

Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Centro de Estudos Gerais (CEG)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)  
Programa de Pós-Graduação em História (PPGH)

Sinal Vermelho: a *Trilogia da Devoração* de Oswald de Andrade  
Censura e teatro no Estado Novo

Mirna Aragão de Medeiros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Professora Doutora Adriana Facina Gurgel do Amaral

Niterói  
2008

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**M488 Medeiros, Mirna Aragão de.**

Sinal vermelho: a trilogia da devoração de Oswald de Andrade e a censura do Estado Novo / Mirna Aragão de Medeiros. – 2008.

147 f.

Orientador: Adriana Facina Gurgel do Amaral.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2008.

Bibliografia: f. 143-147.

1. República, 1937-1945. 2. Teatro brasileiro. 3. Censura – Brasil. 4. Andrade, Oswald de, 1890-1954 – Crítica e interpretação. I. Amaral, Adriana Facina Gurgel do. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 981.061

## Folha de Aprovação

Sinal Vermelho: a Trilogia da Devoração de Oswald de Andrade  
Censura e teatro no Estado Novo

Mirna Aragão de Medeiros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Facina Gurgel do Amaral

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Facina Gurgel do Amaral – UFF

---

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos – UFF

---

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira – UERJ

Niterói  
2008

# Sinal Vermelho: a Trilogia da Devoração de Oswald de Andrade

## Censura e teatro no Estado Novo

Mirna Aragão de Medeiros

### **Resumo**

Este trabalho pretende abordar a relação entre Estado Novo (1937-1945) e censura teatral. Para tal, partimos do conceito de Estado ampliado, de Antonio Gramsci, que entende o Estado não apenas em seu sentido estritamente político, mas também cultural e ideológico. É importante ressaltar que nesse período a questão da cultura foi concebida visando a uma organização política, ou seja, à criação de instituições culturais próprias, destinadas à produção e à propagação da concepção de mundo e se utilizava do setor artístico para tal. Este campo era especialmente ligado ao governo Getúlio Vargas, e particularmente ao ministro Gustavo Capanema. Procuramos mostrar que além da censura do Serviço Nacional do Teatro (SNT) e a do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), existiam também a censura do gosto e a imposta através dos financiamentos estatais. Para tal, considerando que nos textos de Oswald de Andrade “A Morta”, “O Rei da Vela”, “O Homem e o Cavalo”, dentre outros, há um caráter contrahegemônico, e levando em conta a afirmação de Bakhtin de que “a palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior do mesmo sistema”, tomaremos esses trabalhos como objeto de análise.

Palavras-Chaves ou descritores: Teatro; Oswald de Andrade; Estado Novo; Censura

Sinal Vermelho: a Trilogia da Devoração de Oswald de Andrade  
Censura e teatro no Estado Novo

Mirna Aragão de Medeiros

**Abstract**

This work intends to approach the relation between the *Estado Novo* (1937-1945) and the theater censorship. For such, we leave of the concept of extended State, of Antonio Gramsci, who not only understands the State in its direction strict politician, but cultural and also ideological. It is important to stand out that in this period the question of the culture was conceived aiming to an organization politics, that is, to the creation of proper cultural institutions, destined to the production and the propagation of the conception of world and if it used of the artistic sector for such. This field was especially on in the Getúlio Vargas government, and particularly to the minister Gustavo Capanema. We look for to show that beyond the censorship of the National Service of the Theater (SNT) and of the Department of the Press and Propaganda (DIP), the censorship of the taste and the imposed one through the state financings also existed. For such, considering that in the texts of Oswald de Andrade “A morta”, “O rei da vela”, “O homem e o cavalo”, amongst others, have an against-hegemonic character, and taking in account the affirmation of Bakhtin of that “the word is the enclosure for bullfighting where if they collate the contradictory social values; the conflicts of the language the same reflect the conflicts of classroom in the interior of system”, will take these works as analysis object.

Key-words: Theater; Oswald de Andrade; New state; Censorship

## Sumário

Introdução.....	p.7
Capítulo I – 1º ato.....	p.16
1.1- A modernização do Brasil .....	p.17
1.2 – O Estado Novo e o teatro .....	p.30
1.2.1 – A cena teatral .....	p.40
1.2.2 – O debate sobre <i>Vestido de Noiva</i> .....	p.45
1.2.3 – O Teatro de Experiência .....	p.52
Capítulo II – 2º ato.....	p.61
2.1- Sinal vermelho: a censura <i>in cena</i> .....	p.62
2.2- A “tesourinha” já cortava há muito tempo(...).....	p.69
2.3- Nos bastidores.....	p.73
2.4- A censura fecha as cortinas.....	p.83
2.5 – Gosto não se discute?! .....	p.88
Capítulo III – 3º ato .....	p.90
3.1- A relação dos intelectuais com o Partido Comunista do Brasil .....	p.95
3.2 - O “Rei” em vermelho .....	p.100
3.3 – O “Rei” no país das bananas .....	p.112
3.3.1 – Além da vela .....	p.121
3.3.2 – A vela em chamas .....	p.127
3.3.3 – Vaias, aplausos e ecos .....	p.135
Considerações finais.....	p.142
Referências Bibliográficas .....	p.149
Fontes .....	p.154

## INTRODUÇÃO

Em 2000, tivemos a sorte de assistir a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, na montagem da Companhia dos Atores, no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Quando terminou a peça, fomos tomados por várias questões e uma delas não saiu dos nossos pensamentos: “Esta peça foi escrita em 1933, publicada em 1937, e somente trinta anos depois, encenada pela primeira vez [1967]”. A partir dessa constatação, iniciamos uma reflexão: Por que essa peça que permanece atual, mesmo tendo sido encenada em diferentes épocas, que foi escrita e depois representada em tempos de censura nas artes em geral, ficou tantos anos “engavetada”? Depois de três décadas nas prateleiras sem ganhar vida, foi lembrada e a importância dessa lembrança marcou o cenário do teatro brasileiro moderno.

Nesse mesmo ano cursávamos a disciplina “As formas artísticas e literárias na América Latina” com a professora Adriana Facina, no departamento de História da Universidade Federal Fluminense, no qual tivemos a oportunidade de desenvolver as relações entre História e Teatro e produzir uma primeira reflexão sobre o tema. No entanto, as questões em torno de Oswald e *O rei da vela* permaneciam, e por isso optamos por desenvolvê-las inicialmente em uma monografia concluída em agosto de 2004 no curso de História da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Mas uma série de questões ainda ficaria em aberto, me levando à continuidade desses estudos no mestrado do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFF, no qual ingressei no primeiro semestre de 2006. No entanto, desta vez, optamos por centralizar nossa pesquisa no período do primeiro governo Vargas (1930-1945), procurando abordar não somente a peça estudada na monografia, mas também outras que Oswald produziu no período, que compreendem *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937).

O teatro, assim como outras manifestações artísticas, é a expressão de uma visão de mundo e seu estudo constitui uma tarefa importante para a História da Cultura. No entanto, existem poucos trabalhos sobre a História do Teatro Brasileiro numa perspectiva histórica.

Destacam-se as publicações de críticos teatrais<sup>1</sup>, como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória, entre outros. É importante notar que existe pouca bibliografia disponível sobre o teatro realizado durante o Estado Novo e principalmente em relação à censura sofrida pelas artes cênicas neste período.

Oswald de Andrade tem sido tema de diversas teses e dissertações, a maioria na área de Letras, abrangendo temas relativos à forma narrativa e seu estilo literário. Portanto, este estudo foi motivado também pelo fato de serem raros os estudos da obra do autor na área de História, especialmente no que diz respeito ao seu teatro e à censura da época do Estado Novo. Quase todas abordagens primam por tratar o universo estético como à parte do mundo social – ou quando fazem a relação, ela se centra na questão do simples reflexo da sociedade – o que não nos interessa.

Oswald de Andrade, durante a década de 1920, participou da Semana de Arte Moderna e da criação do Movimento Modernista, que consistiu num amplo movimento de idéias, inspirado nas vanguardas européias, com o intuito de promover uma transformação nos caminhos do meio artístico brasileiro. Durante este período, conviveu com Mário de Andrade, Anita Malfati, Plínio Salgado, Raul Bopp, Di Cavalcanti, Portinari, entre outros. Segundo Eduardo Jardim de Moraes<sup>2</sup>, a partir de meados dos anos 1920, Oswald de Andrade volta-se para as questões nacionais, escrevendo os manifestos *Pau Brasil*, em 1924, e *Antropófago*, de 1928.<sup>3</sup>

Nos anos de 1930, Oswald de Andrade sofreu uma metamorfose e mudou de rumo, aderindo ao Partido Comunista em 1931, cujos ideais se refletem na sua produção artística e literária. Começou também a escrever ensaios políticos e fundou, com Pagu e Queirós Lima, o jornal *O Homem do Povo*, de vida bastante efêmera e tumultuada<sup>4</sup>. A vida literária de Andrade mostrava-se produtiva, publicando *A Escada Vermelha*<sup>5</sup> e a peça *O Homem e o*

---

<sup>1</sup>MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro: SNT/FUNARTE, 1962; PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*; DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1975.

<sup>2</sup>MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista*, Rio de Janeiro, 1978.

<sup>3</sup>BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O Salão e a selva – uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995, p.105.

<sup>4</sup>O jornal durou de 27 de março a 13 de abril de 1931 e foi fechado por determinação da Secretaria de Segurança do Estado. *Op. Cit.* BOAVENTURA, p.158)

<sup>5</sup>O livro continuava a Trilogia do Exílio, iniciada antes do Modernismo, e seu título estava programado para ser “A Escada de Jacob”, no entanto, por contingências políticas recebeu o adjetivo “vermelha”.

*Cavalo*, em 1934. Logo em seguida, em 1937, publicou mais duas peças *O Rei da Vela e A Morta*, completando a “Trilogia da Devoração”.

A trajetória velada da Trilogia está intimamente relacionada com esse tempo e espaço. O processo de modernização do teatro brasileiro foi patrocinado e financiado pelo Estado, estando diretamente ligado à política praticada pelo Ministério de Educação e Saúde (MES) e ao ministro Gustavo Capanema. Em 1937, cria-se o Serviço Nacional do Teatro (SNT) e as novas medidas relativas ao teatro passam a ser, aparentemente, ditadas pela tal instituição. Entretanto, passavam, na verdade, pelo crivo de Getúlio Vargas e de Capanema. Visava-se a construção de uma cultura nacional, a fim de forjar a “unidade nacional”, na qual o teatro teria um papel importante como veículo de formação de opinião e comportamento através de sua platéia.

O Estado, durante a ditadura Vargas, torna-se “entidade suprema, identificado com a própria nação”<sup>6</sup>. A Constituição permitia que o presidente governasse por decretos-lei, aproximando ideologicamente o país das ditaduras fascistas européias. Partindo de uma interpretação própria da idéia de democracia, o liberalismo é apontado como elemento de degradação do Estado, sendo somente possível a consolidação dos ideais democráticos através de um governo forte, representado por um Estado Nacional<sup>7</sup>.

Uma década antes da consagração do *Vestido de Noiva*, Oswald de Andrade havia escrito sua “Trilogia da Devoração”. Muitos dos intelectuais que se encontravam trabalhando de alguma maneira para o governo Vargas, já tinham sido do mesmo grupo de Oswald de Andrade, em 1922, quando organizaram a Semana de Arte Moderna.

Oswald de Andrade atuou em diversas áreas, na poesia, na literatura e no teatro, e escreveu para vários jornais, fez ensaios e manifestos. O autor Sábato Magaldi<sup>8</sup> nos chama atenção para algumas experiências anteriores às suas três peças mais conhecidas. A primeira, uma incursão *oswaldiana* tratando a problemática da greve, revelando a preocupação social do autor. A segunda, datada de 1913, intitulada *A Recusa*, drama de três

---

<sup>6</sup>GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial – Ideologia, Propaganda e censura no Estado Novo*. RJ: Marco Zero, 1990, p.15.

<sup>7</sup>GOMES, Oliveira & Velloso. *Estado Novo: Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar., 1982.

<sup>8</sup>MAGALDI, Sábato. *O Teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1972. Tese de doutoramento em literatura brasileira, FFLCH, Universidade de São Paulo.

atos. E a terceira, datada de 1917, intitulada *O Filho do Sonho*, drama em três atos<sup>9</sup>. Além de suas primeiras peças publicadas, em 1916, escritas em francês: “Mon Coeur Balance” e “Leur âme”, em parceria com Guilherme de Almeida.

Em 1934, depois da sua publicação, a peça *O Homem e o Cavalo* teve seu texto incluído na série de programas para o Teatro de Experiência, de Flávio de Carvalho. No entanto, a leitura da mesma provocou a interdição do teatro pela polícia. A companhia carioca de teatro Álvaro Moreyra tentou encenar *O Rei da Vela*, em 1937, sem sucesso, e o autor sondou Alfredo Mesquita a respeito da possibilidade de encenação de *A Morta*, a qual foi por ele criticada como uma “divagação poética estática? E as mães das mocinhas? (...) Dificuldades cênicas intransponíveis, de interpretação também. Não creio a representação viável.”<sup>10</sup>

Ora era a censura que vetava as peças de Oswald, ora eram as próprias companhias teatrais, que discordavam do tipo de teatro proposto e de sua dificuldade de agradar o “gosto do público”. Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda em 1939, as peças passaram a depender de uma censura prévia e da autorização do DIP para serem encenadas, através dos pareceres feitos pelos censores da Divisão de Cinema e Teatro<sup>11</sup>. A censura, infelizmente, não era novidade para o teatro. Na época do Império, funcionou através do Conservatório Dramático<sup>12</sup>, e existiu durante todo o período Republicano.

Oswald almejava uma nova função para o teatro, uma função social, buscando transformar seu caráter elitista devolvendo-lhe o cunho de comunicação de massa. O texto da peça *O Homem e o Cavalo* (1934) foi escrito como uma estrutura para ser encenada em estádios, para a massa popular, como o espetáculo do futebol<sup>13</sup>. Já no caso da peça *O rei da vela*, de 1937, é interessante notar que, num primeiro momento, ela foi “arquivada”,

---

<sup>9</sup> O manuscrito sobre a greve encontra-se com as páginas iniciais arrancadas e sem data, impedindo um estudo mais aprofundado. Os outros dois estão inacabados. No entanto, estas fontes são importantes para a compreensão do universo “oswaldiano”.

<sup>10</sup> *Op. Cit.* BOAVENTURA, p.175.

<sup>11</sup> No mesmo decreto de criação do DIP, consta no Artigo nº3 a divisão do Departamento de Imprensa e Propaganda em cinco divisões, entre elas a Divisão de Cinema e Teatro.

<sup>12</sup> O Conservatório Dramático Brasileiro foi fundado em 12/03/1843 para “animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias” e em 1845 o decreto nº425 de 19/07/1845 estabelecia o Conservatório como primeira instância da censura em todas as peças, anterior à autoridade policial. Acerca do Conservatório Dramático Brasileiro, ver KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

<sup>13</sup> GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade - da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annblume, 1995, p.50.

esquecida, pois não se enquadrava no modelo de cultura da época do Estado Novo. Mas, três décadas depois, com a montagem em 1967, a mesma peça foi consagrada como grande marco de inovação teatral, tida como manifesto vanguardista, crítico e “agressivo”.

Durante o Estado Novo, existiram vários fatores que não permitiram que a dramaturgia de Oswald se completasse no palco: a política do Estado Novo – financiamento e censura; o gosto do público e das companhias teatrais - nesta época havia o predomínio do Teatro de Revista; e a não inserção de Oswald de Andrade no grupo de intelectuais do governo. Pretendemos, assim, analisar a relação entre a “Trilogia da Devoração” e a época em que ela foi escrita, além dos motivos que levaram à sua não encenação.

Para analisarmos o objeto escolhido partimos da referência teórica dos autores da Nova Esquerda. Os estudos culturais, como disciplina acadêmica, surgiram como decorrência da constituição da Nova Esquerda – movimento que reuniu intelectuais britânicos, entre eles Eric Hobsbawm, Christopher Hill, John Saville, Raymond Williams, Stuart Hall, entre outros, a partir do final da década de 1950. Optamos pela contribuição deste grupo acerca do conceito de cultura. Cabe ressaltar que estamos cientes dos inúmeros problemas referentes ao termo cultura e de toda a polifonia que o envolve. No entanto, a perspectiva desta dissertação é pensar que:

“A posição teórica dos estudos culturais se distingue por pensar as características da arte e da sociedade em conjunto, não como aspectos que devem ser relacionados mas como processos que têm diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte. Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma”<sup>14</sup>

Thompson, por exemplo, na introdução de seu livro sobre os costumes dos trabalhadores nos séculos XVIII e XIX, destaca os limites de um conceito excessivamente vago e homogeneizador de cultura. Considera a importância de estudarmos significados, atitudes e valores compartilhados, mas atenta para que vejamos os conflitos e as relações de

---

<sup>14</sup> CEVASCO, Maria Elisa. “A formação dos estudos culturais”. In *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo, Boitempo, 2003, p. 60-79.

poder existentes nos grupos e classes sociais.<sup>15</sup> Já Raymond Williams propõe uma nova definição de cultura acrescida do termo comum. Entende por cultura comum a representação da luta em busca das condições para que todos sejam produtores e não apenas consumidores de uma cultura já selecionada pela minoria. Dessa maneira, o autor valoriza a cultura como um campo válido de lutas pela modificação social, na medida em que contribui para o funcionamento do sistema econômico e político.<sup>16</sup>

Williams reconhece que cultura é um conceito problemático, uma vez que sua trajetória esteve ligada ao desenvolvimento das definições de sociedade, economia e civilização, aceitas sem exame e, por isso, apresentando ainda contradições não-resolvidas. O autor aponta como solução a concepção materialista que visa compreender a relação dialética entre mundo espiritual e material, criatividade e determinação, com um corte da questão de classe, desfazendo a dicotomia entre cultura e civilização<sup>17</sup>. Dessa forma, a definição de cultura, de acordo com o autor, deve buscar convergir duas posições: uma referente à maneira como os homens se relacionam socialmente e outra relacionada ao sistema de expressões criativas que proporcionam sentidos a este modo de vida, ambas até então tratadas separadamente. Marx defendia a união das áreas de pensamento e atividade, entre cultura e sociedade, base e superestrutura. Na visão do materialismo vulgar ou mecânico, a cultura é entendida como um campo secundário e que simplesmente reflete a infraestrutura ou base econômica, originando uma teoria da arte chamada de “reflexo”.

Nesta dissertação pretendemos no interior de um debate mais amplo dos Estudos Culturais, relacionar as questões do mundo simbólico e material, de maneira dialética. Com esse intuito, o conceito de cultura é importante porque através dele percebemos que a luta por uma cultura comum implica na luta por uma sociedade em comum, sem divisões de classes. “Em outras palavras, trata-se de fazer uma revolução que tem como uma de suas frentes de batalha a cultura”.<sup>18</sup> Outra referência importante é a de que cultura é um modo de

---

<sup>15</sup> THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 17.

<sup>16</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 13.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>18</sup> CEVASCO, Maria Elisa. “Contrapontos teóricos. Cultura de minoria X cultura comum”. In *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo, Boitempo, 2003, p. 55.

vida permeado de conflitos, representando significados e valores comuns a todos, e não de uma minoria.

No período do Estado Novo (1930-1945), o qual abordamos nesta pesquisa, “a questão da cultura passa a ser concebida em termos de *organização* política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade”<sup>19</sup>. Segundo nosso objetivo, é importante perceber essa função na criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e, posteriormente, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Desta maneira, o Estado atua objetivamente através desses aparatos e “subjetivamente, sob forma de estruturas mentais, esquemas de percepção e de pensamento – visões de mundo, ou seja, na acepção gramsciana – refletindo a hegemonia de um dado grupo ou fração de classe”.<sup>20</sup> Para Gramsci, o Estado é “uma *Relação Social*, ou seja, a condensação das relações sociais presentes numa dada sociedade (...) atravessado pelo conjunto das relações sociais existentes numa formação social determinada, incorporando *em si mesmo*, os conflitos vigentes na formação social”.<sup>21</sup> Desta forma, devemos analisar o Estado não apenas em seu sentido estritamente político, mas também relacionado com questões de caráter cultural-ideológico.

Segundo Sônia Mendonça, a intervenção estatal pode ser particularmente percebida, no âmbito da produção simbólica<sup>22</sup>, que é possível notar ora nos financiamentos por parte do Estado a determinadas companhias teatrais, ora na atuação da censura sobre outras peças, não ligadas ao modelo nacional difundido pelo Estado através do teatro. Desta maneira, a dramaturgia de Oswald de Andrade não se encaixava na visão de mundo privilegiada pelo Estado Novo. Além disso, o autor também não pertencia ao grupo de intelectuais que gravitavam dentro e fora do governo. Enquanto isso, alguns intelectuais foram convocados pelo Estado e passaram a desempenhar o papel de intelectuais orgânicos – no sentido gramsciano do termo – produzindo discursos e ações no sentido da

---

<sup>19</sup> *Op.Cit.* GOMES, OLIVEIRA&VELLOSO, p.72.

<sup>20</sup> MENDONÇA, Sonia. “Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania”. In: *Tempo 1*. Rio de Janeiro, v. 1, 1996, p.96.

<sup>21</sup> MENDONÇA, Sonia. “Estado e Sociedade”. In: MATTOS, Marcelo Badaró (org). *História, Pensar & Fazer*. Rio de Janeiro: Laboratório Dimensões da História, 1998.

<sup>22</sup> *Op. Cit.* MENDONÇA (1996), p.96.

consolidação da ideologia estadonovista<sup>23</sup>. A construção de um estado nacional forte deu sentido e direção às propostas que vinham sendo geridas desde os movimentos intelectuais dos anos 1920. “Os intelectuais se destacaram neste trabalho de interpretar o regime e se tornaram doutrinadores da nova ordem”<sup>24</sup>

Esta dissertação encontra-se dividida em três capítulos. No primeiro capítulo tratamos do processo de modernização do Brasil, iniciada na década de 1920, a partir do qual são discutidos a Semana de 1922 e seus desdobramentos no campo artístico. Dentro de um contexto de esgotamento do padrão de desenvolvimento histórico que culminará na Revolução de 1930, abordaremos a geração de intelectuais modernistas, sua produção artística e sua complexa relação com o Estado. O objetivo deste capítulo é analisar o contexto social em que a intelectualidade brasileira se desenvolveu na década de 1920, com maior destaque para a personalidade de Oswald de Andrade, cujas obras teatrais são o objeto de nossa dissertação.

No segundo capítulo é discutida a censura às obras teatrais de Oswald de Andrade e para isso foi necessário analisar como funcionava a forma de repressão estatal às companhias de teatro na época do Estado Novo. Fizemos um breve histórico da censura ao teatro desde o Império até o fim do primeiro governo Vargas (1945). Com esse intuito, utilizamos como fonte a legislação de criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP); os decretos de criação do Conservatório Dramático Brasileiro, da censura prévia, entre outros; prontuários, como por exemplo, do Monteiro Lobato, além de artigos sobre a censura de Oswald de Andrade e de Erico Veríssimo, e depoimentos do censor Orlando Miranda e do dramaturgo e filósofo Carlos Henrique Escobar. Abordamos também a censura econômica realizada via financiamentos públicos e privados e da censura do gosto, pois ambos são importantes para a compreensão da não encenação das peças *oswaldianas* no período estudado nesta dissertação.

Por fim, no último capítulo será feito um breve histórico da ligação do Partido Comunista do Brasil (PCB) com os intelectuais, no período do primeiro governo Vargas, visando identificar a influência das teses do partido sobre a formação histórica brasileira

---

<sup>23</sup> Para outras obras a respeito do papel dos intelectuais na construção da ideologia estadonovista., ver : Schwartzman, 1984; Velloso, 1987; Gomes, Oliveira & Velloso, 1982; Goulart, 1990; D’Araújo, 1999, entre outros.

<sup>24</sup> *Op. Cit.* GOMES, OLIVEIRA & VELOSO, p.48.

nas peças de Oswald de Andrade – que, enquanto escreveu *O rei da vela* (1933), o *Homem e o Cavalo* (1934) e *A morta* (1937), estava ligado ao PCB. Depois foi feita a análise da peça *O rei da vela*, com o intuito de perceber por meio de seus diálogos e personagens, se há ou não a reverberação das teses *pecebistas*, além da clara influência das vanguardas européias. Partindo de pressupostos teóricos que entendem a obra de arte como parte do contexto social em que foram realizadas, pretendemos também compreender as peças de Oswald sob essa perspectiva.

Gostaríamos também de ressaltar que toda a pesquisa foi realizada com recursos financeiros próprios e com a ajuda de amigos e parentes. E é com imenso prazer que apresentamos o resultado desse estudo.

## CAPÍTULO I – 1º ATO

“A síntese  
O equilíbrio  
O acabamento de carrosserie  
A invenção  
A surpresa  
Uma nova perspectiva  
Uma nova escala.  
Qualquer esforço natural nesse  
sentido será bom.  
Poesia Pau-Brasil”  
(*OSWALD DE ANDRADE*<sup>25</sup>)

---

<sup>25</sup> *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

## 1.1 - A modernização do Brasil

Do ponto de vista da produção cultural, os anos 1930 são resultado de um processo que se iniciou, de acordo com a análise dominante,<sup>26</sup> na Semana de Arte Moderna em 1922, rompendo com o padrão bacharelesco vigente. Uma ruptura, porém, parcial, como em outras esferas da vida social no período, no que pode ser caracterizado como uma revolução passiva,<sup>27</sup> de dois momentos antagônicos e simultâneos: o da “restauração” – já que é uma reação à possibilidade de uma efetiva e radical transformação “de baixo para cima” – e o da “renovação” – na medida em que muitas demandas populares são assimiladas e postas em prática pelas velhas camadas dominantes.<sup>28</sup>

A exigência de renovação da sociedade era interpretada pelas elites como sinônimo de aparelhamento e centralização do Estado. De tal forma isso ocorre que é possível qualificar o período que se inicia na década de 1930 como inaugurando uma nova fase, tanto no que se refere à dinâmica do capitalismo brasileiro, quanto às relações entre Estado e sociedade. Tais alterações foram sentidas também no campo cultural. Segundo Milton Lahuerta, no período o questionamento da ordem faz-se com base num ângulo de visão genericamente modernista, que, buscando o “brasileiro”, recoloca com muita força a preocupação com o nacional e o tema do popular:

Esse impulso se desdobra na Revolução de 30 e no Estado Novo, implantando um padrão de produção cultural que vai politizar a produção cultural como jamais ocorrera na história do país, trazendo à tona uma identidade cultural que se define pela tentativa de construir,

---

<sup>26</sup> Leituras alternativas procuram mostrar os traços de continuidade entre o modernismo e a produção cultural, literária em especial, anterior. Ver por exemplo: MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*, Rio de Janeiro, Graal, 1978.

<sup>27</sup> Segundo Gramsci, ao contrário da forma clássica como se operou a revolução burguesa na França – caracterizada como um “momento explosivo”, com a notável participação das camadas subalternas – na Itália a modernização burguesa fez-se através de compromissos entre as classes dominantes, excluindo os setores populares de uma participação ativa do processo. O autor utilizou o termo revolução passiva para descrever o caso italiano. GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Alguns autores têm usado o conceito para explicar a revolução burguesa no Brasil. Ver: VIANNA, Luiz Werneck. “Caminhos e descaminhos da revolução passiva à brasileira.” *Dados*, 1996, vol.39, nº 3. AGGIO, Alberto. “A emergência de massas na política latino-americana e a teoria do populismo.” In: AGGIO, Alberto & LAHUERTA, Milton. *Pensar o século XX: problemas e políticos e história nacional na América Latina*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 137-164.

<sup>28</sup> LAHUERTA, M. “Os intelectuais e os anos vinte: moderno, modernista, modernização”. In: DELORENZO, H.C. de; COSTA, W.P.. (Org.). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1997, v. 1, p. 93-114.

como se fossem termos intercambiáveis, a nação, o povo e o moderno. E que faz do Estado o desaguadouro de todas as suas inquietações.<sup>29</sup>

Os anos 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Os artistas manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, caracterizando bem a fisionomia do período, marcado pelo grande interesse pelas correntes ideológicas mais radicais, à direita, com o integralismo, ou de esquerda, como se pôde ver no êxito da Aliança Nacional Libertadora (ANL) e certo espírito genérico de radicalismo, que serviu de pretexto às repressões posteriores ao levante de 1935 e de justificativa para o golpe de 1937. Foram muitos os intelectuais que se declaravam de esquerda, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade; ou simpatizantes, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego.

Essa geração de intelectuais de esquerda sofreu intensas influências de três livros: *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, publicado em 1933, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, de 1936 e *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, de 1942, consideradas obras fundadoras do moderno pensamento social brasileiro.<sup>30</sup> Essas obras colaboraram para um aprendizado incansável e para uma mudança de atitude na análise e na crítica da “realidade brasileira”.

Ainda hoje predomina a análise do modernismo brasileiro como um momento (a Semana de 1922, em particular) de ruptura, estética em especial, com a tradição anterior artística em geral e com a produção literária em particular, mas é inegável que tenha sido palco de muitas mudanças no meio das artes. A reunião de artistas como Mário de Andrade, Anita Malfati, Oswald de Andrade, Plínio Salgado, Raul Bopp, Di Cavalcanti, Portinari e muitos outros, teve o intuito de promover uma transformação nos caminhos do meio artístico. Inspirado nas vanguardas européias do surrealismo, dadaísmo, impressionismo, cubismo e outras tendências, este movimento surge no final do século XIX

como a expressão da individualidade do artista, que deixa de espelhar o mundo para criar o mundo. (...) fenômeno que traduz a autonominação da arte diante de outras esferas da vida

---

<sup>29</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>30</sup> Antonio Candido se refere a estas três obras na introdução de HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 9-21 [Introdução de 1986].

humana como a religião, passando a ter um valor em si. As vanguardas são a radicalização desse processo, pois os artistas fazem da inovação do inconformismo objetivos principais da arte. Sem o compromisso de agradar o público, de satisfazer os padrões de gosto predominantes, as vanguardas elegem o experimentalismo como fundamental ao fazer artístico. Em vez de agradar, chocar; no lugar de seguir padrões, romper com todos eles.<sup>31</sup>

Desta forma, movidos por esta vontade vanguardista de experimentar e mudar os padrões estabelecidos como arte no Brasil, realizaram a Semana de 22. Além da influência européia, buscaram nas raízes brasileiras as formas para essa nova arte, desde as características populacionais, naturais e geográficas do nosso país, através dos índios que aqui habitavam antes que os europeus chegassem. Busca visível, por exemplo, na música de Villa-Lobos que expressa uma junção de sons da Amazônia pulsantes em suas sinfonias. Logo, a poesia antropofágica de Oswald de Andrade, seus manifestos “Pau-Brasil” e “Antropofágico” foram a fundo na História do Brasil, uma vez que

a descoberta e a valorização da primitividade têm, no contexto das vanguardas, a dimensão daquilo que a arqueologia e a etnologia modernas haviam recentemente revelado como pano de fundo de um passado da qual a arte passava a dialogar.<sup>32</sup>

A personalidade de Oswald de Andrade ressalta que apesar dos modernistas terem tido influência dos movimentos europeus, o movimento de 1922 buscou uma imersão nas raízes da história do Brasil para recriar uma cultura nacional, como se pode apreender nas palavras do próprio Oswald:

A conferência erudita e séria do crítico Mário Pedrosa, como outra feita pela escritora Lúcia Miguel Pereira, mostram bem como a Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo, está tomando vulto entre os estudiosos das nossas coisas intelectuais. Ao lado disso um cavalheiro chamado Luiz Martins declarou por um jornal que a Semana não houve. Evidentemente. Está havendo. Enquanto o Sr. Martins não houve, não há e não haverá.

O Sr. Mário Pedrosa acentuou muito bem a influencia das artes plásticas no nosso movimento. Sem a presença de Anita, de Di, de Brecheret, qual teria sido o nosso caminho?

---

<sup>31</sup> FACINA, Adriana. *Santos e canalhas - uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 39-40.

<sup>32</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 382.

Outro aspecto muito importante posto em relevo, em nota recente do Correio da Manhã, foi o nosso desligamento absoluto de quaisquer compromissos estéticos com a Europa. Sem dúvida o impulso veio de Paris e o meeting de 22 foi apenas um ato do que se passou nos principais centros de cultura do mundo. Mas fizemos questão de nada ter, por exemplo, com o Surrealismo vitorioso em Paris. Isso tem dado uma confusão dos diabos, pois há quem venha de vez em quando meter a sua colher envenenada no assunto, afirmando que fomos caudatários de Breton, Aragon et caterva.

Bastaria, no entanto, o simples conhecimento da língua francesa para se desfazer a calúnia, pois quem lê os nossos manifestos e os documentos do Surrealismo, vê imediatamente que um é carne e outro é peixe. Os nossos movimentos chamaram-se “Paulicéia Desvairada”, “Pau Brasil”, “Antropofagia”, “Verde e Amarelo”, enfim tudo que há de mais glamurosamente nacional.<sup>33</sup>

Os quadros de Tarsila do Amaral, repletos de cores vivas extraídas da nossa natureza – como no famoso “Abaporu” (aquele que come) –, refletem as formas da nova cultura modernista. Não eram somente a exaltação da natureza, mas também da gente brasileira, da nossa linguagem, da nossa maneira de ser e dos nossos problemas sociais.

Tanto a música, as artes plásticas como a literatura e a poesia passaram por um processo de mudança que perpassa os conceitos estéticos, as cores, formas, notas e arranjos. Há muita polêmica em torno da caracterização do modernismo, mas, para além dela, cabe ressaltar que indiscutivelmente houve uma “modernização” no campo artístico. Um relevante debate para nosso trabalho gira em torno da ausência do teatro no movimento modernista de 1922. No entanto, o modernismo irá influenciar no processo de modernização do teatro brasileiro nos anos seguintes, legitimado com o marco da estréia da peça *O vestido de noiva* em 1943, que será comentado mais adiante neste estudo.

