que age egoisticamente oferece egoísmo à sociedade, e isto parece apenas prejudicar a sociedade.

Entretanto, o egoísmo do sujeito em relação à sociedade pode causar o sucesso deste sujeito no sistema econômico do capital. E está é a justa premissa do liberalismo econômico e da meritocracia: a de que uma sociedade formada por sujeitos dignos de méritos pessoais será justa e igualitária, posto que todos buscarão uma existência digna. É evidente que esta premissa é criticável. Entretanto, ela é reveladora, ao menos, de uma utopia capitalista não menos sonhadora do que a utopia comunista. Ambas utopias são passíveis de crítica, ambas oferecem perspectivas interessantes ao estudo das formas possíveis de regulação social-econômica.

Vemos ressoar esta perspectiva no diálogo entre os dois Abelardos no terceiro ato, quando Abelardo I, à beira da morte passa a dar vida a Abelardo II: “Está morrendo. A minha vida começa!”³⁶⁷. Em seguida, os Abelardos batem boca e Abelardo II diz: “Eu fui teu obstáculo!”³⁶⁸. Ora, se os Abelardos são um só e, ainda assim Abelardo II foi obstáculo a Abelardo I, isto quer dizer que Abelardo foi obstáculo a si mesmo. A premissa capitalista centraliza a culpa pela derrota financeira no próprio indivíduo. Desta forma, a premissa de que Abelardo foi seu próprio obstáculo é inteiramente capitalista. Vemos, então, uma premissa formal essencialmente capitalista numa obra que constantemente critica o capitalismo.

Isto é possível em *O Rei da Vela*, porque a utopia cordial oswaldiana – somente formulada pelo autor quase vinte anos mais tarde - toma a dialética entre as duas propostas como base. Não parece necessário optar entre duas opções maniqueístas.

Relacionada à “Cultura da Personalidade” é a supervalorização do talento em oposição ao trabalho mecânico. Já discutimos a incapacidade do homem cordial em dedicar-se a atividades externas a si (daí a oposição ao trabalho mecânico) que está relacionada à supervalorização do talento em oposição ao mérito e, para suportar isto tudo, relacionada também à supervalorização das relações afetivas em detrimento das relações puramente profissionais. Tudo isto está muito bem desenvolvido em *O Rei da Vela*.

O trabalho de Abelardo I como usurário não envolve trabalho mecânico. A família falida sequer cogita trabalhar para resolver seus problemas financeiros. O

³⁶⁷ Ibidem. p.107.

³⁶⁸ Ibidem. p.102.

trabalho servil sequer aparece na peça a não ser através de Abelardo II que age sempre como par de Abelardo I e nunca de maneira hierarquicamente inferior.

Mas, ora, talvez o cliente Seu Pitanga, como cliente-vítima de Abelardo I e do sistema possa ser lido como figura hierarquicamente inferior, senão, vejamos: Seu Pitanga, com sua atitude humilde e vitimizada, é protagonista e não figurante do drama que ele mesmo narra e ainda da peça que lemos. Assim, a humildade de Seu Pitanga não prevê sua posição hierarquicamente inferior ao interlocutor, Abelardo I. A humildade de Seu Pitanga o prevê acima do interlocutor, porque, diferente de Abelardo I, Seu Pitanga não teve tanta sorte de ser burguês. Diferente de Abelardo I, Seu Pitanga tem ao menos nome próprio, por mais pejorativo que seu nome seja. Além disto, Seu Pitanga é humilde mas não obediente, é só aparentemente servil.

Assim que percebe a negativa ao seu pedido, Seu Pitanga não recua da discussão com Abelardo I. Seu Pitanga, como homem cordial, e na perspectiva de Abelardo I, trabalha menos do que diz trabalhar, e espera mais resultados do que seus pares. Ora, o próprio Abelardo I não tem ele mesmo origem humilde? E esta expectativa aventureira de Seu Pitanga não é característica servil ou humilde. Seu Pitanga é aventureiro quando exige vantagens como se fossem direitos, mas trabalhador quando os outros tiram vantagem dele. Seu Pitanga, na perspectiva de Abelardo I, espera que as coisas lhe caiam do céu. Seu Pitanga, cordialmente, supervaloriza o talento ao invés do mérito, já que espera receber um desconto da dívida sem nunca ter feito nada para merecê-lo.

Esta perspectiva de Seu Pitanga tem origem histórica apontada em *Raízes do Brasil*; na ausência de hierarquia rígida (“Em Portugal somos todos fidalgos”³⁶⁹) o que resulta é também a ausência da própria ideia de obediência cega. Assim, mesmo que em circunstâncias desfavoráveis, Seu Pitanga não aceita sua sentença completamente passivo:

ABELARDO I – Suma-se daqui!(levanta-se) Saia ou chamo a polícia. E só dar o sinal de crime neste aparelho. A polícia ainda existe...
O CLIENTE – Para defender os capitalistas! E os seus crimes!”³⁷⁰

As personagens todas de *O Rei da Vela* supervalorizam as “relações de simpatia”,³⁷¹ mais que da polidez e ritualismo característicos de nações e instâncias

³⁶⁹ CANDIDO, Antonio. op. cit. p.14.

³⁷⁰ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.42.

impessoais que viriam com a industrialização. Neste sentido, são todas elas cordiais. Vimos o arrivismo do poeta Pinote, mas ele também constitui Abelardo I e todos os demais. Vemos o irmão de Heloísa, Perdigoto, recebendo o patrocínio de Abelardo I mesmo que o deteste. Vemos a tia de Heloísa tratando Abelardo I com indiferença quando na presença de outros, mas com amorosidade na intimidade. Vemos até mesmo Seu Pitanga apelando para os laços de amizade com Abelardo I para tentar conseguir o desconto sobre sua dívida.

É evidente que os nomes de Abelardo I e Abelardo II destacam a linha de continuidade da classe. Sua relação de íntima proximidade, inicialmente profissional, acaba os entrelaçando cordialmente de forma também pessoal. Abelardo I não tem quaisquer amigos nomeados. O sujeito mais próximo a Abelardo I é Abelardo II, seu inimigo. A única relação que Abelardo I tem próxima à de uma amizade é a inimizade de Abelardo II. Esta relação nos mostra aquela necessidade descrita por Holanda de fazer do parceiro de negócios um amigo.

De forma e por razões semelhantes, o tratamento impolido que as personagens dedicam umas às outras quase não varia de acordo com sua posição social ou hierárquica. Mesmo o uso, por Abelardo I, do pronome de tratamento “Senhor” ao se dirigir ao soberano Americano implica uma personalidade peculiar: “ABELARDO I — Perguntará quem és... (Heloísa sai. Só, no meio da cena, Abelardo curva-se até o chão diante da porta aberta.) Faça o favor de entrar, Mister Jones Come back!”.³⁷²

O ato de se curvar, cumulado com as exclamações e a personalidade informal de Abelardo I nos mostram a mimetização de uma polidez que não lhe pertence. Abelardo I realiza os atos correspondentes, mas os representa de forma quase satírica, na medida de sua cordialidade. É como se a realização dos atos, mesmo se à revelia de Abelardo I, ridicularizasse os próprios atos que realiza. Em seguida: “ABELARDO I — Mas o Americano que eu saiba aprecia o tipo másculo de Heloísa. Mister Jones é lésbico!”.³⁷³ As referências ao americano em sua ausência são sempre “o americano”, as personagens não o chamam pelo nome “Jones”, respeitosamente pelo pronome de tratamento “Senhor” ou sequer pela tradução

³⁷¹ CANDIDO. Antonio. op. cit. p.17.

³⁷² ANDRADE, Oswald. op. cit. p. 65

³⁷³ Ibidem. p.75

para o inglês “Mister”. Este é o único momento, na peça inteira, em que uma personagem se refere ao americano como “Mister”. E quando o faz, é piada sexual.

Isto se reitera na forma como João dos Divãs o trata, confundindo “Jones” com “John” de maneira bastante divertida: “JOÃO — Uma ova. Eu sou o João dos Divas. Não é Mister John? John and John! Marca nova de uísque”³⁷⁴. Heloísa trata-o com a intimidade das brincadeiras sexuais que ambos vêm fazendo: “HELOÍSA (Festejando o braço do Banqueiro.) — Então, Jones. Como vão os negócios de Abelardo?”.³⁷⁵A familiaridade do trato, entretanto, não corresponde ao respeito dedicado a um familiar. E, no mundo de *O Rei da Vela*, sequer a família recebe respeito.

Na primeira cena, a organização das pastas dos clientes mimetiza uma burocracia e polidez não existentes:

ABELARDO I — Traga o dossier desse homem.

ABELARDO II — Pois não! O seu nome?

CLIENTE (Embaraçado, o chapéu na mão, uma gravata de corda no pescoço magro.) — Manoel Pitanga de Moraes

ABELARDO II — Profissão?

CLIENTE — Eu era proprietário quando vim aqui pela primeira vez. Depois fui dois anos funcionário da Estrada de Ferro Sorocabana. O empréstimo, o primeiro, creio que foi feito para o parto. Quando nasceu a menina...

ABELARDO II — Já sei. Está nos IMPONTUAIS. (Entrega o dossier reclamado e sai).³⁷⁶

O tom de comando de Abelardo I pedindo o *dossier* do cliente a Abelardo II insinua a hierarquia digna de uma estrutura de comando clara em um ambiente presumivelmente polido. Entretanto, fá-lo apenas no conteúdo, mas não na forma. Não há qualquer polidez no pedido, soando quase grosseiro sem o pedido de “por favor” e tampouco o agradecimento. No mesmo sentido é o próprio ato de comandar a Abelardo II que busque as pastas, quando todo o ambiente de informalidade sugere que Abelardo I poderia, ele mesmo, tomar o *dossier*, sendo desnecessário que peça a outrem fazê-lo.

Em seguida, os critérios de Abelardo I para reformar a dívida do cliente ou não variam. Ao contrário de pedir garantias imediatas, o usuário investe a longo prazo, torcendo para que o cliente se endivide:

³⁷⁴ Ibidem. p.81

³⁷⁵ Idem.

³⁷⁶ Ibidem. p.65.

ABELARDO I — Bem. Tome nota. Emprestamos enquanto os pequenos estudarem. Quando as filhas começarem o serviço militar nas garçonnières, e o pequeno tiver barata, e Madame souber se vestir, emprestaremos então de preferência à costureira de Madame. O velho aí terá mudado de nível. Possuirá automóvel, casa no Jardim América. Cessaremos pouco a pouco todo o crédito. Nem mais um papagaio! Ele virá aqui caucionar os títulos dos comerciantes a quem fornece. Executarei tudo um dia. Levarei a fábrica, os capitais imobilizados e o ferro velho à praça.³⁷⁷

A aposta do usurário é incerta. Mais seguro seria que torcesse pela prosperidade de seus clientes para obter reais garantias de pagamento, do que esperar a decadência financeira para executar os bens que puder. Na decadência, o usurário certamente terá de disputar o espólio com outras dívidas e pode jamais receber o que emprestara. Entretanto, em caso de prosperidade do cliente, há maiores chances de que o pagamento ocorra.

Mas este não é o único critério adotado pelo usurário ao decidir como lidar com seus clientes. A lei suprema do usurário Abelardo I, a lei do lucro acima de qualquer coisa poderia ser revista e até mesmo desrespeitada por Abelardo I, caso Seu Pitanga não tivesse mencionado a lei da usura, causando a reação emocional de Abelardo I: “Apesar da sua impontualidade, examinaremos suas propostas...”³⁷⁸. Com Seu Pitanga, Abelardo I ainda cogita reformar a dívida, até que o cliente mencione a lei da usura:

O CLIENTE — Mas eu fui pontual dois anos e meio. Paguei enquanto pude! A minha dívida era de um conto de réis. Só de juros eu lhe trouxe aqui nesta sala mais de dois contos e quinhentos. E até agora não me utilizei da lei contra a usura...

ABELARDO I (Interrompendo, brutal.) — Ah! meu amigo. Utilize-se dessa coisa imoral e iníqua. Se fala de lei de usura, estamos com as negociações rotas... Saia daqui!³⁷⁹

A promessa de Abelardo I de que analisará as propostas do cliente pode ser vazia. Abelardo I pode dizer isto somente no intuito de se livrar de Seu Pitanga. Mas não temos comprovação desta perspectiva na peça. Quanto á perspectiva de que qualquer lei sempre está sujeita a uma segunda avaliação antes de ser seguida, entretanto, temos vários outros exemplos na peça.

Assim, sequer a lei do lucro a qualquer custo se impõe enquanto lei universal e abstrata para esta personagem. Mesmo esta lei pode ser revista a

³⁷⁷ Ibidem. p.75.

³⁷⁸ Ibidem. p.41.

³⁷⁹ Idem.

qualquer momento. O que nos mostra que a ideologia capitalista, em *O Rei da Vela* se apresenta muito mais como condição de sobrevivência do que como tomada ideológica de posição. Entretanto, esta condição de sobrevivência se apresenta enquanto tomada ideológica para se justificar teoricamente. Desta forma, as exigências desta “ideologia” acabam tomando conta de aspectos incalculáveis da vida destas personagens levando-as mesmo a tomar decisões que podem lhes prejudicar, quando estas crêem estar em plena vantagem. Que melhor exemplo disto do que o compromisso que Abelardo I firma de sustentar a família inteira de Heloísa?

A ojeriza ao trabalho braçal em contra partida à validação radical do talento fica clara na atividade realizada por Abelardo I:

D. POLOCA (Fuma com Heloísa) - Eu não gosto desse homem não. Não teme Deus. É capaz de não querer casar no religioso...Mas o Perdigoto há de obrigá-lo. Este sim é um sobrinho que vale a pena! Me ensinou a tragar.³⁸⁰

Abelardo I é humilhado por Poloca, desrespeitado por Perdigoto e ainda assim cumpre com o combinado. Entretanto, Abelardo I, como o homem cordial, só aparenta ser bondoso. Quanto à relação com o capital, Abelardo I tampouco se detém somente no empréstimo de capital financeiro, investindo bastante num capital simbólico, mesmo quando este contraria suas crenças pessoais:

ABELARDO I — Por enquanto o outro. O ébrio. Vai fundar a primeira milícia fascista rural de São Paulo. Quem vai se regalar é o tal Cristiano de Bensaúde... o escritor... você sabe. Ele vem amanhã...
HELOÍSA — O tal que você chamava de sociólogo angélico, ia mandar fazer um samba para ele O pirata jejuador?
ABELARDO I (Rindo.) — É . A gente nos momentos difíceis é obrigado a fazer concessões. Depois o Americano quer união, das confissões religiosas, dos partidos... É preciso justificar perante o olhar desconfiado do povo, os ócios de uma classe. Para isso nada como a doutrina cristã...³⁸¹

Curioso é que a representação metalinguística do poeta (segundo Magaldi, figura baseada em Menotti Del Pichia),³⁸² apesar de extremamente negativa, não é cordial. O poeta é arrivista e covarde, dedicando-se somente a biografias e livros de leitura fácil, esquivando-se de assuntos demasiado espinhosos para permanecer

³⁸⁰ Ibidem. p.79.

³⁸¹ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.88-89.

³⁸² MAGALDI, Sabato. op. cit. p. 71

seguro. Entretanto, o poeta parece se dedicar deveras ao seu trabalho numa inversão da lógica cordial de supervalorização do talento em detrimento do mérito. Exceto pelo arrivismo, o poeta não espera a valorização gratuita de seu trabalho. Ou espera? Bem, as “facadinhas para comer” que o poeta dá são manifestações claras de sua falta de dedicação real ao trabalho artístico. Em *O Rei da Vela* parece-nos claro que o artista neutro não é um artista de valor. Entretanto, é contraditório que esta perspectiva nos seja oferecida por Abelardo I:

PINOTE – Eu tenho uma posição intermediária, neutra...Não me meto.
ABELARDO I – Neutra!É incompreensível!É inadmissível! Ninguém é neutro no mundo atual. Ou se serve os de baixo...
PINOTE – Mas com que roupa?
ABELARDO I – Sirva então francamente os de cima. Mas não é só com biografias neutras...Precisamos de lacaios...
PINOTE – É! Mas dizem por aí que a Revolução Social está próxima. Em todo o mundo. Se a coisa virar?
ABELARDO I – Será fuzilado com todas as honras. É preferível morrer como inimigo do que como adesista.
PINOTE – E a minha família...As três crianças?
ABELARDO I (levanta-se furioso.) – Saia já daqui! Vilão!Oportunista! Não leva nem dez mil-réis, creia! A minha classe precisa de lacaios. A burguesia exige definições! Lacaios, sim! Que usem fardamento. Rua!³⁸³

Conhecemos aqui uma perspectiva tipicamente modernista: a de que o artista se presta como espécie de guia do senso crítico e, no Brasil, da busca pelo nacional. Conhecemos a perspectiva modernista através de Abelardo I (ai, que perigo!). Em seguida, a expulsão de Pinote por Abelardo I está eivada das más intenções de Abelardo I:

Voltará! De camisa amarela, azul ou verde. E de alabarda. E ficará montando guarda à minha porta! E me defenderá com a própria vida, da maré vermelha que ameaça subir, tomar conta do mundo! O intelectual deve ser tratado assim. As crianças que choram em casa, as mulheres lamentosas, fracas, famintas são a nossa arma! Só com a miséria eles passarão a nosso inteiro e dedicado serviço! E teremos louvores, palmas e garantias. Eles defenderão as minhas posições e a tua ilha, meu amor!³⁸⁴

Entretanto, as más intenções de Abelardo I são seguidas de um ato positivo, o de expulsar o artista indeciso. Se Oswald estivesse entrando no escritório no exato momento em que Abelardo I expulsa Pinote da sala, sentiria regozijo, mesmo que as razões para Abelardo I fazer isto sejam bastante problemáticas. A radicalidade do

³⁸³ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.58-59.

³⁸⁴ Ibidem. p.59.

ato de Abelardo I ao expulsar o artista só aparentemente mostra paixão ideológica. Lembremos que o homem cordial se associa muito mais através de afinidades afetivas do que por afinidades ideológicas. Abelardo I, bastante cordial, ao contrário de estar ofendido pela posição do artista, intenciona pressioná-lo a aderir a qualquer uma das causas burguesas, sejam elas amarelas, azuis ou verdes. Ao contrário de entusiasmar-se em conquistar mais um aderente à causa burguesa, Abelardo I busca usar o medo do artista de passar fome, para assim usá-lo como bem entende.