Por que o teatro “síntese das artes”, deixaria de estar presente a tão importante acontecimento? Seria porque não havia entre nós representantes dignos do furacão modernizador? Ou porque nosso teatro não havia atingido o grau de amadurecimento necessário para que uma crítica profunda o revolvesse, resultando daí a abertura de novos caminhos? “Excluídos da festa”, no dizer de Décio de Almeida Prado, os artistas de teatro

---

<sup>33</sup> “Contribuição para um estudo sobre Oswald de Andrade”. *Roteiro*, São Paulo, 5 out. 1939. Fundo Oswald de Andrade, Série Atividade Cultural, Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp.

teriam visto chegar seu movimento de renovação e de atualização com a Semana quase duas décadas depois dela.<sup>34</sup>

É interessante pensar que a Semana de 22 não se restringiu apenas aos dias de fevereiro (13 a 17), nos quais os modernistas ocuparam o Teatro Municipal de São Paulo. Estes dias marcaram sim o início do espírito crítico e renovador dos modernistas, e o ar de transformação atravessa os anos. Para os autores Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, o teatro brasileiro moderno teve seu início na Semana de Arte Moderna, pois desde este período os dois maiores idealizadores da Semana, Oswald e Mário de Andrade, não deixaram de lado a dramaturgia, como pode ser visto em dois pequenos textos teatrais de Mário de Andrade – *Eva* (1919) e *Moral quotidiana* escrito em 1922, além das peças de Oswald, escritas na década de 1930, analisadas nessa dissertação.<sup>35</sup> As peças falam da brasilidade, dos ensaios críticos e dos manifestos que cada um realizou. Por outro lado, a dramaturgia acabaria sendo influenciada pelos pensamentos dos Andrades, mesmo que eles nunca tivessem escrito textos teatrais. Aprofundaremos a análise da importância desta trilogia oswaldiana e os motivos que levaram à sua não encenação durante o governo Vargas ao longo desta dissertação.

Assim, o resultado dessa maior consciência crítica a respeito das contradições da própria sociedade, levou os intelectuais modernistas a um engajamento político que os colocou em uma nova relação com o poder a partir da revolução de 1930. A geração intelectual de 1925-1940 mostrou-se disposta a contribuir com o Estado na construção da sociedade em bases racionais. Participando ou não das funções públicas, proclamou sua vocação para elite dirigente. Essa geração esforçou-se para romper com as experiências anteriores que marcaram negativamente a nossa história intelectual: a dependência perante

---

<sup>34</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *Op. cit.*, p. 379.

<sup>35</sup> O autor Sábato Magaldi nos chama atenção para algumas experiências anteriores à “Trilogia da Devoração” de Oswald de Andrade A primeira, uma incursão *oswaldiana* tratando a problemática da greve, revelando a preocupação social do autor. A segunda, datada de 1913, intitulada *A recusa*, drama de três atos. E a terceira, datada de 1917, intitulada *O filho do sonho*, drama em três atos. Magaldi ressalta em seu estudo as condições sobre os manuscritos destas peças, a peça sobre greve encontra-se com as páginas iniciais arrancadas e sem data, impedindo um estudo mais aprofundado. Os outros dois estão inacabados. No entanto, estas fontes são importantes para a compreensão do universo “oswaldiano”. Ver: MAGALDI, Sábato. *O teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, 1972. Tese de doutoramento em literatura brasileira, FFLCH, Universidade de São Paulo.

o Império e o isolamento do início do século XX. Nos anos 30 esta relação se alterou qualitativamente.

Na década de 1930, o regime deu reconhecimento ao papel dos intelectuais na *redescoberta do Brasil* e na construção científica da identidade brasileira. Esse regime não estava menos inclinado ao realismo do que os pensadores sociais, isto é, necessitava destes para fazer a teoria da realidade e tomar parte no desenvolvimento da propaganda nacionalista. Getúlio Vargas, vencido nas eleições presidenciais de 1930 e vencedor da revolta que se seguiu, representava a tradição política do Rio Grande do Sul, toda ela formada sob um signo de um certo positivismo.<sup>36</sup>

Outro dado relevante da cultura do período é a influência da filosofia positivista. Inserida nas últimas décadas do XIX por militares republicanos e intelectuais, essa doutrina teria larga influência ainda nos anos 30, haja vista a importância que a oligarquia gaúcha passou a ter no compromisso político varguista. Como é sabido, o positivismo informou as bases da Constituição do estado do Rio Grande do Sul, e se fez presente na configuração do Estado pós-30, em especial no que diz respeito à legislação social.<sup>37</sup>

Dando-lhe uma nova consistência, os intelectuais não inventavam um imaginário político inédito, apenas recolhiam, acrescentando-lhes outros ingredientes, concepções já utilizadas para justificar certas práticas de governo. As Forças Armadas, e, sobretudo o Exército, dessa maneira, assumiram a noção de imperativo nacional e se associaram ao projeto de fortalecimento do Estado Nacional. Desde a criação da Liga de Defesa Nacional (LDN), ficou claro que a tarefa fundamental de educação do povo requeria a colaboração tanto de civis quanto de militares.

O regime foi inclinado para o autoritarismo desde o seu surgimento, por doutrina e por necessidade de se impor sobre as oligarquias regionais. Condenado à distensão durante algum tempo, em razão das relações de força da Assembléia Constituinte convocada em 1934, a dinâmica autoritária do regime cresce na repressão à tentativa da revolução desencadeada pelo PCB e pela ANL em 1935, realizando-as plenamente em 1937 com a sua transformação em Estado Novo. Liberado da concorrência do movimento integralista

---

<sup>36</sup> MELLO, Marisa Schincariol de. *Graciliano Ramos: criação literária e projeto político*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2005, p. 96. (dissertação de mestrado).

<sup>37</sup> Ver. GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: IUPERJ; Vértice, 1988.

em 1938, em consequência de uma ação fracassada das tropas de Plínio Salgado, o regime autoritário manteve até o fim um controle rigoroso sobre a vida política e cultural de país.

Com a prorrogação do Estado Novo e a interdição dos partidos políticos, a censura foi exercida sem limites. A repressão e a propaganda agiam duramente. O patriotismo era estimulado e aclamado, seja nas escolas, nas associações esportivas ou nas peças de teatro. Esses fatos, entre muitos outros, não agradavam àqueles intelectuais que não se sentiam atraídos pelas funções propagandísticas ou teóricas do autoritarismo.

Daniel Pécaut<sup>38</sup> refere-se à indissociabilidade entre cultura e política, fundidas no quadro do nacionalismo pelos intelectuais. A busca pela unidade cultural, pela construção do sentido de nacionalidade e de retomada das raízes brasileiras era parte de um plano de intervenção constituído em torno do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), entregue em 1939 à direção de Lourival Fontes, que publicava as revistas *Cultura Política* e *Ciência Política* e supervisionava o rádio, os jornais, o cinema, o teatro, ou seja, os meios de comunicação.

Por outro lado, a análise dos termos de cooptação e participação dos intelectuais na repartição pública feita por Sérgio Micelli reconhece que a gestão Capanema do Ministério da Educação se diferencia. Assim, a estrutura da cultura nacionalista promovia pontos de contato entre os intelectuais do regime e os outros. Além disso, não faltavam tentativas de aproximação dirigidas aos intelectuais que não eram ligados diretamente ao governo, visando suscitar uma cultura de consenso, não no sentido de uma cultura para o povo, mas sim de uma cultura das elites. Muitos intelectuais que não pertenciam à esfera de influência autoritária participavam do governo junto ao ministro da Educação, Gustavo Capanema, como no caso de Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de Gabinete. Por intermédio de Drummond, o ministério apoiou vários artistas modernistas, como por exemplo, Graciliano Ramos e Di Cavalcanti.<sup>39</sup>

Um exemplo encontrado nas fontes analisadas por nós sobre a relação de Gustavo Capanema com intelectuais e artistas pode ser vista no prontuário do pintor russo,

---

<sup>38</sup> PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo, Editora Ática, 1990, p. 65.

<sup>39</sup> MICELLI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil 1920-1945*. São Paulo, Difel, 1979.

naturalizado brasileiro, Lasar Segall, quando ele requiere um atestado de antecedente político-social. No Arquivo Geral da polícia, a ficha encontrada informa:

O Arquivo Geral desta Superintendência informa: “nome idêntico acha-se fichado neste serviço como COMUNISTA. O fichado é pintor e costuma usar da arte para fins de propaganda de credo vermelho.”<sup>40</sup>

No entanto, o advogado questiona sobre o fato de terem fichado Segall como comunista alegando que:

LASAR SEGALL é, de fato, pintor e proprietário nesta Capital. Não é, entretanto, COMUNISTA. Sempre foi contrário à política reacionária, pelo que se tornou antipático aos totalitários.

A sua índole política é democrática.

Pintor que é, fazia caricaturas em que eram focalizados os políticos reacionários internacionais que pretendem implantar no mundo a NOVA ORDEM.

Daí o haveres taxado de comunista.<sup>41</sup>

E ressalta-se ainda no mesmo documento sua ligação com Gustavo Capanema: “Os seus trabalhos de pintura tem sido elogiados pela imprensa do País. É muito relacionado nos meios culturais, contendo o ministro Gustavo Capanema no rol dos seus amigos.” No *Jornal do Brasil*, de 27/4/43, lê-se:

A.L.D.N. Congratula-se com o Ministro Capanema. Os pintores brasileiros congregados na Liga da Defesa Nacional enviaram da Educação congratulando-se a exposição do conhecimento artista Lasar Segall, uma das maiores expressões da pintura moderna no Brasil e no mundo.<sup>42</sup>

De acordo com Mônica Pimenta Velloso,<sup>43</sup> com o advento do Estado Novo, a preocupação histórica dos intelectuais com a construção da nacionalidade voltou-se para o Estado, propiciando a união das elites intelectuais e políticas. Para a autora, o Estado Novo

---

<sup>40</sup> “Relatório da Sub-Chefia de Ordem Política e Social, de 20 de outubro de 1943”. PRONTUÁRIO LASAR SEGALL, Nº 51.749, Arquivo do Estado de São Paulo.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> “Reportagem do Jornal do Brasil de 27/04/1943 intitulada *A.L.LD.N. Congratula-se com o Ministro Capanema*”, PRONTUÁRIO LASAR SEGALL, Nº 51.749, Arquivo do Estado de São Paulo.

<sup>43</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1987.

é um período rico para a análise das relações entre intelectuais e Estado, já que expõe a função crucial desse grupo social na organização política e ideológica do regime. A cultura como núcleo organizatório dos mais sólidos do Estado Novo, desempenhava o papel de integração de intelectuais das mais diversas tendências ao regime. Para o Estado Novo, a função social do intelectual, a sua missão, era a de representar a consciência nacional. Na ausência de um povo organizado, política e culturalmente, os intelectuais seriam os seus porta-vozes, já que somente eles seriam capazes de interpretar o subconsciente coletivo da nacionalidade.

Velloso analisa que a junção de cultura e política que o regime procurava fazer em torno do tema da nacionalidade aproxima os intelectuais modernistas ao Estado Novo. A justificativa de pensadores deste período era que a base da cultura era sólida e respondia aos anseios de renovação nacional a partir do ideal da brasilidade. Assim, apesar de ver o modernismo como um conjunto uniforme, o Estado vai se limitar a recuperar o ufanismo e não a visão crítica da cultura. Uma das formas da instrumentalização da cultura desta época é o resgate da tradição<sup>44</sup> de um Brasil grandioso, feito por uma história de heróis e grandes vultos nacionais.<sup>45</sup> O teatro passa a ser incorporado nesse projeto e visto como uma forma de divulgar esses ideais.

Depois de 1930 esboçou-se uma democratização da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, caracterizado por uma tranqüilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém. Por extensão, houve maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que, sob este aspecto, os anos 1930 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil. Uma das conseqüências foi o conceito de opositor atribuído aos intelectuais e artistas, ou seja, definindo o seu lugar no lado oposto ao da ordem estabelecida; e ainda, a admissão de que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora.

Antonio Candido afirma que esse processo foi constituído de paradoxos, inclusive porque intelectuais e artistas foram intensamente cooptados pelos governos posteriores a

---

<sup>44</sup> HOBBSBAWM, Eric & RUDÉ, George. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

<sup>45</sup> VELLOSO, M. *Op. cit*, 1987.

1930, devido ao grande aumento das atividades estatais e às exigências de uma crescente racionalização burocrática. Nem sempre foi fácil a colaboração sem submissão de um intelectual, com um Estado de cunho cada vez mais autoritário. Resultaram tensões e acomodações com incremento da divisão de papéis no mesmo indivíduo. Mas uma análise mais completa mostra como o artista e o escritor aparentemente cooptados são capazes, pela própria natureza da sua atividade, de desenvolver antagonismos objetivos, não meramente subjetivos, com relação à ordem estabelecida. A sua margem de oposição vem da elasticidade maior ou menor do sistema dominante, que os tolera sem que eles tenham de abandonar completamente a sua função crítica.<sup>46</sup>

Os intelectuais e o Estado Novo se relacionaram de diversas formas, porém o fator comum em todas as categorias foi a mobilização destes artistas. Alguns ocupando funções no Estado autoritário; outros buscando um Brasil autêntico; e ainda uma parte nas associações, movimentos e ligas que se multiplicaram rapidamente após 1930, pró e contra o Estado de Vargas.<sup>47</sup>

Em oposição ao Estado Novo, alguns intelectuais aderiram ao integralismo, à ANL ou à oposição liberal. Esse grupo tinha como característica ultrapassar os limites da teoria política e atuar na prática: militavam, agiam, fomentavam planos e complôs. A partir de 1938, a efervescência tende a declinar, mas os vários tipos de engajamento deixam os seus vestígios.

O integralismo foi um movimento intelectual com uma constante preocupação cultural. Vários jornais e revistas de tendência fascista foram aparecendo e, em outubro de 1932, foi enfim lançado o primeiro manifesto, assinalando a fundação oficial da Ação Integralista Brasileira (AIB). A referência ao catolicismo foi crucial na produção da linguagem integralista. Entre as características principais do movimento, destaca-se a

---

<sup>46</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *O processo e suas conseqüências*. Porto Alegre, ERUS, 1983, p. 35.

<sup>47</sup> Gramsci quando discute a questão dos intelectuais, começa por estabelecer que estes não constituem um grupo deslocado das contradições sociais, observando que as classes sociais criam “para si, ao mesmo tempo, organicamente, um ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência própria da função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político”. Entretanto, ao lado destes intelectuais, que Gramsci denomina orgânicos, existem uma série de outros que, por uma série de motivos, se colocam com grande autonomia em relação às forças sociais. São estes últimos os “intelectuais tradicionais”, cujo maior exemplo são os intelectuais eclesiásticos. É importante ressaltar que atualmente os intelectuais tradicionais não são autônomos, mas se pretendem como autônomos. GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 15-53.

insistência sobre a dimensão espiritualista: conceito que remete ao espiritualismo “inato” do povo, consolidado em contato com as idéias nítidas de espiritualismo cristão que nos trouxeram os jesuítas. Donde se conclui que toda revolução acontece, antes de qualquer coisa, no interior do homem. A teorização integralista compreende ainda muitas outras teses: o anti-semitismo; o corporativismo; a primazia do Estado; a organização severamente hierárquica do movimento. O integralismo terminou acreditando ter sido chamado a desempenhar um papel importante com a transformação do regime em Estado Novo, no entanto, com a interdição de todos os partidos políticos, passou a atuar através da Associação Brasileira de Cultura. Em 1938, o integralismo lançou-se em uma desastrosa tentativa de golpe, cujo único resultado foi a dissolução da AIB.<sup>48</sup>

Na Aliança Nacional Libertadora, os intelectuais atuantes desempenhavam o papel importante de atrair consideráveis contingentes das classes médias. Os movimentos políticos mostram a variação dos diferentes grupos de oposição. A ANL surpreende, assim como o integralismo, pelas realizações de estratégia e recrutamento. Proclamou uma aliança aberta a todos os antifascistas e organizou a insurreição armada à maneira tenentista. Abriu um largo espaço aos militares e atraiu numerosos membros das classes médias.

Parte dos intelectuais não se engajou abertamente nem à direita nem à esquerda, mas não se pode subestimar a importância daqueles que, em fins dos anos 1920 e ainda em 1934, no momento da Constituinte, valiam-se em maior ou menor grau do liberalismo. É mais difícil, no entanto, acompanhar seu desenvolvimento nesse período. Sabe-se que, na Faculdade de Direito de São Paulo, foram vários os que se colocaram em oposição ao regime e que, mais tarde, viriam a simpatizar com a UDN ou com as correntes liberais. O liberalismo extra-universitário fazia concessões conforme suas necessidades. Foram esses os “liberais” que, tendo muitas vezes aprovado as formas mais rudes de controle exercidas pelo regime, reapareceram assim que as democracias ocidentais provaram que podiam ganhar a guerra.

A identificação com o integralismo, com a ANL, com o liberalismo ou com o Estado Novo remete a fenômenos de movimentos coletivos portadores de representações do

---

<sup>48</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1987, p. 78.

político que pareciam irreconciliáveis, pelo menos naquele momento. Essa complexidade não é surpreendente, pois decorre da inexistência de uma justaposição entre um campo intelectual regido por suas próprias modalidades institucionais de legitimação, e um campo político igualmente submetido a outras modalidades de legitimação. De imediato se produziu, não uma interferência, mas uma mescla entre os campos intelectual e político.

A Revolução de 1930 acentuou as discussões sobre as velhas contradições na sociedade brasileira. Tais contradições foram confrontadas pelas forças antagônicas que se juntaram para derrubar o governo em 1930. De um lado, ficavam os que acreditavam estar resolvido o problema com a substituição dos líderes no poder, de outro ficavam os que afirmavam que era necessário promover profundas alterações no próprio regime. Os primeiros compuseram-se depressa com as forças e as personagens vencidas na véspera, trataram de alijar os últimos de toda parcela de poder, com a intenção de impedir qualquer alteração no regime.<sup>49</sup>

Dessa maneira, um crescente descontentamento político com o novo governo foi sendo colocado. Frente a esse fato, Vargas trabalhou de duas maneiras principais para garantir a vitória de seu projeto político. A primeira foi a atuação repressiva, principalmente através da polícia política. O outro mecanismo foi a disputa de hegemonia no seio da sociedade civil, incorporando intelectuais ao aparelho de Estado e criando uma vasta política cultural e de propaganda. Antonio Gramsci faz uma referência mais precisa sobre o papel da cultura na sociedade de classes e de sua importância no processo político.

O conceito de hegemonia é analisado por Gramsci como a capacidade de um grupo social de dirigir intelectual e moralmente outros grupos sociais. Neste processo, o grupo dirigente deve incorporar algumas demandas dos grupos sob os quais a hegemonia é exercida, mas isto é feito até um certo limite; até o limite dos interesses essenciais do grupo principal. Cito:

O fato da hegemonia pressupõe indubitavelmente que sejam levados em conta os interesses e as tendências dos grupos sobre os quais a hegemonia será exercida, que se forme um certo equilíbrio de compromisso, isto é, que o grupo dirigente faça sacrifícios de ordem econômico-corporativa; mas também é indubitável que tais sacrifícios e tal compromisso não podem envolver o essencial, dado que, se a hegemonia é ético-política, não pode deixar

---

<sup>49</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

de ser também econômica, não pode deixar de ter seu fundamento na função decisiva que o grupo dirigente exerce no núcleo decisivo da atividade econômica.<sup>50</sup>

Assim, a dinâmica da luta de classes determina a forma do compromisso estabelecido entre os grupos, cada um dos quais trazem consigo suas próprias concepções ideológicas. A articulação de diferentes elementos como o Estado, os intelectuais orgânicos, as disputas políticas são determinantes para entender a formação da hegemonia.

Estado e sociedade civil para Gramsci são duas estruturas tão associadas que, para entender o processo histórico dessa construção da hegemonia entre os grupos sociais, o autor cria o conceito de Estado ampliado ou integral. Para o autor, o Estado não se caracteriza somente pela sociedade política e pelo conjunto de normas jurídicas que garantem o domínio direto, que constituiriam o Estado estrito. Na sua formulação, a sociedade civil cumpre um papel fundamental, que é o de construção de hegemonia. O Estado não é pura coerção e não consegue se perpetuar somente dessa forma. Derivam dessa concepção duas funções distintas e interligadas: a função do consenso, obtido de forma espontânea frente à massa, graças à posição ocupada pelos intelectuais no modo de produção; e a função da coerção, empregada quando esse consenso é quebrado, de forma espontânea ou não, ou mesmo quando este consenso ainda não se construiu historicamente. Sobre este ponto, assim se refere Virgínia Fontes:

A ampliação do Estado corresponde, em Gramsci, à forma pela qual a organização estatal se apresenta enquanto âmbito possível de universalização de interesses (evidentemente limitada, posto que classista) cujas raízes permanecem privadas. Gramsci analisa como esses interesses devem metamorfosear-se em razão comum, coletiva, em *organização da vontade* (tal como Marx já o apontava na *Ideologia Alemã*), mas vai além, identificando como ocorre a interpenetração entre a sociedade civil (aparelhos privados de hegemonia) e a sociedade política.<sup>51</sup>

No período do Estado Novo, em relação aos intelectuais que não participavam do grupo que funcionava como instrumento do regime, o aparelho de coerção era responsável

---

<sup>50</sup> GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 48.

<sup>51</sup> FONTES, V. “As expropriações contemporâneas e o papel da política.” In. FONTES, V. *Reflexões impertinentes*. Rio de Janeiro: Bomtexto, 2005, p.109-110, grifos da autora.

por mantê-los calados e muitos eram perseguidos pelo Estado, fazendo com que diversos intelectuais buscassem uma saída na ficção para evitar as perseguições no campo político.

Foi quando, então, os descontentes buscaram uma saída na ficção política. As intermitentes tentativas de coibir até mesmo isso apenas serviram para estimular o interesse dos leitores, enquanto a prisão de proeminentes escritores contribuiu para convencer o público de sua integridade intelectual.<sup>52</sup>

## 1.2 O Estado Novo e o Teatro

No período do Estado Novo (1937-1945), “a questão da cultura passa a ser concebida em termos de *organização* política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade”<sup>53</sup>. É importante perceber essa função na criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e, posteriormente, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Desta maneira, o Estado atua objetivamente através desses aparatos e “subjetivamente, sob forma de estruturas mentais, esquemas de percepção e de pensamento – visões de mundo, ou seja, na acepção gramsciana – refletindo a hegemonia de um dado grupo ou fração de classe”.<sup>54</sup> Assim, devemos analisar o Estado não apenas em seu sentido estritamente político, mas também relacionado com questões de caráter cultural-ideológico.

O Estado Novo representa, portanto, o coroamento de um ideal de modernização e de uma demanda de unificação – cultural, política etc. – que, forte já antes, se radicaliza difusamente ao longo dos anos 1920, impondo a prevalência do tema nacional e que pode ter sua retomada simbolicamente localizada em 1922.

O Estado Novo, mesmo tendo uma face repressiva, oferecia à massa dos intelectuais um horizonte para a satisfação de suas exigências gerais, inclusive as éticas, acolhendo-os e

---

<sup>52</sup> HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo, Edusp, 1985, p. 337.

<sup>53</sup> GOMES, OLIVEIRA & VELLOSO, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>54</sup> MENDONÇA, Sonia. “Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania”. In: *Tempo 1*. Rio de Janeiro, v. 1, 1996, p. 96.

procurando dar sentido à sua atividade, engajando-os na construção de um estado ético, modernizado, que se pretendia a própria encarnação da nação.<sup>55</sup>

O processo de modernização do teatro brasileiro foi patrocinado e financiado pelo Estado, estando diretamente ligado à política praticada pelo Ministério de Educação e Saúde (MES) e ao ministro Gustavo Capanema. Em 1937, com a criação do Serviço Nacional do Teatro (SNT), as novas medidas relativas ao teatro passam a ser, aparentemente, ditadas pela tal instituição. Entretanto, passavam, na verdade, pelo crivo de Getúlio Vargas e de Capanema. Visava-se a construção de uma cultura nacional, a fim de forjar a “unidade nacional”, na qual o teatro teria um papel importante como veículo de formação de opinião e comportamento através de sua platéia.

Esta pretensão pode ser percebida nos artigos iniciais da lei de criação do Serviço Nacional de Teatro, além de ser um importante documento para entender as contradições entre as propostas e sua prática. Abaixo podemos ver os primeiros artigos sobre o Teatro e suas formas de institucionalização a fim de analisar esta discussão:

Art. 1º O Teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é essencialmente a elevação e a edificação espiritual do povo.

Art. 2º Para os efeitos do artigo anterior fica criado, no Ministério da Educação e da Saúde, o Serviço Nacional de Teatro, destinado a animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro.

Art. 3º Compete ao Serviço Nacional de Teatro:

- a) Promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;
- b) Organizar ou amparar companhias de teatros declamatórios, líricos, musicados e coreográficos;
- c) Orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e em outros centros de trabalho, nos clubes e em outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos amadores de todos os gêneros;
- d) Incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;
- e) Promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro; (...)<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> LAHUERTA, M. “Os intelectuais e os anos vinte: moderno, modernista, modernização.” In: DELORENZO, H.C. de; COSTA, W.P. (Org.). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1997, v. 1, p. 105-106.

<sup>56</sup> PEREIRA, Victor Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 66-67.

Como podemos notar, já em seu primeiro ponto, fica clara a intenção de “elevação e edificação espiritual do povo” através do teatro, aliado a uma concepção de cultura tradicional, em que o intelectual é visto, numa perspectiva iluminista, como difusor de valores superiores para o conjunto da população. Somada a esta finalidade, a prática de incentivo a novas companhias, para o teatro amador e para a construção de novos espaços cênicos, acabou gerando uma polêmica entre as companhias teatrais. Um exemplo da integração entre o Ministro Capanema e os artistas pode ser visto na nota de Lopes Gonçalves, na coluna “Teatro” do *Correio da Manhã*, em 8/1/1944:

O ministro da educação, sr Gustavo Capanema recebeu ontem à tarde em seu gabinete, vários artistas teatrais que foram pleitear junto àquele titular, a concretização dos interesses mais urgentes da classe. Na palestra o ministro salientou o especial interesse do governo pelos assuntos relacionados com a classe teatral. O sr Gustavo Capanema disse ainda que na reforma geral do ensino estão previstas uma Escola Dramática e a intensificação do teatro estudantil.”<sup>57</sup>

O relacionamento entre o ministro e o teatro amador constitui-se de forma bastante estreita também no que concerne à fundação de cursos profissionalizantes de teatro: “O ministro Gustavo Capanema recebeu ontem uma comissão de estudantes do Teatro Universitário, que foi convidá-lo para a sessão das 20:30 horas de hoje no Ginástico.”<sup>58</sup> Diversas notas são publicadas na coluna “Teatro”, assinada por Lopes Gonçalves, no mesmo jornal, dando ênfase às peças montadas pelo grupo: “Toda a temporada de Os Comediantes tem o alto patrocínio do ministro Gustavo Capanema.”<sup>59</sup> Os artigos sobre os grupos amadores aparecem lado a lado aos relativos aos profissionais, às vezes até com maior destaque. Veremos mais adiante a discussão entre os atores qualificados como profissionais *versus* os denominados como amadores.

---

<sup>57</sup> GONÇALVES, Lopes, “Teatro”, *Correio da Manhã*, em 8/1/1944, p. 9. Coleção *Correio da Manhã*, Periódicos, Biblioteca Nacional (BN).

<sup>58</sup> GONÇALVES, Lopes, “Teatro”, *Correio da Manhã*, 14/12/1943, p. 13. Coleção *Correio da Manhã*, Periódicos, Biblioteca Nacional (BN).

<sup>59</sup> GONÇALVES, Lopes, “Teatro”, *Correio da Manhã*, 15/12/1943, p. 11. Coleção *Correio da Manhã*, Periódicos, Biblioteca Nacional (BN).

Segundo Sônia Mendonça, a intervenção estatal pode ser particularmente percebida no âmbito da produção simbólica,<sup>60</sup> o que é possível notar ora nos financiamentos por parte do Estado a determinadas companhias teatrais, ora na atuação da censura sobre outras peças, não ligadas ao modelo nacional difundido pelo Estado através do teatro. Enquanto isso, alguns intelectuais foram convocados pelo Estado e passaram a desempenhar o papel de intelectuais orgânicos – no sentido gramsciano do termo – produzindo discursos e ações no sentido da consolidação da ideologia estado-novista<sup>61</sup>. A construção de um estado nacional forte deu sentido e direção às propostas que vinham sendo geridas desde os movimentos intelectuais dos anos 1920. “Os intelectuais se destacaram neste trabalho de interpretar o regime e se tornaram doutrinadores da nova ordem”<sup>62</sup>

Décio de Almeida Prado<sup>63</sup> afirma, nas entrelinhas da sua análise sobre o teatro, na segunda metade da década de 1930, que há uma relação entre a “efusão nacionalista” na dramaturgia pós-1937 e um compromisso ideológico determinado, considerando as peças de “fundo patriótico” como “gêneros menos comprometidos e menos comprometedores”.

Como expresso nos princípios do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e posteriormente no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o teatro exerce a função de expressão da cultura nacional e coube, mal ou bem, aos teatrólogos difundir os valores nacionais adequados à ideologia estado-novista. Sem dúvida, recebiam, em contrapartida, apoio, patrocínio e divulgação de seus trabalhos.

Além disso, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) também estava incumbido de estimular ações educativas a serem realizadas pela “classe teatral”, com o intuito de “orientar e auxiliar os estabelecimentos de ensino”. O teatro amador dava especial atenção a esse projeto educacional, visando o incentivo estatal e não o lucro comercial. Esse pretenso desapego pelos aspectos comerciais do teatro e o interesse no patrocínio do governo acabou por gerar antipatia dos atores profissionais. Primeiro, porque estes não englobavam os amadores como parte da mesma “classe teatral”.

---

<sup>60</sup> *Op. cit.* MENDONÇA (1996), p.96.

<sup>61</sup> Para outras obras a respeito do papel dos intelectuais na construção da ideologia estadonovista, ver: Schwartzman, 1984; Velloso, 1987; Gomes, Oliveira & Velloso, 1982; Goulart, 1990; D’Araújo, 1999, entre outros.

<sup>62</sup> GOMES, OLIVEIRA & VELOSO, *Op. cit.*, p. 48.

<sup>63</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva. 2. ed., 1996.

Em segundo lugar criticavam a postura de apoiar a difusão de um projeto de cultura divorciado do gosto e da capacidade intelectual do público. E, por último, não concordavam com os amadores, que defendiam a modernização teatral pela importação de técnicas e dramaturgia estrangeiras, o que colocava em segundo plano a cultura brasileira<sup>64</sup>.

O homem à frente do Serviço Nacional de Teatro, Abadie Faria Rosa, recebia muitas críticas tanto à sua atuação, quanto à sua falta de critério na escolha dos incentivos às companhias de teatro. Como já mencionado só aparentemente as decisões eram tomadas a partir do SNT. Na visão de Pereira,<sup>65</sup> ele teria sido apenas um “bode expiatório” do Ministro Gustavo Capanema e do próprio presidente Getúlio Vargas, pois eram deles que emanavam as principais decisões sobre quem e o quê seria patrocinado. A política de apoio ao teatro é marcada pelo “personalismo” que perpassa várias áreas do período da Ditadura Vargas. A influência das pressões, interesses e projetos que circulavam no meio intelectual se sobrepuja à vontade do diretor do Serviço Nacional de Teatro.

Há casos de interferências diretas nas decisões de Abadie Faria Rosa, como por exemplo, no caso em que Dulcina escreveu uma carta a Getúlio pedindo o seu patrocínio. Este, por sua vez, concedeu-o, mudando todo o planejamento de incentivos que já estava programado. É importante ressaltar que nesse cenário cultural as Companhias Dulcina-Odilon<sup>66</sup> e Procópio Ferreira eram bem sucedidas há algum tempo e não precisavam necessariamente do incentivo do Estado para as suas produções. Essas companhias prestigiavam o dito “teatro para rir”, visando uma atuação cênica voltada mais para o lado comercial. Nos anos 40, esse tipo de encenação vai se opor ao chamado “teatro sério” considerado culturalmente mais elevado.

Em suas palavras Dulcina de Moraes conta como era o dia-a-dia das companhias:

Naquele tempo não havia companhias que ocupassem teatros deles mesmos. Odilon e eu conseguimos depois o Regina. Éramos os únicos, eu acredito. O teatro europeu era denominado pelos grandes diretores, cada qual com casa própria. Lideravam companhias que não eram, de jeito nenhum, itinerantes. Muito diferente de nós. Aqui, na falta de

---

<sup>64</sup> A respeito do debate entre o teatro amador e o profissional ver as entrevistas de Daniel Caetano In PEREIRA, V. *A musa carrancuda*, Rio de Janeiro: FGV, 1998.

<sup>65</sup> PEREIRA, Victor Adler. “Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro”. In: *Constelação Capanema: intelectuais e Políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 59-84.

<sup>66</sup> Em 1934, Dulcina de Moraes fundou, junto com seu marido, Odilon Azevedo, a Companhia Dulcina-Odilon. Encenaram peças consagradas, desde Bernard Shaw a Sérgio Viotti, seguindo o estilo de encenação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

empresários, e o problema continua, temos atores-empresários. O teatro era o nosso ganha-pão e até o *Fróes* precisava viajar, e ele era considerado ser um ator-empresário rico no quadro do teatro nacional!, que dirá nós, pobres-coitados! Era acabar a temporada no Rio e lá íamos nós, regularmente, para São Paulo; íamos ao sul e , raro, quando possível para o nordeste. Eu sempre digo que, eu, Dulcina, a atriz, a mulher, eu tive muita, mais muita sorte de ter o Odilon que dividia o trabalho comigo. Mas a gente trabalhava sem parar. O Molière devia trabalhar tanto quanto nós! Vai ver, mais. Decorar cada novo papel, dirigir os colegas. Ler e ler e ler aqueles textos de madrugada, aí! Garantir os direitos das peças. Discutir condições de trabalho com o autor, com o tradutor, **até com a censura (às vezes eles cismavam!)**. E enfrentar o público depois de uma semana de ensaios, se tanto! Você não pode fazer idéia do que era. De como era. Quando eu penso, mal acredito.<sup>67</sup>

Sobre a escolha do repertório da companhia Dulcina ressalta que:

Peças da restauração inglesa... aquelas comédias saborosíssimas... não se podia fazer. Não. E coisas que não devíamos fazer, porque o público não iria se interessar. Ainda tem outra coisa: eu não fiz determinadas peças porque o meu palco no Regina era muito pequeno. E grandes montagens exigiam palcos mais amplos. Ademais, eram peças caríssimas. Nas temporadas que eu fiz no Municipal, ganhávamos uma subvenção. Não tínhamos que sofrer tanto com a angústia da bilheteria, uma doença típica das gentes do teatro. Felizmente, tudo que eu encenei no Municipal teve excelente aceitação do público.(...)<sup>68</sup>

O ministro Gustavo Capanema “buscava novas idéias que pudessem ser representadas com nova roupagem e ajustadas à realidade do país”.<sup>69</sup> Neste intuito, incentivou a idéia de Renato Viana para a criação do “Teatro-Escola”, destinado à formação de platéias e atores. Com a aprovação deste projeto, inicia-se uma polêmica entre os profissionais da área quanto à falta de critério não só de Abadie Ferreira, mas também do Ministro Capanema, que agora era cobrado pela “classe artística” a ter uma postura mais definida na escolha dos projetos a serem desenvolvidos pelo Serviço Nacional de Teatro.