A cordialidade acima não resta na manipulação por Abelardo I de Pinote, mas na incertitude dos objetivos de ambas personagens. Abelardo I sabe que Pinote lhe pode ser útil em alguma posição. Não importa a Abelardo I qual a convicção ideológica de Pinote, desde que lhe seja interessante politicamente. Importará o momento político de Abelardo I para que fique definido o papel de Pinote no futuro por Abelardo I previsto.

Mas a ação de Abelardo I parecerá bastante ideológica e nada cordial se repararmos que seus intentos são muito afins a uma ideologia mais ampla de que Abelardo I é partidário. Se naquele primeiro momento a ação de Abelardo I era cordial, numa segunda olhada ela já não parece mais. Vejamos.

Se Abelardo I supervaloriza cordialmente a relação de simpatia em detrimento da afinidade ideológica, onde vemos o elemento de simpatia em relação ao poeta? Não há. A simpatia cordial, como a simpatia entre as personagens de *O Rei da Vela* também é ela mesma aparência. Isto acontece porque simpatia cordial reside muito mais no tratamento simpático momentâneo do que na fidelidade obediente e cega ao afeto.

A ação de Abelardo I é aparentemente ideológica (portanto, não cordial) para, num segundo momento, revelar-se muito mais superficial e por isto mais cordial. Num terceiro momento, entretanto, a aparência de uma ideologia concreta é já ela a ideologia permitida por este contexto social e econômico de *O Rei da Vela*, qual seja, a ideologia liberal ou, mais amplamente, a ideologia que permeia o sujeito que adere ao capitalismo.

A ideologia cambiante de Abelardo I encontra sua força na medida de sua instabilidade. Assim também acontece com o poeta, cuja confiança no poder transformador da arte se forma de maneira instável e arrivista para, num terceiro e decisivo momento, mostrar-nos os limites da ação do artista naquele período

histórico. A ideologia arrivista do artista é justamente o que nos revela sua face utópica. O egoísmo personalista destas personagens nos permite entrever as questões afeitas ao período histórico em que se passa e em que foi concebida *O Rei da Vela*.

Já demos o exemplo de D. Poloca e seu desprezo por Abelardo I tanto por este não ter família, quanto por seu histórico de trabalho na conquista de seus méritos. D. Poloca incorpora o preconceito de classe associado à dedicação ao trabalho mecânico. Ora, Abelardo I não realiza um trabalho propriamente mecânico, mas sua riqueza foi adquirida através do trabalho e não do nome de família tradicional. Se Abelardo I não exerce trabalho mecânico, pouco importa para D. Poloca que identifica nele algo característico de classes inferiores. Digamos, portanto, que o preconceito de D. Poloca contra Abelardo I tem relação com a ideologia referida por Holanda como avessa ao trabalho mecânico. Se não é exatamente pelo trabalho mecânico que D. Poloca despreza Abelardo I, pouco importa para ela. Mas, sendo seu preconceito de classe, seu preconceito se relaciona a este aspecto histórico destacado por Holanda. Enquanto Abelardo I despreza as classes inferiores, D. Poloca o despreza por sua falta de origem e tradição. Entretanto, tanto Abelardo I mantém relações muito próximas (e quase íntimas, já que Seu Pitanga chega a mencionar que Abelardo I é “amigo de todo mundo”) com as classes inferiores, quanto D. Poloca se mantém extremamente carinhosa quando sozinha com Abelardo I.

Para D. Poloca, Abelardo I é um arrivista. Ora, D. Poloca só trata bem Abelardo I quando estão sozinhos, é contra o casamento deste com Heloísa e o despreza por sua falta de família e tradição. Se o despreza, porque o trata bem? Porque secretamente gosta dele e quer preservar a tradição diante dos outros, ou só para mantê-lo na condição de suporte financeiro da família? Não sabemos com segurança, nós ou Abelardo I. Mas em qualquer destas duas possibilidades, D. Poloca age em nome das vantagens que pode receber. D. Poloca é tão arrivista quanto Abelardo I.

Após o primeiro ato, não vemos mais nenhuma personagem que realize trabalho braçal. Mesmo quase morrendo de fome, a família de Heloísa sequer cogita fazê-lo. Queremos aqui lembrar aquele aspecto histórico da cultura brasileira, que rejeita o trabalho mecânico como característico das camadas inferiores da

sociedade. Confiamos que a ausência de representação da atividade braçal nas personagens principais da peça mostra justamente este preconceito histórico das classes superiores contra o trabalho braçal.

Mas, ora, se a família será salva financeiramente através do casamento de Heloísa com Abelardo I, o trabalho de Heloísa é casar-se. A atividade profissional de Heloísa é o casamento. E quem dirá que esta atividade não é braçal? Algo semelhante se dá com D. Poloca: caso seja gentil com Abelardo I só por conta de seu dinheiro, seu trabalho é, como o de Heloísa, análogo ao de uma prostituta. E quem dirá que a prostituição não é trabalho braçal?

De toda forma, nenhuma daquelas personagens parece ter qualquer formação ou experiência profissional. Assim, se sua única opção fosse trabalhar para sobreviver, no que trabalhariam? Sua única opção seria a realização de trabalho braçal, já que estes geralmente não precisam de indicação ou de preparo prévio.

Esta perspectiva nos mostra uma contradição na premissa destas personagens, já que é impossível a sobrevivência no sistema do capital sem a realização de algum trabalho mecânico. É impossível a estas personagens manterem-se éticas em relação ao próprio discurso de preconceito contra o trabalho mecânico. Por que seu discurso é já contrário às possibilidades reais.

A premissa preconceituosa de rechaço ao trabalho braçal tem origem na colonização brasileira e se consolida, em seguida, como representativa das classes superiores. Num terceiro momento, esta premissa passa da classe ao sujeito individual. Em seguida, destaca-se da realidade deste sujeito e de sua classe. Torna-se irreal. A premissa que teve origem coletiva, ao tornar-se individual deixa de ter sentido real. A premissa de Abelardo I e de D. Poloca, ao se tornar individual, anula-se:

ABELARDO I — Me diga uma coisa, D. Poloca, se não fosse esse avacalhamento, permita-me a expressão... É de Flaubert!

D. POLOCA — Diga decadência. Soa melhor!

ABELARDO I — Bem! Se não fosse essa decadência. É realmente, é mais suave. Como é que vocês, permita a expressão, comiam...

D. POLOCA — Seu Abelardo, a gente não vive só de comida!

ABELARDO I — Está aí um ponto em que eu discordo profundamente de Vossa Majestade! Não podemos mais nos entender. A senhora vive de aragens...Eu de bifes.³⁸⁵

³⁸⁵ Ibidem. p.74.

Isto indica uma hierarquização do social em relação ao indivíduo. Se o homem cordial de Holanda parece priorizar o indivíduo (o particular) em relação ao social (o geral), o comunismo faria o contrário. E a utopia cordial seria a síntese destas duas perspectivas: o homem cordial ideal não desprezaria o trabalho braçal e ajudaria a estabelecer um esquema de coisas em que ao trabalho braçal é dada a importância devida.

Outro elemento interessante nesta premissa de D. Poloca e Abelardo I é que foi ao deixar de ser consensual entre as duas personagens que ela deixou de ter alcance real. Esta falta de consenso em todas as afirmações contribui para o desbalanço tanto quanto para a munição de *O Rei da Vela*.

Abelardo I parece constituído aos pedaços: sua própria fala, entretanto, parece ser a descrição mais completa e menos fragmentária de si mesmo. Sua maneira de agir com os outros é que parece ter papel preponderante na visão que dele teremos. Mesmo que haja um constante entra e sai do escritório, no I ato não há diálogo interrompido, são diálogos constantes com começo, meio e fim claros. Isto implica que cada ação parece ter seu tempo para se desenvolver: não há pressa. O que determina o tempo apressado, portanto é a pluralidade de figuras, entradas e saídas, constantes mudanças de assunto e de ambiente. Porque mesmo que o espaço físico só se altere nos diferentes atos (I escritório, II na praia e III no escritório novamente), o espaço significativo se altera também a cada entrada de personagem diferente em cena.

Fora isto, não há um tempo que determine a conduta das personagens. Elas são movidas por seus interesses. Seus interesses, entretanto, nunca são nomeados. Exceto pelos interesses de Abelardo I, as demais personagens demonstram pouca vontade própria. Se não é ausente a vontade destas outras personagens, ao menos suas vontades são muito limitadas por suas próprias contradições. Um exemplo disto é D. Poloca e sua má vontade com Abelardo I, considerada por ela o caminho mais difícil e, portanto, o que melhor assegura sua situação. Pretendendo não relacionar-se verdadeiramente com Abelardo I em público, D. Poloca imagina proteger a imagem de sua família e, com isto, mantê-la segura. Mas se Abelardo I, em função das ofensas de D. Poloca, decidir desvincular-se da família, esta restará gravemente prejudicada.

Tampouco são estas personagens movidas por seus desejos, que não parecem ter elaboração maior do que a necessidade premente de sobreviver como podem num sistema opressor. A estrutura mesma dos atos - começa no escritório, vai à praia e volta ao escritório - insinua um ciclo. Assim, a fragmentariedade das personagens não se reflete nas suas ações que por não contrariarem quaisquer vontades, parecem sempre se realizar plenamente. Parecem sempre ações completas, fruto da escolha das personagens. Isto dá a impressão falsa de liberdade.

Nenhuma ação acaba com interrupção externa (a não ser quando D. Poloca ou Heloísa surpreendem Abelardo I flertando com outras mulheres) e isso implica uma falsa impressão de que elas agem de acordo somente com sua vontade, nunca sucumbindo a qualquer exigência ou pressão externa. Entretanto, é justamente a falta de liberdade real que parece tomar protagonismo na peça. Mas como o forjamento de uma liberdade que não se tem pode oferecer a crítica a esta mesma liberdade? Isto parece antecipar algumas das questões sobre os limites do sistema democrático: que liberdade existe numa democracia republicana capitalista?

O problema fica claro. Aparentemente, devemos desejar ser Abelardo I já que ele parece ser o único satisfeito com sua situação. Mas o vemos hesitante na discussão com Heloísa:

ABELARDO I - (...)Minha cara, eu estou vendo que peguei no duro, no batente, durante dez anos, para fazer uma porção de piratas jogarem ioiô!
HELOÍSA – Estás arrependido? Não te trago vantagens sociais? Físicas? Políticas...bancárias...
ABELARDO I – Mas é que às vezes, de repente, perco a confiança. É como se o chão me faltasse. Sei que as tuas relações são boas. Amanhã teremos um jantar de conagraçamento sob as estrelas do pavilhão yankee. Até o mais degenerado dos teus irmãos me será útil.³⁸⁶

E, ao final, confirmamos a suspeita de que ele já estava falido desde o início da peça. Só aí, na identificação com Abelardo I e com seu fim trágico (que sequer é bonito, mas excessivamente melodramático) já se cria um ruído naquela liberdade. Não há desconstrução da linguagem, que parece se adequar à língua culta, apesar de se mostrar exagerada demasiado para ser realista – torna-se, assim, apenas verossímil. Não há ideias não desenvolvidas, sendo tudo submetido à estrutura dramática, num uso constante dos elementos todos em função da história a ser

³⁸⁶ Ibidem. p.88.

contada. É uma narrativa inteira aparentemente realista/naturalista. Mas que se estabelece montada através de fragmentos e assim problematiza a própria representação da realidade.

É nessa inteireza da peça que a fragmentariedade dos sujeitos que a compõe pode se apresentar. São figuras dependentes de algo que sequer conseguem nomear. Dizem depender da família, do dinheiro, da revolução, da arte. Mas contradizem-se a si mesmos: o cliente diz que é injusta a cobrança do usurário, mas não vai fazer uso da Lei da Usura; Heloísa diz que seu casamento é um negócio só para satisfazer a família, mas quer fugir com Abelardo I mesmo quando ele está falido, Abelardo I diz ser luxurioso e frio, mas está disposto a sustentar um bando de folgados da família de uma mulher que sequer ama, Abelardo II diz ser socialista, mas tudo o que quer é se tornar ele também um milionário, D. Poloca diz desprezar Abelardo I mas quando sozinhos, diz ser sua melhor amiga, sequer os homossexuais parecem ser realmente homossexuais! Que liberdade é esta? Seu personalismo egoísta maquia sua verdadeira condição de vítimas num sistema inteiro problemático.

Estas figuras se movem livremente no espectro muito curto de sua própria escravidão. Exatamente como na escravidão: podem se tornar mais ou menos respeitados, ter maior ou menor liberdade ação. Mas, para ter outro escravo, ou para não ter qualquer limitação, têm de deixar a condição de escravo. Estas figuras são como escravas do capitalismo. Para atingirem a liberdade, têm de deixar a condição de escravo, senão ficam restritas ao espectro de sua própria condição. Criando fantasias que pretendem justificar sua micro-existência, sua micro-liberdade.

É na totalidade da narrativa que a fragmentariedade das personagens pode se apresentar. Uma representação micro do sistema do capital como Oswald o via: o aspecto mais amplo, distanciado daquele pequeno núcleo familiar que tem por centro Abelardo I e a família de Heloísa, nos revela que, apesar das personagens confiarem em sua própria liberdade, elas não a possuem mesmo. O personalismo destas personagens não lhes oferece resultados egoístas. Coloca-as num semi-lugar de agradar ao outro e a si mesmo que não agrada plenamente nem a si nem ao outro.

Pela mesma razão o ambiente familiar apresenta um problema para as personagens. A razão por que Holanda confiava no desaparecimento do Homem

Cordial era justamente seu aspecto demasiado familiar. A lealdade do homem cordial é reservada somente aos familiares e não a uma ideologia ou a um amigo. E não é esta também a destruição de Abelardo I? Não é a destruição dele agravada por seu apreço pela família? A responsabilidade de Abelardo I é muito maior quanto maior o número de pessoas dele dependentes. Sua situação de crise financeira não é ajudada quando gasta uma fortuna com a família de Heloísa. Não é a desgraça de todos os demais causada em função dos valores da família? Seu Pitanga mesmo pediu o primeiro empréstimo com Abelardo I para o parto do filho, Pinote tem três filhos para criar e, para salvar a família, Heloísa tem de se casar sem amor.

A família oferece unidade mas também fragmentariedade. Numa aparente contradição da utopia cordial, uma família no sistema capitalista parece só se estabelecer num campo fantasioso; uma família, em *O Rei da Vela*, cria a ilusão de segurança e solidariedade, união, mas provoca a destruição a fragmentariedade. A contradição é aparente porque, na leitura de Holanda, era justamente o caráter familiar que destruiria o Homem Cordial nos novos tempos antifamiliares por excelência. Se Holanda estivesse certo, a representação da unidade familiar como ideal poderia e deveria ser destruída. Ao menos a família que se estende da esfera da vida íntima para o convívio público.

Há uso mecânico das personagens, sempre em função da mensagem que passarão – uso desumano do sujeito teatral que mimetiza o uso mecânico do sujeito no sistema industrial capitalista. Noção já presente à época, como podemos observar no capítulo V de *Raízes*. Esta noção de desumanização pelo capital no uso do homem para realização do trabalho, na “teoria antropofágica” parece sustentar uma utopia futura em que o homem poderá se dedicar ao ócio, tendo em vista que todas as atividades mecânicas serão realizadas pelas máquinas. “Dance for me, puppets!” - Diria Oswald rindo malvadamente enquanto movimentaria estas personagens de acordo com seus objetivos maquiavélicos.

O desapego ao valor familiar, este que associamos a Holanda, parece concordar com uma ideologia capitalista contra a qual Oswald procura justamente se colocar. Mas, como bem afirmou Candido, Oswald (não diferente de Holanda) não era necessariamente contra a família. Era contra um tipo específico de família: o tipo que não se reúne com amor e solidariedade, mas com patrimônio e poder. Oswald era contra a família patriarcal, não contra os filhos e a mulher. De todos os

casamentos, ficava sempre com os filhos; ao contrário dos demais homens que tinham sempre a mesma mulher mas as traíam, quando se apaixonava, casava com as mulheres, etc.³⁸⁷ Oswald era contra o mesmo tipo de família que, para Holanda, criou o aspecto do homem cordial que o condenará ao desaparecimento. Ora, se até mesmo a família deixa de ser o referencial ideal de solidariedade, o que resta? Algo novo e utópico, algo não previsto em *O Rei da Vela* ou em *Raízes do Brasil*, mas bem diagnosticado por ambos os textos.

Por outro lado, a linguagem fragmentária tão celebrada em Oswald não parece estar presente em *O Rei*, porque será? A linguagem, em *O Rei* é toda. As afirmações são categóricas, frequentemente pontuadas com exclamação. Ao contrário de esvaziar a linguagem fragmentando-a, o autor a encheu de sentido, não deixando sequer uma frase incompleta. Mas, ao enchê-la, contraditoriamente, esvaziou-a. Nunca há comunicação plena, nem na fragmentação, nem na completude. E os efeitos da fragmentação nesta peça promovem a necessidade de o leitor preencher buracos. Numa estratégia semelhante à da simpatia cordial, o estilo de *O Rei* oferece em demasia para só aí se permitir oferecer o mínimo possível.

Em *O Rei da Vela*, o excesso de palavra promove um tom de falastrice que torna as afirmações falsas. Em seu intento de se impor, a palavra cheia se esvazia. O enfoque narrativo centrado no sujeito o esvazia e o coloca mais dependente da sociedade que critica. O constante barulho de *O Rei da Vela* mostra o silêncio do arbítrio dos sujeitos que ali aparecem. O excesso de veemência das personagens, ao contrário de reiterar o conflito entre os sujeitos, mostra sua interdependência. O enfoque no sujeito mostra, por fim, um coletivo problemático. O personalismo mostra um efeito social e a ausência de perspectivas mostra a utopia.

³⁸⁷ CANDIDO, Antonio. Os dois Oswalds. In Recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.35-42

3.4 Rebelia do Homem Cordial a Leis Abstratas e a Disposições Universais

O Homem Cordial tem um impulso afetivo muito rico e de paixões extremas. Isto o torna “rebelde a leis abstratas e disposições universais, pois conduz o cotidiano com base em impulsos e emoções”.³⁸⁸

O equilíbrio emocional de Abelardo I é baseado em seus humores que vão da afabilidade à ferocidade sem qualquer transição: Abelardo I expulsa Seu Pitanga do escritório, em seguida, expulsa todos os demais clientes, Pinote, Perdigoto. Consagra seu desequilíbrio ao demonstrar tamanho rancor no momento de sua morte, quando então dá vida a Abelardo II; ora, se já estava claro para Abelardo I que é clássico que Heloísa será sempre de Abelardo e que Abelardo sempre sucede Abelardo, porque razão Abelardo I demonstra tamanha insatisfação com sua falência e morte para dar lugar a Abelardo II?

Abelardo I vai da afabilidade à ferocidade sem transição e isto se dá porque não segue disposições gerais e abstratas, mas somente o impulso emocional inspirado pelo momento. Talvez por esta razão tenha cometido o equívoco financeiro que o levou à derrocada.

Sobre a maneira como Abelardo I trata os outros, indo radicalmente da doçura à ferocidade. Vejamos este diálogo entre Abelardo I e a Secretária n.3:

ABELARDO I — Vamos fazer um piquenique... (Aponta o divã sob a Gioconda)... debaixo daquela mangueira?
A SECRETÁRIA — Eu sou noiva.
ABELARDO I — Eu também,
A SECRETÁRIA — Mas eu sou fiel...
ABELARDO I — Bem! Depois não venha fazer vales aqui, hein! Eu também sei ser fiel ao sistema da casa. Vá lá. Redija! Não, Tome nota, Olhe. É uma carta confidencial.³⁸⁹

De amoroso e pessoal Abelardo I, sem qualquer transição, passa à ferocidade e às acusações de cunho profissional. E ao apontar o profissionalismo da secretária, Abelardo I faz uso da mesma regra profissional para vingar-se pessoalmente da secretaria, ameaçando-lhe de não conceder mais vales. Ora, uma tal ameaça implica a relação pessoal: caso a secretaria ceda aos encantos sexuais,

³⁸⁸ ROCHA, João Cezar de Castro. Op.cit. p.35.

³⁸⁹ ANDRADE, Oswald. Op.cit. p. 76

poderá pedir vales e, portanto, infringir as regras da casa. Caso a secretaria não ceda, as regras da casa são rigorosamente válidas e, portanto, nada de vales.

A reação de Abelardo I ao suposto golpe de Abelardo II é exemplar neste sentido. Embora Abelardo II lhe tenha alertado logo no I ato que o que quer é “sucedê-lo nessa mesa”³⁹⁰, a reação de Abelardo I no momento da sucessão é agressiva e cínica. Abelardo I atirou sete vezes contra si mesmo e agora está agonizando:

ABELARDO II – Quer que chame um médico?

ABELARDO I – Para quê? Para constatar que eu revivo em você? E portanto que Abelardo rico não pagará a conta de Abelardo suicida?³⁹¹

Em seguida, Abelardo I confronta Abelardo II pelo furto dos cheques ao portador. Entretanto, sabemos, pela fala anterior de Abelardo II e ainda pelo diálogo no I ato, que a casa do usurário Abelardo I já encontrava dificuldades financeiras graves. Então sabemos também que a acusação de Abelardo I é falsa e baseada numa paranóia delirante deste. As condições psicológicas de Abelardo I estão definindo a partir deste momento, mas temos indícios já no começo da peça de que ele sofre alguma espécie de desequilíbrio no terceiro ato, certa síndrome de perseguição: “(o telefone ressoa(...)) ABELARDO I – Não atenda...É o ladrão. Está telefonando para ver se eu já morri. Truque de cinema. Mas como no teatro não se conhece outro, ele usa o mesmo”³⁹². O início do terceiro ato nos mostra que tanto faz que o ladrão seja Abelardo II ou o Americano. Se a burguesia não é assassinada (ou se suicida?) por conta dos socialistas arrivistas, da burguesia esclarecida, morrerá por conta do capital estrangeiro:

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

Ora, a falência de Abelardo I não é totalmente imprevista...lembramos do diálogo aqui já citado em que Abelardo I pergunta a Abelardo II qual a situação financeira do escritório e Abelardo II diz que as coisas não vão bem...mas o diálogo

³⁹⁰ Ibidem. p.50.

³⁹¹ Ibidem. p.100

³⁹² ANDRADE, Oswald. op.cit. p. 99

com Heloísa continua e o que nos interessa agora é a autoria do golpe sofrido por Abelardo I. Porque este golpe não é a causa direta de sua morte. Este golpe tem somente função dramática porque a razão material, física o que causa a morte corporal de Abelardo I são os tiros que ele desfere contra si mesmo. Entretanto, o público só escutará sete tiros de canhão durante o suicídio, então a realização física do ato não tem qualquer de nós como testemunha. A razão porque Abelardo I diz estar se matando é o medo da prisão por conta das dívidas que acumulou em função da falência ou do receio de ser assassinado pelos depositantes.

A prisão por dívidas só é proibida no Brasil a partir de 1934, então a justificativa de Abelardo I se baseia no ordenamento jurídico do período. Mas o assassinato pelos depositantes parece um temor levemente exagerado. Assassinato, afinal de contas, não é algo tão comum assim. Além disto, Abelardo I diz uma série de coisas que não se explicam: que, apesar de ter roubado a chave do cofre, o ladrão fez uma bagunça no escritório (a justificativa de que é um ladrão de comédia antiga será suficiente para explicar a bagunça?); que o ladrão deixou a arma no lugar do dinheiro. O tom exagerado destas afirmações parece torná-las inverossímeis, melodramáticas. Dum ponto de vista realista, progressivamente, Abelardo I entra em estado de delírio. Abelardo I dirá, talvez por conta da arma deixada pelo ladrão, que “Foi um suicídio autêntico. Abelardo matou Abelardo.”³⁹³ Se Abelardo I culpa (injustamente) Abelardo II por seu suicídio, então Abelardo II assassinou Abelardo I. Mas como Abelardo II é alter ego de Abelardo I, então o evento é também um suicídio. Mas a acusação de Abelardo I é injusta. Se não podemos confiar no que Abelardo I fala quando está são, quando está em delírio, então...

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

ABELARDO I – Não há perigo. Não irei (*Tira um revólver dissimuladamente do bolso*)

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

ABELARDO I (*Consolando-a*) – Não será preciso, meu amor. Você se casa com o ladrão...

HELOÍSA (*Continua a choramingar e mantém-se lastimosa e soluçante durante todo o ato*) – Qual deles? Eu já perguntei!

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

HELOÍSA – O Americano não quer casar...

ABELARDO I – Mas o outro casa.³⁹⁴

³⁹³ Ibidem. p.99

³⁹⁴ Ibidem. p.96

Abelardo II não é o único culpado pela “tacada final nesta partida negra” em que Abelardo I foi vencido. Ao contrário de todas as leituras que vimos até hoje da peça, o golpe fatal não é autoria só de Abelardo II, mas também do Americano.

Em seguida, mesmo que Abelardo II lhe diga querer sucedê-lo na sua mesa, isto não é estranho à competição estimulada pelo sistema do capital. E por que razão Abelardo I age, no terceiro ato, com tanta vontade de vingança de Abelardo II, já que tem plena consciência das circunstâncias? Poderíamos atribuir isto tudo ao seu estado delirante. Entretanto, esta parece uma saída muito resolutive.

Parece-nos que Abelardo I tem dificuldade em sucumbir até mesmo às leis abstratas e universais do sistema do capital, o sistema em que confia e que defende. Abelardo I entra em conflito até mesmo com o “chamado da nota”, agindo de acordo com o momento e não de acordo com a regra geral econômica. Para um “rei”, industrial, milionário e arrivista frio falir, houve um equívoco financeiro muito grande. O próprio Abelardo I, vitorioso no sistema do capital, não via saída de sua crise financeira a não ser o delírio que culpa outrem por sua desgraça, culminando com seu suicídio. Se sequer Abelardo I sobrevive a este esquema de forças, quem dirá Seu Pitanga? Entretanto, contrariando a lógica, é, sim, Seu Pitanga quem sobrevive, enquanto Abelardo I morre.

Abelardo I reage de forma tão radicalmente cordial a seus impulsos internos que chega a criar uma outra realidade em que foi furtado por Abelardo I ao invés de falido por seus próprios equívocos. Abelardo I reitera seu fundo emocional cordial a tal ponto que foge da realidade. Ao fugir de suas próprias decisões cordiais, foge de seus equívocos e dos ônus destes. Assim é que é possível ele reagir tão agressivamente a uma sucessão que ele mesmo nos contara ser certa.

Ou talvez estejamos completamente errados e Abelardo I não acusa Abelardo II por conta de seu delírio. É possível fazermos uma análise oposta à que acabamos de usar para convencer nosso leitor. É bem possível que Abelardo I não acuse também o Americano porque seria impossível ajustar o foco narrativo. Como elaborar um diálogo melodramático (o de Heloísa e Abelardo I que abre o terceiro ato) em que a autoria de um crime pode ser atribuída, simultaneamente, a dois sujeitos?

A solução de Oswald resolve parcialmente o problema já que o final cíclico, com a última fala sendo proferida pelo Americano bem poderia insinuar que no próximo golpe fatal será o Americano o criminoso culpado por Abelardo II. Da próxima vez, a culpa dividida entre Abelardo II e Americano, talvez caia somente sobre o Americano e assim eternamente.

Parece-nos tão difícil falar desta autoria simplificada numa forma dramática de modo a contemplar a autoria conjunta de Abelardo II e do Americano que chegamos a pensar que esta é a razão possível para não vermos a questão em outros trabalhos.

Talvez ninguém tenha conseguido sintetizar a questão no resumo. Talvez nossa grande descoberta conste em todas as dissertações que só lemos aos pedaços, por serem muitas e por não tratarem diretamente de nosso tema. De toda maneira, se a autoria desta interpretação incrível não é originalmente nossa, o que importa é que o tema fala não só da peça mas também da questão do foco narrativo nela. E novamente conseguimos mostrar a complexidade e amplitude de propostas de *O Rei da Vela*.

O Rei desobedece as regras que ela mesma menciona como importantes: a antecipação de conclusões ou a referência a fatos e teorias como se todos devessem conhecê-las contraria a busca da peça pela estética popular e pelo apelo popular. Ora, a referência à alta cultura e a retórica muito complexa não parecem colaborar com esta perspectiva. Vejamos uma das várias inserções referidas:

HELOÍSA — Então os seus livros podem ser lidos por moças.. .
PINOTE — Decerto! Eu quero ser um Delly social! Entenderam?
ABELARDO I — Perfeitamente! Uma literatura bestificante. Iludindo as coitadinhas sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções "no livro" ou "no teatro". Freud...
PINOTE — Oh! Freud é subversivo...
ABELARDO I — Um bocadinho. Mas olhe que, se não fosse ele, nós estávamos muito mais desmascarados. Ele ignora a luta de classes! Ou finge ignorar. É uma grande coisa!³⁹⁵

Tudo o que torna, por exemplo, a escrita de D. A. Prado e Antonio Candido – os chatoboy – infértil do ponto de vista oswaldiano, aparece também em *O Rei da Vela*:

³⁹⁵ Ibidem. p.57.

PINOTE – Decerto! Eu quero ser um Delhi social! Entenderam?
ABELARDO I – Perfeitamente! Uma literatura bestificante. Iludindo as coitadinhas sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções “no livro” ou “no teatro”. Freud
PINOTE – Oh! Freud é subversivo...
ABELARDO I – Um bocadinho. Mas olhe que, se não fosse ele, nós estávamos muito mais desmascarados. Ele ignora a luta de classes! Ou finge ignorar. É uma grande coisa!³⁹⁶

Há, neste diálogo, a apresentação do tema *Freud* de maneira abrupta, e até mesmo descontextualizada. A pesquisa mais conhecida de Freud é referente às mulheres histéricas, entretanto, exceto pela menção às mulheres e à literatura a elas voltadas, não há qualquer menção temática à doença da histeria. Não há qualquer relação temática com o estudo de Freud que ordene a entrada do tema.

A forma abrupta com que a discussão se estabelece insinua uma briga de egos entre Pinote e Abelardo I: assim que Pinote menciona o nome, Abelardo I prontamente desenvolve o tema, mostrando assim seu conhecimento a respeito e interrompendo a possível aula que seu oponente intelectual poderia oferecer sobre o tema. Mas o trecho não só revela o trato de aparências que o homem cordial concede ao tema intelectual. Revela também uma ruptura com o desejo, claro na forma da peça que adere aos gêneros populares da época, de comunicação com o público geral, o público que vai além da classe intelectualizada. A peça parece equivocar-se com seus próprios objetivos, já que ao citar Freud, afasta o público geral brasileiro. Entretanto, que efeitos obtemos com esta iniciativa? A intelectualidade das personagens, tendo em vista a inorganicidade e a superficialidade do trato com a temática, se insinua, assim, como mera aparência. Ao público geral, a aparência de intelectual tem o mesmo valor da intelectualidade verdadeira (seja ela qual for). O fato de que, portanto, a intelectualidade ali é mera aparência é completamente indiferente para o público geral. Sem a percepção dos diversos níveis possíveis de recepção da cena, sua cordialidade não ressoa. Sem que se perceba a superficialidade da intelectualidade das personagens, elas parecem inteligentíssimas e cultas. Elas parecem, ao público geral, legitimamente intelectualizadas.

Entre as personagens, a coisa tampouco é muito diferente: para Pinote, Abelardo I não conhecia Freud; para Abelardo I, o que ele diz a Pinote é novidade para este. Como ambos se perdem numa disputa egóica, não têm em vista uma

³⁹⁶ Ibidem. p.57

verdadeira troca intelectual, mas só a aparência dela. Têm em vista que o público geral da peça (ou da realidade ficcional) lhes admire por sua intelectualidade. Têm em vista a antecipação do status inerente à intelectualidade, sem verdadeira adesão ao trabalho que esta exige. Ao contrário de sucumbir à disciplina, leitura e pesquisa como regras universais do trabalho intelectual, interessam-se apenas em fazer parecer que sucumbem a estas regras para usufruir do status que dela advém.

Além de mostrar que *O Rei da Vela* faz exatamente aquilo que criticava nos *chatoboy*s, o trecho nos mostra mais. O diálogo prossegue, ainda sobre Freud:

HELOÍSA — Distraí muito, quando a gente é emancipada. (Tira um cigarro e fuma.)
PINOTE — Eu prefiro as vidas!
ABELARDO I — Não pratica a literatura de ficção?...
PINOTE — No Brasil isso não dá nada!
ABELARDO I — Sim, a de fricção é que rende. É preciso ser assim, meu amigo. Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É a vossa função social!
HELOÍSA — Faz versos?
PINOTE — Sendo preciso.. [...] ³⁹⁷

Freud, para Heloísa, é distração. O que poderia ser lido como crítica à recepção da burguesia que esvazia o sentido das obras. Mas o que parece interessante neste trecho é a crítica à “literatura de fricção” por ser a “que rende”. Ao mencionar Freud, a literatura de *O Rei da Vela* sai desta esfera criticável posto que facilmente vendável. Entretanto, ao promover constantes fricções através do conflito dramático entre as personagens, a literatura de *O Rei* faz exatamente aquilo que parece criticar. Neste jogo de contradições e desrespeito cordial às leis que ela mesma estabelece, vislumbramos a matéria social, política e histórica da peça. É no uso conciliador de opostos, que reside o mecanismo que acabamos de descrever em *O Rei da Vela*.

Um pouco antes, no mesmo ato, vemos os dois Abelardos conversando numa mistura muito cordial de temas e contextos:

ABELARDO I: Não confunda, seu Abelardo! Família é uma coisa distinta. Prole é de proletariado. A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedades deve ter prole. Para trabalhar, os filhos são a fortuna do pobre...
ABELARDO II: Mas hoje ninguém mais vai nisso...
ABELARDO I: É a desordem social, o desemprego, a Rússia! ³⁹⁸

³⁹⁷ Ibidem. p.56-57.

³⁹⁸ Ibidem. p.43.

A diferença entre família e proletariado, em toda sua inumana frieza serve de regra universal para os dois Abelardos cordiais. Ora, se a premissa da civilização é que seja humana, o trato inumano de temas a ela relacionados se torna objeto estranho. Entretanto, a concepção de Abelardo I sobre a civilização, ou seja, a ordem social, é baseada em seu impulso emocional relacionado à premissa absurda de que prole é de proletariado. Para Abelardo I, quem não tem propriedades e não “cava prole” é incivilizado, causa a desordem social, é inumano. Para Abelardo I, quem age de maneira humana e sentimental em relação à prole é problema para a sociedade. O impulso sentimental de Abelardo I não leva em consideração a humanidade da prole, mas a praticidade do trabalho que ela pode realizar. E o impulso sentimental de Abelardo I entra em conflito direto com uma premissa oposta que parece valorizar o ser humano pelo que ele é e não pelo quanto ele pode trabalhar. Mas a premissa de Abelardo I é assim tão reprovável?

Na utopia capitalista (sim, também existe uma utopia capitalista),³⁹⁹ o sujeito é favorecido de acordo com quanto trabalho dedica à sociedade. Há distorções e defeitos também nesta utopia, é evidente. Mas ela não parte de uma premissa menos coletivista do que a socialista. Ao menos não a utopia.

A pergunta que insinuamos aqui é: será imprescindível que o ser humano seja encarado de maneira oposta à perspectiva Abelardiana para que a sociedade seja saudável? Na utopia socialista descrita em *O Homem e O Cavallo* fica claro que, na *Trilogia*, mesmo na sociedade humanizada há sujeitos marginalizados. E vemos que mesmo o tratamento humanizado do sujeito contém em si um elemento inumano que é inerente à vida coletiva, mais especialmente a vida tecnologizada e acelerada que surge na modernidade.