É importante lembrar que até o Estado Novo<sup>70</sup> não havia existido nenhuma política de apoio à produção teatral. Havia constantes polêmicas provocadas pela atuação do

---

<sup>67</sup> VIOTTI, Sergio. *Dulcina e o teatro do seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 203, grifo meu.

<sup>68</sup> Idem, 203-204.

<sup>69</sup> PEREIRA, Victor Adler. “Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro”. In: *Constelação Capanema: Intelectuais e Políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 64.

<sup>70</sup> As mudanças ocorridas nos anos 1940 estavam diretamente ligadas ao Ministério da Educação e Saúde, mais especificamente ao Ministro Gustavo Capanema e ao processo de modernização no regime Vargas. No período de sua gestão de julho de 1934 a outubro de 1945, foram incentivadas a regulamentação das artes

governo nesta área, uma vez que foi marcada, de um lado pela regulamentação teatral e, do outro, pelo personalismo, que pode ser notado em intervenções diretas do presidente Getúlio Vargas nas decisões sobre o setor, as quais dependiam de vínculos de amizade e do círculo de poder.

Algumas medidas foram tomadas para a regulamentação da classe teatral, como por exemplo, a criação de sindicatos, horário de trabalho e a limitação na contratação de artistas estrangeiros. Este processo teve início com o ainda deputado Getúlio Vargas, que, através da lei que ficou conhecida como “Lei Getúlio Vargas”, regulou/reconheceu a profissão de artista teatral,<sup>71</sup> o que faz com que passe a ser visto como amigo do teatro. Até o fim do Estado Novo ocorreram manifestações da classe teatral em apoio a Getúlio Vargas. Tornase difícil, portanto, diferenciar essa simpatia e o medo das represálias do governo autoritário e centralizador, na maneira que é preservada a participação do presidente nos debates e polêmicas em questões ligadas ao teatro no que compete à atuação do estado nas artes cênicas.

Denis Rolland<sup>72</sup> trata do aspecto ambíguo do governo Getúlio Vargas: medo *versus* simpatia. Se de um lado regulamentou os profissionais do teatro, com o que muitos ficaram satisfeitos, principalmente as mulheres, que eram vistas como prostitutas e não como atrizes, de outro lado censurava e reprimia qualquer manifestação artística que não fosse coerente com os princípios getulistas. Desta forma, continha com fortes represálias as contestações contra o seu regime (como por exemplo, o Levante Comunista em 1935) além de impor a continuação de seu mandato em 1937.

Getúlio Vargas justifica seu poder centralizado dizendo que não há no seu governo poder civil “porque a essência do regime implica o conceito de militarização do Estado”, nem poder militar “porque o exército está integrado a Nação”. Por outro lado, Vargas se vangloriava de ter estabelecido no Brasil a verdadeira “democracia”, porque, segundo ele

---

plásticas, o teatro, a música, a palavra escrita e o patrimônio histórico e artístico. Capanema fazia parte de um grupo de intelectuais mineiros que colocou no governo, tendo como seu “braço direito” Carlos Drummond de Andrade. Institucionalizou o Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Museu Nacional de Belas Artes, a comissão de Teatro Nacional, o Serviço de Rádio Fusão Educativa, o Instituto Cairu e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Capanema também se preocupou em deixar marcas sólidas e monumentais, como pode ser observado no prédio-sede do MESP, hoje MEC, com projeto de Lúcio Costa, um marco da arquitetura moderna.

<sup>71</sup> A “Lei Getúlio Vargas” é decretada em 1928, sob o decreto nº 5.492.

<sup>72</sup> ROLLAND, Denis (et al.) *Intelectuais: sociedade política*. São Paulo: Cortez, 2003.

próprio, respondia aos interesses do povo e consultava a população de suas tendências através das organizações sindicais,<sup>73</sup> cujos dirigentes eram nomeados pelo governo.

Através da documentação analisada sobre o Sindicato dos Trabalhadores de Teatro podemos perceber o controle exercido pela Delegacia de Ordem Política e Social. Quando Procópio Ferreira é eleito para o cargo de presidência do sindicato, ele comunica ao delegado:

Tenho um imenso prazer de comunicar a V. Excia. que acabo de assumir a presidência do “Sindicato dos Trabalhadores de Teatro, em S. Paulo” Cargo para que fui eleito para exercício de 1936.

Esperando desde já contar com o valioso auxílio de V. Excia a essa entidade de classe, aproveito o ensejo para apresentar-lhe os meus mais sinceros votos de estima e consideração.”<sup>74</sup>

A rotina do sindicato também tinha que ser notificada às autoridades, como por exemplo, a compra de um mimeógrafo,<sup>75</sup> a realização de assembleias e as mudanças na diretoria. Os sindicalistas deveriam enviar as atas das reuniões posteriormente, e os candidatos eram averiguados em relação às suas tendências políticas.<sup>76</sup> A última ata de 1937 relata os seguintes assuntos:

“a) Leitura, discussão e votação do Relatório annual da Comissão Executiva e do Respectivo balanço da tesouraria.

b) Eleição da Comissão Executiva para triênio 1938-1940 e do Conselho Fiscal.”<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Para esta discussão ver GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro, IUPERJ; São Paulo, Vértice, 1988.

<sup>74</sup> *Correspondência do presidente do Sindicato, Procópio Ferreira, para o delegado Pinto de Toledo, em 2 de janeiro de 1936*. PRONTUÁRIO SINDICATO DOS TRABALHADORES Nº 3.501, CAIXA 246, Acervo do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS), Arquivo do Estado de São Paulo.

<sup>75</sup> *Correspondência do vice-presidente do Sindicato, Abílio Menezes, para o delegado Egas Botelho, em 30 de abril de 1936*. Avisando e justificando a compra de um mimeografo para o Sindicato. PRONTUÁRIO SINDICATO DOS TRABALHADORES Nº 3.501, CAIXA 246, Acervo do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS), Arquivo do Estado de São Paulo.

<sup>76</sup> *Correspondência do presidente do Sindicato, Procópio Ferreira, para o delegado Pinto de Toledo, em 2 de janeiro de 1936; Correspondência do vice-presidente do Sindicato, Abílio Menezes, para o delegado Egas Botelho, em 30 de abril de 1936; Correspondência do -presidente do Sindicato, Manoel Durães, para o Delegado da Ordem Política e Social (não consta o nome do delegado, em 29 de dezembro de 1937); Correspondência do investigador Fuad Bacha para o delegado de Ordem Social (não consta o respectivo nome na fonte), em 30 de dezembro de 1936; Correspondência do investigador Alceu de A. Martins D. Baptista para o delegado de Ordem Social (não consta o respectivo nome na fonte), em 30 de dezembro de 1936..*

<sup>77</sup> *Correspondência do presidente do Sindicato, Manoel Durães, para o Delegado da Ordem Política e Social (não consta o nome do delegado, em 29 de dezembro de 1937*. Nesta mesma fonte é interessante notar o horário anunciado para o início da reunião: às 24 horas. PRONTUÁRIO SINDICATO DOS

Além do acompanhamento do dia-a-dia do Sindicato dos Trabalhadores de Teatro, as reuniões eram observadas por um investigador do Deops, que após as mesmas informava sobre o desenrolar das atividades previamente programadas, como podemos verificar abaixo:

Assembléia geral do sindicato dos Trabalhadores do Theatro de S. Paulo.

Finalizando só trabalhos que vinham sendo realizados em assembléia, que por mim já foram comunicados a V. Ex., realizou-se hoje a ultima reunião dos Trabalhadores do Teatro de S. Paulo. Em discussão final, foram aprovados os estatutos que deverão reger essa Associação de classe.

Foi também realizada a eleição da nova diretoria que deverá cuidar dos destinos durante o ano de 1937, desse sindicato.

Era o que cumpria informar.

Respeitosas saudações.<sup>78</sup>

É interessante notar que no relatório do investigador Alceu Baptista sobre uma reunião ocorrida em janeiro de 1940, no Sindicato dos Trabalhadores de Teatro, entre os vários itens debatidos ressalta-se:

Interesses sociais (entre os vários assuntos tratados com referência à esse item, foi proposta à assembléia, **a inauguração na sede social do retrato do presidente da República, Dr. Getúlio Vargas, proposta essa aprovada unanimemente**).

No decorrer dos trabalhos, usaram da palavra, várias vezes, os SRS. DANIEL BERNARDES, presidente; THOMAZ RUSSO, tesoureiro e ALDO ZAPPAROLI, associado. **Tudo porém, dentro das normas legais sem, alusões de qualquer espécie a objetivos fora daqueles exclusivamente de interesse da classe.**

Encerraram-se assim os trabalhos, precisamente às 3,30 horas. A seguir deu-se a dispersão dos circunstantes, o que foi feito na melhor ordem possível.<sup>79</sup>

---

TRABALHADORES Nº 3.501, CAIXA 246, Acervo do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS), Arquivo do Estado de São Paulo.

<sup>78</sup> *Correspondência do investigador Fuad Bacha para o delegado de Ordem Social (não consta o respectivo nome na fonte), em 30 de dezembro de 1936, PRONTUÁRIO SINDICATO DOS TRABALHADORES, Nº 3.501, CAIXA 246, Acervo do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS), Arquivo do Estado de São Paulo.*

<sup>79</sup> *Correspondência do investigador Alceu de A. Martins D. Baptista para o delegado de Ordem Social (não consta o respectivo nome na fonte), em 30 de dezembro de 1936, PRONTUÁRIO SINDICATO DOS TRABALHADORES, Nº 3.501, CAIXA 246, Acervo do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS), Arquivo do Estado de São Paulo, grifos meus.*

Observamos neste relatório a presença da figura de Vargas sendo popularizada de acordo com os princípios da ideologia do Estado Novo e a preocupação constante com o que era discutido dentro do Sindicato dos Trabalhadores de Teatro.

Em outra fonte nos deparamos com a interrupção de uma assembléia por não terem cumprido os pré-requisitos estabelecidos legalmente pelo Estado:

*“De acordo com ordens recebidas, dirigimo-nos ontem à sede social do SINDICATO DOS TRABALHADORES DE TEATRO, rua Aurora n. 186, onde notificamos ao Presidente do mesmo, de que não poderia se realizar a sessão convocada, em virtude de não terem sido preenchidas as formalidades legais. Para solução do caso, uma vez que já estavam todos reunidos, trouxemos conosco o Sr. DANIEL BERNARDES, presidente do referido sindicato, afim de se entender com a autoridade competente. Tudo resolvido, voltamos ao sindicato e lá assistimos à homenagem prestada aos atores JAYME COSTA e FERREIRA MAIA (...).”*<sup>80</sup>

No mesmo documento um dos atores homenageados exaltou o presidente Vargas, já o outro nem sequer o mencionou.

Em seu discurso, JAYME COSTA, encareceu a boa vontade do presidente Dr. Getulio VARGAS, dizendo que, se mais ele não faz em prol do artista brasileiro, deve-se a má vontade dos seus auxiliares do Governo, que não sabem assim corresponder ao sentido generoso da sua excelência. Em último lugar, falou o Sr. FERREIRA MAIA, presidente da casa do artista do Rio de Janeiro, que limitou-se a fazer o elogio de sua congênere nesta capital.<sup>81</sup>

Como já citado neste capítulo, havia a participação de um grupo significativo de intelectuais na construção de uma proposta para cultura nacional. A assimilação deste grupo pelo Estado faz parte da lógica estabelecida por Vargas e Gustavo Capanema. O intelectual, anteriormente enclausurado em sua “Torre de Marfim”, como proclamara Machado de Assis no discurso de inauguração da Academia Brasileira de Letras, se via agora frente à “simbiose necessária” declarada por Getúlio Vargas no seu discurso de ingresso na ABL, em 1943. Pela primeira vez na história brasileira, “homens de ação” e

---

<sup>80</sup> *Correspondência dos investigadores Alceu de A. Martins D. Baptista e Antonio Fabri para o delegado de Ordem Social (não consta o respectivo nome na fonte), em 11 de janeiro de 1940, PRONTUÁRIO SINDICATO DOS TRABALHADORES, Nº 3.501, CAIXA 246, Acervo do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS), Arquivo do Estado de São Paulo.*

<sup>81</sup> *Idem.*

“homens de pensamento” trabalhavam juntos em prol de um projeto político-ideológico que definisse o Estado. Vargas declara, ainda neste discurso, que os intelectuais são “agentes de um processo de transformação nacional e os constitui como atores políticos de primeira grandeza, ao convocá-los para a tarefa de emancipação cultural”.<sup>82</sup>

Desta maneira, alguns intelectuais foram conquistados para atuarem no governo, ou simplesmente faziam parte do círculo do Ministro Capanema, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade (chefe do seu gabinete), Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Gilberto Freire, Mário de Andrade e outros que se alinhavam perfeitamente com os ideais modernistas. “O ministro freqüentemente consultava esses personagens (...) Havia assim uma rede de relações que interligava os projetos de política cultural e alcançava o organograma do Estado.”<sup>83</sup>

O Estado, durante a ditadura Vargas, torna-se “entidade suprema, identificado com a própria nação”.<sup>84</sup> A Constituição permitia que o presidente governasse por decretos-lei, aproximando ideologicamente o país das ditaduras fascistas européias. Partindo de uma interpretação própria da idéia de democracia, o liberalismo é apontado como elemento de degradação do Estado, sendo somente possível a consolidação dos ideais democráticos através de um governo forte, representado por um Estado Nacional.<sup>85</sup>

### 1.2.1 – A cena teatral

No teatro como na política fazem-se inimigos aos montes. É famosa a “cativante pessoa do ex-ditador”. Ninguém resiste ao homem! – Exclamava certo deputado quererista, perdido de amores pela “mãe dos pobres”, depois de prestado o “juramento”. Entre a nossa gente de teatro também há gente assim: amáveis à flor da boca, muito simpáticas mesmo. O gaúcho matreiro era tudo isso, mas queria puxar o Brasil pela amarra do chocalho. E os que até aqui orientaram o teatro nacional estão nas pegadas de Getúlio: não reconhecem que os tempos são outros.

---

<sup>82</sup> D'ARAÚJO, Maria Celina. *Getulismo e trabalhismo*. São Paulo: Ática, 1989, p.43.

<sup>83</sup> GOMES, Ângela Maria de Castro (org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 257.

<sup>84</sup> GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial – ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1990, p. 15.

<sup>85</sup> GOMES, Oliveira & Velloso. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

Antes havia lugar para a ditadura – a “chanchada”; hoje, só há lugar para a democracia – o teatro como Arte.<sup>86</sup>

Nas palavras expressas pelo crítico Daniel Caetano, publicada no *Diário de Notícias* em 28/4/1946, podemos compreender a política ora autoritária ora populista varguista. Além de perceber que as chanchadas, como eram popularmente chamado o teatro de revista e as comédias de costume, eram vistas como representantes da ditadura getulista. A chanchada era uma forma de representação paródica, muito comum em companhias profissionais de teatro, em que se tomava um texto conhecido, às vezes até mesmo uma tragédia de Shakespeare, que era utilizado como referência para os *gags* humorísticos, baseadas na improvisação.”<sup>87</sup>

A chanchada era vista com bons olhos por Getúlio, por divulgar estereótipos positivos da sua figura, mostrando uma imagem do ditador identificada com os tipos presentes no imaginário popular. Frequentemente retrata-se Getúlio próximo à figura do malandro, carregado de ambigüidade, por pretender sobrepor os golpes de esperteza aos conflitos de interesses divergentes das forças sociais. Este teatro funcionaria como espécie de propaganda do ditador, construindo uma imagem simpática deste, permitindo até que se fizesse caricaturas suas. Era também uma forma de Getúlio testar sua popularidade.

No caso brasileiro, a complexificação da cena teatral, com a passagem para o teatro moderno ocorrerá precisamente nos anos 1940, com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. No contexto anterior, existiam duas linhas básicas de espetáculo: o teatro de revista (passava em revista os acontecimentos do ano, daí o nome), localizado nos teatros da Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro; e o teatro de *boulevard*, também chamado de Gênero Trianon, nome do teatro onde eram realizados estes espetáculos, na avenida Rio Branco, também no centro do Rio de Janeiro. Neste segundo, podemos observar tanto comédias ligeiras como dramalhões estrangeiros, em geral franceses, e uma suposta pretensão artística superior em relação ao seu concorrente. Porém, na prática, pouco diferiam. Enquanto no teatro de revista existia apenas um roteiro básico, sobre o qual os atores improvisavam, no Trianon havia uma maior rigidez. Ambos eram genericamente

---

<sup>86</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28/4/1946, apud PEREIRA, Victor Adler. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 31.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 44.

chamados de chanchada, termo derivado do espanhol platino para designar porcaria, e serviam de pretexto para os grandes astros da época exibirem seu virtuosismo.

Dercy Gonçalves, Alda Garrido e Cazarré eram os grandes astros do teatro de revista. Faziam parte do Trianon: Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga e Heitor Modesto. Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes podem ser vistos como distantes dos dois grupos, apesar de representarem também comédias sem pretensões e, de vez em quando, um drama estrangeiro. Porém, existia na Companhia Procópio Ferreira um desejo de renovação em termos cênicos, fato notado na cenografia, na medida em que apela para pintores modernistas como Paim, Osvaldo Sampaio e Lula Cardozo Aires. Da mesma maneira, o casal Dulcina e Odilon, proprietários de uma companhia, possuíam nível um pouco mais apurado, fazendo um teatro de *boulevard*, da mesma forma que Leopoldo Fróes. Em geral os grandes astros rivalizavam fora de cena. Estes atores são emblemáticos de uma época: a “era do monstro sagrado” em que o ator era o principal elemento da peça e tudo girava ao redor dele, sendo aceitáveis – e até esperadas – atitudes de estrelismo. O povo assistia ao teatro de revista, enquanto a elite aguardava as temporadas de teatro francês, português ou italiano. Não existia, portanto, um teatro profissional brasileiro que satisfizesse à elite.<sup>88</sup>

A polêmica entre os gêneros teatrais e, sobretudo, entre os atores que eram qualificados como profissionais e os que eram designados como amadores, marca o contexto teatral dos anos 1940. A respeito do tema também podemos observar inúmeras discussões nos jornais da época. Em um artigo “O governo e os profissionais”, na coluna “Teatro e Cinema”, publicada na página 9 do *Correio da Manhã*, do dia 22/1/1944, Lopes Gonçalves fala sobre a reunião entre diretores da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e o ministro Capanema, na qual estes reivindicam a criação de um departamento autônomo de teatro. O crítico acrescenta que estariam existindo alguns embaraços entre governo e profissionais, devido à imprecisão dos objetivos do primeiro. Caberia então ao Ministro da Educação, as escolas de teatro e os grupos amadores, enquanto ao DIP, os profissionais.

Diante deste quadro político cultural podemos tomar os dois tipos de teatro existentes como representantes de duas facetas do governo Vargas: o “teatro para rir” afinado com a ditadura e ligado diretamente à figura de Getúlio; e o “teatro sério” como representante da intelectualidade presente no governo getulista. No que se refere ao

---

<sup>88</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

fato de o teatro ser considerado diversão popular pode ser bem entendido se lembrarmos que o teatro de revista era o gênero de maior público, ao lado das comédias de costume. Até mesmo a posição do regime getulista era ambígua em relação ao teatro de revista. Ao mesmo tempo em que criticava a sua falta de civismo e a elevada sátira social, o próprio Getúlio Vargas incentivava piadas envolvendo seu nome, como forma de testar sua popularidade.<sup>89</sup>

Entretanto, os profissionais não viam com bons olhos o relacionamento entre o ministro e amadores. Como mostra Pereira,<sup>90</sup> eram pouco claros os critérios de distribuição de verbas para a realização de espetáculos teatrais: “O SNT não subsidiava o teatro de revista e só concedia subvenções a algumas companhias de ‘teatro para rir’, que apresentavam ‘chanchada’, se estivesse em jogo amizades pessoais”. O financiamento de Os Comediantes gerou polêmicas por estar “burlando a legislação que regulamentava o auxílio a companhias profissionais e grupos teatrais de amadores”.

Ainda segundo o autor, uma das questões freqüentemente colocadas quando se pensa o período, é a de que o governo não estimularia esse tipo de teatro “para rir”, devido ao seu alto potencial satírico e, portanto, crítico. Entretanto, afirma que a questão é bem mais complexa e engloba muitos outros aspectos.

A cena teatral de 1943 descortinava-se como um palco onde se delineavam os debates acerca das artes cênicas brasileiras que tomariam vulto ao longo da década de 1940. A grande maioria da classe artística encontrava-se presa a um estilo de interpretação arcaico, mas de uma certa rentabilidade econômica, pois o público prestigiava, mesmo que desprovido de qualquer prestígio intelectual ou artístico. Um pequeno grupo, composto por intelectuais, aspirantes a críticos e jovens que sonhavam com a possibilidade de trabalhar seriamente em teatro, ansiava por uma modernização dos palcos.<sup>91</sup>

Para um segundo grupo de atores, o Brasil não poderia ficar de fora destas transformações. Só havia um problema nesta dicotomia: o “teatro para rir” era altamente

---

<sup>89</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 1987.

<sup>90</sup> PEREIRA, V. *A musa carrancuda*, Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 134.

<sup>91</sup> Nesta época, as mudanças que modernizavam o teatro podiam ser observadas em todo o mundo, como por exemplo, na Rússia, com o novo método de interpretação de Stanislavski; nos Estados Unidos, com o teatro surrealista de Eugene O’Neill; na Itália, com o trabalho de Pirandello. E a mais importante das inovações, o teatro épico de Brecht, na Alemanha, sobre este trataremos mais adiante, no capítulo sobre as peças de Oswald.

rentável, enquanto o “teatro sério” ainda não podia ser encarado como realidade para aqueles que viviam do ofício de representar.

Para Pereira (1998), a partir da análise de uma série de entrevistas feitas por Daniel Caetano, em 1946, no *Diário de Notícias*, com artistas-empresários, críticos e figuras de destaque, três discursos mostram-se evidentes, podendo caracterizar o momento teatral dos anos 1940 e suas principais polêmicas. O primeiro relaciona os problemas do teatro “à inexistência de um nível cultural satisfatório e de um público suficientemente numeroso para os espetáculos”. O segundo girava em torno de “um padrão de desenvolvimento técnico a ser alcançado pelos espetáculos”. E, por fim, o terceiro grupo constituía-se em torno de “um discurso de base empresarial sobre teatro, em que o aspecto comercial prevalecia ao aspecto cultural”. Esses três discursos resumem o contexto teatral de 1940 que será exposto mais detalhadamente a seguir.

Entre as novas iniciativas da época, o Teatro do Estudante é uma das mais importantes realizações do teatro brasileiro. Foi idealizado, em 1938, por Paschoal Carlos Magno, diplomata e amante de teatro. Paschoal era conhecedor do teatro mundial e pretendia formar um centro de cultura na Casa do Estudante do Brasil. Para isso chama a atriz Itália Fausta para ensaiar um grupo de estudantes das escolas superiores. Desejava, Paschoal, a presença de um diretor nos moldes europeus e Itália Fausta era o nome mais indicado, pela sua postura diferencial em relação ao restante da “classe teatral”. Não compactuava com o popularesco de seu tempo e possuía conhecimento sobre o movimento teatral existente em outros países. A atriz dirige *Romeu e Julieta*, espetáculo inaugural do Teatro do Estudante, inaugurando a figura do diretor.

A peça foi especialmente traduzida para essa ocasião, fato raro na época, e estreou no Teatro João Caetano:

Essa iniciativa obteve ressonância nacional, pois além de impor a presença de um diretor, responsável pela unidade artística do espetáculo, acabou com o ponto e valorizou a contribuição do cenógrafo e do figurinista. Também exigiu melhoria do repertório e maior dignidade artística. Impôs a fala brasileira no nosso palco, onde até então imperava o sotaque lusitano. Essa experiência serviu como exemplo. Copiando-lhe o processo e os

ideais, multiplicaram-se os teatros de estudantes, operários, comerciários, industriários, bancários, funcionários, entre diversas categorias.<sup>92</sup>

Outras importantes iniciativas são o Grupo de Teatro Experimental (GTE), em 1942, organizado por Alfredo Mesquita, e o Grupo Universitário de Teatro (GUT), em 1943, que girava em torno de Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado. Ao contrário dos amadores cariocas, os paulistas não contavam com o apoio do Estado, mas com iniciativas particulares, como a do industrial Franco Zampari<sup>93</sup>

### **1.2.2 – O debate sobre *Vestido de noiva***

A Associação dos Artistas Brasileiros reunia vários artistas, como por exemplo, Di Cavalcanti, Santa Rosa, Villa-Lobos, Margarida Lopes de Almeida. A instituição, localizada nos fundos do antigo Palace Hotel, na Cinelândia, realizava palestras, concertos e exposições, com o intuito de divulgar, discutir e refletir a arte promovendo o encontro de pessoas de diferentes tendências e gerações. O bar do Palace Hotel era freqüentado pela elite carioca, o que favoreceu a aproximação entre esta e os artistas.

Celso Kelly, diretor da Associação, promoveu um concurso de teatro amador, e o vencedor teria sua montagem encenada no teatro Regina (atual Dulcina) numa temporada regular. O primeiro lugar foi o grupo Os Independentes, dirigido por Sadi Cabral e Mafra Filho. Com o sucesso do concurso, Kelly decidiu montar uma companhia de teatro da Associação, e assim criou-se Os Comediantes, dirigida por Santa Rosa. Formada por membros da classe média e alguns integrantes da alta burguesia, como Luiza Barreto Leite e Gustavo Dória – jornalistas; Agostinho Olavo, Maria Barreto Leite, Brutus Pedreira e Álvaro Alberto – funcionários públicos.

Em 1939, conseguiram o financiamento do SNT para os três primeiros espetáculos do grupo. Mas somente no ano seguinte estrearam no teatro Ginástico. A crítica especializada não teceu comentários, pois os grupos amadores de teatro, em sua maioria,

---

<sup>92</sup> DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro – crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 49.

<sup>93</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

não recebiam muita atenção. No entanto, os jornais *A Noite* e *O Globo* registraram a estréia da companhia com elogios.<sup>94</sup>

Os Comediantes receberam novas influências quando Zibgniew Ziembinski – recém chegado de Paris, incorpora-se ao grupo, em novembro de 1941, na montagem de *A verdade de cada um*, no João Caetano. É importante ressaltar o patrocínio direto do ministro Gustavo Capanema nesta e nas próximas montagens do grupo. Na administração Capanema havia uma tendência em privilegiar, com concessões e auxílios, pedidos e sugestões advindas de grupos de intelectuais consagrados tradicionalmente ou dos modernistas que integravam ou gravitavam em torno do Ministério da Educação e Saúde.

Ziembinski e Santa Rosa estavam à procura de um autor brasileiro para encenar, foi quando lhe foi apresentado o *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues,<sup>95</sup> que na época era um jornalista em início de carreira, advindo de uma família de jornalistas. Sobre a peça, Ziembinski comentou:

Li e achei extremamente interessante. Achei realmente um banho novo e forte de técnica teatral, um talento fabuloso que Nelson foi e ainda é. Li e reli a peça. Fiquei fascinado. Como Os Comediantes já haviam ensaiado dois espetáculos, quem se interessou pelo Vestido de Noiva, foi o SNT. Falei com seu diretor e ele me propôs a montagem do texto pela Companhia Dramática Nacional. No entanto, senti que falava meio vago. Propôs-me uma montagem realista, com uns croquis de Santa Rosa, também realistas. Não cheguei a um acordo e fui falar com Santa Rosa. Tive um grande deslumbramento com esse grande artista. Falei com a maior sinceridade: ‘Santa Rosa, vi seu croqui. Mas eu vejo a peça diferente’. Ele me respondeu: ‘Não tem problema. Faremos outro cenário. Da maneira como você entende a peça’. Como o SNT desistiu da montagem, o Brutus quis que Os Comediantes montassem a peça do Nelson. Eu disse: ‘Excelente! Vamos fazer’.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 78-79.

<sup>95</sup> Nelson Rodrigues já tinha tido uma peça encenada, em 1942, pela companhia oficial patrocinada pelo SNT, sem obter nenhum sucesso. DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 87.

<sup>96</sup> MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1995, p. 54.

O texto foi lido pela Companhia e todos apostaram no texto e na sua capacidade cênica, então seria a próxima peça de abertura da segunda temporada dos Comediantes, desta vez no Municipal. Para essa estréia:<sup>97</sup>

Nelson Rodrigues conhecendo o valor da propaganda, a exemplo de Paschoal Carlos Magno, quando do lançamento do Teatro do Estudante, fez todo um lançamento especial onde apresentava uma série de referências e comentários de nomes ilustres em nossas letras sobre a peça. Manifestavam-se Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt, entre outros, enquanto que Astrogildo Pereira chegava a afirmar, em relação a *Vestido de Noiva*, que a peça deveria marcar novos rumos para o teatro brasileiro, numa espécie de comentário profético.<sup>98</sup>

Depois da estréia, alguns indícios sinalizam que o sucesso da peça se firmava basicamente fora do âmbito da “classe teatral”, por ter sido encenada pelo grupo amador e simpatizante da elite intelectual – Os Comediantes. Houve duas inovações apresentadas no palco do Municipal: a presença de um diretor teatral, conforme os padrões do teatro moderno; e a utilização de uma nova iluminação, a qual integrava os atores a novas técnicas, como o recurso de *flashback*. Isto representa representava uma tentativa de impor um padrão às atividades teatrais, o que poderia levar, segundo os críticos, a péssimas conseqüências, como o fim das tradições locais e o afastamento do público do teatro.

A montagem da peça *Vestido de noiva*, em 1943, apresentou aspectos inovadores no texto, na direção de Ziembinski e na atuação do grupo Os Comediantes. Concebendo o teatro como a união entre diretor teatral, cenógrafo, elenco, empresário e dramaturgo, acabou legitimando-se como marco do teatro brasileiro moderno. Nelson Rodrigues proporcionou um feliz encontro de todos estes aspectos, o que culminou com o rápido reconhecimento e o sucesso tanto do autor quanto da obra.

Entretanto, as peças *O rei da vela* (escrita em 1933, e publicada em 1937), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937) de Oswald de Andrade foram escritas anteriormente ao *Vestido de noiva*, o que nos leva a refletir sobre o lugar destas peças na inauguração de um teatro brasileiro moderno e de uma arte cênica inédita no Brasil.

---

<sup>97</sup> A estréia da peça *Vestido de noiva* foi no dia 28 de dezembro de 1943, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

<sup>98</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1975, p.91

Foram publicadas algumas críticas favoráveis a *Vestido de noiva*, como as do jornal *A Noite*, e a de Bandeira Duarte, em *O Globo*. Ao mesmo tempo, os profissionais se viam ameaçados por “amadores que queriam ensinar a fazer teatro”. O cronista Paul Vanorden Shaw teria registrado no jornal *O Estado de São Paulo* a respeito de um espetáculo amador encenado com Cacilda Becker, *Farsa de Inês Pereira e do escudeiro*: “este São Paulo é engraçado; aqui são os amadores que apresentam teatro profissional e são os profissionais que apresentam teatro de amadores.”<sup>99</sup>

Em 1944, Oswald de Andrade faz um comentário sobre Os Comediantes, Nelson Rodrigues e *Vestido de noiva* num artigo intitulado o “Renascimento do teatro”:

Quando mais nada se esperava do teatro nacional, estabilizado num atraso teimoso, pelo brilho, capacidade e demais virtudes dos seus dirigentes e profissionais – ei-lo que ressurgiu numa inesperada forma sob o aspecto de tentativa de um grupo intelectual. Pelo esforço de um dos líderes da trupe universitária daqui, o sr. Loutival Gomes Machado, São Paulo, irá em breve conhecer estes ótimos “Comediantes”, saídos da matriz fecunda de Álvaro Moreyra e que, com Santa Rosa e Brutus, acabavam de dar ai no Municipal a prova multiforme da sua maestria. Não assisti “Vestido de Noiva” de Néelson Rodrigues, a revelação da temporada. Mas conheci-o pessoalmente e quando vejo um modernista preocupado com Shakespeare sinto nele pelo menos um trabalhador que enxerga o seu caminho.

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

Justamente nada mais moderno que essa grande nota da literatura clássica lusa. Tão moderno como Shakespeare, dizia Néelson Rodrigues. E nada mais oportuno.

Á sem duvida o caráter de utilidade agradável a grande força do teatro, que um condutor de povos chamou de “a melhor das artes”. Quando a isso se liga a oportunidade, obtém-se uma pedagogia completa em algumas horas.

Além de Maeterlinck e de Goldoni – o que alias é campanha de cultura – “Os Comediantes” deviam tentar pôr em cena uns sujeitos mais próximos de nós – por exemplo Mirbeau, Lorca... Estou certo de que isso virá.

---

<sup>99</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 214.

Por enquanto já é da maior importância darem-se, bem traduzidas, algumas obras dos velhos mestres da Europa e começar-se a apresentação do teatro moderno do Brasil. São Paulo espera “Vestido de Noiva” de Néelson Rodrigues.