Um estilo divagante, reflexivo (numa temporalidade pré-moderna rural, lenta) mas com fechamentos sintéticos (numa temporalidade acelerada, moderna) que provocam o interesse do leitor ordena a escrita de Oswald, mas sempre em ritmo preponderantemente acelerado. É no humor de *O Rei* que os opostos são conciliados de forma mais eficaz. É como se a busca fosse pré-moderna ruralista e o tempo de contato com a recepção moderno e urbano. E destes atritos surge muito do humor de *O Rei da Vela*. Retomemos o exemplo já mencionado do Poleta Pinote:

³⁹⁹ ZIZEK, Slavoj. Entrevista em Julian Assange's The World Tomorrow: aos 16'20". Acessado em dezembro de 2013. Disponível in <https://www.youtube.com/watch?v=PM0I5k50XsY>

PINOTE (Entra de chapéu de poeta na mão. Uma gravata lírica. Sorrindo. Mesuras. Traz uma faca enorme de madeira como bengala.) — Bom dia, mestre. HELOÍSA (Da um grito lancinante.) — Aí! A faca!
 ABELARDO I — Desarme esse homem! Ora essa! (Abelardo II atira-se sobre o Intelectual e arranca-lhe a faca simbólica.) Deixar entrar gente com armas aqui!
 PINOTE (Escusando-se humildemente.) — É inofensiva... de pau!
 ABELARDO I — Confesse que o senhor planejou um atentado! Confesse!
 PINOTE — Absolutamente! Por quem o senhor está me tomando? É uma faca profissional, inofensiva, não mata.. .
 ABELARDO II (Examinando) — Está cheia de sangue...sangue coagulado...
 PINOTE — Umas facadinhas... para comer.. . (A um gesto de Abelardo I, senta-se. Abelardo II permanece ao fundo, segurando com as duas mãos a face em horizontal, como um servo antigo.) A crise é que obriga... Mas não sou nenhum gangster, não. Eu sou biógrafo. Vivo da minha pena. Não tenho mais idade para cultivar o romance, a poesia... O teatro nacional virou teatro de tese. E eu confesso a minha ignorância, não entendo de política. Nem quero entender...⁴⁰⁰

As facadas que Pinote dá com sua espada de madeira são alegóricas: referem-se ao ataque do artista à postura que reprova. Pinote, artista medroso, só deu algumas poucas facadinhas para comer. A alegorização do problema apontado na cena não distancia a crítica daquilo que critica. É como se o texto sentisse empatia pela situação do artista pinote. Mesmo que o texto o mostre fraco e desarticulado, traidor da verdadeira pulsão artística, o texto também revela o problema de contexto: a necessidade que o artista tem de comer que conflita com a obrigação que tem de se manter fiel à postura crítica. O riso, aqui, não é distanciado e de chacota, mas também de empatia.

O exagero da composição da personagem Abelardo I e dos homossexuais masculinos tem por efeito um exagero de compostura. São figuras exageradas demais para serem verossímeis. Por esta razão (e provavelmente por mais algumas) causam o riso, são figuras de comédia.

O efeito humorístico de Abelardo I parece causar algo próximo à ambivalência de sentimento em relação ao seu caráter, pois é esta sua comédia (humor cordial): seus trejeitos tremendos (expulsa o cliente e dá muitas ordens desnecessárias a Abelardo II), sua sexualidade (cenas com as parentes de Heloisa e com a secretária), sua fidelidade interesseira dedicada ao americano (dá a ele o direito de pernada sem titubear), seu palavrório incessante (fala de Freud, teatro, romantismo e socialismo). Não é um humor de fazer gargalhar, mas de não nos

⁴⁰⁰ Ibidem. p.55-56.

obrigar a levá-lo a sério – é neste momento que são bem vindas as inserções teóricas, sequer elas devem ser levadas à sério quando saem da boca de Abelardo I.

Nada dito ou mostrado parece estar escrito em pedra. O próprio autor, Oswald era muito dúbio para, mesmo se quisesse, fazê-lo. Não é um humor como concebido à época na Comédia de Costumes – apesar de o exagero a ele nos remeter constantemente; tampouco um humor de síntese como era o dos modernistas de 22 e o de suas máximas mais conhecidas. Não é um humor sujeito às leis abstratas e às disposições universais já conhecidas do humor de seus contemporâneos. É um humor de tese e antítese que só insinua e, ainda assim, não só uma, mas várias sínteses:

A SECRETARIA — Preciso que o senhor melhore o meu ordenado. O custo da vida aumentou no Brasil de 30%.

ABELARDO I — Tenho todo interesse pelo custo de sua vida.,Mas a senhora sabe... As vidas hoje estão difíceis para todos... Não é mais como antigamente... Que tranças!...Eu acabo me enforcando nessas tranças!... Deixa? (Procura tocar-lhe os cabelos.)

A SECRETÁRIA — Tenha modos, Seu Abelardo!⁴⁰¹

Ou ainda quando, ao elogiar D. Cesarina, faz uso de adjetivos ofensivos:

ABELARDO — Eu terei culpa por acaso de ser fraco? Culpa de sentir.

D . CESARINA — Não é isso...

ABELARDO I — Mas que é então...

D . CESARINA — Tenho um pressentimento... O medo de não ser compreendida!

ABELARDO I — Mas que tem! Por que não sorri mais e exala esse perfume de rosas murchas? Banca um cemitério entre ciprestes!⁴⁰²

Este humor é uma das razões porque, ao tentarmos equacionar o ponto de vista de cada personagem, estabelecer divisas entre ficção e realidade ou identificar o ponto de vista do autor, encontramos problemas insolúveis.

O ponto de vista das personagens é centralizado em sua relação com Abelardo I. Isto implica que só as conhecemos através de sua relação com Abelardo I. Só conhecemos o que as personagens são com Abelardo I. Tendo em vista o papel financeiro que Abelardo I tem para a família, esta estrutura nos retira qualquer perspectiva clara de como as personagens se comportariam se não fosse

⁴⁰¹ Ibidem. p.53.

⁴⁰² Ibidem. p.68.

por interesse. Na verdade, sequer é possível afirmar sem ressalvas que todas as personagens agem com interesse em relação a Abelardo I. Ora, Heloísa de Lesbos, que é inteira construída para desprezar Abelardo I já que só lhe interessa seu dinheiro, até mesmo Heloísa acaba por sucumbir ao ideal do amor romântico, oferecendo seu apoio a Abelardo I quando este acredita ter sofrido o fatal golpe financeiro de Abelardo II:

ABELARDO I – [...] Blefei quanto pude! Mas fui vergonhosamente batido por um coringa... Pois bem! O Rei da Vela não será indigno do Rei do Fósforo!...(Agita o revólver.)
HELOÍSA — Abelardo. Não faça essa loucura. Vamos recomeçar, Fugiremos daqui para bem longe! Vamos...⁴⁰³

Alem de tudo, ao final, quando de seu testamento, Abelardo I pretende deixar o comunismo, mais o casal Abelardo e Heloísa ao americano.

Vejamos algumas das principais acusações sofridas por Oswald de Andrade em relação a *O Rei da Vela*: incongruência entre a intenção panfletária e sua realização vazia; entre a intenção revolucionária e o resultado facilmente abrangido pelo capital; entre a adesão à classe operária, quando o próprio autor é burguês, assim como todas as personagens. Todas elas – as críticas - demandam da peça uma intenção panfletária congruente e impecável no trato de suas próprias premissas teóricas. Requereriam da peça uma disciplina de sucumbência solene às leis abstratas e disposições universais da cartilha marxista. E isto, *O Rei da Vela*, muito cordialmente, não faz. E parece injustiça exigir uma tal disciplina teórica da peça, quando sequer as interpretações que a esquerda faz do marxismo concordam entre si. Se não há uma posição unívoca na teoria que embasa o panfletarismo, como poderia a arte panfletária ser unívoca?

A não sucumbência a leis abstratas e disposições universais leva o homem cordial a uma indiferenciação no trato do público e do privado. O próprio casamento de Abelardo I e Heloísa esta num espaço nebuloso entre público e privado: a postura amorosa, que é da esfera íntima, é consagrada no casamento como um negócio, muito mais afim à esfera pública. O espaço do escritório, com a entrada livre de Heloísa e a recepção de telefonemas de ordem quase pessoal (como a do

⁴⁰³ Ibidem. p.97.

padre), mescla cordialmente negócios e família. O escritório de usura é palco tanto para a realização de negócios, quanto de dramas pessoais.

Como a ausência de menção ao Estado enquanto mediador das estruturas reinantes e das relações discutidas na peça é entidade onipresente, abstrata, isso bem satisfaz ao homem cordial que não consegue se submeter à imparcialidade e frieza das leis que, idealmente, não se alteram de acordo com a condição social ou a cordialidade daquele a quem se aplicam: “aos amigos tudo, aos inimigos a lei”⁴⁰⁴.

Por isto tudo, Abelardo I não é só alegoria deste Homem Cordial. Ele é também revelador das contradições inerentes ao conceito.

3.5 Os Pares de Opostos

Se a “conceitualística binária de manual de militante noviço”⁴⁰⁵ é apenas aparente, resta-nos demonstrar em que sentido. Estivemos trabalhando até agora com os pares de opostos sem identificá-los sob este termo em *O Rei da Vela*. Fazemos isto neste momento para mostrar, por oposição deste capítulo em relação aos anteriores, a dialética em pleno funcionamento. Em seguida, no sub-ítem plasticidade, os pares deverão se consagrar em nosso uso, mostrando-se, eles também, plásticos posto que maleáveis.

O que vemos em *O Rei da Vela* não é uma “tipologia dos contrários”, senão que uma estrutura emanadora de contradições. Há uma semelhança entre as duas ferramentas – de Holanda e de Oswald - quando ambas abrangem maior área de vislumbres, adotando uma ótica do desvelamento, ao invés de uma ótica da defesa de uma posição determinada. É como se o autor nos convidasse a criticá-lo, colocando-se em posição muito menos importante do que as temáticas que evoca; considerando-se um porta voz de determinadas observações que, como pesquisador (artista), trabalha para realizar, mas tendo em vista o caráter temporário das verdades que pronuncia.

Enquanto posição política, esta é a maneira mais eficaz de se distanciar do famoso *certo ou errado*, aproximando-se do que importa, do caráter analítico que transcende a mera opinião. Se em *Raízes do Brasil*, o caráter analítico parece um

⁴⁰⁴ ROCHA, João Cezar de Castro. op.cit. p.54

⁴⁰⁵ CAMPOS, Haroldo. op. cit. p.19.

termo adequado, em *O Rei da Vela*, termo análogo e de função semelhante, é o humor. Em *O Rei*, o caráter analítico provém do humor. A ferramenta constante de Oswald de Andrade se presta à análise crítica em *O Rei da Vela*. A contradição, o equívoco, em *O Rei*, provocam o riso. Um exemplo que será melhor explorado é o exagero das falas das personagens, que frequentemente terminam com um ponto de exclamação; a ênfase e veemência exagerada das personagens ao se expressar torna o conteúdo de seu discurso frágil, falastrão.

Assim, aquele objetivo inicial do sujeito que grita com uso profuso da exclamação, o objetivo de obter o respeito do interlocutor, torna-o risível. Este é o tom geral de *O Rei*: nenhuma das personagens deve ser levada muito a sério pelo público, apesar de este ser seu maior objetivo na realidade ficcional. Esta talvez seja sua contradição mais essencial.

Há uma pluralidade de perspectivas já nas influências que aparecem na peça: o teatro de revista, a comédia de costumes, a opereta, o circo parecem formar uma comunhão antropofágica de vários elementos que não parecem ter real unidade. Estas influências se afiliam, sobretudo, ao gênero dramático. Ora, *O Rei da Vela* é a representação máxima do gênero dramático dentre as peças da *Trilogia da Devoração*. Entretanto, sua adesão é inatural e desrespeitosa das regras mais gerais do gênero, vejamos: não há unidade de tempo, já que a peça se passa no decorrer de pelo menos dois dias; não há unidade de ação, já que as citações e menções a eventos passados constantemente evocam o tempo passado e futuro; há, logo na primeira cena, uma quebra com a identificação do público e, especialmente através das falas de Abelardo I dirigidas tanto ao ponto quanto à plateia; há, portanto, a quebra com a verossimilhança, quando não pelo exagero, pela destruição da quarta parede.

Assim, parece que *O Rei da Vela* rompe com o laço mais evidente que poderia ter com as tradições dramáticas. Se a sinopse da peça insinua um drama, seu desenvolvimento é muito mais afim ao gênero épico. Se há uma evolução dramática dos acontecimentos, os diálogos ininterruptos e algumas falas longas semelhantes a solilóquios fazem lembrar o gênero lírico.

Vemos um excesso de concentração de conteúdo na fala das personagens da peça. E aí podemos perceber a influência moderna da artificialização da vida humana. Quer dizer, se a modernidade surge com seus avanços tecnológicos e a

concentração dos sujeitos nos centros urbanos, ela provoca a diminuição da necessidade de atividade física do indivíduo social. A modernidade inaugura a legitimação da premissa do homem cordial de que o trabalho mecânico, o trabalho braçal, é típico das classes inferiores. É na modernidade que a desvalorização do trabalho braçal passa a ser parte imprescindível da vida de todos sujeitos, independentemente de classe, já que há uma aparente diminuição na demanda para o trabalho braçal.

É na concentração na fala, antes da concentração na expressão do corpo ou de qualquer outro elemento de cena que vemos este aspecto essencialmente moderno de *O Rei da Vela*. A realização do ato através da fala, antes do trabalho braçal que é a expressão corporal é a característica tanto cordial quanto moderna de *O Rei da Vela*. Até a ação dramática de *O Rei da Vela* rechaça o trabalho braçal como característica somente das classes inferiores. Se *O Rei da Vela* fosse uma pessoa, seria burguesa de criação.

O palavrório excessivo de *O Rei* mostra uma ausência da atividade física. *O Rei da Vela* acaba mostrando uma impossibilidade da fala se estabelecer enquanto ação material em si: um dos paradigmas políticos que se apresentam ao artista neste momento é justamente o poder de ação política da arte, já que arte não é ação política direta. E um dos paradigmas que também surge neste momento histórico é o da simultânea importância e impotência do sujeito cidadão diante do mundo complexo e em crescente aumento da densidade demográfica. Esta limitação que não é só da linguagem, mas também do sujeito no contexto histórico das mudanças modernas. A potência do sujeito que tanto é limitada quanto radicalizada é também abordada pelo foco narrativo que mencionáramos antes.

Se *Eles não Usam Black Tie* é derrotada pela dificuldade em se abranger o coletivo através do indivíduo, *O Rei da Vela* não é mais feliz. Isto se dá porque em *Eles não usam* a questão era como ampliar o foco narrativo, enquanto em *O Rei* a questão é como oferecer ao público uma narrativa incoerente posto que problematizadora.

Já equalizamos a posição das personagens Seu Pitanga e Abelardo I na I cena do I ato. Lá fizemos o exercício de demonstrar o prejuízo social que a postura de Seu Pitanga representa. E, ao demonstrarmos isto, não elevamos a posição de

Abelardo I a um lugar positivo, pelo contrário, mostramos que *O Rei da Vela* não se presta a oferecer figuras exemplares, mas problemáticas.

Por que razão o prejuízo social da inconsciência de Seu Pitanga não foi levantado pela crítica, não sabemos. Entretanto, parece-nos evidente que a dita classe média brasileira seja melhor representada na figura de Abelardo I do que na de Seu Pitanga. Talvez seja pelo sofrimento nomeado de Seu Pitanga que sua posição de vítima tome destaque. Enquanto isto, o sofrimento de Abelardo I, também vítima de um esquema de forças opressor, passa despercebido. Ora, Abelardo I vive em nome de uma família que despreza, fazendo esforços inomináveis em nome de benefícios que não tem garantia de receber:

ABELARDO I — O senhor é um crápula!
PERDIGOTO — Quem é o senhor para me dizer isso?
ABELARDO I — Um homem que matou a fome da sua família! Antes mesmo de entrar nela!⁴⁰⁶

Abelardo I vai se casar com alguém que não ama e que talvez sequer seja heterossexual, ou seja, seu casamento não lhe oferecerá qualquer vantagem amorosa. Além da família de Heloísa, Abelardo I cordialmente (ou seja, em nome de seus interesses profissionais) auxilia também seus clientes como fossem familiares:

O CLIENTE — Por isso mesmo é que eu quero liquidar. Entrar num acordo. A fim de não ser penhorado. Que diabo! O senhor tem auxiliado tanta gente. É o amigo de todo mundo... Por que comigo não há de fazer um acordo?⁴⁰⁷

Mesmo agindo sempre em nome do “chamado da nota”, desta “coisa fria” que é o “valor do dinheiro”, Abelardo I está falido:

ABELARDO I — Bem. Veja o bordereau... O Banco devolveu muita coisa?
ABELARDO II — Xul Um colosso! Estamos no vinagre, Seu Abelardo!⁴⁰⁸

Na vida pessoal, a situação não lhe é mais favorável, tem por melhor amigo seu colega de trabalho que potencialmente disputa seu cargo, só recebe a visita de quem lhe deve ou precisa de algo seu, vive, enfim, em função de coisas de que não

⁴⁰⁶ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.73.

⁴⁰⁷ Ibidem. p.40.

⁴⁰⁸ Ibidem. p.44.

precisa, buscando satisfazer desejos que não tem e sustentar pessoas que dele não gostam.

Não terá se passado com a recepção desta personagem castigada, algo amoldado à cordialidade que tentamos evidenciar na própria peça? O desprezo histórico pela atividade do usurário pode ser aliado à falta de família da personagem que, ainda por cima, é mais afeita ao trabalho do que o histórico de formação brasileira tem o hábito de honrar. Conseqüentemente, Abelardo I, enquanto profissional do ramo, sofre as conseqüências do preconceito sobre os usurários brasileiros.

É só a partir do ponto de vista de Abelardo I que vemos a posição do cliente enquanto figura criticável socialmente. Abelardo I aponta a culpa de Seu Pitanga pela responsabilidade que assumiu e que empurra para o usurário:

ABELARDO I - Me diga uma coisa, seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar este papagaio? Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? Com que direito o senhor me propõe uma redução no capital que eu lhe emprestei?⁴⁰⁹

Em seguida, aponta a incapacidade do cliente em alimentar a família que dele depende: “Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos”⁴¹⁰. Seu Pitanga pede diminuição no capital de seu empréstimo ao usurário falido, em nome de sua família carente. O usurário falido, entretanto, suporta não apenas sapatos, mas o luxo de uma família que sequer sua é. É necessário sempre lembrarmos que os motivos de Abelardo I são questionáveis. Entretanto, porque são menos questionáveis os motivos de Seu Pitanga? Não há nada além de sua carência financeira que nos indique haver pureza em seus motivos. Em última instância, Abelardo e Pitanga estão ambos tentando sobreviver da melhor forma possível num esquema de forças impossível.

Se Abelardo I parece não ser capaz de nada além do que Holanda chama cooperação,⁴¹¹ Seu Pitanga não parece diferente. Ambos são figuras cordialíssimas. O que parece interessante nas ações de Abelardo I, entretanto, é que o resultado de suas ações de mera cooperação vem muitas vezes ao auxílio da sociedade: o sustento da família de Heloísa e a “amizade” que dedica a seus clientes têm o

⁴⁰⁹ Ibidem. p.42.

⁴¹⁰ Ibidem. p.43.

⁴¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque. op. cit. p.60.

imediatamente efeito de auxiliar estas pessoas. E as contraprestações que Abelardo I espera deste auxílio que presta sequer tem surgido, já que está falido e sequer é bem aceito na família de Heloísa. Por menos evidente que seja a vitimização dos Abelardo I, ela surge aqui e ali, como um pedaço de matéria contraditória que o bom marxista tinha de pretender não ver.

Mas não queremos nos deter no conteúdo da peça, queremos dar um passo adiante: é como se as ações de cooperação de Abelardo I surtiram efeitos de solidariedade. É como se, sem querer, Abelardo I estivesse sendo solidário. Ora, se há um caráter aventureiro no trabalhador e vice-versa, o que nos impede de dizer que há um caráter solidário no egotismo e vice-versa?

A utopia cordial oswaldiana passeia neste espaço das possibilidades contraditórias. A antropofagia, enquanto postura crítica, não renega resultados positivos porque estes advêm de ações terríveis. Tampouco a crítica deveria fazê-lo.

Por um lado, Abelardo I é um aventureiro: seu trabalho de usurário se localiza no lugar incerto entre a função pública do banco e a privada de empréstimo pessoal. Da mesma forma, o empréstimo não produz nenhum bem material direto, vivendo só de lucros. Ainda, a produção de velas sobrevive da morte indiferenciada de qualquer classe social, já que Abelardo I herda “um centavo de cada morto nacional”⁴¹². Seu trajeto como industriário e criador de crises para favorecer seu negócio é um risco que um trabalhador não correria. Como bom aventureiro, Abelardo I aproveita a chance do momento, mas não se preocupa a longo prazo, busca a fortuna pelo caminho mais fácil e por isso enriqueceu rapidamente. Assim como Abelardo I enriqueceu, entretanto, ele também empobreceu magicamente. Mas o enriquecimento parece resultado afim à postura do tipo “trabalhador” de Holanda, já que exige manutenção e dedicação disciplinada e a longo prazo. Sob este aspecto, sem que Abelardo I seja um herdeiro, mas tendo ele conquistado sua própria fortuna, ele é claramente um trabalhador. Seu noivado com Heloísa é uma iniciativa neste sentido, assim também são o patrocínio à causa fascista de Perdigoto, a aliança com a igreja e com o Americano.

É possível dizermos haver um caráter trabalhador no aventureiro, assim como há um caráter aventureiro no trabalhador. O aventureiro Abelardo I, ao buscar soluções fáceis, encontra dificuldades insuperáveis: seu enriquecimento mágico

⁴¹² ANDRADE, Oswald. op. cit.p.62

também sofreu queda mágica que ele tenta superar as custas de muito esforço. Assim também, toda a segurança buscada pelo trabalhador não passa de uma aposta de valor altíssimo que pode simplesmente não se pagar: Abelardo I, ao investir na família de Heloísa não obtém qualquer resultado, apesar de investir muito. Não é melhor tratado pela família, tampouco pelo americano, e esta relação tampouco evita a derrota financeira que já ocorria desde o início da peça.

Mesmo com o aspecto rechaçável da “ética do aventureiro”, esta ainda assim foi a ética predominante na colonização do Brasil. Isto porque, o homem cordial não parece querer assumir sua irresponsabilidade, mas maquiá-la de esforço.

Essa contradição parece se resolver: o viver no outro pode também implicar viver apenas de aparências. Abelardo I age de maneira nada profissional em seu escritório, entretanto, pretende ser muito organizado e polido. Abelardo I age de maneira aventureira, mas finge que não. No campo do discurso, rejeita a ética aventureira, mas no campo da ação a aceita. Aceitar pacificamente uma ética do aventureiro implicaria aceitar algo prejudicial ao desenvolvimento humano da nação brasileira. Por outro lado, negar tal ética no discurso, mesmo quando a seguimos na prática, mostra um ruído que implica alguma resistência ao que esta ética oferece de prejudicial. Negar esta ética e os indivíduos que a representam, mesmo que hipócritamente, mostra uma posição política. Não uma posição política muito ética ou coerente, mas uma posição tipicamente cordial: contraditória e baseada mais na imagem do sujeito diante do outro do que nos efeitos sólidos e a longo prazo.

A noção *raisonneur* de Abelardo I é limitada por suas ações, ele não consegue agir de forma a resolver os problemas que suas ações apontam. A peça mostra, como já dissemos, ações nada exemplares, que não devem ser seguidas pelo público, pelo contrário, que devem ser por estes combatidas, já que compõem o sistema criticado pela peça. O sistema econômico, na narrativa de *O Rei da Vela*, é completamente deturpado, não há boas ações impunes, não há boas ações puras. Quando retiramos qualquer peça deste sistema, ele a substitui e se desenvolve sem ela (um Abelardo morre, outro o substitui, todos os clientes são iguais). Não há solução dentro deste sistema, só sua destruição para um novo começo. E esta impossibilidade fica clara com o final insinuante do ciclo eterno [percebido também por Haroldo de Campos a estrutura da peça (sintagmatica, como diz o autor)] cíclica

remete ao impasse paradigmático da problemática cultura x evolução. Já que cada sujeito da peça é culpado, um maniqueísmo seria incompatível com a complexidade sistêmica que ela apresenta:

As soluções prontas dos estereótipos são como que corroídas por uma prática (a da realidade brasileira tal como o autor procurou captá-la) onde a gama de mediações e trânsitos possíveis supera o leque estreito das opções iniciais.⁴¹³

Cabe a uma boa interpretação observar a “culpa” de cada personagem. E culpar o cliente não é justamente fazer o tão difícil *mea culpa*? Já que Abelardo I é muito mais próximo a nós do que Seu Pitanga, defender a culpa também de Seu Pitanga parece até desumano. Para acusar Seu Pitanga, temos de nos identificar com o Abelardo interno que tentamos diariamente esconder. E a falta de auto crítica real e sincera não é justamente o maior problema da alteridade individual quando no convívio coletivo?

Dissemos antes que se há um caráter aventureiro no trabalhador, há também um caráter trabalhador no aventureiro. Dissemos também que se há um caráter egótico, personalista, individualista na solidariedade, há também um caráter solidário no egotismo. Como vemos isto em *O Rei da Vela*?

Sabemos da adesão ao mecanismo dramático, através do seguinte elemento épico:

ABELARDO I – Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos...⁴¹⁴

Sabemos da adesão ao elemento dramático, através da negativa a este elemento. Sabemos o que a peça não é através do que ela pretende ser. O mecanismo da identificação é ressaltado através da menção que a personagem faz à quebra com ele. Diferente da estrutura brechtiana, em que se busca a quebra constante com a identificação, aqui, a quebra é referida em alguns momentos, para nos momentos restantes, fluir livremente.

⁴¹³ CAMPOS, Haroldo. op. cit. p.22.

⁴¹⁴ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.43

A peça adere ao mecanismo da identificação, atrelado ao gênero dramático até o momento em que surge esta fala de Abelardo I. Neste momento, a peça quebra com o mecanismo, aderindo assim ao gênero épico. Há o embuste de uma estrutura dramática tradicional que demanda do público a identificação, nesta primeira cena, com um dos dois personagens aparentemente opostos. A demanda inicial se dá entre a identificação com Abelardo I ou com Seu Pitanga. Mas, muito rapidamente, a demanda inicial se desfaz nesta fala de Abelardo I. Este mecanismo torna nossa análise acima inválida a partir deste momento. Mais do que isso, este mecanismo mostra a ferramenta da contradição enquanto força constituinte nesta peça. *O Rei da Vela* adere a um maniqueísmo para logo em seguida problematizá-lo. Torna-se maniqueísta para mostrar a imprecisão desta perspectiva. Transmuta-se naquilo que critica. Como o Homem Cordial, *O Rei da Vela* é o elemento e seu oposto; simultaneamente, é si e o outro.

Desta forma, cria-se um palíndromo: *O Rei da Vela* pode ser lida tanto como comunista como ultra conservadora. E o mesmo se passa com o tratamento dos temas da homossexualidade e da mulher. Se por um lado o rechaço oswaldiano à homossexualidade (especialmente a masculina) é de conhecimento geral⁴¹⁵, este rechaço não é tão coerente em *O Rei da Vela*. Mesmo que reconhecidamente homossexual, Heloísa (de Lesbos, ora) não aparece senão comportando-se heterossexualmente. Mesmo que masculinizada, João dos Divãs mostra interesse somente pelo americano. Totó, por sua vez, é radicalmente feminino e suas aventuras amorosas são discutidas abertamente por todos. Entretanto, mesmo que representada a homossexualidade feminina e masculina, em *O Rei da Vela* não a vemos agindo explícita senão que só mencionada verbalmente. Na perspectiva de Iná Camargo Costa, “um magro resultado para quem prometia superar a dramaturgia do século XIX e o seu rançoso moralismo”⁴¹⁶. Na nossa perspectiva, um resultado a frente de seu tempo que é, hoje, demasiado moralista. Mas é imprescindível que reconheçamos que a simples abordagem do tema no teatro do Brasil dos anos 30 é um ato precursor.

O americano, apesar de soberano, pode ser lido como figura cômica, tola: A forma como Abelardo I galanteia as mulheres aparenta virilidade vigorosa por um lado, mas uma extrema carência afetiva por outro:

⁴¹⁵ COSTA, Iná Camargo. op. cit. p. 163

⁴¹⁶ Idem

ABELARDO I — Tenho todo interesse pelo custo de sua vida...Mas a senhora sabe... As vidas hoje estão difíceis para todos... Não é mais como antigamente... Que tranças!...Eu acabo me enforcando nessas tranças!... Deixa? (Procura tocar-lhe os cabelos.)
A SECRETÁRIA — Tenha modos, Seu Abelardo!
ABELARDO I — Deixa? Malvada!⁴¹⁷

A investida sexual de Abelardo I sobre a secretária é característica da posição masculina como ativa na relação amorosa. É papel masculino o de engajar a relação, dar o primeiro passo. Entretanto, a resposta em tom excessivamente doce: “Deixa?” com o tom demandante e brincalhão feminiliza a posição de Abelardo I. Complementa este tom demandante a ofensa também brincalhona: “Malvada!” num tom de brincadeira de casal não realmente condizente com as respostas que Abelardo I recebe da secretária. Há uma virtualidade na brincadeira que Abelardo I tenta estabelecer. Esta virtualidade é um tom geral na peça, e foi bem percebida e desenvolvida na encenação do teatro oficina. Segundo a análise de Mario Chamie, há em *O Rei da Vela* “uma espécie de meta-mímica das ações e das situações que caracterizam o cotidiano e as nossas relações sociais”⁴¹⁸.

Se Abelardo I forja a brincadeira e a vulnerabilidade que compõem o jogo amoroso de um casal na intimidade, esta brincadeira não é bem recebida pela Secretária. E se Abelardo I forja a brincadeira é somente com interesses escusos, não realmente da entrega amorosa. Por esta razão é que a recepção da secretária é de negação ao jogo. Assim, se Abelardo I mostra fragilidade e vulnerabilidade, é somente para impor sua força e impenetrabilidade, somente para atingir seus interesses que não estão claros, mas que se insinuam como somente sexuais. Mas será só isso mesmo? Vejamos este diálogo com Heloísa, pois ele parece nos mostrar certa frustração do usurário em não desenvolver relações profundas e humanas com os outros:

HELOÍSA — Estás arrependido? Não te trago vantagens sociais?Físicas? Políticas... bancárias...
ABELARDO I — Mas que às vezes, de repente, perco a confiança. É como se o chão me faltasse. Sei que as tuas relações são boas. Amanhã teremos um jantar de conagraçamento sob as estrelas do pavilhão yankee. Até o mais degenerado dos teus irmãos me será útil⁴¹⁹.

⁴¹⁷ ANDRADE, Oswald. op.cit.p.53

⁴¹⁸ CHAMIE, Mario. A Linguagem Virtual. São Paulo: Quiron: Conselho Estadual de Cultura, 1976. p.35.

⁴¹⁹ ANDRADE, Oswald. op.cit. p.88

Parece que as relações que Abelardo I engaja não lhe satisfazem. E como poderiam relações somente de interesse satisfazerem qualquer ser humano? Novamente à revelia de sua vontade, Abelardo I sente falta de engajamento humano que não se baseia na satisfação de interesses imediatos.

Dessa perspectiva, até mesmo a investida amorosa pode ser questionada: à revelia da vontade de Abelardo I, o jogo apenas sexual não é suficiente enquanto conexão humana. Ao pretender ser forte enquanto esvazia suas relações de sentimento, Abelardo I mostra sua fraqueza que necessita do sentimento que ele negara. A ação de Abelardo I não corresponde a suas necessidades reais. E para justificar suas ações, ele segue fingindo para si e para os outros que age somente em seu próprio proveito.

Seu ajoelamento diante do gringo, da mesma forma dialética, não representa real submissão à hierarquia. Ao não representar realmente, mas, na intenção de se fazer real, tornar-se sarcástica, a ação faz rir. Típicamente cordiais, estes atos de indignidade (oferecer ao americano o direito de pernada sobre sua noiva) e o constante ferimento de valores como honra (a postura de não só ignorar os jogos sexuais entre o americano e sua noiva, mas ainda estimulá-los) não representam nada a não ser quando ferozmente ferem o impulso afetivo momentâneo do homem cordial. Se com o americano, Abelardo I nunca perde a paciência, tampouco há muitos diálogos reais entre eles. Entretanto, na ausência do americano, as referências que Abelardo I lhe faz não são nunca tão respeitosas ou elogiosas quanto seu ajoelamento e a sucumbência ao direito de pernada fazem parecer. Se através destes atos, Abelardo I pretende respeitar e obedecer o americano, é só enquanto está em sua presença.

Na cena com o seu pitanga, por exemplo, Abelardo I resolve se ofender quando ele decide apelar para a lei, mas não quando o cliente toma seu precioso tempo contando uma história de vida desimportante para os negócios. Se com o americano, o desrespeito é limitado à ação porque aquele domina as finanças, com Seu Pitanga, Abelardo I pode ser mais verdadeiro ao seu impulso afetivo, expulsando-o de seu escritório e sendo grosseiro quando bem entende. Com o americano, entretanto, um pouco mais de diálogo e convívio revelaria a ferocidade de Abelardo I que, por enquanto, só se mostra pelas costas do americano.

As personagens não possuem qualquer psicologia coerente, agindo em contradição com o que se espera delas - como o Homem Cordial, que vai de um extremo a outro sem processo de transição. *O Rei da Vela* é próxima e distante do público, adotando os gêneros teatrais mais populares ao mesmo tempo em que aborda as temáticas mais restritas aos reservados grupos intelectualizados; levanta a temática homossexual com uma abordagem que pode ser interpretada tanto como apoio à causa iminente quanto reprovação firme; da mesma maneira, destaca a desigualdade da mulher tanto podendo ser interpretada como mero preconceito quanto precursor da igualdade entre os gêneros; é simultaneamente seguidora e precursora de Brecht e de Artaud; é fragmentária em estilo e unitária em concepção; como *Raízes do Brasil*, contém sutis reflexos do período em que é escrita e concebida, ao mesmo tempo em que os denuncia; é atual por conta de seu partidarismo ao contexto histórico em que foi concebida e, também por isto, é anacrônica, também como *Raízes*; novamente como *Raízes do Brasil*, valoriza a abordagem histórica quando se estrutura estabelecendo relações, ignorando a origem, quando não nos conta nada sobre a origem de suas personagens; fala, como *Raízes do Brasil*, do passado, tendo em vista o presente; como *Raízes do Brasil*, a peça simultaneamente submete os fenômenos às generalidades e não escamoteia nenhum dado; trata, como a obra de Holanda, do binômio particular x universal, assim como a nação brasileira,

O Rei da Vela é um significante vazio e significante cheio, ontológica e fenomenológica; contém em si apenas fragmentos e em cada fragmento o todo; como o Homem Cordial, na peça, vive-se muito no outro, no social, e é-se muito ensimesmado; como o conceito de Holanda, na peça o trato é simultaneamente pessoal e impessoal; verossimilhante e ficcional; simultaneamente tendente à anarquia e à tirania; *O Rei da Vela*, como *Raízes do Brasil*, trata da transição do rural ao urbano; simultânea autonomia e dependência mostrada pela presença onipresente dos EUA e da Inglaterra como o sermos simultaneamente desterrados e experiência sem símile.

3.6 Plasticidade

A plasticidade portuguesa, característica cordial, fica clara no tratamento que Abelardo I dedica a cada sujeito: ele não muda sua falta de cerimônia, o clima festivo porque inconsciente e impulsivo dos encontros que engaja, o pronome de tratamento, mesmo quando respeitoso, é esvaziado de distanciamento polido através do contato caloroso. Abelardo I tenta se relacionar amorosamente até mesmo com a tia de sua noiva!, seu alter ego ou melhor amigo ou parceiro, Abelardo II, tem todas estas funções na vida de Abelardo I, mesmo sendo seu funcionário, hierarquicamente inferior, o tratamento sem cerimônia dos temas afeitos à intelectualidade (Freud, Monalisa, socialismo, teatro, Heloísa de Lesbos).

Mas não é só Abelardo I a figura cordial, vejamos D. Poloca:

D. POLOCA — Prefiro ser a neta da Baronesa de Pau-Ferro. A neta pobre e inválida que sempre viveu do pão dos irmãos e cujo resto de família foi salvo por um... intruso!

ABELARDO I — Por um intruso...