Sobre o “Alto da Barca”, de Gil Vicente, um cronista exaltou, no momento de sua apresentação cênica, no Municipal daqui, a ressurreição de lusitanidade que o espetáculo continha. Expunha precisamente o valor pedagógico e persuasivo que resulta quando o teatro é teatro, é criação e execução, é compostura e ação. Exclamava:

– Estes meninos puseram-me diante dos olhos a presença silenciosa e mágica de Portugal. Que fartura de lições nos traz essa pagina clássica, onde não é só a pátria lusa que se restaura no seu valor oceânico, mas onde o próprio cristianismo retoma sua ética fundamental, dantesca e terrível! Portugal é isso, é povo e sempre foi povo! A sua monarquia hamléctica, macbética, levada dos diabos, regicida e valorosa, inconformada e descobridora, foi povo. Portugal viveu sempre na célula livre do seu municipalismo. Foi isso que trouxe para o planalto paulista, a sua inconformação conquistadora e o seu destino pioneiro. Somos portugueses, graças a Deus! E portugueses antigos, saídos dessa maravilhosa virilidade satírica e mística do “Auto da Barca”!

Possam sempre do esforço de “Os Comediantes”, como da troupe universitária paulista resultar esses entusiasmos de contágio. Para isso foi feito o teatro, “a melhor das artes.”<sup>100</sup>

Apesar dos aplausos ao *Vestido de noiva*, há escritores que contestam seus méritos tanto à originalidade quanto ao marco do teatro brasileiro moderno. No entanto, não há aqui espaço para esse debate, cabe apenas mencionar o texto “Alaíde Moreira no purgatório” de Iná Camargo Costa, em que a autora analisa a aproximação da peça de Nelson Rodrigues com o texto teatral *L’Inconnue d’Arras*, de Armand Salacrou, encenado em 1935 por Lugné-Poe, explicitando várias passagens que poderiam ser vistas como plágio do autor brasileiro.<sup>101</sup> Já Magaldi no seu livro *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade*<sup>102</sup> aponta para algumas semelhanças entre as narrativas do texto *Vestido de noiva* e *O rei da vela*, como por exemplo no final de *O rei da vela*:

---

<sup>100</sup> “Renascimento do teatro”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1944. Coluna “Telefonema”, pasta 31, série: produção intelectual de Oswald de Andrade, Arquivo CEDAE.

<sup>101</sup> Nelson Rodrigues afirmava ser monoglota e, portanto, não conseguiria ter lido obras em francês. No entanto a autora analisa que a personalidade do autor era complexa e algumas vezes “forjada”. COSTA, Iná Camargo. “Alaíde Moreira no purgatório” In: *Revista Praga*, nº 2, São Paulo: Boitempo, 1997, p. 69-85; para saber mais sobre Nelson Rodrigues e seu teatro ver: FACINA, Adriana. *Santos e canalhas -- uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

<sup>102</sup> MAGALDI, Sábato. *O teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo, Global, 2004.

(...) logo que Abelardo I morre, já se ouvem os acordes da Marcha Nupcial, para celebrar o casamento de Heloísa e Abelardo II. (...) O desfecho de Vestido de Noiva é semelhante. Morre Alaíde e o som da Marcha Fúnebre se funde com o som da Marcha Nupcial, tocada no casamento de Lúcia, sua irmã, com Pedro, seu marido.<sup>103</sup>

Segundo Magaldi (2004), na década de 1930 não havia espaço para montagem das peças de Oswald de Andrade. Nessa época prevalecia o tipo de peça chamada de comédias de costumes, montadas para atender o gosto do público. Uma exceção foi a estréia de *Deus lhe pague*, em 1932, de Joracy Camargo. Em virtude do falecimento de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira passou a ser a grande referência de montagens nos anos 1930. Embora suas preferências e tendências artísticas não fossem parecidas com o teatro de Oswald, sua companhia de teatro tinha o intuito de encenar *O rei da vela*. No entanto, a reação de Procópio ao texto não foi das melhores, como alertou Oswald Filho em entrevista concedida a Magaldi.

(...) contou-me, a propósito, que Procópio ficou horrorizado com *O rei da vela*, quando o pai submeteu o texto à sua apreciação, na esperança de que fosse encenado.<sup>104</sup>

Percebe-se, todavia, uma mudança no discurso de Procópio na estréia da peça em 1967. Com a encenação *escandalosa* feita pelo grupo de teatro Oficina, em 1967, o ator é questionado quanto à razão que o levou a não encenar a peça de Oswald de Andrade e se mostra bastante contraditório quanto às suas primeiras impressões.

Em 1933 ou 34, não estou bem certo, Oswald tentou o teatro, criando *O Rei da Vela*. Esta peça foi lida para mim e meus artistas no desaparecido Teatro Cassino, no Rio de Janeiro. A impressão desta leitura foi a melhor possível. Ficamos todos entusiasmados e pensando em representar esse original. Mas esbarramos com um grande empecilho: a censura. Se esse órgão controlador da moral teatral não permitia que pronunciássemos a palavra “amante”, como sonhar em levar à cena a peça de Oswald? Recuamos. O tempo passou. A peça foi para as estantes esperar o seu dia. Será que chegou? Queira Deus que sim. Que ela receba os aplausos que merece são os meus votos.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Idem, p. 165.

<sup>104</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>105</sup> MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1987, p.8.

Três décadas depois de ter sido publicada, *O rei da vela* chega aos palcos, e Procópio Ferreira reviu sua opinião quanto ao texto e sua importância para o espaço cênico brasileiro. Essa relevância, portanto, pode ser percebida na abordagem que a peça faz de questões críticas da sociedade brasileira da década de 1930 ligadas às questões culturais e políticas, como a permanência de resquícios do sistema feudal, a decadência da família, o casamento como negócio, o homossexualismo, a falência da aristocracia, o imperialismo americano, o socialismo, a prostituição, dentre outros. Trataremos da narrativa da peça no terceiro capítulo.

Para melhor compreendermos a mudança de opinião do ator Procópio Ferreira, recorreremos ao conceito de campo intelectual de Pierre Bourdieu. Esse conceito é definido como um sistema de linhas de força, formado por agentes que desempenham um papel determinante na criação intelectual das sociedades modernas, a exemplo de editores, críticos, produtores, público e outros intelectuais.<sup>106</sup>

Para Bourdieu, a prática social estrutura um *habitus* que é incorporado pelos indivíduos e orienta suas ações dentro da sociedade. Para a sua assimilação, o *habitus* conta com instituições de socialização, que legitimam ou não as ações de cada grupo dentro de uma estrutura hierarquizada, sendo esta correspondente à estrutura hierárquica da sociedade. Nesse caso, o Estado legitima as ações do seu grupo de privilegiados através de incentivos, concessões e patrocínio.

É importante lembrar que Oswald de Andrade, neste período, adere ao Partido Comunista e novas influências passam a regê-lo. O conhecido prefácio de Serafim Ponte Grande anuncia sua mudança ideológica e o rompimento com alguns amigos (como pode-se apreender no mesmo prefácio ao citar Mario de Andrade e Oscar Schmidt) . Apesar de distanciar-se desse círculo de amigos, tinha de certa forma acesso ao *campo de poder*, conseguindo ter seus livros publicados.

Nestas evidências podemos perceber que de alguma maneira Oswald, mesmo não inserido em posições dominantes no campo político e no intelectual do período, tinha certas ligações privilegiadas, embora seja considerado, pela bibliografia dominante, como um *outsider*. Outra questão que vale a pena ser mencionada é o fato que o autor em nenhum

---

<sup>106</sup> BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual e projeto criador*. In: POUILLON, Jean. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro. Zahar editores. 1968. p. 105.

momento do governo Vargas foi incorporado de alguma maneira pelo Estado, como acontecera, por exemplo, com o comunista Graciliano Ramos, que escrevia para a Revista Cultura, financiada pelo Estado.

Oswald de Andrade, além de não fazer parte do círculo privilegiado pelo governo federal, não fazia um teatro que se encaixasse nos moldes da cultura vigente. O texto não se adequava aos padrões que o Estado queria difundir na sociedade brasileira, por isso sua peça *O rei da vela* não conseguiu ser encenada. Nas palavras de Victor Adler Pereira:

(...) o exame das relações entre o conjunto da vida intelectual e política do país e o teatro nos fornece instrumentos para compreender porque se aceitou, durante décadas, o argumento de que Oswald de Andrade não tinha uma dramaturgia adequada às exigências da cena, daí ter sua obra permanecido engavetada até fins dos anos 60, sem poder funcionar como fator de modernização teatral, apesar de apresentar pela primeira vez, questões candentes da vida nacional numa linguagem afinada com as mais ousadas tendências da vanguarda internacional.<sup>107</sup>

Depois de termos apresentado alguns debates na cena teatral da década de 1930, iremos destacar entre essas manifestações artísticas o Clube dos Artistas Modernos (CAM), pois foi nessa associação que surgiu o Teatro de Experiência – onde houve uma tentativa de encenar uma peça de Oswald de Andrade.

### **1.2.3 - O Teatro de Experiência**

O Clube dos Artistas Modernos (CAM) era um grupo de artistas de diversos ramos, como o teatro, poesia e as artes plásticas, que organizava palestras e debates públicos. Documentos da polícia da época comprovam que as reuniões públicas – que tinham a participação de um grande número de presentes – ocorriam de portas abertas, onde todos tinham a liberdade para se pronunciar e discorrer sobre marxismo e suas experiências individuais com a luta de classes. Um espaço plural, que funcionava no andar térreo da Rua Pedro Lessa, n° 2, em São Paulo, com o intuito de divulgar as artes e os ideais de esquerda.

---

<sup>107</sup> PEREIRA, Victor Adler. "Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro". In: *Constelação Capanema: Intelectuais e Políticas*. Rio de Janeiro, 2001, p.61.

Apesar de ter tido uma vida efêmera,<sup>108</sup> teve muitos momentos relevantes para o movimento artístico das décadas de 1930 e 1940.

Inúmeros intelectuais da época se encontravam no clube, como por exemplo, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Caio Prado Júnior, Jayme Adour da Câmara, Mario Pedrosa, Aristides Lobo, entre outros.

O Clube era presidido por Flávio Resende de Carvalho e desde sua criação já despertava a atenção de policiais que não o viam com bons olhos, que pode ser verificado no documento transcrito abaixo:

São Paulo, 23 de agosto de 1933.

Exmo. Sr. Chefe do Gabinete de Investigações

Há mais de um mês está instalado o “Club dos Artistas Modernos”, à rua Pedro Lessa, nº 2, sob a responsabilidade do Dr. FLÁVIO DE CARVALHO.

Os intelectuais de idéias avançadas ali têm feito conferências sobre o regime soviético; e o salão é ornamentado com cartazes russos, dos serviços e trabalhos bolchevistas.

Já fizeram conferências com regular assistência: JAYME ADOUR DA CAMARA, sobre “A Vontade do Povo”, em 24 de julho, e sobre “Antropofagia” em 18 do corrente. (...)

A assistência tem sido promíscua, aparecendo gente sem colarinho, de lenço vermelho ao pescoço e operários estrangeiros.

Assim, sob o disfarce desses temas, ali se faz forte propaganda comunista.

Devido a isso, venho consultar a V.Excia. sobre se devemos

Ou não fechar tal Clube, pois, notoriamente, é um centro de idéias dissolventes.<sup>109</sup>

O percussor do Clube era considerado por seus colegas da faculdade de engenharia um “louco” como consta dos relatórios de investigação da época:

Sobre pessoa de Flávio Resende de Carvalho, cheguei á seguinte conclusão: – Suas idéias são futuristas em nada transpirando com respeito ao comunismo. No instituto de Engenharia é tido, entre os seus colegas, como rapaz desequilibrado e de idéias avançadas; é rico e de boa família. É um dos fundadores da Sociedade de Socorro Mútuos e Internacionais.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> O CAM foi criado em 24 de novembro de 1932 e fechou as portas no final de 1933 devido a problemas com a censura e com as finanças.

<sup>109</sup> Correspondência do Delegado de Ordem Social (assinatura ilegível) para o Chefe do Gabinete de investigações (não consta o nome), em 23 de agosto de 1933, PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

<sup>110</sup> Correspondência de um investigador (assinatura ilegível) para o Delegado de Ordem Política e Social, Dr. Inácio da Costa Ferreira, em 29 de Janeiro de 1932, PRONTUÁRIO FLÁVIO DE CARVALHO Nº 1.454, caixa 86, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

No entanto, a polícia política muda de opinião em relação às tendências políticas de Flávio de Carvalho ligado ao Clube dos Artistas Modernos. Como se pode perceber no informe de investigação sobre o CAM :

é o mais disfarçado núcleo do Comunismo militante em São Paulo. Nesta semana foi inaugurada uma exposição dos cartazes comunistas russos que representam a mais enérgica e audaz propaganda das idéias subversivas.<sup>111</sup>

O Clube dos Artistas Modernos também foi um local pioneiro na exposição de cartazes russos e de cursos de cubismo. Os intelectuais consideravam a exposição de cartazes russos como um grande acontecimento no país, pois era a primeira vez que se expunha em público uma obra de arte com motivos socialistas. Notícia o *Diário da Noite*:

Este ano, dois grandes acontecimentos vieram despertar a atenção dos amadores da arte assim como aos que se interessam em geral pelas questões sociais: a exposição de águas-fortes e litogravuras de assuntos proletários da pintura alemã Kaethe Kollwitz de quem os jornais tanto falaram, e agora a magnífica exposição de cartazes soviéticos que o Clube dos Artistas Modernos apresenta no salão de sua sede à rua Pedro Lessa, nº 2.

Falar de Kaethe é falar de uma personalidade que pôs o seu grande talento artístico a serviço do proletariado, apresentando ao mundo todas as misérias e sofrimentos da classe oprimida, da classe explorada que vive ainda sob o jugo do capitalismo, exceto naquela sexta parte do mundo, onde o proletariado consciente constrói vitoriosamente o socialismo – na U.R.S.S.

Se os artistas compreendessem que na época atual “a arte burguesa é feita para ocupar o ócio dos que nada fazem e está apodrecida com os séculos de preocupação fúteis, inspiradas num idealismo e um espiritualismo que não correspondem a nada de profundo” voltariam o seu talento para as questões concretas da vida, encarando corajosamente os problemas sociais do momento. Assim faria a obra útil e ajudariam o proletariado na sua luta de libertação. É preciso não esquecer que o artista também é um operário. (...)

Na união das Repúblicas Soviéticas a arte dos cartazes tem outra função. Não existe a concorrência do mercado e nem a classe dos industriais. Entretanto existe a emulação socialista. É aqui que a função dos cartazes tem um valor inestimável. Os grandes artistas são arregimentados pelos sindicatos, clubes, fábricas, usinas, escolas, etc., para produzirem cartazes de propaganda socialista. Ora é a chamada de todas as crianças de 7 a 8 anos para as escolas de fabricas (Rabfac) em artísticos cartazes que são pregados em todas

---

<sup>111</sup> Correspondência para o Delegado da Ordem Social, Dr. A. Caiuby (não consta o precedente), s/d, PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

as ruas; ora é a demonstração aos camaradas operários, da atividade das Brigadas de Choques (Udarniki) nas usinas, que tem de conduzir, a todo o vapor, a U.R.S.S. ao socialismo; ora é o cartaz cheio de diagramas estáticos, mostrando, em cores berrante, o perigo do alcoolismo na futura geração comunista.

Desse modo a arte trabalha como um fim definido, não para contentar um indivíduo ou um grupo de indivíduos, mas todos, em benefício da coletividade.”<sup>112</sup>

No entanto o investigador Guarany via os cartazes como uma forma de divulgação da cultura soviética no Brasil. E sublinha a maneira com que a arte pode intervir na forma de pensar, pois as pessoas saíam do Clube refletindo. Ele relata:

Houve ontem, no salão do Clube dos “Artistas Modernos”, a mais moderna das propagandas comunistas. Os meios empregados pelos “artistas” são silenciosos, sutis, não inspiram curiosidades, mas quem entra lá sai pensativo. Suas paredes são decoradas por cartazes emblemáticos; mostram os efeitos do plano Quinquenal, como vivem os comunistas na Rússia e outras demonstrações que incitam outros povos e imitem aquele país.(...)

Naquele ambiente, tem-se a impressão de viver no meio de russos. Até os garçons do bar trajavam blusas russas, ou imitação. E os cartazes russos expostos naquela sede, são caráter político, alguns.<sup>113</sup>

Uma das palestras ocorridas no clube que teve destaque foi a ministrada pela artista Tarsila do Amaral, intitulada “A arte proletária”. Recém-chegada de uma viagem à Rússia, a artista apresentou suas experiências no país soviético e aproximou os ouvintes à realidade socialista, através da execução dos hinos e músicas do proletariado. Iniciou sua fala com a comparação entre a arte proletária e a burguesa, nas palavras de Tarsila do Amaral, ela afirma que:

ambas sendo uma superestrutura do regime político a que pertencem, acentuou que a arte proletária esta ao serviço da construção do socialismo, assim como a arte burguesa ao serviço do capitalismo. Disse que não há, propriamente, uma diferença entre a arte burguesa e a proletária, mas somente variações no modo da sua aplicação, ao fim a que se destinam em um outro regime. (...) Analisando os fatores que atuam na formação da sociedade nova,

---

<sup>112</sup> *Reportagem intitulada “A arte dos cartazes e a emulação socialista na Rússia Soviética”, Diário da Noite, 19/7/1933, PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.*

<sup>113</sup> Relatório reservado, do investigador Guarany, em 18/7/1933, PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

a conferencista afirma que, dessa sociedade, surgirá, certamente, uma expressão correspondente de arte nova determinada pelas relações sociais de produção – os fatos econômicos – e influenciada pelas diversas formas de trabalho de uma determinada época.<sup>114</sup>

Além de Tarsila do Amaral, outros expoentes intelectuais participaram de debates no clube, como Caio Prado Junior que, em sua palestra sobre “A Rússia de hoje”, disse que “a Rússia de hoje é a Terra Prometida para a glória do proletário universal. Disse o Dr. Caio que a Rússia de hoje é um fenômeno, ou melhor, que a União Soviética é um fenômeno social que ultrapassa tudo quanto de bom se dá a questão social do mundo, disse que as organizações russas são grandiosas”, segundo o relato do informante Guarany.<sup>115</sup>

Nesse contexto surge o Teatro de Experiência, como parte integrante das atividades do Clube, a novidade é logo anunciada pelo investigador da Delegacia de Ordem Social:

O Clube dos Artistas Modernos fundará ainda este mês, provavelmente esta semana, no andar térreo do prédio onde funciona, um “Teatro”, por eles denominado O TEATRO DA VANGUARDA.

Convém saber que esse teatro, como o nome já indicado, será um teatro de propaganda de idéia avançadas, onde se exibirão costumes russos, etc.<sup>116</sup>

A primeira e única peça encenada no Teatro de Experiência foi o *Bailado do Deus morto*,<sup>117</sup> “uma peça cantada, falada e dançada, em que os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas que possuíam efeito sobre a iluminação”. Flávio de Carvalho descreve como conseguiu a liberação da peça pela censura e como ocorreu a estréia:

---

<sup>114</sup> Reportagem intitulada “A arte proletária – brilhante conferência da pintora Snr. Tarsila do Amaral, no Clube dos Artistas Modernos”, s/d, *clipping* do Gabinete de Investigações, PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

<sup>115</sup> *Informações reservadas, Gabinete de Investigações, investigador Guarany, em 6/9/1933, PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.*

<sup>116</sup> Informe reservado, Gabinete de Investigações / Delegacia de Ordem Social, investigador Guarany, em 19/9/1933, PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

<sup>117</sup> A peça *Bailado do Deus Morto* foi encenada durante três dias apenas, “foi levada à cena, uma peça falada, cantada e dançada, na interpretação de um seletto grupo de amadores, do qual faziam parte Hugo Adami, Carmem Melo, Risoleta, Henricão, Guilhermina Gainor e Dirce de Lima, todos sob a direção do próprio Flávio, que tinha como assistente o cenógrafo Osvaldo Sampaio, este já com algum tirocínio no teatro profissional. (...) Pelos relatos dos que puderam assistir a tais espetáculos, tem-se a impressão de que havia uma influência ainda que remota do teatro surrealista, numa visão, entretanto, muito procurada do verdadeiro amarelismo” In: DORIA, Gustavo. *Op. cit.*, p. 44 e 45

Passei dias inteiros na Censura procurando convencer o delegado Costa Neto (o censor era delegado de polícia); me faziam esperar horas e horas propositadamente – de uma feita esperei seis horas a fio, cheguei a me mudar para o gabinete de polícia, levei livros, cadernos, régua de cálculo, alimento e lá ficava a manhã toda e toda a tarde procedendo ao expediente do meu escritório, esperando ser atendido. Osvaldo Sampaio ia e vinha em auxílio.

Após dez dias de esforço inúteis contra o quebra paciência oficial, por acaso peguei o delegado que se esquivava apressadamente na saída, eu entrava e ele saía, exprimi os argumentos, me interpus entre o personagem oficial e o auto que esperava, apelei por Shakespeare em plena rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor, apalpei a própria pessoa do delegado como demonstração da necessidade premente de dar uma afirmativa, o povo ajuntava... o delegado atarantado, suado e com pressa se pronunciou verbalmente [...]

Devido à natureza do instrumental (urucungo, reco-reco, uquiçamba, tamborim, cúca ou puíta, bumbo), os atores eram quase todos negros, pegados a esmo na rua (Risoleta, Henricão, hoje célebre, Annando de Moraes, etc.) – todos gente avessa a horários e que gastava indebitamente a paciência de Osvaldo Sampaio, repetidor da peça. Hugo Adami era ator principal e tinha preconceito de raça, chegava atrasado aos ensaios ou não vinha e, pelo fato de já ter sido ator antes, não sabia direito a sua parte. A inauguração foi brilhante; um público variado e duas vezes maior que a capacidade do teatro enchia o recinto e transbordava pela escada estreita dos altos do Clube dos Artistas Modernos.”<sup>118</sup>

Ao mesmo tempo em que Flávio de Carvalho consegue a liberação da peça, tramitava na polícia política um processo de permissão para encenar as peças teatrais “*O homem e o cavalo*”, de autoria de Oswald de Andrade, e “*Esperança*”, do autor russo Nicolaieff, com a tradução para o português de Flávio de Carvalho. É importante ressaltar que esta é a primeira tentativa de encenação de uma das peças de Oswald de Andrade, sendo a análise de suas peças e a não encenação destas, objeto de estudo desta dissertação.

O Delegado de Ordem Social, Ignácio da Costa Ferreira, encaminha os originais das peças para o Delegado de Costumes, Dr. Costa Neto, e destaca sua opinião sobre os textos que:

Pela rápida leitura de ambas, sem delongar em minuciosa análise, verifica-se logo tratar-se de produção literária extremista.

---

<sup>118</sup> Diário da Noite, 17/11/1933. *Apud* COSTA, Cristina. *Censura em cena*, São Paulo: Edusp, 2006, p. 112-115.

A primeira, sob um suposto entrecho teatral, deixa transparecer claramente sua verdadeira finalidade, isto é, a propaganda comunista. Quanto à segunda, da mesma forma, tem por tema, no seu enredo dramático, idêntica ideologia.<sup>119</sup>

No entanto, anteriormente, num requerimento datado em 25 de novembro de 1933, o delegado de Costume Dr. Costa Neto solicita ao Delegado de Ordem Social informações sobre o Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade, autor da peça<sup>120</sup>.

Em resposta ao Dr. Costa Neto, o delegado de Ordem Social Ignácio da Costa Ferreira informa:

Tenho a honra de vos informar que contra os indivíduos FLÁVIO DE CARVALHO e OSWALD DE ANDRADE, consta em seus prontuários o seguinte:

O primeiro é apenas promptuariado como comunista intelectual e dirigente do Clube dos Artistas Modernos, desta capital, com sede à rua Pedro Lessa, nº 2. O segundo, é jornalista e escritor, também intelectual comunista e agitador de massas; já foi um dos chefes do P. Comunista nesta capital e seu campo de ação se estendia por todo o Estado de São Paulo. Foi fundador e diretor do jornal comunista “O Homem do povo”. Foi um dos fundadores da “Associação dos Amigos da Rússia”. Pertenceu à organização comunista, “Federação Sindical Regional”, cedendo uma casa sua para a instalação clandestina da sede dessa instituição ilegal.

Em sua residência, em batidas levadas a efeito por esta Delegacia, tem sido encontrado abundante material comunista de propaganda, e tem sido auxiliado, em sua atuação, pela sua companheira Patrícia Galvão de Andrade, também conhecida por “Pagú”.<sup>121</sup>

Este documento é muito importante para a nossa pesquisa, pois relata informações sobre o escritor Oswald de Andrade contidas na Delegacia de Ordem Social, como por exemplo, que Oswald foi um dos fundadores do jornal *O Homem do Povo* e integrante das

---

<sup>119</sup> Correspondência do Delegado de Ordem Social para o Delegado de Costumes, Dr. Costa Neto, em 1/12/1933, PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo. É importante ressaltar que neste documento o Delegado diz “Faço voltar as suas mãos os originais das peças”, sendo assim deixa claro que as peças já haviam estado com o Delegado de costumes anteriormente.

<sup>120</sup> Correspondência do Delegado de Costumes, Dr. Costa Neto para o Delegado de Ordem Social, Dr. Ignácio da Costa Ferreira, em 25/11/1933. PRONTUÁRIO FLÁVIO DE CARVALHO Nº 1.454, caixa 86, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

<sup>121</sup> Correspondência do Delegado de Costumes, Dr. Costa Neto para o Delegado de Ordem Social, Dr. Ignácio da Costa Ferreira, em 28/11/1933. PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

organizações: “Associação dos Amigos da Rússia” e “Federação Sindical Regional”. É preciso relativizar a informação que consta nessa fonte de que o escritor teria sido “um dos chefes do Partido Comunista nesta capital e seu campo de ação se estendia por todo o Estado de São Paulo”, pois neste período a direção do Partido Comunista tinha uma direção obreirista, ou seja, dificilmente teria um intelectual num papel de direção. Trataremos da relação entre os intelectuais e o PCB no terceiro capítulo desta dissertação.

A partir desta fonte também procuramos compreender um dos fatores que levaram à censura da peça *O Homem e o Cavalo*, pois além dos antecedentes de Oswald é preciso relacionar todo o contexto histórico vigente. Outro fato interessante que pode ser analisado, é a ausência de fontes no prontuário de Oswald de Andrade, no qual encontram-se apenas dois documentos: uma reportagem sobre uma palestra proferida pelo mesmo<sup>122</sup> e uma folha que contém o relato de um diálogo, ou seja, uma escuta telefônica. E nessa fonte, anteriormente apresentada, o delegado cita: “Em sua residência, em batidas levadas a efeito por esta Delegacia, tem sido encontrado abundante material comunista de propaganda, e tem sido auxiliado, em sua atuação, pela sua companheira Patrícia Galvão de Andrade, também conhecida por “Pagú”<sup>123</sup>

‘No entanto, a peça de Oswald não chegou aos palcos do Teatro de Experiência, devido tanto ao veto desta pela censura, quanto pelo fechamento do teatro após três dias de duração da peça *Bailado do Deus morto*. O crítico teatral e ator Gustavo Dória relata

como costumavam acontecer em algumas reuniões do próprio CAM e também da SPAM, os espetáculos chegaram a provocar tumulto. Com isso, o teatrinho foi fechado, com o seu funcionamento proibido pela polícia, que durante muito tempo manteve ali uma patrulha de guarda, a fim de prevenir mal maior.

Um longo memorial de artistas e intelectuais assinado, entre outros, pelo próprio Hugo Adami, pelo jovem Rubem Braga e pelo ator Procópio Ferreira foi endereçado às autoridades. O teatro, porem, permaneceu fechado.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Informe do setor estudantil. Conferência do Sr. Oswald de Andrade na Faculdade de Direito, sob o título “De Vespúcio a Matarazzo”, em 31/10/1944. PRONTUÁRIO OSWALD DE ANDRADE Nº 10.090, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

<sup>123</sup> Correspondência do Delegado de Costumes, Dr. Costa Neto para o Delegado de Ordem Social, Dr. Ignácio da Costa Ferreira, em 28/11/1933. PRONTUÁRIO – CLUBE DOS ARTISTAS MODERNOS Nº 2.241, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

<sup>124</sup> DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*, p. 44 e 45.

Flávio de Carvalho também protestou contra o fechamento do Teatro de Experiência:

FLÁVIO DE CARVALHO leu um protesto que fez contra o Dr. Costa Neto, por ter esta autoridade mandado fechar o Teatro de Experiência. Após a leitura desse protesto, redigido em termos um tanto violento, pediu aos intelectuais e advogados e engenheiros presidentes que assinassem esse protesto, ou manifesto.

Falou também JAYME DA CAMARA, que tocou violentamente a pessoa do Dr. Delegado de Costumes, ainda por motivo do fechamento do Teatro de Experiência.<sup>125</sup>

Percebe-se, pois, que havia indícios, no início dos anos 1930, de que a cena teatral poderia comportar uma inovação formal e de conteúdo como a proposta de Oswald em *O homem e o cavalo*. No entanto, diferentemente do que ocorreria com o *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dez anos depois, a peça de Oswald e a figura do vanguardismo estético estavam claramente associados à proposta política transformadora do comunismo. Para os intelectuais que, dessa forma, recusavam-se a renunciar a seu espírito de cisão, ao Estado varguista não bastava a estratégia da assimilação para cimentar as bases do consenso, era necessário pôr em prática os instrumentos da coerção. A censura foi um deles. A ela dedicamos o próximo capítulo.

---

<sup>125</sup>*Informes reservados, Gabinete de Investigação / Delegacia de Ordem Social, em 9/12/1933*  
PRONTUÁRIO FLÁVIO DE CARVALHO N° 1.454, caixa 86, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

## CAPÍTULO II – 2º ATO

“Foi também nesse ano que, ainda para fazer face às despesas crescentes da família, aceitei o convite que me fez Arnaldo Balvé para que eu criasse e mantivesse na sua Rádio Farroupilha um programa dedicado às crianças. Foi assim que nasceu o Amigo Velho, o contador de histórias, e o *Clube dos Três Porquinhos*. Cerca das seis da tarde, duas vezes por semana, eu saía apressado da redação da revista, subia às carreiras as escadarias do viaduto, entrava nos estúdios da PRH-2 e, ainda ofegante, improvisava diante do microfone um conto, pois não tinha tempo de escrevê-lo e nem mesmo para prepará-lo mentalmente com antecedência.

Quando em 1937 Getúlio Vargas instituiu o Estado Novo e o famigerado DIP começou a exercer rigorosa censura sobre a imprensa e as estações de rádio, fui notificado que dali por diante o Amigo Velho teria de submeter previamente suas histórias ao Departamento de Censura, antes de contá-las aos seus pequenos ouvintes. (Como as ditaduras temem as palavras!)

Decidi terminar a hora infantil, o que fiz com um discurso de despedida e ao mesmo tempo de protesto contra a situação. Isso me valeu uma nova interpelação da parte da polícia. “Quero que me fale com toda a franqueza”, disse-me naquele dia um funcionário do DOPS com quem eu tinha relações pessoais. “És ou não comunista?” Nem sequer me dei o trabalho de lhe responder. Voltei-lhe as costas, ganhei a rua e desci a escadaria do viaduto, assobiando o andantino do misterioso quarteto do disco mutilado.”<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup>VERÍSSIMO, Érico. *Solo de clarineta*. 2 v. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p 243-244. Agradeço à amiga Renata Meireles por compartilhar comigo esta fonte.

## 2.1 - Sinal Vermelho: A censura *in cena*

Oswald de Andrade comenta sobre a censura no período do Estado Novo, em 1946, na sua coluna *Telefonema*:

O anão Vargas carrega mais esse crime para o inferno. Sabotou e impediu a representação do ballet já celebre de Guilherme de Almeida Mignone e Portinari, na vigência da ditadura intelectual do Dip. Ainda hoje resta ao governo Dutra esse resíduo de imbecilidade oficial que pretende substituir pelos canos de galera dos escravos antigos, a espontânea criação lírica do povo. Como se o trabalho não fosse de facto uma condenação (de que resta para amansar e dirimir a esperança da energia atômica) quer ainda o getulismo do sr. Negrão de Lima que a canção popular habite somente os corredores frios da razão e da disciplina. Contra isso surge agora o primeiro monumento elaborado em equipe por estes últimos 25 anos de renovação estética e popular na nossa musica, nas nossas artes plásticas e na nossa poesia.

Esse monumento é Yara fruto longínquo e maduro da Semana de Arte Moderna de 22 onde Guilherme de Almeida figurou em pessoa ao lado de Graça Aranha e Mario de Andrade.”<sup>127</sup>

Sempre que nos remetemos a Getúlio Vargas, as lembranças que vêm na nossa memória são, na maioria das vezes, aquele que foi o “pai dos pobres”, criador da CLT e da previdência social, entre outros fatos e adjetivos positivos. É indubitável negar o aspecto carismático e populista do ex-presidente, e concluir que o plano ideológico “varguista” venceu e conseguiu atravessar os tempos. A preocupação em divulgar e construir uma identidade Estado-nação, permeou o período do governo Vargas.

Maria Luiza Tucci Carneiro<sup>128</sup> aponta que uma das primeiras lembranças da figura de Vargas é a de que seu governo empenhou-se na luta contra o comunismo e, também, no apoio dado aos pobres, aos humildes e aos trabalhadores do Brasil. Essa memória, aliás, ainda produz ecos, sendo até mesmo identificada pelas gerações que não viveram o Estado Novo.

---

<sup>127</sup> “YARA”. *Correio da Manhã*, [Rio de Janeiro], 3 ago. 1946. Coluna “Telefonema”, Série Produção Intelectual, Arquivo CEDAE.

<sup>128</sup> CARNEIRO, Maria L. Tucci. “O Estado Novo, o Dops e a Ideologia da Segurança Nacional”. In: Dulce Pandolfi. (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 327-328.

Um exemplo concreto da permanência desses ideais foi a construção do Memorial Getúlio Vargas, inaugurado em agosto de 2004, para a celebração dos cinquenta anos de sua morte, localizado na praça do Russel<sup>129</sup>, na praia do Flamengo, perto do Palácio do Catete, onde há uma escultura em sua homenagem (desproporcional às dimensões reais do ex-presidente). É importante ressaltar a recorrência com que a personalidade de Vargas era exaltada, em fotos, músicas, peças, dentre outros. A imagem “colossal” construída pelos aparatos do Estado transformou-o numa celebridade, além de ser uma personalidade cultuada pela sociedade.

Com o intuito de construir a identidade nacional, unificante, forjada, conglomerando as diversas forças sociais, criando o sentido de “coletividade”, o Estado passa a ter a necessidade de um órgão representativo. Para que isso tenha sucesso, é preciso a elaboração de um discurso e a propagação deste com controle e eficácia. Para começar esse processo de legitimação do governo Vargas, foi criado em 02 de julho de 1931 o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), passando a controlar os meios de comunicação no país, principalmente os jornais e as rádios.