D. POLOCA — Que nos tira da ruína mas tem que conhecer as diferenças sociais que nos separam. Tenho sessenta e dois anos. Vi as poucas famílias que restam do Império se degradarem com alianças menores. Como o meu mano que se casou com essa garça! Sei que é esse o destino da minha gente. Mas resisto é me opondo às relações fáceis e equívocas da sociedade moderna.⁴²⁰

Dona Poloca admite o flerte e até a insinuação sexual de Abelardo I, mas não admite fazê-lo em público. Isto lhe é tão importante porque D. Poloca se considera muito superior a Abelardo I: “D. POLOCA — O senhor é um burguês! Eu uma fidalga que teve a ventura de beijar as mãos de Sua Alteza a Princesa Isabel, ouviu?”.⁴²¹

A plasticidade característica portuguesa fica clara aqui. Há uma proximidade permissiva entre classes diversas, entretanto, ela é delimitada pelo impulso emocional daquele que está acima, numa relação semelhante àquela entre brancos e escravos no Brasil.

Mas a plasticidade de *O Rei da Vela* não se resume ao comportamento das personagens estendendo-se à sua própria estrutura O estilo, o trato com a linguagem em *O Rei da Vela* é uma mescla plástica entre o erudito e o popular, entre a (mimetização da) polidez e a plasticidade.

⁴²⁰ ANDRADE, Oswald. op. cit. p.72

⁴²¹ Ibidem. p.73

Vemos Abelardo I dialogando de maneira igualitária e até aberta com Seu Pitanga. A cordialidade é incorporada à linguagem. O primeiro exemplo de Holanda é o diminutivo “inho” usado frequentemente e ainda o tratamento absolutamente pessoal de Jesus e dos santinhos⁴²². Embora haja o tratamento respeitoso de Senhor, o conteúdo da conversa destroça o afastamento do pronome de tratamento:

ABELARDO I (Examina.) — Veja! Isto não é comercial Seu Pitanga! O senhor fez o primeiro empréstimo em fins de 29. Liquidou em maio de 1931. Fez outro em junho de 31, estamos em 1933. Reformou sempre. Há dois meses suspendeu o serviço de juros... Não é comercial...⁴²³

A análise do histórico do cliente, na presença deste, parece insinuar uma abertura para a discussão deste caso. E a repetição da frase “não é comercial, Seu Pitanga” concede ao tema um tratamento familiar, como se Abelardo I estivesse prestes a ceder às necessidades do cliente. Ao contrário de um distanciamento profissional, Abelardo I trata ao cliente como a alguém próximo. Apesar das aparências, entretanto, sua disposição com o cliente não é a mesma que teria com alguém próximo. Assim que Seu Pitanga menciona a Lei da Usura, Abelardo I se enfurece e o expulsa do escritório, ameaçando-o de fuzilamento e de tirar-lhe até a camisa.

O tratamento dedicado ao Americano, ao menos na aparência, não é tão diferente assim:

ABELARDO I — [...] (Heloísa sai. Só, no meio da cena, Abelardo curva-se até o chão diante da porta aberta.) Faça o favor de entrar, Mister Jones Come back⁴²⁴

Apesar do pronome de tratamento polido (Mister), a falta de polidez é evidente na fala de Abelardo I. Não somente por ter se ajoelhado diante de alguém não pertencente a nenhuma família monárquica, mas também pela informalidade do “Faça o favor de entrar”. A informalidade, além de não polida, forja uma proximidade amigável com o interlocutor, uma intimidade que não de fato existe, por fim, uma cordialidade. Entretanto, a cordialidade só tem aparência de bondade, não tendo qualquer relação com esta. A familiaridade do tratamento cordial não implica

⁴²² HOLANDA, Sérgio Buarque. op. cit. p.148.

⁴²³ ANDRADE, Oswald. op.cit. p.40

⁴²⁴ ibidem. p.66

singeleza de gestos ou intenções puras, pelo contrário, maquia segundas intenções nem sempre honestas.

O humor já referido deixa clara também a relação de plasticidade como ausência de hierarquia entre as classes. O que estabelece o tom da comédia em *O Rei* é, sobretudo, o exagero: as afirmações categóricas, o excesso de exclamações, o ruído constante, a falta de limite moral nas personagens, a sexualidade exposta, uma quase estereotipação das personagens que se destrói em suas contradições, o uso dos elementos fantasiosos (o cenário e a jaula do primeiro ato) a ilha maravilhosa do segundo, o diálogo entre Abelardo II a Abelardo I revelando que o cliente tomou veneno para se matar por conta das dívidas com este, a reação indiferente de Abelardo I a este evento, o “coro” dos imigrantes, no I ato, pedindo ajuda em quatro línguas diferentes.

Como esse humor se configura na peça em termos cordiais? Na presença do estadunidense que, a cada entrada, provocaria o mesmo riso da figura da Comédia de Costumes (entra, diz uma fala e sai). Com o exagero das figuras, com a sexualidade tosca de Abelardo I, com Heloisa vestida de homem, com o trejeito homossexual dos irmãos e da irmã e ainda na fala que nos conta que um deles vive perdendo o namorado para o irmão. De resto, a linguagem parece simultaneamente aproximar-se da linguagem falada e da linguagem escrita culta.

Ora, tanto o povo quanto as classes superiores parecem estar envolvidos nessas raízes que têm a característica de, sobretudo, não estabelecer divisão rígida entre as classes. Uma aparente ausência de hierarquia entre as classes tem relação direta com o “alheamento do mundo”⁴²⁵ exemplificado por Holanda na incapacidade em dedicar-se a atividades externas ao sujeito. Essa incapacidade relaciona-se, evidentemente, com o desprezo pelo trabalho mecânico – extremo radical da atividade externa ao sujeito. Então, concordamos, esses elementos de ensimesmamento provocam e são provocados por certo “alheamento do mundo”. Para fechar-se em si, seria preciso ignorar o mundo.

Esse alheamento do mundo, uma das premissas para Holanda desenvolver o capítulo V, intitulado *O Homem Cordial*, pode ter qualquer relação com o alheamento das tomadas de decisões políticas. Mas se as classes dominantes

⁴²⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque. op cit. p.164.

partilham deste caráter de alheamento, como e porque, ainda assim, permanecem no topo da pirâmide?

Para essa especulação de ordem, sobretudo, histórica, a hipótese de Raymundo Faoro em *Os Donos do Poder* poderia auxiliar. A ideia de que o Brasil herda do colonizador português a estrutura política estamental parece ajudar na discussão. A tomada de decisões políticas (usemos aqui um argumento de Holanda) parece não estabelecer diferença entre público e privado, tratando a coisa pública como extensão da vida privada. O estamento de Faoro pode nos mostrar como na história do Brasil, o interesse privado dos que compõem os estamentos, sobrepõe-se ao interesse da maioria por eles representada.

Entretanto, não nos é possível engendrar por estes campos sem nos desviarmos demasiado da temática proposta. Esta mesma pergunta que surge na comutação entre os conceitos de Homem Cordial e de Estamento, constantemente reaparece quando discutimos qualquer enfoque cultural na resolução dos problemas do Brasil e é pano de fundo da concepção e escrita de *Raízes do Brasil* e de *O Rei da Vela*.

Pode a mesma pergunta ser feita em *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. Nessa peça, a origem histórica das classes “não importa”. Não parece importar como se chegou à estrutura que se tem na peça. Importa que ela existe, é desumana e injusta, e é em função do sistema capitalista que não se desfaz. E se a origem histórica das classes não importa para além do momento dramático presente daquele mundo ficcional, como poderíamos atribuir a este mundo uma leitura panfletária de ordem materialista histórica?

Não é por não tratar do passado histórico que as personagens e mesmo a estrutura da peça não recebem seus efeitos. O que parece desimportante por não ser mencionado, é determinante das condições que são mostradas na peça. Simultaneamente, a origem é importante e desimportante, construtiva e destrutiva.

O testamento de Abelardo I não implica a realização duma utopia capitalista, ideologia a que adere e através da qual sua personagem se constitui, mas justamente o estabelecimento do sistema comunista contra o qual lutara em vida. Mas a pulsão capitalista de Abelardo I não é ideológica, é visceralmente sentimental. E isto explica cordialmente como é possível a este sujeito torcer tão

apaixonadamente pela realização daquilo que contraria as raízes mais profundas de sua ideologia:

ABELARDO I — O cálculo frio é a nossa honra. O sistema da casa! Não morro como um convertido. Se sarasse ia de novo lutar pela nota. Ia ser pior do que fui. E mais precavido. A neurose do lucro! Quem a conhece não a larga mais. É a mais bela posição do homem sobre a terra! Nenhuma militância a ela se compara. Nenhuma religião. Se vejo com simpatia, neste minuto da minha vida que se esgota, a massa que sairá um dia das catacumbas das fábricas... é porque ela me vingará... de você... Que horas são? Moscou irradia a estas horas. Você sabe! Abra o rádio. Abra. Obedeça! É a última vontade de um agonizante de classe!⁴²⁶

A postura de Abelardo I não é a alegorização perfeita da intelectualidade cordial mais afeita ao saber aparente e que propõe relações afetivas em substituição às relações ideológicas?

As oposições criadas em *O Rei* não se limitam a apenas dois elementos. As oposições em *O Rei da Vela*, como um meridiano, se colocam como ponte entre elementos que fazem parte de um espectro mais amplo e até mesmo contraditório.

⁴²⁶ ANDRADE, Oswald. op.cit. p. 103

CONCLUSÃO

Buscando a maior honestidade intelectual possível, não omitimos detalhes que pudessem desfavorecer o embasamento teórico da relação entre os textos. Abrimos assim o espaço às críticas. Mais certo seria dizer que imploramos pelas críticas. Acharo-las imprescindíveis e não procuramos evitá-las mas instigá-las. Para este trabalho, propusemo-nos um exercício íntimo que parece até de ordem espiritual: o de não temer o equívoco e, quando ele surgir, usá-lo para enriquecer nossas discussões. Tentamos encarar este trabalho de pesquisa como uma função pública em que nossas necessidades individuais de promoção profissional ou de demonstração de conhecimento fossem infinitamente menores do que o tema abordado.

Não exageramos afirmações senão no objetivo de destacar problemas interessantes. Não pretendemos haver relação a não ser quando isto fosse interessante enquanto desvelamento. O que não sabíamos, deixávamos claro. Este trabalho é, num sentido estranho, indefensável já que sua premissa não poderia ser mais ampla: tudo no universo está relacionado de alguma maneira. Mas como embasar teoricamente, num nível de mestrado, uma premissa destas? Por isto é um trabalho indefensável. Sua premissa parece extremamente ampla e, por esta razão, pode causar a impressão de ausência de critério, de preguiça, de falta de conteúdo. É um trabalho indefensável já que não nos preocupamos em convencer ou em afirmar mas, sobretudo, em problematizar. É um trabalho de, antropofagicamente, constituir uma idéia com o outro sem escravizá-lo. É, enfim, um trabalho indefensável porque não quer defender.

Deparamo-nos com esta questão constantemente no decorrer do trabalho. Por esta razão foi sempre um trabalho muito maior organizar nossos processos mentais do que a pesquisa material. A reunião de bibliografia, leitura e fichamento é a parte mais fácil de uma pesquisa como esta. Nosso maior problema foi termos muitas leituras e reflexões completamente dispersas que inicialmente não se relacionavam senão pelo fato de terem sido lidas por nós. Este talvez seja um exagero narcisista. Somente quando for desinteressante é que nos parecerá um problema.

As contradições de *Raízes do Brasil* e de *O Rei da Vela* textos publicados nos anos 30, ainda perduravam em 1950. O problema da identidade nacional, a dependência em relação ao capital estrangeiro, a constituição típica porém fragmentária do sujeito, a representação teatral, o foco narrativo, o lugar político do teatro, a ausência do teatro no modernismo brasileiro, o preconceito de nossa crítica com a baixa comédia, a luta de classes, a utopia, a hegemonia cultural, o lugar da crítica, o lugar do artista.

A expectativa utópica de melhoras é perceptível naquelas duas principais posições políticas dos anos 30: se o comunismo idealiza a vida justa, após a revolução russa, o capitalismo idealiza a resolução de todos os problemas através duma meritocracia que, todo mundo sabe, nunca funcionou. Ambas possibilidades apresentam ao menos um aspecto comum no horizonte. Não diríamos que são dois lados de uma mesma moeda, mas são dois dos vários lados de um mesmo mundo que nos interessa deveras.

Poderia haver resistência do leitor em aceitar nossa proposta por, pelo menos duas razões. A primeira delas é que estamos relacionando um texto de 1950 a dois textos da década de 30. Isto poderia ser um problema, especialmente na medida em que trata das questões de formação do Brasil. A segunda questão poderia se relacionar à ausência de um horizonte utópico na peça.

Se em *O Rei da Vela* não vemos uma utopia e, muito menos, uma utopia cordial, vemos os elementos que a compõem. Os mesmos elementos que compõem a uréia, compõem o cianato de amônio (N_2H_4CO). Entretanto, seu arranjo diferente concede a estes compostos propriedades particulares. A este fenômeno dá-se o nome de isometria. Se em *O Rei da Vela*, portanto, não vemos a utopia cordial *per se*, vemos, entretanto, os elementos que a compõem. O mesmo se dá com *Raízes do Brasil* e com a comunicação de 1950. Isto é tudo o que abordamos de química neste trabalho.

Vemos em *O Rei* o cinismo descrente do final cíclico mas, ao mesmo tempo, a vontade de criação de uma tradição de teatro político no Brasil. Se o final da peça é desesperançoso, a própria concepção é extremamente esperançosa, especialmente em se tratando dos anos 30, com a crescente agressividade da censura do Estado Novo.

E, novamente temos o suporte da interpretação levemente anacrônica (como a nossa, já que a ação é sempre inatual) de Sábato Magaldi:

O Rei da Vela realizava o desmascaramento do Brasil da década de 30, quando a direita estava em ascensão em muitos países do Ocidente. Respirou-se um pouco, depois da guerra, mas fatores semelhantes aos que levaram ao conflito continuaram a prevalecer. Sem a ilusão da Internacional, que Oswald ainda tinha, quando escreveu a peça, mas perderia também, com a *praxis* política. Se vemos hoje, com muito ceticismo, a esperança utópica de *O Rei da Vela*, sua virulência crítica permanece de uma aterradora atualidade.⁴²⁷

O que motiva a fala de 1950 de Oswald é um sentimento íntimo de inserção no contemporâneo e nas temáticas e meios mais jovens que ele. A motivação é também de inserção no meio sério, de busca pelo respeito intelectual que nunca sentiu receber. Mas estas motivações aparentemente egoístas nos mostram uma antropofagia dos desejos coletivos. Se é por orgulho que este autor se dedica à reflexão sobre os temas universais, este é certamente um orgulho mais útil do que qualquer outro. É preferível que um sujeito tenha orgulho em descobrir a fórmula para fazer o Brasil dar certo do que seu orgulho se resume a acumular mais e mais bens materiais para si. O orgulho de Oswald é mais útil socialmente do que qualquer outro.

Se a motivação inicial de Oswald não é pura, é porque não há pureza de gestos. Esta é uma expectativa cristã de bondade que só se presta a carregar de culpa o sujeito. Há uma aparência de pleno altruísmo no ato de dedicação de um escritor ao que há de mais nobre, que é o tema pertinente ao coletivo. O orgulho de consertar o Brasil parece, curiosamente, anular o que há de positivo em querer consertar o Brasil. Quer dizer, o altruísmo do escritor não pode ser motivado pelo orgulho, sob pena de parecer egoísmo e não altruísmo. Entretanto, o ato altruísta de Oswald, independentemente de sua motivação, é uma dedicação de vida, uma preocupação obsessiva e que se torna a própria razão de existir do escritor. Quer dizer, se Oswald era um orgulhoso e egoísta, era péssimo nisto.

Antropofagia dos desejos coletivos: Oswald quis tanto o que quer o coletivo, que ele se tornou seu eu. Não precisamos sequer usar o complemento “desejos coletivos” para falar da Antropofagia. Os desejos coletivos já são um elemento da

427 MAGALDI, Sábato. Teatro da Ruptura. p. 109.

antropofagia. Escrevemo-lo para destacar este aspecto, mas não era necessário. A primeira motivação orgulhosa acaba por desaparecer, tornando o ato parte tão orgânica do caráter do escritor que pouco importa de onde vem e, mesmo que importasse, é impossível descobrir de onde vem. Esta perspectiva antropofágica que se confunde com o “viver no outro” do homem cordial é onde se reúnem os temas do texto de 1950, de *Raízes do Brasil* e de *O Rei da Vela*.

Em *O Rei da Vela*, vemos uma preocupação egoísta dos sujeitos: todos (exceto por Seu Pitanga, mas até sobre ele temos nossas dúvidas) parecem buscar luxo e riqueza. Entretanto, a cada ação de cada personagem fica claro que há implicações no coletivo; que, como aparece em *O Homem e O Cavalo* “o que não convém ao enxame, não convém à abelha”. Que o esquema de forças de *O Rei da Vela* mostra que os sujeitos escravizam uns aos outros, ao invés de devorar. Que, enfim, o mundo de *O Rei da Vela* é o oposto da utopia cordial. É, então pela negação, pela ausência, que percebemos a utopia cordial em *O Rei da Vela*. Como aconteceu em *O Homem e O Cavalo* e em *A Morta*, a ausência evoca a presença. E isto nos interessa mais do que a data de publicação dos textos para encontrarmos a relação entre estes temas.

Se usamos, portanto, um texto de 1950 para falar de Formação do Brasil, é porque o tema ali ainda existe. O texto atualiza o primitivismo desenvolvido por Oswald e outros companheiros modernistas nos anos 20 e 30. Fala da inter-relação entre este primitivismo matriarcal e a pulsão patriarcal relacionada, entre outras coisas, à urbanização do Brasil. Fala da formação identitária do Brasil em relação ao mundo. Todas temáticas já existentes no momento modernista em que surgiram as Explicações do Brasil. Tudo em quatro páginas. Fôramos tão preocupados com data mais que com os temas e sequer as explicações do Brasil poderiam ter falado de Formação já que surgem todas nos anos 30, assim como os dois textos abordados neste trabalho.

O enfoque histórico, para nós, se deu por temas e períodos e não por relações de causalidade. Escolhemos pontos e datas e fizemos conexões entre elas, ignorando por completo a idéia de origem. Não há origem única, há várias origens simultâneas ou não e que, por final, acabamos descobrindo sequer serem origens novamente. Só o que há é caminho. Esta dissertação se revelou como apenas um dos caminhos possíveis nas infinitas conexões entre temas e fatos do universo.

Assim, ao pensarmos no leitor ideal desta dissertação, não pensamos no estudante especializado da área de letras ou de artes cênicas. Pensamos no sujeito que está no mundo. Esta nossa invenção de um outro leitor ideal, um leitor mais universal, vem da preocupação com a autonomização cada vez mais radical da produção de trabalhos acadêmicos. Esta é uma das razões para não nos preocuparmos muito em chafurdar nas discussões críticas diversas sobre os três textos de que fizemos uso. Uma discussão de opinião nunca nos interessou, porque não interessaria ao público que idealizamos alcançar. Além disto, acreditamos que a opinião restringe a literatura porque força à defesa, pede que se afirme mesmo quando não se tem certeza, só para que se ganhe a discussão. E neste trabalho de afirmação, deixamos contradições preciosas de lado. Prova disto é a mudança da primeira para a segunda edição de *Raízes do Brasil* que, bem como diz Rocha, se, por um lado, a segunda edição tornou o texto mais coerente, por outro, deixou de explorar um problema bem interessante. Descobrimos com este trabalho, que defender uma opinião prejudica o conhecimento. Que o conhecimento se enriquece muito mais à custa de questionamento legítimos; que a aceitação de críticas como questionamentos legítimos é mais interessante do que sua recepção enquanto ataques.

Nosso texto tenta fazer outra coisa: tenta alavancar temas e não defender posições. Por esta razão, dá-se ao luxo de defender até mesmo posições contraditórias. A partir da defesa incoerente é que tentamos agravar a não defesa. A defesa de posição engessa e impede o crítico de olhar além. Com o olhar limitado, o crítico não cumpre seu papel mais elementar que é o de ajudar o público, especializado ou não, a olhar criticamente para o mundo. O papel do crítico, esta é a premissa deste trabalho, é olhar criticamente para o mundo pois só assim pode ajudar outros a fazerem o mesmo.

Afora este primeiro papel elementar e um pouco mestre do karatê kid, ainda não sabemos o lugar do crítico na contemporaneidade. O presente trabalho é nossa primeira iniciativa rumo à busca de respostas na esfera acadêmica. Como não poderia ser diferente numa contemporaneidade tão múltipla, este trabalho é apenas uma das várias frentes em que nos parece necessário atuar. O jornal, o meio digital, o impresso literário, o livro, o próprio teatro, a televisão, o cinema e até o cotidiano

são as outras. Quer dizer, novamente ampliamos demasiado o horizonte – quais as frentes possíveis de atuação política? Todas as que se possa imaginar.

Evidente é que ainda estamos desenvolvendo estas idéias todas. Aqui fazemos nada mais que identificar algumas premissas que estão presentes no trabalho, apesar de não podermos ainda desenvolvê-las a contento.

Talvez seja esta a razão porque este trabalho possa parecer insuficiente a alguns acadêmicos mais pragmáticos da área de Letras. Se não nos parece importante discutir porque razão estes três textos são relacionáveis ou não, nosso trabalho recai num aparente descrédito. Ora, porque razão escolher estes três textos se a relação tão livre que se faz entre eles causa a impressão de que poderiam ser quaisquer outros?

Bem, o percurso histórico que descrevemos no início desta conclusão mostra que estas duzentas páginas de reflexão só surgiram da relação estes três textos. Quer dizer, se é possível que sejam escritas duzentas páginas de relação entre estes textos, há, sim, relação entre eles. Mesmo que em alguns momentos as relações não pareçam evidentes, a não relação também nos pareceu interessante. Assim, o percurso está íntimamente associado ao resultado. Um não existiria sem o outro. Criamos a relação à medida em que a descobríamos e vice-versa.

Esta relação aparentemente livre é, portanto, rigorosamente regulada. Só que através de outra balisa, a de apuro do manejo crítico numa esfera que perpassa, e transcende o texto. Porque nos parece que ler textos não é muito diferente de ler o mundo. Se a leitura implica isolamento, sua universalização surge através do exercício da linguagem. E a linguagem cria nossa existência no mundo. Quanto mais rica a linguagem, mais rica a experiência da existência. Isto simplifica, talvez demasiado, as coisas: a leitura serve, antes de tudo, para ampliar a linguagem do sujeito. Só o que fizemos neste trabalho foi ampliar nossa linguagem.

Se esta abordagem parece demasiado leviana para um trabalho teórico, ela é, entretanto, bastante afim a algumas correntes atuais de pesquisa: inspiramo-nos nas idéias de rizoma de Deleuze e Guatari, na visão em paralaxe de Žižek, e nas análises interdisciplinares de João Cezar de Castro Rocha, por exemplo. Se nós ainda não dispomos do status para fazer estas afirmações sozinhos, estes pensadores devem exercer o papel em nosso lugar.

Exceto por esta conclusão que pretende tomar conta de explicar as razões porque não devemos ser reprovados nesta banca, o grande objetivo teórico deste trabalho foi atingir nossa muito restrita recepção: durante seu desenvolvimento, constantemente levamos o texto a leitores não especializados, das áreas e formações mais diversas que pudemos encontrar. Daí as inserções tão pessoais com piadinhas e comentários. A busca é tornar a leitura mais agradável, atraente, leve e divertida. Mesmo que isto se dê às custas de acusações sobre nosso narcisismo. Ou, como estamos escrevendo em terceira pessoa do plural, de nossa esquizofrenia. Estamos tentando buscar ferramentas de comunicação com o público geral. Imploramos por ajuda neste aspecto.

Ainda que o tamanho de mais de duzentas páginas seja desestimulante; e que várias das digressões sejam radicalmente desinteressantes para quem não tem paixão pelos três textos ou seus autores; ainda assim este trabalho tem a função de caminho muito mais que de resultado. Sendo ele caminho, evidentemente estará em constante revisão, mesmo após a banca de defesa. Apesar de ser entidade autônoma, repitamos, este trabalho é apenas pequena parcela de um projeto maior.

Qualquer potência revolucionária que o modernismo pudesse ter tido já se perdeu com a canonização de seus textos. O exercício de simples retomada do poder revolucionário de *O Rei da Vela* seria, portanto, anacrônico. Resta perguntar, portanto: qual exercício **não** seria anacrônico?

Parece-nos que a potência revolucionária de *O Rei da Vela* nunca chegou a ser reconhecida, mesmo antes de sua canonização. Diferente de *Raízes do Brasil*, que com o passar do tempo foi exilado de sua potência crítica fecunda, *O Rei da Vela* parece ter sido considerado, desde sempre, infértil. Mesmo que Iná C. Costa anuncie a linda recepção da encenação de 67 e o endeusamento de Zé Celso, quer dizer, mesmo com uma recepção aparentemente positiva, *O Rei* não parece nunca ter sido recebido em chave revolucionária – ao menos nunca no sentido idealizado por Oswald.

Claro, poderíamos dizer o mesmo de *Raízes do Brasil* (e de todos os livros já escritos na história) que, para a tristeza de Holanda, evocava sempre a discussão sobre o homem cordial, apesar da aposta do autor no seu desaparecimento. Poderíamos mesmo dizer isto de todos os textos já publicados, já que a própria expectativa dos autores sobre qual a recepção ideal não é estanque. Além disto, a

linguagem nunca comunica tudo. E esta inapreensibilidade é que os torna textos mais interessantes. A chave, portanto, não pareceu ser a retomada de qualquer veia revolucionária, tampouco a retomada de alguma intenção previsível do autor para a recepção da obra.

Parece que, mais interessante do que pensar na recepção ideal do texto é pensar nas contradições que permitem surgir uma “utopia cordial”, e que até mesmo insinuam uma “utopia antropofágica”. Talvez nosso uso da utopia ajude a destacar o aspecto positivo do homem cordial. E talvez isto sirva, pelo menos, enquanto revigoração do conceito: já que vamos usá-lo, que seja da maneira mais construtiva possível. Se ao leitor a utopia não parece evidentemente contribuir ao desvelamento de *O Rei da Vela*, é certo que a análise da peça não seria a mesma se não tivéssemos lido o texto de 1950. O que queremos dizer é que a utopia cordial, para nossa pesquisa, é parte da história da análise de *O Rei da Vela*. E como qualquer elemento histórico, deixar de considerar a utopia cordial seria deixar de considerar parte da história da peça. Se não a história de suas origens materiais, a história de nossas descobertas e de nossa relação com a peça. Então, se para o leitor a relação entre a utopia e os três textos que relacionamos aqui não se estabelece a contento, para nós, entretanto, ela parece óbvia.

A elaboração de Oswald nos permite ver que suas contradições (os dois Oswald) além de lugar comum da intelectualidade dos anos 30 –será esta uma característica do homem-ponte? – são constitutivas no sentido antropofágico: digerem, em certa medida destruindo, distorcendo, para gerar algo renovado, tão próprio e particular quanto universal. Ao fazer a idéia passar pela esfera do sujeito, ao filtra-la, tornamo-la tão pessoal quanto social, tanto privada quanto pública.

E não é este exato movimento que vemos constantemente em *O Rei da Vela*? Todas as idéias que ali surgem passam pela esfera particular de suas personagens, transcendendo-a ao ponto de torná-la pertinente numa esfera maior, pública. Quer dizer, a peça apresenta argumentos contra sua própria estratégia: se Abelardo II divide a culpa de ladrão com o Americano, como isso poderia ser dito em termos de protagonismo dramático? Como estabelecer um arco dramático cujo ápice é o golpe alegórico de dois sujeitos muito mais do que alegóricos?

A escolha formal da peça parece mostrar sua falência em se estabelecer como forma. E, ora, este problema não se repete nas questões sobre a linha que

separa as esferas privada e pública? É sempre muito difícil estabelecermos, num Estado ineficiente e numa república tão peculiar como o Brasil, se o baixo salário do policial é motivo suficiente para que este se corrompa. É quase impossível decidirmos, hoje, se a simples falta de conhecimento sobre as leis de trânsito que regulam as bicicletas justifica o desrespeito que os ciclistas sofrem. Se o completo caos em que se encontra a situação do lixo urbano justifica nossa despreocupação em lavar e separar o lixo orgânico do reciclável. E, mesmo que neste parágrafo ressoem questões tão tipicamente brasileiras, sabemos que isto não acontece só no Brasil.

A estrutura narrativa de *O Rei da Vela* centraliza os eventos no acontecimento individual das personagens individuais, mas sempre se referindo à esfera social, universal, que transcende a esfera individual. Este movimento do individual ao universal se dá com tanto frenesi que é difícil identificar estas esferas somente entre estes dois pólos. A elaboração do resumo da peça se torna mais difícil, porque a narrativa não se resume à vontade de Abelardo I em obter um nome para aliá-lo a sua fortuna. Mas tampouco se resume à descrição crítica de um ambiente capitalista que merece ser derrubado. Nesta movimentação entre as esferas individual e universal é que talvez tenha se tornado mais difícil perceber que o ladrão não era só Abelardo II, mas também o Americano. Ora, como resumir, de forma clara e objetiva, uma trama em que Abelardo I acusa Abelardo II **ou** o Americano de roubá-lo? Nossos leitores sempre acharam este resumo confuso, sempre pensaram que nos havíamos enganado, que havíamos cometido um erro de digitação. Até o momento ainda não encontramos a melhor maneira de resumir esta peça: gostaríamos de evidenciar esta dupla autoria do crime final, destacando a revelação de forma dramática. Mas como revelar a culpa compartilhada sem destacar só Abelardo I ou só o Americano? Nossa dificuldade em simplesmente resumir a peça retoma a questão do foco narrativo.

O exercício que fizemos aqui à exaustão é modernista. É, sobretudo, um exercício de síntese: tentativa de relacionar elementos aparentemente muito distantes, transformando o plural e até mesmo o contraditório em unidade. E de que nos serve este exercício? Além de seu caráter evidentemente antropofágico, já que lida constantemente com alteridades muito diversas, parece se tratar também de um exercício de identificação e criação de ideologias. Identificação da ideologia que

permeia os textos abordados. Criação de ideologias atualizadas, destacando problemáticas contemporâneas que estão presentes nos textos, simultaneamente descobrindo-as e tornando-as mais afins aos nossos tempos.

Afinal de contas, chegamos aos “Novos Tempos” tão falados pelos contemporâneos de nossos dois escritores. Estamos, agora, no futuro vislumbrado por ambos. E tanto o Homem Cordial quanto os Abelardo I, ao contrário de desaparecerem, parecem tomar mais força e se complexificarem. Especialmente com a redução do IPI pela nossa presidenta, já que nossa classe média só faz crescer. Nosso exercício modernista implica, evidentemente, uma inatualidade, um anacronismo.

A proposta do anacronismo oferece, hoje, o que a indústria cultural já oferece de sobra – mesma questão do tropicalismo. Mas, lá atrás, foi tão imprescindível quanto o início da problematização feminina com os movimentos radicais. Ou seja, foi imprescindível para clarear um procedimento abrangente, acelerado e já maduro do sistema do capital: nada fica de fora e não há nada sagrado. Esta proposição, pode-se afirmar com tranquilidade, parece inerente à postura iconoclasta. A iconoclastia, então, é tanto vanguardista quanto capitalista, apesar de sua aparência revolucionária. E enfrentamos também este problema em nossa abordagem. Se mimetizamos a iconoclastia modernista para causar o choque na percepção da peça, nossa ação é facilmente esvaziada de sentido. Se nossa dissertação chegar além das prateleiras empoeiradas da biblioteca da reitoria, já saímos ganhando, entretanto.

A iconoclastia da *devoração* provoca o riso. Mas porque esta dessacralização causa o riso? O deslocamento da figura grandiosa para o contexto cotidiano implica um choque de realidade: no espectador, que se lembra do aspecto humano daquela figura que antes era muito mitológica para ser como nós, e no ente ficcional, que se debate ao deparar-se com situações não compatíveis com seu destino. Bem...esta dessacralização é hoje corrente em todas as mídias, entretanto, ainda é componente potente de crítica e revolta. Novamente neste movimento o choque histórico da concentração de tempos e significantes os mais diversos, a apreensão antropofágica de vários estímulos simultâneos.

O anacronismo, em Oswald, é ferramenta estética iconoclasta. Daí que podemos observar o quão radicalmente esta ferramenta associa o político e o

estético. E talvez seja por esta radicalidade discursiva que o anacronismo de Oswald o torne, hoje, em certo aspecto, também anacrônico. A iconoclastia e a dessacralização oswaldianas o tornam simultaneamente atual e inatual.

Esta proposta parece revelar justamente o mecanismo dialético do desenrolar histórico: nos força a nos depararmos, constantemente, com a atualidade e inatualidade simultâneas da tomada radical de posição. Tomar uma posição radical é, então, ter a coragem de ser, simultaneamente, atual e inatual, contemporâneo, vanguardista e anacrônico. Ao perceber isto em Oswald, tomamos coragem de ser radicais neste trabalho, apesar de algumas vezes termos recuado em nossa radicalidade. Esperamos ser mais corajosos nos próximos trabalhos.

Retomando a peça, não nos parece que em *O Rei da Vela* a culpa seja igualmente dividida entre as personagens. Parece-nos, sim que há um tom de vitimização na figura de Seu Pitanga que torna predominante a imagem do pobre enquanto geralmente mais sofrido do que os ricos. Não nos parece ser possível dizer que, **de maneira geral** em *O Rei da Vela*, a família de Heloísa sofre tanto quanto os pobres. Parece, pelo contrário, que os problemas dos ricos são mostrados mais como invenção ficcional e criação das personagens do que como necessidade real. Em comparação aos pobres, os ricos parecem ter problemas fictícios.

Mas parece que há alguns ruídos nesta impressão geral da peça. Apesar de ser predominante, ela não parecer ser completamente cega aos paradigmas da necessidade humana, da hierarquia entre comida ou cultura, do problema psicológico e do problema real. Quer dizer, se um ser humano confia que a perda do namorado é um problema gravíssimo, isto é um problema gravíssimo para ele. E não é por que não se pode reclamar disto ao Seu Pitanga que o problema desaparece. E se o problema afeta ao sujeito, afeta direta ou indiretamente a sociedade. Por mais vulgar que seja o problema do rico, ele afeta também Seu Pitanga. E quando isto acontece, o problema do rico se torna tão ou mais importante quanto o do Seu Pitanga, porque se torna um problema social. Ora, não é exatamente isto que acontece em nações extremamente justas e igualitárias como o Japão, por exemplo? O suicídio e a morte por excesso de trabalho são problemas públicos, com programas e divulgação desenvolvidos com verba pública. No Brasil, o assunto suicídio tem divulgação retaliada (tão desaconselhável que

chega a ser quase proibitiva) na imprensa. Já a violência urbana é o que dá mais lobo.

A desgraça de Seu Pitanga, como já aparece na primeira cena, determina o tom geral: o problema mais sério do mundo é o problema dos Seu Pitanga, o resto é adendo. A desgraça de Abelardo I e da família de Heloísa não determina o tom geral da peça, mas aparece enquanto parte do bolo.

Não nos esqueçamos, o autor estava em estado de paixão pelo comunismo quando escreveu a peça. E o problema psicológico da burguesia, ou a necessidade de “aragens” não estavam em primeiro lugar na hierarquia de problemas sociais da lista marxista. Parte do trabalho da militância marxista consiste na conscientização das massas quanto à própria classe e quanto à luta de classes. A conscientização popular, entretanto, nunca pareceu se realizar bem através de discursos contraditórios mas, pelo contrário, através de retóricas assertivas e, ao menos aparentemente, coerentes. O tom geral de *O Rei da Vela*, sendo ela uma peça de ação política, não poderia ser a dúvida de Oswald, mas a certeza.

Mas a posição retórica de *O Rei* não necessariamente implica que estes outros problemas inexistam na peça. Se há algo que buscamos reiterar em nossa análise da peça é que ela nunca defende somente uma posição e, por esta razão, acaba defendendo todas e nenhuma. Então, se há sim um tom geral, não há somente um tom, oras.

Curiosamente, o tom geral da peça é dado pela menor parte da peça. Quer dizer, só a cena com Seu Pitanga e os demais eventos com os devedores do primeiro ato parecem determinar que os problemas daquela classe são determinantes. Entretanto, temos ainda mais dois atos depois daquilo tudo e, entretanto, a impressão geral que se estabelece é a da primeira cena do primeiro ato. Uma parte bastante curta da peça estabelece o tom mais geral. Os pobres de *O Rei da Vela* determinam o desenrolar crítico da peça, mas aparecem bem pouco. São determinantes, apesar de aparecerem muito pouco.