O DOP era vinculado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores e propagava as notícias das fontes oficiais para a imprensa em geral.

Essa instituição teve uma vida efêmera, sendo extinta em 1932, e incorporada pela Imprensa Nacional. No mesmo ano, foi criada uma Comissão de Censura, para atender às preocupações dos setores conservadores da sociedade e com o intuito de unificar a censura à cultura no país. A Comissão era ligada ao Ministério da Educação e foi criada pelo decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. É interessante perceber que neste mesmo decreto criou-se o cinema educativo.

Para fazer frente a todas as demandas dessa política cultural ampla, centralizada e de funções ideológicas e educativas, Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em dezembro de 1939, o qual foi posto sob tutela direta do presidente. O DIP foi instituído pelo decreto-lei nº 1.915, tendo como finalidades tanto a difusão e a propaganda do discurso oficial, como a promoção dos eventos de “intuitos patrióticos”, como podemos observar por meio do Art. 2º, nos trechos que dizem respeito ao teatro:

---

<sup>129</sup> O local da construção do Memorial Getúlio Vargas foi o mesmo lugar a onde em 1937 realizou-se a cerimônia da queima das bandeiras, citado a seguir. Será coincidência?

(...) Art.2º O D.I.P tem por fim:

a) centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir, permanentemente, como auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional;

b) *fazer a censura do Teatro*, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da rádio-difusão, da literatura social e política, e da imprensa, a esta forem combinadas as penalidades previstas por lei; (...)

l) estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais brasileiros, no sentido de incentivar uma arte e uma literatura genuinamente brasileiras, podendo, para isso estabelecer e conceder prêmios; (...)

o) promover, organizar, patrocinar ou auxiliar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, concertos, conferências, exposições demonstrativas das atividades do governo, bem como mostras de arte de individualidades nacionais e estrangeiras.<sup>130</sup>

O DIP tinha algumas atribuições: ser um meio de propagação do discurso oficial; censurar as artes, que, no caso do teatro, antes era prerrogativa da Delegacia de Costumes; incentivar as manifestações culturais que contribuíssem para a formação da “cultura nacional”, entre outras.

Sonia Salomão Khedé afirma em seu livro *Censores de pincenê e gravata – Dois momentos da censura teatral no Brasil* que a censura constitui vasto e polêmico assunto na medida em que abrange as mais variadas séries da cultura, operando com diversas redes de causas e conseqüências interligadas a vários níveis de ação e indubitavelmente por uma questão de luta pelo poder.

No caso da arte, é um dos fatores responsáveis pela reprodução das relações de produção cultural, no seu intrínseco relacionamento com a reprodução das relações de produção sócio-econômicas, na maioria das vezes. Toda a sociedade privilegia um saber condizente com o poder dominante. No que tange à arte, a situação é a mesma, no sentido de que o padrão estético privilegiado provém de uma sanção do campo intelectual: a crítica especializada, que não deixa de ser uma forma de censura, a censura editorial, a propaganda e a institucionalização prestada pela universidade.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> MAGALHÃES, Vânia Soares de. *Teatro de reticências: os primórdios do teatro moderno no Rio de Janeiro (1927-1943)*. Niterói, UFF, 1993, p.58-59, grifos nossos (dissertação de mestrado).

<sup>131</sup> KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 27.

Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, deixou registrado em seus papéis que aquela ordem idealizada era “brasileira”. Não foi instituída segundo modelos ou influências de fora. Instituiu-se uma democracia que não é uma simples fórmula, como a antiga, mas uma realidade. Uma democracia positiva e não negativa em que se garantem os direitos dos indivíduos, sem se sacrificar os da coletividade. Os traços essenciais e verdadeiramente da república foram conservados: a forma democrática, o processo representativo e a autonomia dos Estados dentro das linhas tradicionais da federação orgânica.

Em um arcabouço institucional em que predominava a coerção, não deixava de ser muito importante a produção de consensos ou, usando outra terminologia, durante o Estado Novo a censura funcionou como *Aparelho Repressivo do Estado*, pois a polícia atuou: apreendendo livros, filmes e peças teatrais e auxiliando o Conselho Superior da Censura – que estabelecia leis e normas a seguir. E como *Aparelho Ideológico de Estado*, agindo por meio da ideologia de modo prevalente (não há aparelho puramente repressivo, nem puramente ideológico). Por exemplo, o DIP se apropriava dos meios de comunicação para propagar a ideologia do Estado, no rádio havia a *A Hora do Brasil*, no cinema a exibição dos Cines-educativos também auxiliavam no reforço dos ideais varguistas e as revistas e jornais eram repletos de notícias e propagandas de exaltação da nossa Nação. Em termos mais gerais podemos pensar, na repressão pela família do uso de “palavrões”, quando o professor ensina a “verdade”, a cultura de massa (televisão, rádio, revistas) indica padrões “verdadeiros” a seguir e “falsos” a condenar, de acordo com o consenso emergente da ideologia dominante.

No caso específico do Teatro, todas as peças passaram a depender de uma censura prévia e da autorização do DIP para que pudessem ser encenadas, através dos pareceres feitos pelos censores da Divisão de Cinema e Teatro<sup>132</sup>. Para uma peça conseguir chegar aos palcos, necessariamente precisaria se encaixar a uma série de exigências. É possível perceber pelo Artigo 54 do DIP, o que não era permitido conter no texto da peça para se conseguir a liberação. Logo, a autorização será negada quando:

- a) Contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) Contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;

---

<sup>132</sup> No mesmo decreto de criação do DIP, consta no Artigo nº3 a divisão do Departamento de Imprensa e Propaganda em cinco divisões, entre elas a Divisão de Cinema e Teatro.

- c) Divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) For capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) Puder prejudicar a cordialidade das relações dos outros povos;
- f) For ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) Ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) Induzir ao desprestígio das forças armadas.<sup>133</sup>

Assim, a representação cênica de temas como os listados acima, que criticam o sistema capitalista e o governo centralizador, ficam terminantemente *non gratos* nos palcos brasileiros, vetados em primeira instância pelos “cães de guarda” da censura. Havia também o controle sobre as representações teatrais, como por exemplo, a delimitação dos espaços utilizados como teatros, arenas, circos, salões ou dependências abertas para o público e a proibição das representações de improviso, como os “cacos”, que eram as falas ditas pelos atores que não se encontravam no texto original. Os atores que insistissem em improvisar sofreriam a penalidade de expulsão do espetáculo.

Não só no teatro o Estado ditou as regras, mas na educação implantou a matéria Moral e Cívica para ensinar e propagar o nacionalismo; no samba, a figura do malandro foi substituída pelo louvor ao trabalho; e no rádio, o programa *A Hora do Brasil* ajudava na implantação do modelo nacional que o governo queria produzir. A figura do presidente Getúlio Vargas era exaltada de todas as maneiras, até a data de seu aniversário foi proposta como tema de concurso de música. A imprensa também auxiliava neste processo de construção da Nação e ainda assim era vigiada pela repressão. Como podemos perceber o funcionamento do dia-a-dia do jornalista neste período, expresso no depoimento do jornalista Joel Silveira:

O mercado de trabalho era limitadíssimo, porque os jornais tinham tudo pronto da Agência Nacional. Vinha tudo mastigado. As redações tinham quatro ou cinco pessoas que faziam o jornal todo. Vinha tudo pronto, com ordem, inclusive, de publicar em tal página, com tal destaque. O DIP chegava ao ponto de dizer que tipo de letra deveria ser usado: negrito, corpo 9, à esquerda. Entendeu? E qualquer sinal de rebeldia cortavam o papel e a publicidade. A publicidade o governo controlava, vamos dizer, 60% e ao mesmo tempo intimidava as empresas privadas. Ninguém queria ficar contra o Banco do Brasil. Sob o

---

<sup>133</sup> MAGALHÃES, Vânia Soares de. *Teatro de reticências: os primórdios do teatro moderno no Rio de Janeiro (1927-1943)*. Niterói, UFF, 1993, p. 59-60 (dissertação de mestrado).

ponto de vista da censura, eu considero o Estado Novo mais tenebroso, porque não tinha saída. Hoje existe o recurso de deixar o espaço em branco. Naquele tempo, se fizessem isso, fechavam o jornal.<sup>134</sup>

O jornalista ressalta em seu depoimento: a dependência dos jornais ao subsídio do papel pelo governo; a restrição do mercado de trabalho, pois as redações eram muito pequenas; e o controle do Estado na produção do jornal diário, tanto na elaboração das notícias – que algumas vezes já vinham prontas da Agência Nacional –, quanto na escolha do tipo de fonte, tamanho e destaque das reportagens. Esse controle era feito através de um representante do DIP que fiscalizava e instruía as redações (existia um em cada Estado).<sup>135</sup>

Durante o período do Estado Novo é possível perceber que as peças encenadas incorporaram o projeto do governo. Muitos autores teatrais escreveram sobre a história dos grandes mitos,<sup>136</sup> com o intuito de realizar um resgate histórico e de construir um pensamento sobre a História do Brasil. Como já citado, o Serviço Nacional de Teatro patrocinava em sua maioria montagens que se enquadrassem ao modelo de cultura que Getúlio Vargas desejava forjar. Assim, podemos analisar esse período do teatro brasileiro relacionado aos interesses dos dramaturgos e aos do Estado Novo.

Décio de Almeida Prado<sup>137</sup> afirma, nas entrelinhas da sua análise sobre o teatro na segunda metade da década de 1930, que há uma relação entre a “efusão nacionalista” na dramaturgia pós-1937 e um compromisso ideológico determinado, considerando as peças de “fundo patriótico” como “gêneros menos comprometidos e menos comprometedores”.

Dizer que os dramaturgos desse período se comprometeram diretamente com o governo pode ser um exagero. Mas, afirmar que eles produziram peças descomprometidas, parece pouco preciso em relação a este grupo, e certamente não seria coerente com as tamanhas semelhanças entre as temáticas das peças e o modelo sugerido pelo discurso oficial.

---

<sup>134</sup> NEGREIROS, Gilberto. “Jornalistas contam a História, 5: o Estado Novo e o Getulismo [depoimento de Joel Silveira]”. *F. de São Paulo*, 9/1/1979; *Almanaque da Folha online*. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria\\_5.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_5.htm). Acesso em: 22/7/2008.

<sup>135</sup> COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2006, p. 98.

<sup>136</sup> MAGALHÃES, Vânia Soares de. *Teatro de reticências: os primórdios do teatro moderno no Rio de Janeiro (1927-1943)*. Niterói: UFF (dissertação de mestrado), 1993, p. 69.

<sup>137</sup> PRADO, Décio de A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Como expresso nos princípios do Serviço Nacional de Teatro e posteriormente no Departamento de Imprensa e Propaganda, o teatro exerce a função de expressão da cultura nacional e coube aos teatrólogos de livre espontânea vontade (ou não) difundir os valores nacionais adequados à ideologia estadonovista. É claro que eles também ganhavam pelo apoio, patrocínios e divulgação de seus trabalhos.

A respeito dessa relação da produção das peças teatrais com o modelo cultural difundido pelo governo, Magalhães aponta:

A opção dos dramaturgos pela popularidade fez com que apelassem para uma unidade temática facilmente perceptível nos títulos das peças, anotadas pelo crítico e ensaísta Décio Prado devido ao sucesso de público: A Marquesa de Santos, de Viriato Correia, apresentada em 1938, Carlota Joaquina de R. Magalhães Júnior, apresentada em 1939 e, finalmente, Iaiá Boneca (1938) e Sinhá Moça Chorou...(1940), ambas de Ernani Fornari.<sup>138</sup>

Este último autor, Ernani Fornari, teve suas peças publicadas pelo Ministério de Educação e Saúde e é tido como um dos autores mais populares do período, sendo privilegiado pelo governo, por se encaixar na propagação das idéias do regime. A ideologia do governo Vargas se completava no culto à personalidade do presidente; e o teatro, como já foi dito nesta dissertação, era um veículo de divulgação da construção deste projeto. Pelo teatro de revista, que era o gênero mais visto na época, percebe-se a presença do “personagem” Vargas a todo instante. Como pode ser visto no relato da professora de teatro, Renata Pollittini:

(...) Eu via muito Revista. Minha família gostava disso e era praticamente obrigatório que, a uma certa altura, entrasse Getúlio Vargas em cena. Havia até alguns atores especializados em fazer esse papel. Mas ele era apresentado de forma simpática, fumando um charuto, dando risada e todo mundo aplaudia quando esse ator entrava em cena. Era uma forma de permitir que o personagem fosse utilizado, fosse ventilado, mas não se podia fazer nenhuma crítica séria a ele. Na verdade, de certa maneira, só puxava o saco dele.<sup>139</sup>

A autora Iná Camargo aponta que o preconceito com o teatro de revista, no Brasil, fez com que muitas peças fossem esquecidas ou ignoradas. O gênero que retrata os

---

<sup>138</sup> MAGALHÃES, Vânia Soares de. Teatro de Reticências: os primórdios do Teatro Moderno no Rio de Janeiro (1927-1943). Niterói, UFF, 1993, p.72 (dissertação de mestrado).

<sup>139</sup> COSTA, Cristina. Censura em cena: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2006, p.104. [Entrevista 1º de julho de 2003].

costumes da sociedade de uma forma cômica pode ter sido mal interpretado, sendo considerado de “mau gosto”. Mas

ao contrário dos cultuadores do ‘teatro sério’, o público e os produtores do teatro de revista nele apreciavam de preferência a sátira policial (pessoal ou acontecimentos), a muitos atribuírem a sua decadência à proibição de muitos desses assuntos à censura.<sup>140</sup>

O governo criou uma forma de controle e até mesmo de apropriação dos meios de comunicação em que se transformou em mediador entre o autor teatral e o público através da intervenção da censura na apresentação de um espetáculo e da promoção e divulgação de peças com conteúdo nacionalista.

## **2.2 - A “tesourinha” já cortava há muito tempo...**

Desde o período imperial a liberdade de pensamento e expressão não era respeitada, mesmo assegurada pela Constituição, no entanto a censura somente começou a chamar a atenção da sociedade na década de 1930. Na verdade, considera-se seu nascimento oficial no Brasil no século XIX, com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (1830-1890), que funcionava como órgão de censura às artes cênicas. Com o advento da República, em 1900, o Serviço Policial do Distrito Federal, seguindo as normas do Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores (MJNI), reordenou suas atividades e designou ser responsabilidade dos delegados de circunscrição:

(...) inspecionar as associações públicas de divertimento e recreio, os teatros e espetáculos públicos de qualquer espécie, não só quanto à ordem e moralidade como também com relação a segurança dos espectadores. [Assim como] presidir aos teatros e demais espetáculos públicos, segundo designação do delegado auxiliar.<sup>141</sup>

O teatro no Brasil, que até a fundação do Conservatório era promovido pela Igreja, foi instituído enquanto prática artística e não mais pedagógica ou evangélica. A construção da primeira casa de espetáculos oficial do Brasil data de 1763 – a Casa da Ópera, erguida no Rio de Janeiro sob as ordens do vice-rei D. Antonio Álvares (conde da Cunha). A Casa

<sup>140</sup> CAMARGO, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: GRAAL, 1996, p. 60-61.

<sup>141</sup> Decreto nº 3.610, de 14/4/1900, Coleção de Leis do Brasil, v. 1, p. 439-57.

viria substituir os tablados construídos em praça pública para a encenação de autos e os salões do palácio do governador, onde companhias itinerantes se apresentavam à elite intelectual. Como exemplo das ambigüidades culturais do vice-reino, o diretor de cena e empresário responsável pela referida casa de espetáculos era um padre - de nome Ventura, conhecido cantor da época. Infelizmente, o pioneiro teatro acabou em chamas, cuja causa é atribuída à reação indignada do público diante dos espetáculos que lá se encenavam.<sup>142</sup>

No início do Império, a polícia fiscalizava a execução das peças teatrais que deveriam se guiar pelas determinações da Constituição de 1824. Documentos da época comprovam os pedidos de controle e fiscalização dos teatros e encenações públicas: prescrições expedidas em julho de 1829 ordenavam ao intendente geral da Polícia da Corte para que procedesse ao exame das peças que seriam encenadas no Teatro São Pedro de Alcântara; em 1830, recomendava-se aos presidentes das províncias que não permitissem a apresentação, particular ou pública, de peças que ofendessem corporações e autoridades; em 1836, recomendava-se ao juiz de paz do 1º Distrito do sacramento que lesse as peças de teatro antes que fossem encenadas nos palcos; finalmente, em 1841, ficou regulamentado que “nenhuma representação terá lugar sem que haja obtido aprovação e o visto do Chefe de Polícia ou delegado, que não concederão quando ofenda a moral, a religião e a decência pública”.<sup>143</sup>

A ação da polícia era tão rigorosa, que entre 1834 e 1843 os espetáculos teatrais foram suspensos no Rio de Janeiro sob justificativa de impedir as agitações federativas, republicanas e abolicionistas que neste momento se deslocava das ruas para os palcos.

O Teatro São Pedro de Alcântara foi reaberto somente em 1844, com a encenação de *Norma*, de Giovanni Bellini, recolocando o Rio de Janeiro no circuito teatral da época. Não é por acaso que em 1843 foi criado também o Conservatório Dramático Brasileiro, regulamentado em 1845 pelo decreto nº 425, de 19 de julho de 1845.

**Khedé analisa a finalidade da criação do Conservatório:**

O Conservatório Dramático foi criado com o objetivo de “animar e excitar o talento nacional para assuntos dramáticos e para as artes acessórias (...)” No entanto, logo passou a assumir um caráter censório das peças, visando “ a veneração a nossa Santa religião – o

---

<sup>142</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*, Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.36.

<sup>143</sup> COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2006, p.48.

respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às autoridades Constituídas – a guarda da moral e decência pública – a castidade da língua e aquela parte que é relativa à ortoépia.<sup>144</sup>

Segundo Galante de Souza, os Conservatórios de Pernambuco foram criados em 1854, e o da Bahia, em 1857, do qual foram censores Rui Barbosa e Castro Alves. O Conservatório Dramático Brasileiro atuou no Rio de Janeiro, sede da Corte, e teve a sua história dividida em dois períodos: de 1843 a 1864 e de 1871 a 1897, quando foi definitivamente extinto.

O Conservatório Dramático Brasileiro exerceu a censura ao teatro através do recurso da violência simbólica. Os intelectuais-censores eram agentes privilegiados do poder monárquico, e utilizavam da força repressiva para ditar de cima para baixo um padrão de gosto só compartilhado pela elite. O controle ideológico dos textos era acompanhado do “controle estético”, ou seja, um grupo de intelectuais pertencentes à classe dominante era eleito para dizer o que é bom ou ruim em termos artísticos, tomando como base sempre as escolas estrangeiras, e a “moral e os bons costumes” da sua classe, assim como o respeito às “autoridades e aos Poderes Políticos” eleitos pela mesma classe, privilegiando a “Religião” também legitimada pelo poder dominante.<sup>145</sup>

Já na República, em 1907, as transformações na polícia transferem a responsabilidade da censura para a 2ª Delegacia Auxiliar. A delegacia devia estabelecer e policiar a inspeção dos divertimentos – teatros e espetáculos públicos – não só quanto à ordem e à moralidade, mas também em relação aos contratos entre empresários e artistas.

O surgimento do termo “censura prévia” ocorre em função do Decreto nº 14.529, de 9/12/1920, especialmente criado para inspecionar as casas de diversões e espetáculos públicos. Já em 1924 é criado o cargo de censor.

As casas de diversões públicas precisavam de uma licença emitida pelo chefe de polícia para funcionar, e além dessa determinação, ficou estabelecido, pelo Decreto nº 16.590, de 10/09/1924, que só funcionariam de portas abertas e com livre acesso a qualquer hora para os representantes da polícia, seja o delegado ou os censores. Ainda em norma jurídica referida, há a citação da existência de um “camarote da Polícia” nas casas de espetáculos, e

---

<sup>144</sup> KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, p. 57-58.

<sup>145</sup> Idem, p.18.

permaneceu como “lugar” da censura, obrigatório, até o fim do Estado Novo, com cadeiras da platéia em cujas costas se lia a palavra “censor”.<sup>146</sup>

Em 1928, o Decreto nº 18.527, especificou de que forma as casas de espetáculos deveriam proceder e também determinou como seriam as relações com os atores: “(...) os artistas não poderão alterar, suprimir, ou acrescentar, nas representações, palavras que tenham sido devidamente aprovadas pela Censura Teatral do Distrito Federal”. Além disso, o decreto definia quais seriam as funções da censura nesses estabelecimentos, instituindo um ensaio geral para que o censor pudesse observar a peça e fazer sua avaliação, providenciando, então, os cortes. Tal prática perdurou até o fim da censura, em 1988, e todo esse aparato, nesse instante de criação artística, foi vigiado por um delegado a quem o censor estava subordinado<sup>147</sup>.

Após a Revolução de 1930, a nova organização administrativa determinou inovações nas diretrizes da polícia política, destacando a criação da Diretoria Geral de Publicidade, Comunicações e Transportes. Esta Diretoria era responsável pelo serviço de censura teatral, entre outras atribuições (Decreto nº 22.332, de 10/1/1933). Em 1934, um novo departamento ligado a essa diretoria é criado, o Departamento da Censura Federal, que permitia a inspeção de teatros, espetáculos públicos, divertimentos de qualquer ordem, entre outros. Assim, uma era responsável pela censura política e moral dos textos teatrais, e a outra fazia a censura policial.

Por essa e por tantas outras razões é que o Estado Novo deve ser, antes de mais nada, identificado com a perda de direitos registrada sob a forma de restrições ao direito de organização e de expressão do pensamento. O Estado Novo, ao mesmo tempo que simboliza a apoteose de um lento processo de construção do pensamento autoritário no Brasil gestado desde décadas anteriores, também expressa a interrupção do processo de democratização que, em 1930, tentou se fortalecer enquanto projeto político e que acabou sendo abafado pela vertente autoritária que persistiu até 1946.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 154.

<sup>147</sup> Idem, p. 92.

<sup>148</sup> CARNEIRO, Maria L. Tucci. “O Estado Novo, o Dops e a Ideologia da Segurança Nacional”. In: Dulce Pandolfi. (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 327-328.

## 2.3 - Nos bastidores

Vargas ficou caracterizado não só pela sua versão de autêntico estadista, mas também como um homem de índole autoritária, que eliminava todos os possíveis canais de questionamento e contestação ao seu regime. Entre 1930 e 1937 fica clara a tentativa de concentração de poder nas mãos do Executivo, principalmente através dos registros que comprovam que a intenção de Vargas era continuar no poder, indo contra a Constituição de 1934 que proibia a reeleição à presidência nas eleições de 1938.

A aprovação da Lei de Segurança Nacional pelo Congresso, a decretação de sucessivos estados de sítio após a tentativa de *putch* comunista, a redação prévia de uma nova carta constitucional inspirada nas matrizes dos regimes totalitários europeus, a liquidação dos integralistas (até então aliados e cúmplices de Vargas) que haviam tentado um golpe em maio de 1937 não devem ser vistos como fatos isolados.<sup>149</sup>

Um dos exemplos mais evidentes desta característica do governo Vargas de centralização do poder pode ser percebida na cerimônia da queima das bandeiras. Num ato público realizado na praia do Russel, no Rio de Janeiro as bandeiras de todos os estados foram queimadas em uma referência clara a anulação das autonomias estaduais, usando do fogo como símbolo purificador dos “males” do sistema.

A censura tomava os espaços das manifestações artísticas e o controle exercido era cada vez maior. No mesmo ano em que foi decretado o Estado Novo, por determinação do interventor interino da Bahia, centenas de livros foram incinerados em frente à Escola de Aprendizes Marinheiros sob a acusação de serem propagandistas do credo vermelho. Dentre os autores mais atingidos estavam Jorge Amado e José Lins do Rego, como pode ser percebido na lista de apreensão de livros a baixo:

Conforme relação anexada ao auto de busca e apreensão realizado pela então Comissão Executora do Estado de Guerra, foram queimados os seguintes títulos: 808 exemplares de *Capitães da areia*, 223 exemplares de *Mar morto*, 89 exemplares de *Cacau*, 93 exemplares de *Suor*, 267 exemplares de *Jubiabá*, 214 exemplares de *País do Carnaval*, 15 exemplares de *Doidinho*, 26 exemplares de *Pureza*, 13 exemplares de *Bangué*, 4 exemplares de *Moleque Ricardo*, 14 exemplares de *Menino de engenho*, 23 exemplares de *Ídolos tombados*, 2 exemplares de *Idéias, homens e fatos*, 25 exemplares de *Dr. Geraldo*, 4 exemplares do

---

<sup>149</sup> *Idem*, p. 329.

*Nacional socialismo germano* e 1 exemplar de *Miséria através da polícia*. Todos esses livros haviam sido apreendidos nas Livrarias Editora Bahiana, Catilina e Souza e, segundo o termo de busca e apreensão, “encontravam-se em perfeito estado.”<sup>150</sup>

Outro caso interessante que podemos notar nas fontes analisadas sobre a censura do período do primeiro governo Vargas, foi a proibição do livro infantil traduzido por Monteiro Lobato, *Peter Pan*, em 1941. No seu processo de censura o procurador justifica o ato afirmando que: o autor “procura gerar, injustificavelmente, nos espíritos infantis, um sentimento errôneo quanto ao Governo do País”. E continua, citando as palavras de Monteiro Lobato:

De fato, as fl. 15 e 16, encontramos um confronto entre o tratamento das crianças na Inglaterra e no Brasil, onde se lhes incute a nossa inferioridade, desde o ambiente em que são colocadas até nos mimos que se lhes dão. E não satisfeito, insidiosamente, explica o motivo dessa desigualdade, aproveitando para ministrar à criança uma definição da maneira como se arrecadam impostos no país e como são aplicados, só pela ganância de arrancar dinheiro do povo para conhecer a barriga dos parasitas.

Mas vejamos como sub-repticiamente tenta moldar o espírito da criança à mentalidade demolidora do nacionalismo.

“(…) quer dizer em inglês quarto de criança. Aqui no Brasil quarto de crianças é um quarto como qualquer outro e por isso não tem nome especial. Mas na Inglaterra é diferente. São uma beleza os quartos das crianças lá, com pinturas engraçadas rodeando as paredes, todo cheio de móveis especiais e de quanto brinquedo existe.

– Boi de chuchu tem? Indagou Emilia.

– Talvez não tenha, porque boi de chuchu é brinquedo de menino da roça e Londres é uma grande cidade, a maior do mundo. As crianças inglesas são muito mimadas e tem brinquedos que querem, porque na Inglaterra os brinquedos não custam os olhos da cara, como aqui. (...)

– Por que, vovó, os brinquedos no Brasil custam tanto dinheiro e são tão ordinários? Quis saber Pedrinho. Aquele urso que a senhora me deu no último natal, por exemplo, custou cinco mil réis e nem bem saiu da caixa já derrubou o rabo e entortou a orelha.

– Por causa dos impostos, meu filho. Há no Brasil uma peste chamada governo que vai botando impostos e selos em todas as coisas que vêm de fora, a torto e a direito, só pela ganância de arrancar dinheiro do povo para encher a barriga dos parasitas. Quando você for presidente da República trate de fazer uma lei que acabe com essa pouca vergonha de cobrar

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 330.

altos impostos até sobre cavalinhos de pau, trenzinhos de folha, patinho de celulóide gaitas de assoprar, bonecas, etc. Toma nota para não esquecer.<sup>151</sup>

Monteiro Lobato ressalta na sua tradução – diríamos que se trata de uma adaptação – as diferenças entre o Brasil e a Inglaterra. Começa pelo quarto da criança, que no Brasil não passa de um cômodo qualquer, mas na terra inglesa um quarto é repleto de quadros, móveis e brinquedos. Depois critica a política brasileira de impostos, sendo impossível para as crianças comprarem brinquedos, enquanto no país de Shakespeare pode-se ter quantos brinquedos o desejo alcançar. Ressalta que essa política tributária só tem o intuito de “arrancar dinheiro do povo para encher a barriga dos parasitas”. Lobato foi um escritor que atuou contra o governo de Vargas, não só no campo das letras, mas também politicamente, lutando pela nacionalização do petróleo, esteve preso por um breve período em 1941.

O Estado perquirido as atividades comerciais petrolíferas do Sr. Monteiro Lobato e não haja também investigado o grande mal que estão fazendo os seus livros para a infância. Se nas atividades petrolíferas há atentados contra a economia nacional, nas atividades literárias infantis há atentado contra a defesa nacional, pois predis põem a mentalidade das crianças doutrinas perigosas e a prática deformadoras do caráter.

Seria bom, pois, que, a par da interdição das atividades petrolíferas do homem do Jeca-Tatú, se proibisse a circulação dos seus livros destinados à infância. È do programa do Estado Novo a formação de uma juventude patriota e continuadora de tradição cristã, unificadora da Pátria, na frase do presidente Getúlio Vargas:

“Ora, todo e qualquer escrito capaz de desvirtuar esse programa é perigoso para o futuro da nacionalidade. O nosso mal até aqui foi justamente dar liberdade excessiva aos escritores, quando é o livro o mais forte veiculo de educação. E, por isso que se servem todos quantos desejam influir na constituição íntima dos povos.

Que este caso nos sirva para abrir os olhos da uma vez. Quem sabe si não iremos encontrar em muito livro infantil a explicação de tentos males que estão afetando a educação da mocidade?”<sup>152</sup>

O sentimento de purificação das idéias expresso nas palavras do presidente Vargas atingiu o país. A polícia saiu às ruas em busca de livros considerados “nocivos à sociedade”. No Rio de Janeiro, foram apreendidos vários, entre eles “constavam *Capitães*

---

<sup>151</sup> Cópia autenticada da promoção proferida na queixa nº 4.188 pelo procurador Dr. Clovis Kruehl de Moraes. PRONTUÁRIO MONTEIRO LOBATO Nº 6.575, Arquivo do Estado Público de São Paulo.

<sup>152</sup> *Idem.*

*de areia*, de Jorge Amado, *Luar*, de Luís Martins, e *Tarzan, o invencível*.” Este último havia sido condenado por empregar – dentre tantos outros diálogos comuns aos personagens das histórias em quadrinhos daquele período – a expressão “camarada”, considerada representativa do vocabulário dos partidários do comunismo.<sup>153</sup>

A repressão era justificada pelos censores de Vargas como instrumento de manutenção da ordem, da justiça e da segurança nacional. Como partidários do proibicionismo, as autoridades policiais procuraram purificar a sociedade, evitando que as idéias de mudança – classificadas por eles próprios como perigosas – se propagassem neste meio. Definiam os limites entre o lícito e o ilícito, entre o correto e o errado, entre o justo e o injusto, fazendo um verdadeiro saneamento ideológico.

Dentre os fundamentos da censura, em todos os contextos históricos que existiu, o conceito de moral e de decência pública sempre foi o mais fluido e subjetivo, sendo responsável pela condenação de verdadeiras obras-primas da literatura universal. O privilégio não foi apenas brasileiro. Segundo consta, a moral vitoriana inglesa, influenciando todo o século XIX, teria sido a maior responsável pela defesa da “decência” criando a noção de arte como correção. Na verdade, toda ação pedagógica é objetivamente uma violência simbólica enquanto imposição de um arbitrário cultural, por intermédio de um poder igualmente arbitrário.

A literatura não comporta rótulos como pornográfico ou imoral, como afirmou Oscar Wilde, no prefácio de *Dorian Grey*: “*there is no such thing as a moral or na immoral book. are well written, or badly written, that is all*”. A essa afirmação, acrescentar-se-ia a de D. H. Lawrence: “uma obra pode ser pornográfica para um homem e não ser vista por outro senão como uma obra de comicidade genial.”<sup>154</sup> No entanto, a moral e a decência pública a serem defendidas pela censura serão as que convém à formação ideológica pretendida pelo Estado. A moral popular, o que o homem dizia ou fazia, estava sumariamente condenada em nome de preceitos hipócritas estabelecidos de cima para baixo.

Assim, podemos nos referir à prática da censura em vários níveis: censura exógena articulada pelo Estado, autocensura, censura preventiva e censura punitiva, uma não

---

<sup>153</sup> CARNEIRO, Maria L. Tucci. “O Estado Novo, o Dops e a Ideologia da Segurança Nacional”. In: Dulce Pandolfi. (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 330-331.

<sup>154</sup> KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, p. 75.

excluindo a outra. Ao contrário, elas se completam interagindo. É, portanto, nesse contexto que devemos pensar a censura manifesta nos anos 30 e 40: enquanto fenômeno da história cuja delimitação, uso e introjeção emergem interligados ao conceito de criminalidade política.<sup>155</sup>

O Dops, o DIP e o Ministério da Educação e Saúde foram responsáveis, durante todo o governo Vargas, pela censura em diferentes níveis, se utilizando de atos de repressão ideológica e em alguns casos de violência. A censura era sustentada pelas “atitudes de delação consideradas por muitos como *um ato de fé*, crenças de estarem servindo à nação em nome da segurança nacional”<sup>156</sup>. Mas a consciência da força da palavra era presente nos repressores, e mais ainda nos revolucionários, que sempre tiveram através do discurso oral ou escrito o intuito da proliferação das idéias – que apaixonam “movendo montanhas”, redescobrimo valores e gerando novas atitudes.

Verdadeiros atos de rebeldia por parte dos que não compactuavam com o regime encontram-se registrados nos documentos policiais, o que nos leva a concluir que intelectuais, livreiros, editores, jornalistas e tipógrafos não foram agentes passivos diante do autoritarismo que marcou várias etapas da história do Brasil contemporâneo. Inúmeras foram as táticas (algumas criativas e fantásticas) acionadas pelos grupos revolucionários para fazer circular as idéias proibidas. Tucci conta que nos anos 1940, por exemplo, um dos expedientes empregados para camuflar a distribuição de folhetos “subversivos” era bastante peculiar:

O encarregado da distribuição disfarçava-se de vendedor de modinhas populares e saía a comercializá-las pelos bairros onde o controle policial era mais intenso. De porta em porta, cantarolava trechos de sambas e marchinhas, procurando não despertar suspeita. Quando alguém o chamava para comprar sua mercadoria, aproveitava a oportunidade para introduzir um folhetim “subversivo” no ingênuo livrinho de canções. Surpresos, alguns os jogavam fora; outros os guardavam para ler em momento oportuno. Isso explica por que o livreto *Coleção de modinhas em homenagem ao autor humorista Lamartine Babo* foi confiscado e arquivado nos autos movidos contra Henrique Rosemann em 1940.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> CARNEIRO, Maria L. Tucci. “O Estado Novo, o Dops e a Ideologia da Segurança Nacional”. In: Dulce Pandolfi. (Org.). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 334-335.