E não parece isto de novo semelhante ao que acontece na realidade? Os pobres determinam as decisões políticas (ao menos no nível do discurso), mas pouco ajudam a tomá-las. É uma determinação indeterminada, uma importância e desimportância simultâneas. Entretanto, se os pobres, que são maioria, apesar de

não estarem nos cargos mais importantes, se reunirem, terão mais força do que os poucos poderosos.

Para justificar o que já fizemos, então, digamos o seguinte: o que tentamos fazer, portanto, foi demonstrar a dúvida, a incoerência, a contradição de *O Rei da Vela*. Mesmo que esta não fosse a intenção de seu autor, pareceu-nos que as contradições surgem sobretudo nas intertextualidades. E se não temos grandes nomes para citar que justifiquem nossa leitura da culpa de Seu Pitanga, temos grandes nomes para citar sobre a intertextualidade de Oswald. Tampouco sabemos da intenção de seu autor, então sempre trabalhamos de maneira independente a este fator, achando-o um complicador inútil.

A divisão dos temas entre os três atos de *O Rei da Vela* mimetiza, portanto, um aspecto político profundo da nossa realidade social desde lá até cá.

Se a história não é mais do que uma eterna revisão de eventos (como diz Oswald), retomarmos *O Rei da Vela* não é senão nossa obrigação enquanto estudiosos. Revisar esta peça como um evento histórico, portanto, foi um exercício semelhante ao de Oswald. De certa forma, o que fizemos foi uma atualização de *O Rei da Vela* de acordo com as revisões que Oswald fez da antropofagia à partir dos anos 40. Nova relação com o texto de 1950.

Só agora nos damos conta de que a retomada que Oswald faz da antropofagia nos anos 40 parece corrigir pouca coisa. O que parece mais comum na revisão oswaldiana é o melhor esclarecimento, a organização, a justificativa de coisas já afirmadas nos anos vinte. Oswald não retirou nada do que já havia dito, só melhorou suas justificativas para tê-lo feito. Quer dizer, a revisão de Oswald foi a explicação posterior a uma ação já realizada. Oswald fazia primeiro pra só depois encontrar alguma justificativa. Se isto tudo faz algum sentido, quando explicamos *O Rei da Vela* a partir de textos posteriores à peça só estamos repetindo um mecanismo de Oswald: se *O Rei da Vela* é ação, nossa interpretação foi uma justificativa posterior ao ato. Exercício aparentemente pobre e simplista. Certamente anacrônico de tão contemporâneo. Indefensável em termos de sua capacidade de convencimento.

Por fim, confiamos que não há uma crise da crítica, mas uma mudança radical que exige de nós mudanças também radicais. Quanto à falta de espaço para a crítica, acreditamos que ela se dá só nos meios tradicionais, mas que a internet

tem obtido massivos resultados nesta esfera. Quer dizer, há, sim, lugar para a crítica hoje, as pessoas lêem sim e a academia precisa, sim, encontrar estes lugares de comunicação. Este é o diagnóstico temporal em que este trabalho se insere. Não é só recomendável que a crítica (seja acadêmica ou não) se adeque a estes novos parâmetros, mas é obrigatório.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. Do Teatro que É Bom... In. _____. **Ponta de Lança**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1991.
- ANDRADE, O. **O Homem e O Cavalo**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Globo, 2011.
- ANDRADE, O. **O Rei da Vela**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.
- ANDRADE, O. **Panorama do Fascismo, O Homem e O Cavalo e A Morta**. São Paulo: O Globo, 2011. (Coleção Obras Completas).
- ANDRADE, O. Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira – o Homem Cordial. In. _____. **A Utopia Antropofágica**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 2011. (Coleção Obras Completas).
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas** Vol II. Editora Globo: São Paulo, 1999.
- BRAGA, C.I. O Teatro Profissional dos anos de 1920 aos anos de 1950. In: **História do Teatro Brasileiro Vol I**. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p.403-416
- CAMPOS, H. Uma Leitura do Teatro de Oswald. In. HOLANDA.S.B. **O Rei da Vela**. 11ª ed. São Paulo: Globo, 2002. p.20
- CANDIDO, A. A Visão Política de Sérgio Buarque de Holanda. In. **Perspectivas**. (Org) MONTEIRO, P.M; EUGENIO, J.K. Campinas, SP: Ed.Unicamp; RJ: EdUERJ, 2008.
- CANDIDO, A. Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade. In. _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. 9ª ed. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Itatiaia, 1975.
- CANDIDO, A. Literatura Comparada. In: CANDIDO, A. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p. 211-215.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, A. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, S.B. **Raízes do Brasil**. p.9-22. 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CANDIDO, A. Uma Entrevista com Antonio Candido na FLIP. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/07/06/uma-entrevista-aula-com-antonio-candido-na-flip-2011-390689.asp>>. Acesso em: 18/11/2012.
- CORBISIER, R. Hegel – textos escolhidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- COSTA, I.C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. São Paulo: Paz & Terra, 1996.
- COSTA, M.M. Construção e Destruição na Dramaturgia de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. **Revista Letras**. Curitiba. V.21, n.22. 1974. Disponível em: <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19680/12935>. Acesso em: 15/02/2013.
- COSTA, W.C. Antonio Candido: crítica e cordialidade. **Revista Letras**, Florianópolis: UFSC. n.32. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11912/7333>>. Acesso em: 05/07/2014.
- CURY, J.J. O Teatro de Oswald de Andrade – ideologia, intertextualidade e escritura. São Paulo: Annablume, 2003.
- D'AVERSA, A. Alberto D'Aversa e O Rei da Vela. **Revista Dionysos** – Teatro Oficina. São Paulo. n.26. p.160, 1982.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Texto introdutório de Raízes do Brasil. Coleção Intérpretes do Brasil. Org. Gilberto Freyre. Vol.I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A. 2002, 2 ed.
- ECO, U. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia das Letras. 1994.
- FISCHER, L.A. Reféns da Modernistolatria. **Revista Piauí**. São Paulo – Rio de Janeiro. n.80. p.60-63, 2013.
- FONSECA, M.A. **Oswald de Andrade: Biografia**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

HOLANDA, S.B. **Raízes do Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

LEITE, R. M. A Formação da Historiografia Teatral Brasileira (1888-1938): Consonâncias e Dissonâncias. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista. São Paulo: 2013.

LEITES, Walisson R. O Rei da Vela e a Transgressão Estética do Teatro Moderno Brasileiro. *Revista de Literatura, História e Memória*. Número 10, volume 11, 2007. p.293-306. Unioeste – Cascavel-Paraná.

LENIN, V. **Estado e Revolução**. Tradução Aristides Lobo. São Paulo: Expressão Popular. 2007.

LEVIN, O. M. **Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano**. 1996. 204 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras. Universidade de Campinas, São Paulo.

LIMA, L.C. Oswald de Andrade – A Utopia Antropofágica: uma Utopia sem História p. 93-97. In: TELES, G.M. **Oswald Plural** (Org.). Rio de Janeiro: Eduerj, 1995.

MAGALDI, S. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global Editora, 2004.

MERIDIANO (geografia). In: Wikipedia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Meridiano_%28geografia%29> Acesso em: 25/08/2013

MONTEIRO, P.M. (Org.). **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: Correspondência**. São Paulo: Cia das Letras: Instituto de Estudos Brasileiros: Edusp, 2012.

MONTEIRO, P.M. **A Queda do Aventureiro**. Campinas: Ed. Unicamp. São Paulo, 1999.

NUNES, B. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos)

O Pensamento Vivo de Oswald de Andrade. São Paulo: Martin Claret, 1996. Org. Cristina Fonseca.

RAWET, S. **Teatro no Modernismo: Oswald de Andrade**. In. COELHO. J.G.S. (Org.). *Modernismo - Estudos Críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954.

ROCHA, J.C.C. Antropofagia Hoje?. São Paulo: Ciência & Letras. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oMMdnuGJF6U>>. Acesso em: 09/05/2013.

ROCHA, J.C.C. Entrevista no programa Cidade de Leitores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nyyMjp_r5_8>. Acesso em: 11/06/2014.

ROCHA, J.C.C. Nenhum Brasil Existe. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0901200010.htm>>. Acesso em: 12/03/2014.

ROCHA, J.C.C. **O Exílio do Homem Cordial – Ensaios e Revisões**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004. (Coleção Ágora Brasil).

ROCHA, J.C.C. Programa de Tv. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oMMdnuGJF6U>>. Acesso em: 17/10/2014.

ROCHA, João Cezar de Castro. Machado de Assis: por uma poética da emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2013. p.9

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, J.O. O Texto teatral enquanto gênero discursivo. **Revista Interdisciplinar** v. 6, nº. 6, p. 93 -108, 2008.

SCHWARZ, Robert. O Pai de Família e Outros Estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, T.W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. 2 ed.
- ALAMBERT, F. O Jeitinho Acadêmico. Folha de São Paulo – Caderno +. Agosto de 2005. Acesso em agosto de 2013. Disponível in <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2808200517.htm>
- ANDRADE, O. **Mon Coeur Balance/Leur Âme (co-autoria Guilherme Almeida)/Histoire de La Fille du Roi**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2003. – (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, O. **O Rei da Vela**. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1967.
- APOLINÁRIO, J. A Crítica de João Apolinário – Memória do Teatro Paulista de 1964 a 1971. Vol.I. org. Maria Lúcia Teixeira Vasconcelos. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma. 2013.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 5 ed.
- ÁVILA, A. org. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOERO, M.L. **Homenagem aos 450 anos de São Paulo**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.
- BRANCO, C.M.C.C. A Dimensão Política Do Teatro De Oswald De Andrade Ou O Reduto De Um Intelectual Marginalizado Na Década De 30. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9625>>. Acesso em: 12/03/2014.
- BRITO, M.S. **As Metamorfoses de Oswald de Andrade**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- CALLADO, Antonio. O Homem Cordial & Outras Histórias. São Paulo: Ática, 1993.
- CARVALHO, O.M. diretor. **Monografias**. São Paulo: MEC-SEC-Serviço Nacional de Teatro, 1978. – (Coleção Prêmios).
- COHN, Gabriel. O Pensador do Desterro. Folha de São Paulo. Caderno +. 23 de junho de 2002. Acesso em maio de 2014. Disponível in <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2306200207.htm>
- COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria – Literatura e Senso Comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 2 ed.
- COUTINHO, L.F. História, Comunicação, Teatro E Memórias: O Arquivo Miroel Silveira Da Eca/Usf. In: ANAIS DO XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH - Associação Nacional de História. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300758796_ARQUIVO_textoLi_sanpuh.pdf>. Acesso em: 18/08/2013.
- DACANAL, J.H., FISCHER, L.A., WEBER, J.H. **O Romance Modernista**. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1990.
- DORT, Bernard. Le Roi de la Chandelle à La Cinémathèque Un film antropophage. Le Monde. Julho de 1982.
- FANINI, A.M.R; MACIEL, A.P. O Rei Da Vela, De Oswald De Andrade, E A Representação Simbólica Do Contexto Industrial E Tecnológico Brasileiro. **Revista SOLETRAS**. Rio de Janeiro. n.24, 2012. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/5040/3711>>. Acesso em: 20/07/2014.
- FAORO, R. **Os Donos do Poder – Formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo, 2008. 4 ed.
- FAUSTO, B. **Getúlio Vargas – o poder e o sorriso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FORTES, R.F. Sobre o Exílio do Homem Cordial de João Cezar de Castro Rocha. Revista Tempos Históricos. Marechal Candido Rondon, v. 8, p. 331-336, 2006. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8p2u98RxSiQJ:e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/download/8072/5972+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=uk>>. Acesso em: 20/07/2014.

FRANÇA, E. Roqueiro tenta transformar o modernismo de 1922 no Lobão mau da cultura brasileira. Jornal Opção. Belém, maio de 2013. Acesso em julho de 2014. Disponível in <http://www.jornalopcao.com.br/colunas/imprensa/roqueiro-tenta-transformar-modernismo-de-1922-no-lobao-mau-da-cultura-brasileira>

GARDIN, C. **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade – da ação teatral ao teatro de ação**. São Paulo: Annablume, 1995. 2 ed.

GODARD, C. Le Magi Circus au Brésil Loin des Sambas. Le Monde. Agosto de 1981.

GRÜN, D. “O Padrão É Simples” Crítica Ao Espetáculo “O Padrão Cordial” Da Companhia Do Latão. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/tag/o-patraz-cordial/>>. Acesso em: 22/10/2013.

GUIMARÃES, E. O Teatro de Oswald de Andrade – Ideologia, Intertextualidade E Escrita. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/linhadagua/article/view/169>>. Acesso em: 20/07/2014.

LAMARE, G. Uma Comédia em Transe. Jornal Correio da Manhã. Junho de 1967.

LEITE, A.A. A Antropofagia Presente Na Peça O Rei Da Vela. Disponível em: <http://www.fespsp.org.br/uploads/trabalhos_tematicos/Andrea_Andira_FINAL.pdf> . Acesso em: 04/11/2013.

LIMA, B.D.T.C. Vanguarda do Atraso ou Atraso da Vanguarda? Oswald de Andrade e os Teimosos Destinos do Brasil. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11032013-122116/pt-br.php>>. Acesso em: 12/03/2014.

MARTINS, F. O Palco Dos Modernos: O Teatro E A Semana De 22. **REVISTA USP**. São Paulo. n. 94 p. 83-92 , 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/45138/48750>>. Acesso em: 20/07/2014.

MARTINS, F.M. O Modernismo Teatral De Oswald De Andrade: Uma Análise Da Peça O Rei Da Vela. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/1886>>. Acesso em: 11/04/2013.

MATE, A. e SCHWARCZ, P.M. orgs. **Antologia do Teatro Brasileiro – século XIX – comédia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MENDES, C.F. Construindo A Comicidade: Sátira e Ironia In: ANAIS DO V CONGRESSO DE DRAMATURGIA UFBA. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/Cleise%20Furtado%20Mendes%20-%20Construindo%20a%20comicidade%20satira%20e%20ironia.pdf>>. Acesso em: 06/06/2013.

MICHALSKI, Y. Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro. Vol.2. São Paulo: Minc; Inacen; Cenacen. 1986.

MICHALSKI, Y. Reflexões Sobre o Teatro Brasileiro no século XX. Org. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MONTEIRO, P.M. A Queda Do Aventureiro. Disponível em: <<http://www.bv.fapesp.br/pt/publicacao/74126/>>. Acesso em: 11/04/2013

MONTEIRO, W.W.F. Críticos-Criadores: Análise Sob O Teatro E A Crítica De Oswald De Andrade. In: II COLÓQUIO DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS UNESP. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/winniewoutrs.pdf>>. Acesso em: 09/09/2014.

MOREIRA, F.K. Seria A 'Cordialidade Oficial Brasileira', A Diplomacia Do 'Homem Cordial'?. **Revista Conjuntura Austral**. Porto Alegre. v. 5, n. 26. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/ConjunturaAustral/article/viewFile/38062/25970>>. Acesso em: 18/08/2013.

MOSTAÇO, E. Neo-Concretismo E Tropicalismo: Uma Reavaliação Histórica. Disponível em: <<http://www.followscience.com/content/537982/uma-decada-instigante-sitemason-vanderbilt>>. Acesso em: 18/08/2013.

NODARI, A. A Posse Contra A Propriedade: Pedra De Toque Do Direito Antropofágico. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/237320252/A-Posse-Contra-a-Propriedade-A-Nodari#scribd>>. Acesso em: 11/04/2013.

NOÍLTON; CELSO, Z. TADEU, WÁLTER. Compilado sobre O Rei da Vela. São Paulo: Editora e Livraria Escrita Ltda, 1984.

NOSELLA, B.L.D. O Nascimento Do Teatro Brasileiro Moderno: Modernismo E Nacionalismo No Pensamento De Décio De Almeida Prado. In: VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS 2010 – ABRACE. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/vicongressohistoria.htm>>. Acesso em: 22/10/2014.

PITA, L.F. Do Teatro De Revista em Oswald De Andrade: A Trilogia da Devoração e a Antropofagia. In: Anais do III CLUERJ-SG. Rio de Janeiro. nº 02, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iii/completos%5Cmesas%5CM%205%5CLuiz%20Fernando%20Dias%20Pita.pdf>>. Acesso em: 20/07/2014.

PRADO, D.A. A Encenação de O Rei da Vela. O Estado de São Paulo. Outubro de 1967. Acesso em outubro de 2013.

RANGEL, D. Org. **Revista Klaxon - edição fac-símile**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, Caderno Especial 2. Ano IV, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

ROCHA, J.C.C. Doutores e Agregados. Folha de São Paulo – Caderno +. Setembro de 2005. Acesso em janeiro de 2013. Disponível in <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200512.htm>

ROCHA, J.C.C. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SANTOS, L. O Rei Da Vela: Antropofagia E Intertextualidade Em Oswald De Andrade. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS, 7,2008, Londrina. Anais do 7º Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas. Londrina: Eduel, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/sepech/sepech08/arqtxt/resumos-anais/LucianaSantos.pdf>>. Acesso em: 13/03/2013.

SANTOS, R. Questionamento Estético E Sócioeconômico Em O Rei Da Vela . **Revista Travessia**. Florianópolis.n.2 , 1982. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/18092/17009>>. Acesso em: 09/09/2014.

SIMÕES, G.M. Veto Ao Modernismo No Teatro Brasileiro. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23112009-143058/pt-br.php>>. Acesso em: 11/04/2013.

STAAL, A.H.C. **Zé Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TELES, G.M. org. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Editora da EDUERJ, 1995.

VASCONCELLOS. J. Oswald De Andrade, Filósofo Da Diferença. **Revista Periferia**. Rio de Janeiro. V.3, n.1. Disponível em:<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3PIQVU3I-bEJ:www.epublicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/download/3398/2331+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=uk>>. Acesso em:20/07/2014.

WATT, I. **Myths of Modern Individualism – Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe**. New York: Cambridge University Press, 1996.

ZAND, N. Le Festival de Nancy a La D' Une Formule. Le Monde. Maio de 1968.