<sup>156</sup> Idem, p. 337.

<sup>157</sup> CARNEIRO, Maria L. Tucci. “O Estado Novo, o Dops e a Ideologia da Segurança Nacional”. In: Dulce Pandolfi. (Org.). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 338.

O conservadorismo dos vários setores repressivos fez com que surgissem reações contra a liberdade formal dos espetáculos de vanguarda, pela atitude “irreverente” em relação aos padrões convencionais de decoro. O uso do palavrão, da nudez, da agressividade para com o público eram atitudes assumidas como maneiras de se expressar significativamente. Repudiar tais manifestações só se explica pela atitude classista e ideológica do grupo que estava no poder e que se expressava pelos aparelhos repressivos e ideológicos de Estado. No século XIX, eram a censura policial e os intelectuais-censores do Conservatório Dramático, ligados ao poder monárquico. No século XX é também a censura policial e, não mais o poder monárquico, mas o Estado Novo e a Ditadura Militar.<sup>158</sup> E será justamente a censura econômica uma das formas mais ativas de neutralização. É ela a responsável pela extinção dos grupos teatrais, assim como pela censura a livros, filmes, periódicos e programas. Bastava proibir o editor de publicar uma obra ou a exibição de um espetáculo no dia de sua estréia, com casa cheia, para matar qualquer iniciativa posterior.

De acordo com Cristina Costa, a legislação do DIP destacava o papel do censor:

Os censores tinham sua função orientada por dispositivos legais que, sem entrar no mérito da peça, indicavam evitar: atentados à moral; o ódio de classe; o estímulo ao vício, ao crime e às perversões. Era obrigação dos censores impedir o desprestígio, ridículo ou diminuição de qualquer autoridade pública, as ofensas às instituições nacionais e ao ultraje a qualquer credo religioso.<sup>159</sup>

Para ser censor, não era necessário nenhum pré-requisito, e o cargo dependia de indicação política. A partir da década de 1970, quando foi criado o concurso público para a função, o candidato a censor teria que possuir curso superior. Este papel foi desempenhado por inúmeros intelectuais, ao longo do tempo, como Machado de Assis, Castro Alves, Vinícius de Moraes, Menotti del Picchia – que chegou a ser diretor do Deip/SP, sucursal do DIP, entre outros. A função oscilava entre o papel educativo e defensor da moral e dos bons costumes e a atividade policial – de fiscalização e punição daqueles que não seguiram as normas.

De uma maneira geral, o censor trabalhava sozinho, embora muitas vezes os processos eram vistos por uma “comissão” – o que tornava o parecer sobre as peças, filmes,

---

<sup>158</sup> KHÉDE, Sônia Salomão. Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, p.112.

<sup>159</sup> COSTA, Cristina. Censura em cena: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2006, p.110.

livros, etc. mais impessoal. João Ernesto Coelho Neto, censor durante o período de 1958 a 1968, em seu depoimento à Cristina Costa relata como era o seu trabalho:

Eu era autônomo. O censor era autônomo na sua opinião. Sentava, lia a peça, cortava o que eu achava que devia cortar, olhava aquilo daquele jeito e aprovava – aprovava para maiores de 14 anos, para maiores de 18 ou livre, cortando determinados trechos, determinadas falas, determinadas palavras. (...) Então fazia-se isto, devolvia para a companhia e as companhias nos seus ensaios incorporava isso e a peça para ele passava a ser um pouco diferente, ensaiava e tal. Na véspera da estréia, o censor ia assistir o ensaio geral. Era o ensaio geral para a censura. Teoricamente, ninguém poderia estar na platéia a não ser o censor ou os censores. Às vezes uma peça muito cabeluda, eles nomeavam dois.<sup>160</sup>

Outros depoimentos comentam a possibilidade de negociar com a censura após o “veredicto” dos cortes e da liberação ou não da peça. Dependendo do artista ou da companhia, poderia ter o acesso diferenciado aos diretores do departamento de censura. Tônia Carrero, por exemplo, conseguiu permissão para encenar *Quarto de empregada*, de Roberto Freire, depois de ter sido vetada, antes de 1964. Outro caso citado é de Leilah Assunção, que quando tinha problemas com seus textos, na década de 1960 e 1970, negociava a troca de algumas expressões por outras palavras. Havia também a possibilidade de driblar os censores no momento do ensaio geral, ao não encenar as cenas que tinham sido “cortadas” e não dizer as falas proibidas.<sup>161</sup>

Em alguns casos, os censores cometiam certos exageros, proibindo as peças pelo simples ato de proibir – aleatoriamente, e por isso acabavam com fama de ignorantes. Como, por exemplo, mandaram chamar Sófocles para explicar a peça *Antígona*, e Sartre foi intimado a comparecer no departamento de censura. No artigo, abaixo, Oswald de Andrade questiona sobre os motivos que levaram a proibição da peça *Entre quatro paredes*, em 1950:

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

---

<sup>160</sup> COSTA, Cristina. Censura em cena: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2006, p. 211-212.

<sup>161</sup> Depoimentos de Silney Siqueira (ator e diretor de teatro), Renata Pallottini (professora de teatro), Coelho Neto (censor), Clóvis Garcia (crítico de artes, cenógrafo e professor) e Jefferson Del Rios (jornalista e crítico de teatro) In: COSTA, Cristina. Censura em cena: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2006, p. 212-217.

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

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

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

A tese é uma tese antropofágica, quero dizer, uma tese que enxerga a vida como devoração. Nós somos o inferno dos outros, os outros são o nosso inferno, informa Sartre. De modo que, não se explica de nenhum modo, mesmo essa misteriosa exibição noturna, perante as autoridades. Ou estaremos de novo num Estado Novo?<sup>162</sup>

Na esfera dos censores existiam aqueles que eram “mais cultos e gostavam de teatro e sentiam prazer de tratar com a classe teatral”, e outros que tinham formação policial e visavam seguir a carreira. Orlando Miranda, membro do Conselho Superior de Censura<sup>163</sup> como representante do Serviço Nacional do Teatro, fala a respeito do rótulo de censor:

– Você aceitaria o rótulo de censor? Por quê?

– Nunca. Aliás, a rigor, considerando até a minha formação. Não é porque eu seja contra as censuras. Existe um momento em que a atividade censória se faz necessária. Estou acabando de falar sobre a televisão assumindo o rótulo de censor. Na atividade censória, não se deixa de ser um censor, se bem que cada um de nós, todos nós, de um modo geral, pela nossa formação familiar, e pela nossa formação religiosa, somos um pouco censores, embora achemos que não.

---

<sup>162</sup> ANDRADE, Oswald. Coluna “Telefonema”, 4/2/1950, *Correio da Manhã*. Fundo Oswald de Andrade, Série Produção Intelectual, Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp.

<sup>163</sup> O Conselho Superior de Censura foi criado pela lei nº 5.536 em 21 de novembro de 1968. Mas só foi posto em funcionamento dez anos depois pelo ministro Petrônio Portella através do artigo 15 da Lei 83.973 de 1979. A função do Conselho era a de provocar a transição de um Estado de Exceção para um Estado de Direito, e atuou entre os anos de 1979 a 1989, na liberação de músicas, livros, peças, novelas e outras obras intelectuais proibidas pela ditadura militar.

Miranda chama a atenção para o fato de sermos censores no dia-a-dia, fato muito relatado na época da ditadura militar, quando as pessoas denunciavam qualquer pessoa que julgassem ser “subversiva”, às vezes somente pela aparência e outras por algum ato considerado fora da ordem. Além do que foi chamado por Onofre Ribeiro da Silva (censor de 1973 e 1974) da criação de uma rede informal de censores por “mulheres de coronéis de sua confiança que iam aos teatros e cinemas e se queixavam com ele quando viam algo de que não gostavam”.<sup>164</sup>

Com o advento da censura atuando de forma tão coercitiva na sociedade brasileira, os intelectuais das diversões públicas passaram a exercer a autocensura nas suas obras. Os autores passaram a se questionar: para que escrever essa peça, se não vai ser encenada? Os artistas tentavam pensar com a mentalidade do censor. Como nos conta Silney Siqueira:

Mas, de repente, começou a ficar difícil. Você já lia a peça, você sendo censor. Compreende? Era impossível você deixar de ler um texto sem que você mesmo fizesse uma auto-censura e provavelmente muita coisa deixou de existir por isso, porque o próprio diretor dizia: “Eu não vou perder dois meses da minha vida fazendo um negócio que não vai dar certo. A hora que montar esse espetáculo como eu quero, eles vão proibir” Então era muito comum isso.

A censura, o medo e a autocensura foram responsáveis pela diminuição da criatividade e pelo aparecimento de uma produção medíocre, além da diminuição da produção intelectual, como podemos conferir na afirmação de Orlando Miranda:

- Quer dizer que a censura facilita o aparecimento de medíocres?
- Com certeza, dos autores proibidos muito. Estou dizendo a você que há um ano e meio no Conselho, não passaram por nós 20 peças. Está certo, eu até entendo que tem peças que não interessam mais porque ficaram superadas no tempo, poderiam até passar mais peças, quer dizer, não estou falando só em nome de 20, há um numero maior, digamos assim, mais realisticamente só 20 peças surgiram até agora. Não estou teorizando não, estou falando de coisas que eu vivi, que eu afirmava na época, dizia até o seguinte: a censura é um fator até de estímulo. Mas o que se deve fazer? Trabalhar mais. É um desafio à nossa inteligência, dizia como diretor, dizia isso às pessoas, em declarações publicas. Sem nenhum medo de nada, não tinha o que temer não. Eu hoje tenho certeza de que o teatro não se curvou, o teatro brasileiro não se curvou, e as pessoas que proibiram, as pessoas que foram contra,

---

<sup>164</sup> GRILLO, Cristina. “Censura interna aumentava eficiência”. *F. de São Paulo*, 10/6/1990. Apud: COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2006, p.222.

tenho certeza de que hoje nos discutirmos com elas, elas só poderão se sentir muito orgulhosas, em saber que um lado da sociedade brasileira, seu lado intelectual, as pessoas que fazem teatro não se curvaram. Lutaram. Mostrou que nós brasileiros, quer dizer, o lado intelectual de nós brasileiros, uma parte do povo, é valente, sabe brigar, o que é muito bom numa sociedade de um país em desenvolvimento.<sup>165</sup>

Na entrevista com Carlos Henrique Escobar, o autor faz uma declaração ressaltando a força do poder paralelo ao poder da ditadura:

– Não tenho muitas poesias censuradas, mas tenho peças censuradas. Mas não coloco na minha experiência de teatro a censura como uma coisa grave. Acho que se admiti-la como grave teria que ampliar o leque das questões que a censura envolve. Ouça: censurado pela ditadura, frontalmente, de maneira tão grave, na perda do direito de trabalho, e na perda do direito do escritor marxista. Mas pego pela censura não só do sistema, mas também dos praticantes de teatro do país. Eu acho que existem porções que exercem um domínio na área de teatro que é extremamente negativo, inclusive alguns que se auto denominam de esquerda. Eu me refiro a toda máquina da reforma instaurada dentro da atividade teatral, à produção teatral, à direção teatral, e ao trabalho de espetáculo ou representação teatral. É o poder paralelo ao poder da ditadura, que, aliás, tem grandes acertos com ele nas muitas coisas conquistadas na área da censura. Foi uma espécie de fechamento de negócios entre eles, que grupos isolados realizaram. Pois bem, esses espetáculos e esse pessoal exercem uma censura que é política, uma censura que é também a oportunidade de fazer, de realizar os espetáculos: e a censura no que eu considero de mais grave, que é a **censura estética**, porque que significam nessa área teatral? Um espetáculo pobre, um texto pobre, e uma política populista, uma política de mensagens achatadas e vazias. Toda qualidade artística do texto, a seriedade do texto, a seriedade do espetáculo, a dialética da ação, tudo isso está comprometido no que eles encaminham.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> KHÉDE, Sônia Salomão. Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, p. 125-128.

<sup>166</sup> Idem, p. 13. Grifos nossos.

## 2.4 - A censura fecha as cortinas

Um conhecido meu, espírita convicto, acaba de me revelar que nas últimas sessões de seu Centro, só têm aparecido espíritos perversos que, acreditando estar ainda em pleno gozo de suas prerrogativas terrenas, distribuem pancada a torto e a direito.

– Mas por quê?

– Não sei. Não há razão nenhuma. São nazistas.

Nessa frase o narrador do acontecido dava o grau de prepotência que vigora por este democrático mundo de Deus, onde os vencedores deram de sofrer toda sorte de tropelias por parte dos que caíram com a fortaleza negregada de Hitler.

Não há dia em que registrem os faits-divers a estupidez de um brutamonte que remanesce das furnas da ditadura ou a loquacidade imbecil e cínica de um arauto do Estado Novo que ousa achincalhar a democracia que, por modesta que seja, conquistamos.

Enquanto a concha espetacular do fascismo que foi Nuremberg se transforma sob a mutação dos tempos, noutra palco, onde os arrogantes senhores do terceiro Reich, marcam o passo para a fôrca – descobre-se aqui, em São Paulo, uma miniatura do campo de Belsen, num simples Gabinete de Investigações da Polícia. E o Departamento de Estado americano descerra o véu que disfarçava o conluio guerreiro dos quinta-colunistas argentinos, hoje ainda de pé e prontos a recomeçar.<sup>167</sup>

Ao longo da História do Brasil, como estamos vendo, existiram alguns momentos em que o aspecto da repressão se fez presente na manutenção do poder e na colocação de uma compreensão específica de uma visão de mundo, que constitui a forma e sustentação ao poder constituído, como por exemplo, no Estado Novo e na ditadura militar. No entanto, não foram somente nesses períodos históricos que existiu a censura no país, talvez mais explícitas, mas o ato de censurar perdura hoje e sempre. Os meios de comunicação e as artes, em particular, passam por uma constante vigilância, mesmo na dita democracia, muitas vezes não podem denunciar, escrever sobre um determinado assunto, sendo a fala e a escrita constantemente vigiadas.

---

<sup>167</sup> “SOBREVIVÊNCIA e pancada”. Coluna “Telefonema”, [*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro], 17/2/1946. Pasta 32, Série produção Intelectual de Oswald de Andrade, Arquivo CEDAE.

Mayra Gomes analisa o porquê da censura:

Há pontos sobre os quais, por serem centrais à organização social, a censura incide. Foucault nos diria que, grosso modo, serão objetos de atenção o desejo e o saber. O saber porque descortina a cena que se quer vista, o desejo porque força o estofado da cena provocando sua dissolução. Estas são afirmações sobre o caráter amplo da censura. Na atualidade pontual de seu exercício há focos precisos, há temas que, por se colocarem como idéias fontes ou matriciais, serão cuidadosamente trabalhados pela censura.<sup>168</sup>

Neste ponto é importante compreender o significado do conceito de linguagem, visto como um fato social, cuja a existência se funda nas necessidades da comunicação. Segundo Bakhtin<sup>169</sup> é necessário perceber a natureza social da linguagem e não a individual, pois esta está indissociavelmente ligada às condições da comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais. Para Bakhtin a palavra:

é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológico constituídos, já que a ‘ideologia do cotidiano’, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas.<sup>170</sup>

Como a palavra tanto escrita quanto a falada é a forma mais corrente da linguagem, ela é ideológica e reflete as estruturas sociais e caso seja alterada ou censurada, modificando a língua como um todo. Desta maneira “o signo é, por natureza, vivo e móvel, plurivalente; a classe dominante tem interesse em torná-lo monovalente.”<sup>171</sup> Controlando os signos, pode-se distorcer a realidade de acordo com os princípios ditados pela censura. Pois a realidade social está apreendida no signo e :

O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também *se refrata*. O que é que determina essa refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*.

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes, servem-se de uma sé e mesma língua. (...) O

---

<sup>168</sup> Mayra Rodrigues Gomes. *A escritura do censor: um estudo da interdição em peças teatrais in: LÍBERO*, ano X, n° 20, Dez 2007, p. 91.

<sup>169</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

<sup>170</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004 (11ª edição), p.16.

<sup>171</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004 (11ª edição), p.15.

signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. (...) **A memória da história da humanidade está cheia destes signos ideológicos defuntos, incapazes de constituir uma arena para o confronto dos valores sociais vivos.** (...) <sup>172</sup>

O intuito da classe dominante ao controlar os signos ideológicos é de atribuí-lo “um caráter intangível e acima das diferenças de classe”, a fim de abafar ou ocultar as lutas sociais, sendo: “ a língua como expressão das relações e lutas sociais, veiculando e sofrendo o efeito desta luta, servindo, ao mesmo tempo de instrumento e de material”. <sup>173</sup>

Buscando compreender a lógica praticada pelos censores de 1920 a 1960, a autora Mayra Gomes <sup>174</sup> analisa algumas peças que foram censuradas para cada período analisando as palavras “cortadas” dos respectivos textos teatrais. Entre outras peças foram pesquisadas: *Bric a Brac* , censurada em maio de 1926, de autoria de Bastos Tigre e A Lago; *Castelo de felicidade*, de Amazzio Mazzaroppi com certificado de censura em 18/11/1935; *Feitiço*, de Oduvaldo Viana, vetada no ano de 1942; e *Casar sem saber com quem*, de Pedro Maria da Silva Costa, datado de 1943, publicada pela Livraria Teixeira, de São Paulo. <sup>175</sup>

Na peça *Feitiço*, foi censurado o trecho “Senão, teremos o paliativo brasileiro do desquite”, não foi “cortada” a palavra desquite, mas sim:

a rasura de todo o entorno de sua possível compreensão, que remete à cultura da época, à leis e aos ditames sociais vigentes. Ou seja, a censura que poderia ter um caráter moral se mostra nitidamente, neste trecho, como um jogo de forças no qual está em questão a preservação de visões convenientes ao poder que se quer preservar. <sup>176</sup>

Ao tentar montar um quadro de razões que levaram determinadas frases serem vetadas e outras não. Segundo Rodrigues pode-se pensar que:

Um pressuposto diz respeito às condições lógicas de existência de um enunciado ou da possibilidade do ato de enunciação. Uma peça de teatro se inscreve num universo comum pressuposto, a partir do qual o texto e seu entendimento se tornam possíveis. Da mesma forma, um censor não bloqueia termos sem que parta de alguns pressupostos, sua plataforma ideológica, e outros tantos pressupostos vistos por ele nos termos vetados. Tais

---

<sup>172</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004 (11ª edição), p.46, grifos nossos.

<sup>173</sup> *Idem*, p.17.

<sup>174</sup> Mayra Rodrigues Gomes. *A escritura do censor: um estudo da interdição em peças teatrais in: LÍBERO*, ano X , n° 20, Dez 2007, p. 91-101.

<sup>175</sup> Os processos de censuras destas peças encontram-se no Arquivo Miroel da Silveira.

<sup>176</sup> Mayra Rodrigues Gomes. *A escritura do censor: um estudo da interdição em peças teatrais in: LÍBERO*, ano X , n° 20, Dez 2007, p. 93.

pressupostos são recusados por ele próprio, como indivíduo em sua construção de subjetividade, ou pelo aparelho de Estado que o legitima.<sup>177</sup>

Assim o censor procurou no texto o que de alguma forma poderia denegrir a ordem estabelecida ou contestá-la, sendo a peça de 1942 e o divórcio legalizado, no Brasil, em 1977. Tinha-se o intuito de preservar a moral e os bons costumes da sociedade brasileira. Diferente da censura moral da peça *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna, a peça *Deus lhe pague* sofreu uma censura política. A peça de Joracy Camargo estreou em 1932, obtendo uma grande repercussão em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em 1937, foi impedida de entrar nos palcos no teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro. O delegado da Delegacia de Ordem Social de São Paulo, Venâncio Ayres, em resposta à Companhia Procópio Ferreira, alegando que:

A peça “Deus lhe Pague” teve a sua representação proibida, não por motivo da situação anormal por que atravessava o país, mas por tratar-se de uma peça theatral de fundo acentuadamente comunista. Com efeito, a propaganda contida na obra de Joracy Camargo não é feita ás escancaras, mas, de maneira subtil e, por isso mesmo, mais por isso mesmo perigosa, de modo que é aconselhável a sua não representação.

Se já não perdura o “Estado de Guerra”, é fora de duvida que existem ainda os motivos que levam a política de Ordem Social a combater toda e qualquer propaganda contra o regime e contra os poderes constituídos.

“Deus lhe Pague” é peça de combate á sociedade actual. A sua representação não convem, não somente pelo motivo acima acentuado, como, sob o ponto de vista político-social.

O fato de não achar-se o país em período anormal (Estado de Guerra) não impede que se proíba a representação da peça theatral em apreço.

Opino, pois, pelo indeferimento.<sup>178</sup>

O delegado nega o pedido de liberação da peça, declarando que a peça possui cunho social e de caráter comunista, apesar de tratar da temática de forma sutil, além de ressaltar a importância em combater “toda e qualquer propaganda contra o regime e contra os poderes constituídos”. No entanto, Procópio Ferreira não concorda com a decisão do delegado e defende-se no jornal *O Diário da Noite*, de 31/8/1937:

---

<sup>177</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>178</sup> Informação do Dr. Delegado de Ordem Social, Venâncio Ayres, prestada no requerimento de ABILIO DE MENEZES, Secretaria da Companhia “PROCOPIO”, em 23/8/1937, grifos do autor. Prontuário de Procópio Ferreira, Acervo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Palestrou-se sobre o êxito da sua temporada recente no Estado de Minas Gerais, onde excursionou por três cidades, com um sucesso excepcional.

E a conversa rodou para a mudança do Teatro Boa Vista, pouco antes da estréia.

Tendo anunciado a peça do escritor Joracy Camargo. “Deus lhe Pague”, Procópio teve de estreiar com a espirituosa comédia francesa “Um Beijo na Boca”.

Por que? E o autor Procópio Ferreira informou a um dos nossos redatores, que se encontrava na roda;

“Durante o estado de guerra, a peça de Joracy tinha sido proibida no território brasileiro, era uma medida absurda, mas nós estávamos num período excepcional e tinha, naturalmente, que me inclinar diante da providencia tomada.

Terminou o estado de guerra e iria ser representada, pela minha companhia, em São Paulo.

Só posso compreender essa providencia do delegado Venâncio Avres como uma questão de perseguição pessoal contra mim.”<sup>179</sup>

O ator e dono da companhia de teatro afirma que a proibição da peça deve-se a uma perseguição pessoal, ao apoiar a candidatura de Armando de Salles de Oliveira. Questiona os motivos do veto, pois no interior de São Paulo companhias de amadores encenam a peça de Joracy Camargo, além de :

(...) na noite 24 do corrente, realizou-se no Teatro João Caetano, do Rio de Janeiro o festival do “Dia do Artista” em beneficio dos cofres da Casa dos Artistas, sob o patrocínio do ministro da Educação do Brasil, Sr. Gustavo Capanema, que compareceu ao espetáculo. Sabe qual foi à peça representada pela minha companhia nessa noite? Deus lhe Pague!.<sup>180</sup>

A censura agia ora de forma coerente com as leis estabelecidas pelo governo Vargas e ora de forma personalista de acordo com os interesses do próprio presidente ou de personalidades ligadas a ele. Pode-se dizer, assim, como vimos neste capítulo, que existem vários tipos de censura: a policial, a jurídica, a financeira, a auto-censura e a do gosto, a qual veremos no próximo tópico.

---

<sup>179</sup> Reportagem intitulada: “Procópio não pode representar *Deus lhe pague* em São Paulo depois de tê-lo feito perante o ministro da educação, na Capital da Republica, a 24 do corrente e em diversas cidades mineiras,” “Diário da Noite, de 31/8/1937. Prontuário de Procópio Ferreira, Acervo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

<sup>180</sup> Reportagem intitulada: Procópio não pode representar “Deus lhe pague” em São Paulo depois de te-lo feito perante o ministro da educação, na Capital da Republica, a 24 do corrente e em diversas cidades mineiras, Diário da Noite, de 31/08/1937. Prontuário de Procópio Ferreira, Acervo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.

## 2.5 -Gosto não se discute?!

Sempre escutamos sobre o bom gosto ou o mau gosto relacionado a várias esferas da vida e os debates que são suscitados em torno de determinadas situações ocasionadas pelo Gosto, seja o gostar de uma determinada roupa, tipo de música, opções políticas ou mesmo uma grande paixão.

Desde o século XIII o significado físico de gosto (*taste*) está no inglês associado as outras sensações como sentir, tocar e manipular. No século seguinte, o gosto passou a ser entendido como ligado a boca, e registra-se a expressão ‘bom gosto’ no sentido de bom entendimento, até chegar no século XVIII quando passou a ser grafada com maiúscula (Gosto) para referir-se a uma qualidade geral e tornou-se ligado a discriminação: “ a palavra Gosto (...) significa aquela rápida faculdade ou capacidade de discernimento da mente, pela qual distinguimos com precisão o bom, o mau ou o indiferente” (Barry, 1784)

No prefácio de *Lyrical Ballads* de 1800, o poeta inglês Wordsworth, explica o que seria o Gosto, nas suas palavras:

uma metáfora, tomada de um sentido *passivo* do corpo humano e transferida para coisas que em sua essência *não* são passivas – os atos e as *operações* intelectuais. Para ser preciso, nem o profundo, nem o requintado no sentimento, nem o elevado, nem o universal no pensamento e na imaginação (...) são objetos de uma faculdade que, sem se degradar no espírito das nações, se poderia alguma vez ter designado com a metáfora do *Gosto* (...) Sem o empenho de um *poder* cooperador na mente do leitor, não pode haver uma afinidade adequada com qualquer uma dessas emoções: sem esse impulso auxiliar, a paixão elevada ou profunda não poderia deixar de existir.<sup>181</sup>

Williams (2007) destaca a importância, para uma melhor compreensão do significado de Gosto, a necessidade de deixar de lado o sentido “passivo” do gosto físico e prestar atenção no sentido associado a discriminação, regras e maneiras (ligada a noção de etiqueta). É importante ressaltar que “Gosto e bom gosto separam-se tanto dos sentidos humanos ativos e converteram-se de tal modo em uma questão de aquisição de certos hábitos e regras (...).”

---

<sup>181</sup> WILLIAMS, Raymond. “Gosto”. In: Palavras-chaves. São Paulo: Boitempo, 2007, p.196-198.

Atualmente, não se pode pensar o conceito de Gosto sem estar ligado com o de consumidor, pois

as duas noções, em sua forma moderna, desenvolvera-se juntas, e as respostas à arte e a literatura foram profundamente afetadas (até mesmo no nível de uma teoria altamente desenvolvida, Crítica) pelo pressuposto que o observador, o espectador ou o leitor é um *consumidor*, que exerce e subseqüentemente exhibe o seu gosto.<sup>182</sup>

Com o advento da televisão e o aumento gradativo da sua influência dentro das casas dos brasileiros, onde todos possuem uma televisão e assistem-na com freqüência, passou a ser um dos maiores meios de comunicação e de propagação de modas, idéias, estilos, etc. Em sua entrevista a autora Sonia Khedé, Orlando Miranda comenta sobre a criação de um padrão de gosto pela televisão:

A própria televisão não criaria um padrão de gosto?

Não seria um padrão cultural imposto?

Sim, evidente que sim, porque é uma força muito grande, a penetração é fácil, inclusive várias circunstâncias ajudam nisso. Os altos preços, o problema econômico, conforto pessoal, estar sentado num ar condicionado, numa poltrona, imposição do marido à mulher, da mulher ao marido. Um quer sair mas o outro não quer, acaba prevalecendo aquele que não quer mesmo, porque já está no local onde está. É mais fácil, prevalecer aquele que está no local e não quer sair do que aquele que quer sair e levar o outro. Prevalece mesmo a cadeira e o pijama. Então vão ver o programa de televisão, porque não custa nada assistir. Até comercial de televisão; hoje, é muito comum as pessoas ficarem sentadas vendo o comercial. De graça, até remédio<sup>183</sup>.

Atualmente percebemos no dia-a-dia a influência da televisão no comportamento dos brasileiros, por exemplo, à noite uma atriz aparece vestindo uma determinada roupa na novela das oito, no dia seguinte, várias lojas reproduzem esse padrão e vendem para as consumidoras em busca da roupa igual a da TV, mas vai além da vestimentas, pode-se ver também nos cortes de cabelo, nomes para os filhos e até em gírias criadas pela “telinha”. No período estudado nesta dissertação (1937-1945) a influência da televisão não existia e sim o rádio, as revistas, o cinema e o teatro.

---

<sup>182</sup> *Idem*, p.198.

<sup>183</sup> KHÉDE, Sônia Salomão. Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, p.131.

Conforme foi dito por Raymond Williams acima a função do Gosto está ligada ao consumo e também a crítica, ou seja, a recepção do “produto” pelo público consumidor, neste caso estamos nos referindo a recepção de uma obra literária. As peças de Oswald de Andrade não foram encenadas, mas foram publicadas e lidas. A primeira peça publicada pela Editora José Olympio, em 1934, e que teve uma tentativa de encenação pelo Clube dos Artistas Modernos, como vimos no 1º capítulo, foi eleita para uma crítica de Paulo Emílio Salles Gomes<sup>184</sup>. Oswald aproveitou o espaço na revista A Platéia para replicar à crítica, em 25 de setembro de 1935. Reproduzimos um trecho longo para a melhor compreensão do debate dentro do campo artístico e literário da época.

Você está simplesmente fazendo o jogo do certo tipo desagregador que eu chamo de piolho da Revolução. Refiro-me a uma seita de fracassados, sub-intelectuais ou sub-artistas, cujo triste e nescio papel consiste em procurar afastar da massa os verdadeiros escritores que a querem servir. Para isso utilizam a intriga e sobretudo a intriga imbecil.

Incrustados até no corpo vivo da propaganda, esses malandros que criaram o parasitismo vermelho utilizam-se das suas atividades para de um lado admoestar os que honestamente servem às aspirações da nova sociedade e de outro lançar no público proletário a desconfiança sobre a lealdade e a utilidade dos que eles imponentemente invejam.

Não há no Brasil escritor ou artista sério, cito alguns nomes – Santa Rosa, Portinari, Annibal Machado, Jorge Amado, - que já não tenha recebido nos ombros a palmadinha sardônica desses cartões de barricada, que querem “dirigir” a produção cultural revolucionária do momento. São os que melhor se aproveitaram da luta contra o intelectual em que aqui o obreirismo de reflexo longamente patinou.

Felizmente a luta contra o intelectual honesto já foi liquidada e o Congresso dos Escritores, reunido em Moscou, declarou bem alto que não se pergunta nunca a um companheiro donde vem mas para onde vai.

Inicialmente, Oswald situa-se em relação ao interlocutor como um escritor engajado na causa proletária e procura com isso desqualificar o crítico, como alguém que quer impor – “de fora” – o modelo correto de arte revolucionária. Para tanto, Oswald reivindica a noção de “companheiro de viagem” (escritores do período pré-revolucionário russo que

---

<sup>184</sup> Paulo Emílio Sales Gomes é crítico e historiador da história do cinema. Nasceu em São Paulo em 1916, participou junto com Oswald de Andrade da elaboração da revista Movimento (1935), que teve apenas um número publicado. Depois fundou com Décio de Almeida Prado, Oswald, Flávio de Carvalho, Anita Malfatti, Geraldo Ferraz, entre outros, o “Clube do Quarteirão”. Em 1936 com a prisão de Paulo Emílio o grupo se dissolve.

aderiram à causa da revolução) e as demarcações do Congresso dos Escritores Soviéticos (1934), que sistematizaram o modelo do realismo socialista.

Em seguida, passa a desmontar os argumentos do crítico, apresentando suas interpretações para as imagens que construiu em *O Homem e o Cavalo*. Acaba sobrando para José Lins do Rego e de quebra um elogio para Jorge Amado, na defesa do novo cânone estético dos comunistas:

Permita-me agora que, esmiuçando a sua composição, passe a provar que você não leu nenhum dos livros de que falou. As acusações que você me faz são duas: obscuridade e oratória romântica. Desafio você a provar que “*O Homem e o Cavalo*” tem um quinto das situações obscenas dos livros do Zé Lins. Simplesmente porque não leu, vou explicar-lhe o que é “*O Homem e o Cavalo*”. É uma peça de alta phantasia onde coloco o homem na transição – entre o cavallo de guerra e o de *turf* ( sociedade burguesa) e o cavalo “a vapor” (sociedade socialista).

Para pôr em choque os dois mundos, faço o professor Icar varar a estratosfera e ir buscar no velho céu das virgens e de Pedro a gente mais reacionária que há. Essa gente vem encontrar aqui primeiro o Fascismo, depois a Revolução e a Socialização. Onde e quando há no “*O Homem e o Cavalo*” uma única cena que possa ferir os seus adolescentes pudores? Faço um apelo à sua honestidade intelectual para que a descubra e aponte. E o mesmo apelo para que negue a escabrosidade realista de que está cheio Zé Lins que ainda não saiu da curiosidade burguesa pelas “coisas feias”, com que Eça fez “*O Padre Amaro*”.

Zé Lins não passa na forma de um “narrador” como no conteúdo não vai além de um “psicólogo”. Sua obra prima até agora é “*O Bangüê*” onde aparece o processo de transformação das forças produtivas em certa região do Brasil. Tudo isso, porém, individualizado numa decadência feudal que vai da dor – de – corno à venda das terras patriarcais. Em “*Moleque Ricardo*” há mesmo uma perda de potência do escritor. E nesse como nos livros anteriores, ele não alcança mais o drama individual. Que é o “*Moleque Ricardo*”? Um indivíduo que toma consciência de sua classe.

Em “*Suor*”, de Jorge Amado, já há o coletivo e seu drama. É uma classe que toma consciência de sua posição revolucionária. Ou você, meu futuro escritor, não enxerga também isso? Não enxerga que Jorge Amado já vai longe na outra esquina da produção social-socializante?

Pese pois e examine tudo isso afim de não continuar a falsificar as coisas.

Por fim, na defesa final da sua peça, Oswald repudia tanto à suposta obscenidade da obra, quanto a idéia de que dela exalaria uma “oratória romântica”, buscando apoiar-se nos

clássicos para justificar a presença do que o crítico considerava obsceno, e nos líderes soviéticos para rechaçar a idéia de romantismo:

O que se pode encontrar em “O Homem e o Cavalo” são expressões fortes, escritas com todas as letras e tiradas aliás da linguagem diária. Mas não será você que utiliza essas expressões, que utiliza o termo “trepando” num artigo de jornal e defende um escritor que também delas fartamente se utiliza, que terá autoridade para chamá-las de obscenas. Aliás toda boa literatura atual como a antiga as utiliza, não se faça de ingênuo! Dizendo que o nosso meio social está atrasado a ponto de não compreender “O Homem e o Cavalo” você justifica as tiragens da Editora Nacional. É claro que um operário que tem medo de mostrar em casa “O Homem e o Cavalo” não passa de um modesto reacionário que só pode gostar do Paulo Setubál. Do Zé Lins também não pode porque o Zé Lins também tem “porcaria”. Nem de Gladkov ou de Ilya Ehrenburg que também têm. E passando aos clássicos nem de Dante, Shakespear ou Camões.

Quanto a oratória romântica do “ O Homem e o Cavalo”, passo a piada a Lenin, Stalin, Einstein de quem tirei toda a “declamação” social e construtiva da minha peça.<sup>185</sup>

Oswald de Andrade ressalta em sua resposta a Paulo Emílio a relação do Partido Comunista, dirigido por uma linha obreirista, com os intelectuais na década de 1930; a discussão do que seria uma obra literária de “esquerda” para toda a população, cita a obra de Jorge Amado; aborda o sentido da peça *O homem e o cavalo* que discute a transição do homem entre o “cavalo de guerra” e o de *turf* (sociedade burguesa) e o cavalo “a vapor” (sociedade socialista); além de afirmar sobre as possibilidades da peça ser encenada tanto na Rússia quanto nos Estados Unidos.

Patrícia Galvão, a Pagú, escreveu a Oswald sobre sua viagem a Rússia, nas suas palavras: “Sobre a Rússia não há comentários simplesmente colossal. (...) encontrei gente batuta, inclusive o organizador do teatro revolucionário. (...) Estou certíssima que você pode representar aqui Homem e o Cavalo. (...)”<sup>186</sup> Mas não encontramos nenhum registro de que essa intenção tenha de fato se concretizado na Rússia ou nos Estado Unidos, apenas a carta de Jorge Amado, confirmando o interesse de Samuel Putnam<sup>187</sup>. Dizendo que: “O

---

<sup>185</sup> “Bilhetinho a Paulo Emílio”. *A Platéia*, [Rio de Janeiro], 25 de setembro de 1935. Fundo Oswald de Andrade, Série: Produção Intelectual, Arquivo CEDAE.

<sup>186</sup> Carta de Pagu [Patrícia Galvão], dando notícias da chamada “terra de Hitler”, [1933], Fundo Oswald de Andrade, Série Correspondência, Arquivo CEDAE.

<sup>187</sup> Samuel Putnam (1892-1950), escritor norte-americano, tradutor de Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Jorge Amado.

Putnam me escreveu dizendo que o seu livro já está traduzido e ele está tratando de encenar”.<sup>188</sup>

As peças *O rei da vela* e *A morta* foram publicadas juntas em 1937 pela Editora José Olympio e dividiram opiniões quanto ao Gosto. Para o amigo China, funcionário do Ministério das Relações Exteriores:

Com *A Morta* você chegou, na minha opinião, ao ponto mais alto da sua obra literária. É isso, por sinal, o que você diz na carta prefácio. Tudo admirável. Se você não leva a mal eu direi que *A Morta* me parece mais profunda, mais de acordo com o seu temperamento Volteriano. Há muito mais “achados”. (...) *A Morta* é mais que tudo um grande poema. A linguagem usada pelos personagens caberia nas produções dos maiores poetas da humanidade. O que me faz não achar *O Rei da Vela* (que ainda não li todo) menos grandioso, talvez seja o fato de eu ter me reconhecido entre os muitos habitantes da jaula. É uma peça de grande atualidade social, mas sem a humanidade da *Morta*. Eu sempre repito daquele pensamento do Comte: A gente se cansa de agir e até de pensar, mas nunca se cansa de amar ... e nem de o dizer.<sup>189</sup>

No próximo capítulo iremos tratar da peça *O rei da vela* e abordaremos as críticas quanto à problemática da encenação da peça, a análise da peça visando uma maior compreensão dos motivos que levaram à censura e qual tipo de censura era aplicada à peça.

---

<sup>188</sup> Carta de Jorge Amado, [entre 1935 e 1938]. Fundo Oswald de Andrade, Série Correspondência, Arquivo CEDAE.

<sup>189</sup> Carta de China, afirmando o recebimento do Teatro Completo, a sua preferência pela peça *A morta* e pedindo um exemplar de Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro, 25/8/1937. Fundo Oswald de Andrade, Série Correspondência, Arquivo CEDAE.

### CAPÍTULO III - 3º ATO

“Enquanto os padres, de parceria sacrílega, em São Paulo com o professor Mário de Andrade

E no Rio com o robusto Schmidt, cantam e entoam, nas últimas novenas, repletas do Brasil: No céu, no céu com ‘sua’ mãe estarei!

Eu prefiro simplesmente me declarar enjoado de tudo.

E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária.

O caminho a seguir é duro, os compromissos opostos são enormes, as taras e as hesitações maiores ainda.

Tarefa heróica para quem já foi irmão do Santíssimo, dançou quadrilha em Minas.

E se fantasiou de turco a bordo. Seja como for. Voltar para trás que é impossível.

O meu relógio anda sempre para frente.

A História também.”<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. In: *Obras Completas – 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p.133. A primeira edição deste livro foi publicada em 1933, pela Editora Ariel (do PCB), que, apesar da péssima distribuição, logo se esgotou no Rio de Janeiro, de acordo com a carta a Oswald do amigo China, em 25 de agosto de 1937 in: BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O Salão e a selva – uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995,p.171.

### 3.1- Relação dos intelectuais com o PCB

Para entender a relação dos intelectuais com o Partido Comunista do Brasil (PCB) no início dos anos 30, necessária para a compreensão das peças de teatro de Oswald de Andrade, é necessário adentrar nos “zigue-zagues” da política dos comunistas no período. Nesse sentido cabe fazer um breve comentário sobre as resoluções tomadas no VI Congresso da Internacional Comunista (IC) em 1928.

Neste congresso, a IC apontou uma resolução de que o mundo estaria passando por mudanças estruturais que levariam ao acirramento das contradições capitalistas, levando ao surgimento de uma “terceira vaga revolucionária”. Além das teses do VI Congresso existiram outras conseqüências, com a teorização do social-fascismo e da linha obreirista. No que se refere à teoria do social-fascismo, a IC passou a defender a tese de que os partidos socialista e social-democrata seriam apenas variantes do fascismo, devendo os comunistas por termo à política de alianças (frente única) que os mesmo tinham levado a cabo no período anterior. Principalmente após a derrota da revolução chinesa (1927), adotou-se uma linha ultra-sectária que impedia qualquer tipo de aliança, seja para a ação direta, seja no terreno eleitoral, com as demais forças da esquerda. A Internacional:

“(…) olhava o Brasil e via a China. A situação é descrita como um verdadeiro caos, e as raízes desse caos são atribuídas, à ‘luta econômica entre a burguesia agrária, todo poderosa, e a burguesia industrial que não fez a não ser crescer depois da proclamação da República e que não se resigna a ficar politicamente a um segundo plano.’ Essa luta teria passado por diversos planos e agora atingira uma etapa aguda, na qual a burguesia industrial unida à pequena burguesia, procura instaurar sua dominação política. E lembra que deve ser observado que ‘durante toda essa luta o Exército sempre tomou partido pela burguesia industrial contra a burguesia agrária’, classificada como ‘feudal’. Supunha-se que a luta pela dominação política da burguesia industrial implicaria a predominância de uma política industrial sobre uma política agrária. Parece haver aqui uma confusão entre peso político dos proprietários de terra e feudalismo, associando o regime de relações no campo ao feudalismo (...) a atividade política dos agrários se desenvolveria nesse ‘meio feudal’ (...).”<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> PINHEIRO Paulo Sérgio. *Estratégias da Ilusão - a Revolução Mundial e o Brasil 1922-1935*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1922, p.157.

Ao mesmo tempo, e ligando-se diretamente a esta virada, este congresso marcou o recrudescimento do combate às posições defendidas pela Oposição de Esquerda da IC, dirigida por Leon Trotsky - que nesta mesma época, estava sendo expulso do partido e da URSS. A IC também adotou uma postura obreirista de combate aos intelectuais no interior das seções nacionais (os PC's), sendo este o setor mais sensível às teorizações feitas por Trotsky. É o caso, por exemplo, do primeiro grupo vinculado a Oposição de Esquerda no Brasil, impulsionado pelo jornalista e crítico de arte Mário Pedrosa, e que contava ainda com Lívio Xavier, Aristide Lobo, Rodolfo Coutinho, Benjamin Peret e Salvador Pintaude.<sup>192</sup> Segundo a nova linha da Internacional, as direções dos Partidos Comunistas deveriam ser formadas por operários e deveriam ser excluídos os elementos pequeno-burgueses e intelectuais. Assim, além dos trotsquistas, intelectuais importantes, como Astrogildo Pereira – que se manteve fiel às posições da IC – seriam excluídos da direção do PCB.

Mas logo a linha política da Internacional Comunista sofreu uma nova reviravolta no VII Congresso de 1935, em que foi aprovada a linha de alianças anti-fascistas, conhecida como tática de Frente Populares. No entanto, o traço permanente na linha da IC, que permanece inalterado tanto no VI quanto no VII Congressos dizia respeito à análise das formações sociais semi-coloniais, a qual se incluía o Brasil. Segundo os comunistas, o Brasil seria um país dominado pelos imperialismos britânico e norte-americano – que disputavam entre si – e também marcado pela existência de relações feudais no campo. País predominantemente agrário, o Brasil deveria passar por uma revolução democrático-burguesa para desenvolver o capitalismo. Só depois disso é que se formariam as condições para a revolução socialista. Segundo Pinheiro:

“A União Soviética toma de maneira incontestada a principal posição à frente do proletariado revolucionário, ao qual os países coloniais ou semi-coloniais poderiam se aliar para evitar a fase capitalista. Essa predisposição da União Soviética para controlar e dominar o movimento comunista internacional, já perceptível no V Congresso concretiza-se

---

<sup>192</sup> KAREPOVS, D. e MARQUES NETO, J. C. “Os trotskistas brasileiros e suas organizações políticas (1930-1966) in REIS FILHO, Daniel Aarão e RIDENTI, Marcelo (org.) *História do marxismo no Brasil*, volume V (partidos e organizações dos anos 20 aos 60). Campinas, SP: Unicamp, 2002, p. 103-155.

a partir do VI Congresso. Para tanto, as teses baseiam-se na noção que o capitalismo atingira uma fase de hostilidade em relação à União Soviética (...)”<sup>193</sup>

Mas ainda há uma distinção importante entre os dois congressos, pois a política contrária a quaisquer tipos de alianças oriundas do VI Congresso, tinha como corolário a idéia de que a revolução democrático-burguesa seria feita sem a participação da própria burguesia, ao passo que no VII Congresso foi proposta a idéia de que tal revolução deveria ser feita em aliança com o setor progressista da burguesia, não vinculada ao imperialismo, mas com a direção do proletariado. Controvérsia à parte, é neste marco interpretativo que a formação social brasileira era entendida pelos comunistas. No entanto o Brasil continuou a ser visto como sendo um país agrário, portanto feudal, e neste contexto entendemos que:

“ Se a política interna é feudal, no contexto das relações internacionais, ‘econômica e politicamente, o Brasil é uma colônia do imperialismo anglo-americano.’ Classificação que poderia ser tomada como uma metáfora extraída da presença dos capitais ingleses e norte-americanos, mas que é utilizada no contexto da Internacional como verdadeira categoria, com conseqüências no plano da política interna: os acontecimentos na cena política vão ser lidos como prolongamentos diretos da concorrência entre os dois imperialismos”<sup>194</sup>

Para a compreensão da relação entre intelectuais e o PCB no Brasil, é preciso lembrar - como visto anteriormente no capítulo I -, que os anos de 1930 vieram acompanhados de uma forte repressão ao movimento dos trabalhadores, tanto aquele de orientação anarco-sindicalista, quanto o de inspiração comunista. Apesar disto o jornal *A Classe Operária* voltou a circular entre outras novas publicações, impulsionadas pela inserção de intelectuais no partido ou às vezes apenas simpatizantes. Pois, a influência dos partidos deixa de estar reduzida a setores da classe trabalhadora e se estende, cada vez mais, a parcelas de militares, estudantes e intelectuais. Oswald de Andrade e Patrícia Galvão tornam-se comunistas e publicam, em 1931, o efêmero mas impactante *O Homem do Povo*, onde colaboram também Flávio de Carvalho, Geraldo Ferraz, entre outros.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da Ilusão - a Revolução Mundial e o Brasil 1922-1935*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1922, p.165.

<sup>194</sup> *Idem*, p.158.

<sup>195</sup> RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Op. Cit.*, p.26.

Na década de 1930 o mercado editorial se expande e, como consequência, o público leitor também cresce. No campo literário internacional destacam-se autores como: Gorki, Tolstoi, Dostoiewsky e Jonh Reed; e na literatura social brasileira Oswald de Andrade, Pagu ( a Mara Lôbo, de *O Parque Industrial*), Graciliano Ramos, Jorge Amado, entre outros. Aparecem várias publicações, como em 1931, o *Boletim de Ariel*, com tiragem expressiva para época.<sup>196</sup> Nas páginas do *Boletim de Ariel* travam-se importantes debates políticos-culturais, centrado no socialismo soviético e voltado à ‘literatura proletária’. Em 1934 foi criada a revista *Espírito Novo* – de literatura, arte, economia e ciência -, nela colaboraram vários intelectuais próximos ou filiados ao PC como: Castro Rabelo, Candido Portinari, Aníbal Machado, Oswald de Andrade, entre outros. Além de outras inserções do partido na imprensa, como por exemplo, nas revistas: *Inteligência*, *Flama*, *Revista Acadêmica*, *Belas Artes*, *Movimento* e *Problemas*. E nos jornais: *A Manhã*, no Rio, *A Platéia*, em São Paulo e a *Folha do Povo*, em Recife.<sup>197</sup>

O autor Antonio Rubim ressalta que:

“Outro elemento cultural que não pode ser esquecido ou subestimado, (...) é o aparato cultural de um certo ambiente cultural associados à vida partidária. Não há duvida que, em uma sociedade carente culturalmente, o partido surge como um espaço de política e cultura não desprezível, especialmente para a jovem intelectualidade. Tal aspecto não pode ser desconsiderado, mesmo que se reconheça que a atmosfera deste ambiente pode ser contaminada pelos interesses político- partidários mais comezinhos e imediatos ou ser submetido a rígidos controles ideológicos, inclusive via censura. (...) O ideal da revolução assumido e associado ao Partido Comunista – talvez não mais pelos partidos de hoje – certamente é um desses elementos magnetizadores. A sugestão que a adesão de Oswald de Andrade ao PC, entre outras motivações, pode estar impregnada por uma percepção da revolução social e política como ato contínuo da (sua) revolução estética parece não ser descabida. (...)”<sup>198</sup>

Os anos 1930 foram de intensa produção para Andrade que publicou *A Escada*

---

<sup>196</sup> “O exponencial crescimento da sua tiragem surge como significativo indicador de sua repercussão: 6 mil em 1931; 24 mil em 1932; 30 mil em 1933 (...)” In: RUBIM, Antonio Albino Canelas, *Op cit*,p.26-27.

<sup>197</sup>RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Op. Cit.*, p.27.

<sup>198</sup> *Idem*, p.78-79.

*Vermelha*<sup>199</sup> e a peça *O Homem e o Cavalo*, em 1934. Logo em seguida, em 1937, ano de início do Estado Novo, lançou mais duas peças *O Rei da Vela e A Morta*, completando a “Trilogia da Devoração”. A trajetória velada de suas peças está intimamente relacionada com esse tempo e espaço. Oswald de Andrade caminhou em direção oposta à hegemonia “imprimida por um dado grupo ou fração de classe a toda sociedade e, por isso mesmo, umbilicalmente ligada à única dimensão unificadora e organizadora de atores sociais em permanente estado de disputa explícita ou latente: a cultura.”<sup>200</sup>

Rubim chama atenção para a entrada dos modernistas no PC e questiona sobre a opção feita por Oswald:

“ Em certos momentos e de modo parcial, alguns modernistas podem ser “salvos” e reincluídos na cultura aceita e defendida pelo PC. Isto acontece com Oswald de Andrade nos anos 30, quando militante comunista. Jorge Amado, em *O cavaleiro da esperança*, escreve sobre Oswald: ‘um modernista’ passando adiante do ‘modernismo’ faz necrológico do movimento e da burguesia do café em novelas cadentes de sátira.’ Nestes anos, seus livros, em geral, são acatados de forma razoável por intelectuais do PC, como se pode acompanhar através de resenhas publicas no *boletim Ariel*. Mas também críticas podem ser encontradas, como as formuladas por Aderbal Jurema acerca do romance *A escada vermelha*. Depois de afirmar taxativo: ‘ a técnica deste livro não é de esquerda’, Aderbal escreve: ‘Sob o ponto de vista literário, não é mais admissível que este escritor continue na pesquisa penosa de frases de efeito. Existe mesmo uma preocupação constante de novidade que não se justifica. Ficamos até em dúvida se escolheu a posição de romancista de esquerda por moda, tal a existência de bancar o original.’<sup>201</sup>

A intervenção político-cultural do PC não se limitou a boletins, jornais e revistas, pois o partido desenvolveu diversas outras atuações e influências. No entanto, nas palavras de Rubim é:

“ Difícil determinar com precisão as exatas dimensões dessa intervenção. A desatenção da bibliografia quando existente; a amplitude e fluidez das áreas de cultura e os complexos itinerários a serem acompanhados novamente quase inviabilizam um conhecimento da inserção do PC, nestes outros campos culturais. Elencar indícios deve pelo menos fazer

---

<sup>199</sup> O livro continuava a Trilogia do Exílio, iniciada antes do Modernismo, e seu título estava programado para ser “A Escada de Jacob”, no entanto, por contingências políticas recebeu o adjetivo “vermelha”.

<sup>200</sup> MENDONÇA, Sonia. “Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania”. In: *Tempo 1. Rio de Janeiro: v. 1, 1996*, p.98.

<sup>201</sup> RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Op. Cit.*, p.98.

emergir um conhecimento aproximado desta interação e dos outros aparatos acionados pelo partido.”<sup>202</sup>

As peças de Oswald de Andrade podem ser vistas, como um exemplo, da influência da ideologia do PC como veremos a seguir na análise da peça *O rei da vela*. Para Oswald, em suas palavras o teatro significa:

“O teatro moderno, como o antigo, transpõe a vida para o palco, isto é, não procura imitar a vida como ela é, mas suas aparências. Resume-a colocando-a num outro plano a cena. Procura obter uma equivalência dos fatos e não a sua cópia minuciosa e igual. Se um empregado de escritório de usura aparece no “Rei da Vela” fantasiado de domador de feras, isso explica bem a sua função de todos os dias na vida. Os clientes são vistos numa jaula enfurecida porque psicologicamente é essa a sua posição diante do usuário. O teatro deve esclarecer pela invenção dos efeitos, pela indumentária, pela síntese, o que a peça não pode totalmente dizer. Assim, no terceiro ato do “Rei da Vela” há uma interrupção da cena. O pano desce durante o suicídio de Abelardo I. A peça não terminou ainda mas vai prosseguir em situação diversa. A salva que se ouve anuncia simplesmente que se produziu um grande acontecimento. A cena do fim é uma síntese teatral daquilo que se daria mais lentamente na vida. É bom lembrar que o teatro deve resumir em algumas horas, o que se passou em diversos anos, às vezes em diversos séculos, na realidade.”<sup>203</sup>

### 3.2- O “Rei” em vermelho

As peças de Oswald de Andrade foram escritas entre 1933 e 1937, respectivamente, *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), ou seja, dadas as vinculações do autor, a dramaturgia *oswaldiana* foi marcada tanto pelos princípios modernistas e antropofágicos como pelo pensamento comunista da época. Não podemos analisar suas peças sem ter em mente essa premissa. Por isso, para a reflexão sobre a peça *O rei da vela* iremos primeiramente analisar suas influências de Moscou e depois sua ligação com o modernismo antropofágico. É preciso ressaltar que a forma da peça é distinta da do modelo realista socialista, apesar do conteúdo ser na sua maioria engajado politicamente.

---

<sup>202</sup> *Idem*, p.39.

<sup>203</sup> ANDRADE, Oswald. “Sobre o Rei da Vela” (manuscrito), doc. n° 1251, cx. 8, Série Produção Intelectual, Sub-série: Teatro, Arquivo CEDAE.

No início dos anos 1930, começava-se a delinear o modelo do realismo socialista, e foi num contexto em que emergia a arte de vanguarda, em variadas matrizes que surgiu este modelo:

“Foi um período em que tensões sempre latentes entre internacionalismo e nacionalismo, universalismo e política de classe foram levadas a uma contradição absoluta e instável. Era difícil manter-se indiferente à Revolução Russa, ao crescente poder dos movimentos socialistas e comunistas, ao colapso de economias e governos e à ascensão do fascismo. A arte politicamente comprometida assumiu uma ala do movimento modernista. O surrealismo, o construtivismo e o realismo socialista procuravam mitologizar o proletariado de suas maneiras respectivas, e os russos puseram-se a escrever isso no espaço, tal como o fez toda uma sucessão de governos socialistas na Europa, através da criação de prédios como o celebrado Karl Marx-Hof, em Viena (projetado não somente para abrigar trabalhadores, como também para ser um bastião de defesa militar contra qualquer ataque rural conservador lançado a uma cidade socialista). Mas as configurações eram instáveis. Assim que as doutrinas do realismo socialista foram enunciadas como um lembrete ao modernismo burguês e ao nacionalismo fascista ‘decadentes’, a política de frentes populares de muitos partidos comunistas levou a um retorno à arte e à cultura nacionalistas como um meio de aliar as forças proletárias às forças oscilantes de classe média numa frente única contra o fascismo.”<sup>204</sup>

O autor Marcelo Mattos (2007) no seu estudo sobre o romance *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão (mais conhecida como Pagu), publicado em 1933, nos chama atenção para a necessidade de se “pensar o realismo socialista, no interior do debate dos anos 1920 e 1930, não como continuidade vermelha do realismo naturalista da virada do século, mas como um dos desdobramentos da polêmica entre as vanguardas engajadas do modernismo”. A partir desta reflexão é necessário recuperar, brevemente, o debate em torno do papel da cultura no processo revolucionário soviético - que girava em torno da questão: qual tipo de cultura se adequaria ao projeto socialista?

O campo artístico encontrava-se dividido entre a posição do *Proletkult*, que visava a criação de uma cultura proletária, defendida por Bogdânov e a outra proposta de uma “revolução cultural” liderada por Lenin. A *Proletkult* foi fundada em 1917 como uma organização cultural independente do Estado soviético, estimulou o auto-ativismo na

---

<sup>204</sup>HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 8ª. Ed., São Paulo: Loyola, 1999, pp. 40-41, *apud* MATTOS, Marcelo Badaró. *Literatura militante entre o modernismo e o realismo socialista: o Parque Industrial de Patrícia Galvão*, 2007. (mimeo), p. 4 e 5.

formulação do teatro operário<sup>205</sup>, que tem como intuito de criar uma arte que seja “*de e para* os trabalhadores.”<sup>206</sup> Já Lenin acreditava que uma “revolução cultural” dirigida pelo partido seria a solução para superar a cultura burguesa, além de ter uma posição contrária ao auto-ativismo, do agit prop (agitação e propaganda), da arte espontânea. Desta maneira:

“Os modernistas russos dividiram-se em várias vertentes. Muitos aderiram às teses da *proletkult*. Outros, mantiveram a perspectiva da ruptura formal, mas recusaram qualquer engajamento, defendendo uma proposta de “arte pela arte” e reverenciando a boemia nos círculos dos cafés, nos termos definidos pelos revolucionários como tipicamente burgueses. Outros ainda, embora mantendo fidelidade aos preceitos estéticos de ruptura formal modernista, aderiram desde a primeira hora à revolução e pregaram em sua produção um engajamento efetivo, colocando-se mesmo a serviço das demandas do processo revolucionário, na agitação, propaganda e produção artística “oficiais”. Foi o caso do mais destacado poeta do futurismo russo dos anos 1910, Maiakóvski.”<sup>207</sup>

O movimento da *Proletkult* perdeu suas forças e, ante a oposição aberta do regime, esvaziou-se por volta de 1923, embora oficialmente só tenha sido encerrado em 1932. Nos anos 1930 sob a regência de Stalin, o campo cultural passou a sofrer intervenções diretas do Estado e o teatro foi instrumentalizado pelo Estado, desaparecendo as companhias de agit prop.

Oswald de Andrade escreveu dois manifestos conhecidos intitulados de: *Pau-Brasil* e *Antropófago*, que fazem uma reflexão sobre o modernismo a *la* brasileira, como vimos no primeiro capítulo. Ao iniciar sua nova reflexão sob “a luz da dialética marxista” redige um novo “manifesto” sobre o papel do artista. Reproduzimos aqui esta fonte integralmente para a melhor compreensão do debate sobre a função e o papel da arte, nas palavras de Oswald de Andrade:

“A luz da dialética marxista, o papel do artista, detentor do patrimônio artístico coletivo, adquire um poderoso sentido.

A lógica da luta de classes impõe-se ao artista em todas as suas conseqüências, ele lhe pergunta quem ele deve seguir, contra quem ele deve lutar.

---

<sup>205</sup> O teatro operário teria os seguintes princípios: formar núcleos locais com a participação financeira dos membros por meio de cotas; elenco flutuante, formado por operários locais; processo de trabalho aberto à comunidade local; atuação em lugares abertos e/ou adaptados; entre outros. GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.6.

<sup>206</sup> GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

<sup>207</sup> MATTOS, Marcelo Badaró. *Literatura militante entre o modernismo e o realismo socialista: o Parque Industrial de Patrícia Galvão*, 2007. (mimeo), p. 8.

O desenvolvimento acelerado dos acontecimentos, as perturbações percussoras de revolução, o socialismo triunfante na U.R.S.S. , obrigam-no a tomar partido.

A progressão inaudita das ameaças de conflitos, a corrida armamentista disputada pelos imperialismos sob pretexto de segurança, as “intervenções” japonesas na Manchuria, francesa em Marrocos, a repressão sangrenta que subjuga os povos coloniais, os massacres recentes de Genebra, não podem deixar ninguém indiferente.

Em todos os países vindos de todos os horizontes, saídos de todas as classes sociais os intelectuais se levantam para a luta e protestam.

Na França, uma magnífica corrente se apossou de toda uma camada intelectual e a une ao proletariado na sua luta grandiosa pela liberdade.

Não há pretexto com que o artista passou legitimar a sua neutralidade social.

O artista é sempre um ser social misturado ao meio social, cujo papel é transcrever pelos meios que lhe confere a vida econômica, a substância da sua época nesse sentido a arte se parece com a vida.

As maiores épocas da arte corresponderam sempre a um período de desenvolvimento social, uma renovação econômica. No regime atual, com a desordem e a crise que caracterizam esse período da evolução capitalista, o artista, pelas possibilidades que lhes são permitidas, só tem valor na proporção de serviço que presta junto a burguesia. Ele é sobretudo um instrumento nas mãos de uma classe e destinado a manter os privilégios dessa classe. É impossível que ele preencha com espontaneidade e liberdade, o importante papel que a multidão espera dele.

É habitualmente o seu papel se dissimular sob o que chamam de originalidade e personalidade.

É preciso denunciar aqui esta pretendida independência do artista. É preciso arrancar o véu do individualismo sob o qual a burguesia quis camuflar a sua influencia sobre as forças do espírito, literárias e artísticas.

Não há arte neutra. Não há literatura neutra. E a não posição política para a qual muitos apelam com o fim de ilustrar essa pretendida liberdade do espírito, não é senão a complacência mais ou menos consciente para com o “Status quo” e para com o regime de exploração e de lucro.

Sob formas vazias e mentirosas de democracia, sob uma aparência enganadora de independência calculada e cultivada, a burguesia lutando com a decomposição de seu próprio regime, com os antagonismos orgânicos recentes dos seus elementos, tenta assegurar para si a adesão do artista fazendo-o participar mais estreitamente do seu próprio futuro. Ela acredita assim sufocar a sua combatividade, cobrindo-o de honras, exaltando a sua falsa originalidade, fechando-o nas malhas dos lucros materiais e fazendo dele por diversos títulos um beneficiário moral do regime.

Mas essa manobra de absorção não deixa de ter o seu avesso num período de crise como o atual. Da mesma maneira que o capitalismo procura fazer suportar ao proletariado o peso das suas dificuldades econômicas por meio de reduções de salários e despesas em massa e impostos cada vez mais pesados e mais arbitrários, por ameaças de guerras sempre maiores, o artista viu dia a dia se acumular sobre ele a mesma carga. Suas possibilidades de criação foram mais e mais reduzidas e limitadas quando não totalmente suprimidas. Ele também a burguesia impõe a “grande persistência”. Essa burguesia que até então lhe fornecia encomendas, que o fazia construir, decorar e mobiliar seus palácios, essa burguesia que lhe pedia diversões literárias pictóricas ou dramáticas, não lhe pode mais garantir um mínimo de trabalho.

No momento em que todas as forças da arte se acham galvanizadas pelas necessidades repugnantes de uma classe decidida a manter custe o que custar suas prerrogativas.

No momento em que somos espectadores de uma literatura, de um cinema, de um teatro, de uma arquitetura a serviço do capitalismo para as suas necessidades imperialistas de repressão e dividendos.

No momento em que toda a manifestação artística toma um valor de especulação a custa da classe trabalhadora, em que toda atividade de espírito é logo utilizada, deformada, aviltada em vista da intoxicação, da corrupção do indivíduo criador e das massas.

Temos que nos agrupar, que cerrar fileiras em torno do proletariado.

Temos que por a seu serviço as forças artísticas de que a burguesia tenta se apoderar para seus fins de exploração e regressão.

Devemos, diante das forças congregadas do capitalismo, levantar uma frente unida aos escritores e aos artistas ao lado do proletariado revolucionário.

Devemos participar das demonstrações das lutas de ação direta do proletariado.

Devemos reabilitar as forças decaídas da arte e da literatura e transformá-las em armas poderosas na luta para o advento da nova civilização, pelo advento do socialismo já vencedor de uma sexta parte do globo.

A associação dos escritores e artistas revolucionários deve ser a união de todas as forças artísticas ainda sãs, de todas as vontades combativas que não possam mais pactuar com a gerência burguesa.

Fazemos um apelo a todos que queiram por um termo à estagnação da nossa época, ao reino nefasto do capitalismo sob todas as suas formas.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup>ANDRADE, Oswald. “À LUZ da dialética marxista, o papel do artista (...)”. [São Paulo?, 193\_?]. (Texto em nome da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários.), documento nº 707, caixa 2, série Produção Intelectual, Arquivo CEDAE.

Como vimos a relação entre os intelectuais e o PCB na década de 1930 foi marcada por uma linha tênue, entre a postura do partido obreirista e a necessidade de divulgar os pensamentos do PC através dos intelectuais. A fundação do jornal *O Homem do Povo* misturou as novas influências de Oswald e seu já conhecido humor modernista, como podemos perceber numa passagem do editorial:

“ Contra os grandes trustes parasitários que vivem do nosso banho turco de povo lavrador (...) combateremos (...) ao lado da racionalização econômica e contra a cabra-cega da produção capitalista. (...)

Aqui, os capitais estrangeiros deformaram estranhamente a nossa economia.

Dum país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas.”<sup>209</sup>

A alusão ao Brasil como um país de sobremesa, ou seja, agrário, produtor e exportador de café, açúcar, fumo e bananas, está ligada à visão “pecebista” da época, que via o Brasil como um país semi-feudal e dependente do capital estrangeiro. Os principais temas abordados no jornal eram: a denúncia ao imperialismo, a denúncia do oportunismo da Segunda Internacional e a desqualificação das elites e a decadência da família burguesa<sup>210</sup>. Oswald escreveu sob o pseudônimo Estalinho um artigo intitulado “Ideologia Criminosa”, sobre a falência da família burguesa, que serviu de matéria prima para *O rei da vela* com os seguintes pontos em comum com a peça:

“ - A família burguesa é um complicado saco de gatos onde o ódio impera e o amor é completamente desconhecido;

- o lar burguês é um doce recanto do qual todos fogem espavoridos e a tal sociedade é um acúmulo de disfarces cínicos, eivadas de vícios, corroída pelo pelos preconceitos;

- a família está em franca decomposição porque os pais, na sua maioria, não hesitam em vender sua própria filha a qualquer velho endinheirado.”<sup>211</sup>

O título, *O rei da vela*, escolhido para a peça reflete de certa maneira a ligação de Oswald com o Partido Comunista, pois a vela escolhida para ser o símbolo da peça, representa o atraso brasileiro, um retorno ao século passado, em que não havia luz elétrica,

---

<sup>209</sup> Jornal *O Homem do Povo* in: CAMARGO, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: GRAAL, 1996. (p.144/145).

<sup>210</sup>Sobre a decadência da família burguesa Pagú publicou os seguintes artigos: “ As meninas de Syon já são girls clandestinas” (no 2º número) e no nº 6 “Saibam ser maricons”.

<sup>211</sup>CAMARGO, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: GRAAL, 1996, p.144/145.

como se o Brasil tivesse parado no tempo dos castiçais. É preciso refletir que a peça se passa na década de 1930, ou seja, abalada pelos reflexos da crise de 1929, em que muitos perderam tudo o que tinham da noite para o dia. Além de produtor de velas, Abelardo I praticava agiotagem e emprestava dinheiro a juros exorbitantes.

*O rei da vela* tem como trama central a vida de um burguês em ascensão social, chamado de Abelardo I, que exerce a função de agiota e dono de uma fábrica de vela. O objetivo do rei é casar-se com Heloísa e obter um título de nobreza, proveniente de uma família falida da aristocracia rural. A família da noiva, por sua vez, vê nessa aliança a solução financeira para sua ruína. Abelardo I é quem melhor explica “o complicado saco de gatos” da família de Heloísa:

“Crápulas! Sujos! Um é o Totó Fruta -do- Conde! O outro está bêbado e perigoso. Virou fascista agora. Minha cunhada veio sentar de *maillot* no meu colo para eu coçar-lhe as nádegas... com cheques naturalmente. A sogra caída... A outra velha... E eu é que devo me sentir honradíssimo... por entrar numa família digna, uma família única”<sup>212</sup>

Apesar de podermos perceber a influência “pecebista” no enredo da peça, existem alguns pontos que se diferenciam da teoria do PC dos anos de 1930. A primeira questão divergente configura-se na insistência do partido num “choque de imperialismos” entre os interesses ingleses e os estadunidenses, e ao contrário desse pensamento na peça encontra-se representada uma “sociedade” entre a burguesia e o imperialismo norte-americano, através da aliança entre Abelardo I e o americano Mr. Jones. O outro ponto divergente para o pensamento pecebista da época pode ser analisado pela defesa do partido na oposição de interesses entre a burguesia nacional e a aristocracia latifundiária, e na peça vê-se uma aliança direta entre burguesia e aristocracia, representada pelo casamento entre Abelardo I e Heloísa.

Na passagem em que Heloísa e Abelardo I aparecem conversando sobre o casamento, e Abelardo I afirmou que considerava o matrimônio “a mais imoral das instituições humanas” mas passou a ver o casamento como a instituição “mais útil à nossa classe... a que defende a herança...”. Como apareceu na citação a cima “a família está em franca decomposição porque os pais, na sua maioria, não hesitam em vender sua própria filha a qualquer velho endinheirado.” No entanto, Heloísa não aparentou ter algum

---

<sup>212</sup> ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 1990, p.73.

problema com a sua situação de “negociada” mas afirmava sim que não agüentaria mais de dois anos na miséria. Admirou Abelardo I por ser realista e ter enriquecido tão rapidamente e falou dos comentários a respeito dele:

“Abelardo I: Já sei... Os degraus do crime... que desci corajosamente. Sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça de minha classe! Os espectros do passado... Os homens que traí e assassinei. As mulheres que deixei. Os suicidados... O contrabando e a pilhagem... Todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avôs. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público... A chave milagrosa da fortuna, uma chave *yale*... Jogo com ela!”<sup>213</sup>

Continua a explicar à futura esposa como conseguiu a sua fortuna: com dinheiro inglês comprou café, na crise de 1929, pois os cafeicultores estavam desesperados para vender a mercadoria a qualquer preço. Depois, recuperou todo o capital investido em ações, construiu a indústria de velas, baseado na regressão que a crise causou e incentivou a volta às velas sob o signo do capital americano. Já na fala a seguir há a percepção do enredo pecebista do Brasil semi-feudal:

“ Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno burguesa dos oratórios e das escritas em casa... As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz...A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (*Indica o mostruário*). (...) mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional!”<sup>214</sup>

Ao final do primeiro ato é anunciada a chegada do americano Mister Jones. Abelardo I diz a Heloísa que deve ao americano e pede que os deixe, mas não antes que ele a veja. O rei da vela curva-se até o chão diante da porta aberta, pela qual entrará o americano.

---

<sup>213</sup> ANDRADE, Oswald (1990). *Op. Cit*, p.54.

<sup>214</sup> *Idem*, p.54.

A cena final representa a derrocada Abelardo I, confuso, traído por seu assistente Abelardo II, não sabe o que fazer. Heloísa não quer perder o negócio e O rei da vela lhe sugere que case com o ladrão que lhe roubou. Ela pergunta qual deles, lembrando que o americano não quer casar. Abelardo I explica que Heloísa deve se casar com quem “deu a tacada final nesta partida (...) É um ladrão de comédia antiga... Com todos os resíduos do velho teatro. Quando te digo que estamos num país atrasado! (...) Topa um casamento com uma nobre arruinada. Na certa!”. O Rei reflete sobre a sua atuação burguesa e refere-se a burguesia como já tendo sido revolucionária, numa visão distinta da perspectiva pecebista, que sustentava um potencial revolucionário – ainda que futuro – da burguesia nacional . Nas palavras de Abelardo I:

“Eu fui um porcalhão! Você sabe a quem a burguesia devia erguer estátuas? Aos caixas de banco. Esses sim é que são colossais! Firmes como a rocha. Os homens que resistem à tentação da nota. (...) Antigamente, quando a burguesia ainda era inocente... **A burguesia já foi inocente, foi até revolucionária...** (...) Na época moderna, para nós, classe dirigente, minha amiga, só há um chamado - chamado da nota! Eu não soube resistir ao chamado da nota! Sendo o Rei da Vela eu banquei o Rei do Fósforo (que se acende e logo se apaga). Também me apossei do que pude! Joguei numa terrível aventura todas as minhas possibilidades! Pus as mãos no que não era meu. Blefei o quanto pude! Mas, fui vergonhosamente batido por um coringa... Pois bem! O Rei da Vela não será indigno do Rei do Fósforo!...”<sup>215</sup>

Outro ponto importante é a percepção crítica da relação humana, a relação reificada/coisificada entre as pessoas e neste caso, entre os personagens da peça, que as pessoas tornam-se coisas, assumindo características de mercadorias, passam a ter *valor de troca*. Os clientes de Abelardo I são vistos como “feras” e tratados como tal. Numa cena Abelardo I aparece discutindo com um cliente, Manoel Pitanga de Moraes, sobre a suspensão dos juros sobrepostos ao pagamento da dívida. O cliente pede para fazer um acordo, pois sempre pagou pontualmente e não utilizou a lei contra a usura, mas o agiota brutalmente responde: “Ah! Meu amigo. Utilize-se dessa coisa imoral e iníqua. Se fala de lei de usura, estamos com as negociações rotas... Saia daqui!” Sr. Moraes continua tentando uma negociação, mas O rei da vela expulsa-o de lá: “(...) Saia ou eu chamo a polícia. É só dar o sinal desse aparelho. A polícia ainda existe...”.

---

<sup>215</sup> ANDRADE, Oswald (1990), *op. Cit*, p.79-80. Grifos nossos.

Quando o cliente sai da cena, Abelardo I diz a Abelardo II que não quer mais receber ninguém, porque “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...”.

Victor Hugo Pereira<sup>216</sup> nos chama atenção para a crítica aos intelectuais presente na peça, sendo este um prováveis fatores da recepção negativa por parte da intelectualidade brasileira, grande parte adepta do projeto de Vargas. Em *O rei da vela a intelligentsia* aparece representada pelo personagem Pinote, que deseja escrever uma biografia de Abelardo I.

Pinote se define como: “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 confesso a minha ignorância não entendo de política. Nem quero entender...”. Abelardo I declara a função social dos intelectuais:

“ 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!”<sup>217</sup>

Abelardo I exige uma posição do intelectual, que não se define, então, ele manda-o embora: “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!”. No manifesto, transcrito a cima, Oswald expõe sua visão sobre o papel do artista e do intelectual, ressaltamos o seguinte trecho:

A luz da dialética marxista, o papel do artista, detentor do patrimônio artístico coletivo, adquire um poderoso sentido.

A lógica da luta de classes impõe-se ao artista em todas as suas conseqüências, ele lhe pergunta quem ele deve seguir, contra quem ele deve lutar. É preciso denunciar aqui esta pretendida independência do artista. É preciso arrancar o véu do individualismo sob o qual a burguesia quis camuflar a sua influencia sobre as forças do espírito, literárias e artísticas.  
(...)

---

<sup>216</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. “O rei e as revoluções possíveis” In: TELES, Gilberto Mendonça (et.al.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995, p.163-179.

<sup>217</sup> ANDRADE, Oswald (1990), *op. Cit.*, p.50.

Não há arte neutra. Não há literatura neutra. E a não posição política para a qual muitos apelam com o fim de ilustrar essa pretendida liberdade do espírito, não é senão a complacência mais ou menos consciente para com o “Status quo” e para com o regime de exploração e de lucro.<sup>218</sup>

Provavelmente, este manifesto está sintonizado com a aprovação pelo Comitê Central do Partido Comunista Soviético, em 1932, da resolução sobre as organizações literárias e artísticas, avaliando um amadurecimento da arte revolucionária e apontando a necessidade da unidade dos produtores de cultura. Estava preparado o terreno para a criação da União dos Escritores Soviéticos, cujo Congresso de fundação ocorrerá em 1934, onde foi formulada de forma mais acabada proposta do realismo socialista. No princípio foi baseado numa representação artística fiel à realidade do povo soviético. É importante lembrar que neste mesmo período, dos anos 1930, foi marcado pelos primeiros resultados positivos dos planos quinquenais e da consolidação no poder de Stálin, assim representar fielmente a realidade do povo soviético, significava destacar seus feitos heróicos na construção do socialismo em um só país. Segundo Marcelo Mattos isto significaria:

“A heroização do cotidiano proletário, a apresentação das vitórias da coletivização e a centralização dos feitos revolucionários na valorização da figura de Stálin e da fase por ele inaugurada, seriam algumas das marcas da literatura produzida sob esta orientação. Reduzida, do ponto de vista formal, a um retorno ao naturalismo mais ingênuo do século XIX e submetida, do ponto de vista político, a um controle nada “flexível” das instâncias partidárias, a arte oficial soviética do período do realismo socialista – de forma análoga ao que ocorreria em outras esferas sob o domínio do stalinismo – significaria a frustração de todo o riquíssimo debate dos anos 1920 sobre vanguardas estéticas e arte revolucionária”<sup>219</sup>.

Oswald critica a arte como mercadoria, inserida na lógica do sistema capitalista, em que o produto do trabalho do artista perde a sua *aura* como diria Walter Benjamin. Já o final da peça, de certa forma dramático, diferente da narrativa farsesca dos outros dois atos, o autor deixa explícito o pensamento da permanência da classe exploradora no poder independente de quem esteja na liderança. Por isso não importa se é Abelardo I ou

---

<sup>218</sup> ANDRADE, Oswald. “À LUZ da dialética marxista, o papel do artista (...)”. [São Paulo?, 193\_?]. (Texto em nome da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários.), documento nº 707, caixa 2, série Produção Intelectual, Fundo Oswald de Andrade, Arquivo CEDAE.

<sup>219</sup> MATTOS, Marcelo Badaró. *Literatura militante entre o modernismo e o realismo socialista: o Parque Industrial de Patrícia Galvão*, 2007. (mimeo), p. 8 – 9.

Abelardo II, pois sempre haverá um Abelardo, e este por sua vez será subordinado ao poder do imperialismo.

Abelardo II questiona o motivo do suicídio e o “rei da vela” explica-se: “Um homem não tem importância... A classe fica. Resiste. O poder do espiritualismo. Metempsicose social...” Recusa-se a ser salvo, pois um médico só iria constatar que Abelardo I revive em Abelardo II (uma piadinha modernista?), o Rei oferece até a sua noiva caso Mister Jones desista do “direito de pernada”<sup>220</sup>, pois estão em um país semi-colonial que depende do capital estrangeiro e tudo está hipotecado, inclusive a noiva!

Assim, o “rei da vela” profere: “(...) Deixo a vocês o Americano... E o Americano aos comunistas. Que tal o meu testamento?” Abelardo I diz que a vida de Abelardo II “não irá muito além dessa peça...” e que não há motivo para matá-lo: “Para quê? Somos uma barricada de Abelardos! Um cai, outro o substitui enquanto houver imperialismo e diferença de classes...”. Abelardo I prevê o futuro e a ameaça revolucionária: “Se vejo com simpatia, neste minuto de 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”. Ouvem-se sons da Internacional – “Proletários de todo o mundo, uni-vos!”

Ouve-se a marcha nupcial, Heloísa será sempre de Abelardo, os personagens ignoram o corpo do Rei no chão, cumprimentam os noivos e o Americano resume o casamento em um “Good business!”.

O final sarcástico da peça tem um tom modernista, apesar de mensagem do imperialismo norte-americano. Em relação a peça, o crítico Mário Chamie, diz: “A estrutura toda de O rei da vela é o papel carbono de uma súmula organizadas dos clichês com que o principiante marxista filtra a sua compreensão do capitalismo.” No entanto Victor Hugo Adler Pereira discorda da análise do crítico:

“Contra a avaliação de Mario Chamie de que no texto predominava ‘o clichê’ pode-se argüir que, além de apresentar aspectos que permaneciam polêmicos, até os anos sessenta, da análise das relações sociais no Brasil, a peça de Oswald de Andrade conferia um rendimento estético até mesmo ao jargão marxista em tom declamatório em algumas falas.

---

<sup>220</sup>Na época medieval, os senhores feudais tinham o direito de passar a primeira noite com as noivas dos servos de seus feudos.

O caráter carnavalesco emprestado às cenas pelo autor transfigura os enunciados da análise política e social, associando-os as imagens surrealistas ou expressionistas, que tendem sempre ao caráter hiperbólico, grotesco, pantagruélico.<sup>221</sup>

### 3.3 - O “Rei” no país das bananas

No ponto anterior abordamos alguns aspectos de influência e outros de divergência entre a dramaturgia *oswaldiana* e o pensamento do Partido Comunista Brasileiro. Nesta parte trataremos do outro lado de Oswald, o modernista antropófago, ambas reflexões feitas a partir da peça *O rei da vela*. É importante pensar que durante o início da década de 1930, quando a peça em questão foi escrita, muitos artistas e intelectuais de vanguarda também faziam parte do quadro do Partido Comunista. Por algum tempo coexistiram ambos os pensamentos nas artes e obras deste grupo.

Nos anos 1920 Oswald viajou algumas vezes para a Europa e pode conhecer vários autores das vanguardas européias.

“Futurismo de Marinetti; cubismo de Picaso e Braque, de Leger e Max Jacob; o expressionismo vindo da Alemanha; cubo-futurismo e construtivismo russos, de Maiakovski; dadaísmo de Tristan Tzara, Picabia; o ‘espírito moderno’ (1917) do poeta Guillaume Apollinaire (que morre em 1918); e mais tarde, em 1924, o surrealismo de André Breton – são essas tendências que dominam as primeiras décadas do século, e de cujo contato Oswald de Andrade seguramente se beneficia. Seu trabalho reflete a presença desse intercâmbio de idéias, embora prevaleça em sua obra a afirmação individual, a modo a se diferenciar, distanciar e manter a originalidade. Isso sem considerar a particularidade brasileira, que absorveu e transformou na sua arte.”<sup>222</sup>

A autora Maria Augusta Fonseca ressalta o caráter antropofágico da obra de Oswald ao “deglutir” as tendências européias e incorporar à moda brasileira na sua arte. Entre 1921

---

<sup>221</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. “O rei e as revoluções possíveis” In: TELES, Gilberto Mendonça (et.al.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995, p.168.

<sup>222</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. Rio de Janeiro: Globo, 2007, p.147.

e 1924 Oswald e Menotti del Picchia colaboravam para o *Correio Paulistano*, Picchia reagiu aos que imprimem ao termo futurista um cunho depreciativo:

“futuristas foram todos os grandes gênios incompreendidos. Tudo o que é rebelião, o que é independência, o que é sinceridade, o que guerreia a hipocrisia literária, os falsos ídolos, o obscurantismo, tudo o que é belo e novo, forte e audacioso, cabe na boa e larga concepção do futurismo.”<sup>223</sup>

Na década de 1930 surge no campo da arte um debate entre Lukács e Brecht, o primeiro defensor do realismo – na sua aceção um realismo crítico, que embora distinto foi muitas vezes associado neste debate ao realismo socialista oficial – e o outro adepto das vanguardas artísticas. Lukács defendia que a boa literatura é a que consegue ir além das aparências superficiais, captando e reconstruindo a totalidade social com todas as suas contradições, e considerando esta a premissa fundamental para a teoria do realismo na arte.<sup>224</sup> Já Brecht opôs ao realismo socialista a sua própria concepção do “teatro épico” e se referiu a Lukács e seus colaboradores em Moscou, “para falar francamente inimigos da produção (...) querem apenas exercer o controle as pessoas”.

Lukács se ampara nas formas tradicionais de narrativa de arte literatura e entende que:

“a arte embora ainda vista como ideológica num sentido importante, não é tida na conta de simples reflexo da vida social, mas considerada como uma expressão da ideologia sob forma mediada. As formas e códigos de representação, em particular, passaram a ter sua importância reconhecida como processos e convenções fundamentais por meio dos quais a ideologia é produzida sob forma literária e artística.”<sup>225</sup>

Por outro lado, Maiakovski, Brecht e Benjamin chamam atenção para o carácter revolucionário da arte e a questão da participação política do artista. Benjamin considerou o teatro épico, formulado por Brecht, como um modelo da maneira pela qual as formas e instrumentos da produção artística poderiam ser transformados num sentido socialista. O dramaturgo alemão critica o modelo da literatura do século XIX como sendo o único

---

<sup>223</sup> *Idem*, p.122/123.

<sup>224</sup> BOTTOMORE, Tom (org). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 138-140.

<sup>225</sup> *Idem*, p.140.

padrão a ser adotado pelos leitores do século XX, e por outro lado, Lukács a defende como sendo considerada a boa literatura.

Outra crítica ao realismo está na sua narrativa coerente e unificada, que acaba por obscurecer as contradições e as oposições reais daquilo que reflete, projetando uma unidade artificial em sua representação de mundo. O texto modernista por outro lado é capaz de captar o que há de contraditório e de permitir o que está oculto e silenciado manifestar-se, graças às técnicas de fragmentação e interrupções textuais.<sup>226</sup>

É importante pensar quando a obra de Bertolt Brecht aportou nas terras brasileiras. A autora Iná Camargo afirma que: “Se nós sabemos das óbvias dificuldades criadas pelo Estado Novo (1937-1945) para a introdução de uma dramaturgia como a dele em nossos palcos, nem por isso podemos aceitá-las como razão suficiente para o silêncio da vida cultural brasileira a seu respeito.”<sup>227</sup> Camargo reflete sobre a possibilidade dos modernistas da geração de 1920 terem tido contato com o autor alemão, através do segundo indício: “(...) Mário de Andrade, em carta de 1929 a Manuel Bandeira, dando notícia de seu projeto de escrever *Café*, sugere a leitura de Ernst Toller.”<sup>228</sup> Caso Mário de Andrade não tenha tomado conhecimento da obra de Brecht em si, entrou em contato das tendências que Brecht participava, pois Toller foi uma figura importante no teatro épico alemão.

Mas Iná questiona-se sobre as chances de Brecht ser conhecido fora da Alemanha nos anos 1920 e 1930. Na Paris dos anos 1930, por exemplo, havia um certo controle para que os ares alemães não chegassem. Mas *A ópera dos três vinténs* foi encenada e teve uma crítica muito ruim ao seu respeito. E na Itália a *Ópera* foi esvaziada do conteúdo político (da luta de classes), apesar de ter sido encenada, os dramaturgos italianos tiveram pouco contato com os alemães na época de Mussolini.<sup>229</sup> O conteúdo questionador e crítico da obra de Brecht afirma-se em sua reivindicação por “um teatro entendido como fenômeno unitário, no qual o conteúdo e a forma se entrossem numa unidade dialética, em que um dos termos só chega a ser pelo outro.”<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> BOTTOMORE, Tom (org). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p.17-20.

<sup>227</sup> CAMARGO, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: GRAAL, 1996, p.51.

<sup>228</sup> *Idem*, p.51.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p.53 e 54.

<sup>230</sup> BORNHEIM, Gerd. *Os pressupostos gerais da estética de Brecht*. In: BADER, Wolfgang (org.). “Experiências e Influências de Brecht no Brasil”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. pp.45-53.

O autor Raul Antelo, em seu texto *Os modernistas lêem Brecht*, levanta a opinião que Brecht teria chegado em meados da década de 1940 através da primeira tradução de um poema *brechtiano* na *Revista Acadêmica* de Murilo Miranda, em novembro de 1942<sup>231</sup>. E mais uma vez Mário de Andrade estaria envolvido com esse contato, pois Murilo Miranda recebeu a revista *Commune* de Mário de Andrade e este poema chegou ao conhecimento do grupo brasileiro através desta revista francesa. Além de Mário ter outras informações sobre o teatro político alemão, como já dito por Iná Camargo, também aparecerem registros em textos de Jeanne Peyreberre ou René Lauret na *Revista Europe* ( nº 47, novembro de 1926 e nº 130 outubro de 1933)<sup>232</sup>.

Os dois autores, Camargo e Antelo, atribuem à censura do Estado Novo a demora para a entrada de Brecht no Brasil, pois somente nos anos 1950 teremos acesso a dramaturgia *brechtiana*. Nas palavras de Raul Antelo:

“ É bom observar, entretanto, que o poema publicado na França em 1935 só foi traduzido aqui em 1942. A demora explica-se a meu ver, pelos rumos da censura oficial; já a partir de 1934, mas notadamente com a implantação do Estado Novo, é no mínimo imprudente tratar de certos temas. Em 1942, porém, com a entrada do Brasil na guerra e no papel “aliado” que o país passa a desempenhar, é possível atacar o nazismo sem pecha de antigetulismo.”<sup>233</sup>

Antes da entrada do Brasil na 2ª Guerra Mundial e da chegada das obras de Brecht, o modernista Aníbal Machado<sup>234</sup> se referia às experiências teatrais expressionistas e citava o trabalho de Piscator, numa conferência sobre arte moderna, pronunciada em 1934 no Clube de Cultura Moderna do Rio. Machado se inspira nessas obras para justificar sua atenção às formas estéticas: “quanto mais bela e perfeita for a obra, mais bem

---

<sup>231</sup> O poema em questão é chamado de “Informação.”

<sup>232</sup> ANTELO, Raul. *Os modernistas lêem Brecht*. In: BADER, Wolfgang (org.). “Experiências e Influências de Brecht no Brasil”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 79-87.

<sup>233</sup> *Idem*, p.81.

<sup>234</sup> Aníbal de Machado (1884-1964) começou na literatura quando estudante e, no Rio, ligou-se aos modernistas, com assídua colaboração nos periódicos *Revista de Antropofagia*, *Estética*, *Revista Acadêmica* e *Boletim de Ariel*. Eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores organizou, com Sérgio Milliet, o 1º Congresso Brasileiro de Escritores, em 1945. Este congresso, ao defender a liberdade democrática, precipitou o fim da ditadura de Getúlio Vargas. Ligado ao teatro, ajudou a fundar vários grupos teatrais, tais como Os Comediantes, o Teatro Experimental do Negro, o Tablado e o Teatro Popular Brasileiro.

compreendida a tese que defende e maior a eficácia de propaganda que difunde.”<sup>235</sup> Podemos lembrar também do Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, citado no primeiro capítulo, onde estreou a peça *Bailado do Deus Morto* no Teatro de Experiência. Talvez entre o seu círculo de amigos e conhecidos modernistas Oswald tenha tido acesso a Brecht e Piscator, uma vez que Mário teve contato com o teatro alemão e Aníbal com Piscator.

Encontramos na peça de Oswald algumas referências das vanguardas européias. A primeira relação foi vista na concepção do cenário dos atos, pois Oswald descreve como idealizou o espaço para cada momento da peça. Agnaldo Silva tenta descrever o que Oswald buscava ao imaginar a “roupagem” da peça:

Ao analisar o cenário que Oswald monta para o desenrolar de sua peça percebe-se que ele procura captar o movimento de massa, o conflito das classes e a luta de idéias, transformando o palco numa espécie de circo que funciona como miniatura do mundo. Talvez isso tenha algo a ver com o que declara Maiakovski em 03 de janeiro de 1921: ‘ o problema do teatro moderno é a luta com o mal social. Mas não se pode dizer semelhante besteira no século XX! (aplausos). Façam o favor de não aplaudir, vaiem apenas’.<sup>236</sup>

Iná Camargo refere-se ao cenário do primeiro ato como tendo características de um ambiente expressionista e chega a afirmar que por esse indício pode-se dizer que Oswald conhecia o teatro expressionista. A peça é dividida em três atos. O primeiro é passado no escritório de usura de Abelardo & Abelardo. O cenário é representado com uma grande variedade de objetos penhorados. Oswald sugere um quadro bastante realista, extraído dos escritórios que ele freqüentava diariamente, na tentativa de superar a crise financeira. Compunha também o ambiente um “mostruário de velas de todos os tamanhos e cores”, uma jaula, onde se amontoavam os devedores e um prantuário com gavetas marcadas por rótulos representativos dos vários tipos de inadimplentes: malandros, impontuais, prontos, protestados, e na outra divisão: penhoras, liquidações, suicídios e tangas.

---

<sup>235</sup> ANTELO, Raul. *Op. Cit.*, p. 82. A conferência de Aníbal Machado citada neste trabalho encontra-se transcrita no último número da revista *Movimento*, que foi apreendido pela polícia.

<sup>236</sup> SILVA, Agnaldo Rodrigues da. “Da vanguarda européia ao futurismo nos teatros de Almada Negreiros e Oswald de Andrade: *Deseja-se mulher e O rei da vela*.” Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras Filosofia e Ciências Humanas (FFLECH), Universidade de São Paulo, 2002, p.132.

Já Victor Hugo Pereira ressalta o clima de farsa (teatro de revista) nos atos de *O rei da vela*. No primeiro Abelardo I aparece vestido de domador de circo, no segundo a paisagem tropical da ilha e o desfile de personagens, e por último o retorno ao cenário do primeiro ato à noite num Ferro velho. A técnica utilizada nos dois primeiros atos foi o desfile – utilizada nas comédias, como pode-se ver: os devedores- presos numa jaula; um ex-proprietário de terras falido com a crise de 1930; o assistente Abelardo II; Heloisa- a noiva, lésbica; Mister Jones- o imperialista americano, entre outros. Está presente também a indiferença quanto o destino dos personagens.

No segundo ato coloca Abelardo I num instante de lazer, numa ilha tropical na Baía da Guanabara<sup>237</sup>, comprada por ele para dar a Heloísa de presente de casamento. Oswald ressalta que as personagens “se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas”. No cenário há um detalhe que não pode ser esquecido: vê-se um mastro com a bandeira americana, símbolo da soberania desejada ou reconhecida, uma homenagem a Mister Jones, além de pássaros exóticos, palmeiras e “árvores brutais” que se misturam a “móveis mecânicos”.

Ao longo da peça podemos verificar a presença de uma sátira *grotesca* e a *carnavalização* da sociedade dos anos 1930. A caricatura dos excêntricos e exagerados personagens reforça o aspecto da crítica aos modelos vigentes.

Neste paraíso desenhado por Oswald temos a impressão da formação de uma grande festa, um *carnaval*, uma inversão de valores e de ordem. Recorremos a Bakhtin (2002) para compreender melhor este estado:

o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> Uma nota inicial da primeira edição de *O rei da Vela*, em 1937, pela José Olimpio no Rio de Janeiro, registra que o texto foi escrito em 1933 em Paquetá.

<sup>238</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002, p.122/123.

Para Agnaldo Silva, a carnavalização caminha junto com o Futurismo na inovação da arte moderna, e ainda completa que:

“A carnavalização liberta as personagens de *O rei da vela* do círculo habitual, devolvendo às peças o espírito de fazer teatro dentro do próprio teatro, ou seja, oferecer aos personagens o livre acesso de transitar entre culturas e concepções, ideologias. Torna-se possível o lesbianismo de Heloisa (não comprovado, mas sugerido pelo sobrenome Lesbos); a homossexualidade de Totó- Fruta- do – Conde numa sociedade preconceituosa como a que faziam parte, quanto mais sendo membros de família aristocrática, e o desregramento sexual de Joana João dos Divãs. A peça sugere um total estado de carnavalismo – as mulheres se prostituem, homens assumem posições de mulheres, mulheres se comportam como homens.”<sup>239</sup>

O *carnaval* desconhece a distinção entre espectadores e atores, vivendo este mundo ao revés, que “se situa nas fronteiras entre a arte a vida. Na realidade é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.”<sup>240</sup> Cada participante do festejo vivencia seu próprio nascimento e renascimento. O *carnaval* e o riso caminham juntos, pois o riso se torna a expressão do *carnaval*. Não se trata da gargalhada apenas engraçada ou de um riso de felicidade, mas de um sorriso incômodo. Segundo Bakhtin:

o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente<sup>241</sup>

Aqui estamos utilizando o que Bakhtin chama de *riso festivo*. “Esse riso é ambivalente, alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e

---

<sup>239</sup> SILVA, Agnaldo Rodrigues da. “Da vanguarda européia ao futurismo nos teatros de Almada Negreiros e Oswald de Andrade: *Deseja-se mulher e O rei da vela*.” Dissertação de Mestrado, FFLECH/USP, 2002, p.169.

<sup>240</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC, 2002, p.6.

<sup>241</sup> *Idem*, p.105.

afirma, amortalha e ressuscita, simultaneamente”<sup>242</sup>, o qual visa quebrar as hierarquias, inverter as posições sociais, já que encara todos como iguais. “O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência”.

Assim, entendemos o riso *bakhtiniano* como o sorriso “amarelo”, aquela risada “para dentro”, que nos faz refletir sobre o que aconteceu. Oswald de Andrade em alguns momentos da peça nos faz “rir para fora” e “para dentro”, nos faz pensar e nos sentir incomodados ao mesmo tempo. Oswald espinafra:

“A burguesia só produziu teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração”. *O rei da vela*, realmente, espinafra, tudo e todos, descasca os valores convencionais da sociedade brasileira. O termo *espinafração* é utilizado para representar o escracho e o descaso da sociedade com a situação brasileira.”<sup>243</sup>

No segundo ato aparecem Heloísa e o americano “em franca camaradagem sexual”. Segue-se um desfile de outras personagens<sup>244</sup>, até que permanecem em cena Abelardo I e Dona Cesarina, mãe de Heloísa e futura sogra do Rei da vela. Oswald espinafra ao fazer com que o futuro genro galantear à D. Cesarina, além de apresentar insinuações fálicas, pois ambos tomam um sorvete de “Banana Real”. Totó, irmão de Heloísa, está com o seu coração partido, pois depois de três anos de “amizade” com Godofredo, ele o abandonou. Abelardo I continua tentando seduzir a sogra, mas esta faz charme: “(...) Você sabe que é pecado mortal cobiçar a mulher do próximo? Vai para o inferno...”. No entanto, o agiota nem se importa, pois já sabe que vai direto para o purgatório e a chama de “Meu Vesúvio!”, mas ela ameaça: “Olhe, que eu ainda acendo...”. Silva explica que:

“Oswald de Andrade – tomado sob o ponto de vista clown- ao obrigar o espectador a rir da própria seriedade, acaba finalmente por transformar sua destruição numa nova forma de construção, graças ao inalterável bom humor, no qual se percebem os traços do salvador derrisório, teorizado por Staronbinski: ao instaurar a desordem, o clown ajuda a sociedade a reencontrar uma nova ordem.”<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>243</sup> ANDRADE, Oswald (1990). *op Cit*, p.42. Em 1967, com a montagem da peça José Celso proclama: “Espinafro, logo existo”.

<sup>244</sup> Os personagens entram em cena em um desfile característico do teatro de revista.

<sup>245</sup> SILVA, Agnaldo Rodrigues da. *Op. Cit*, p.118/119.

D. Cesariana alerta Abelardo I para as intimidades do Americano com sua noiva, mas ele não sente ciúmes, afirmando: “Eu me prezo por ser um homem da minha época!”. O ciúme é uma “ridicularia que divertiu e ensangüentou gerações de idiotas”. Surpreendido por D. Poloca, irmã do Coronel Belarmino, Abelardo I justifica-se inventando que explicava “à senhora minha futura mãe” que são duas gerações diferentes: “Ela é um personagem do gracioso Wilde. Eu sou um personagem de Freud!”, “o último romancista da burguesia”. D. Poloca não conhece Freud e refere-se a Abelardo I como “o cavaleiro dos sinos de Corneville”, devido à relação de Heloísa e Mister Jones

Oswald visualiza em D. Poloca a mulher presa às convenções sociais, ligada à tradição e à família. Em público, não pode dar atenção a um novo rico, a um oportunista, mas, em segredo, é amiga dele:

Abelardo I: Por que a senhora é tão simpática quando estamos a sós. E tão infame na frente dos outros?

D. Poloca: Mas como é que o senhor quer que eu proceda em sociedade?

Abelardo I: Quero que proceda humanamente.

D. Poloca: Desde quando a sociedade é um pedaço de marmelada, Seu Abelardo? Eu defendo o meu ponto de vista da tradição e de família? Intransigentemente. Sou sua melhor amiga (*carinhosa*) em segredo. Mas, não posso dar confiança em público a um novo rico, a um arrivista, a um Rei da Vela!<sup>246</sup>

Abelardo I sugere que vai transformá-la na Rainha do Castiçal, mas ela prefere ser a neta da Baronesa de Pau-de-Ferro. O Rei da vela se diverte seduzindo primeiro a sogra e depois a tia. Através desta aproximação, o burguês passa a se assemelhar aos valores da aristocracia. Para Cafezeiro e Gadelha:

“A nova classe devora a velha, num ritual que não reconhece fronteira entre idades e laços morais e familiares. Orgia em que seu discurso moralista e conservador dos aristocratas encobre a libertinagem (Totó, D.Cesarina, D. Poloca), em contraste com a linguagem libertina de Abelardo, camuflando o seu conservadorismo burguês”.<sup>247</sup>

Percebe-se também a influência de Piscator em Oswald. Piscator, em suas produções, desenvolve a história de modo a fazê-la voltar à cena, surgindo a partir de então o drama documentário, inspirando no Proletkult, em que o autor manifesta-se ao contrário

---

<sup>246</sup> ANDRADE, Oswald (1990), *Op cit*, p.63.

<sup>247</sup> CAFEZEIRO & GADELHA, (1996), *op Cit*, p.398.

do subjetivismo expressionista. No entanto é importante ressaltar que o experimento vanguardista de Oswald não se esgota somente na relação com o Futurismo como observa Lúcia Helena:

“Do expressionismo, nota-se em seus textos a concepção do personagem estereotipado, bem como a intenção de recuperar o palco como expressão do mundo circense, selvagem, agitado, repleto de aventureiros, prostitutas, charlatães, palhaços. Não é estranho à dramaturgia oswaldiana este caráter de apelo circense, de mundo em que as figuras estranhas se entrelaçam e o riso é uma forma de veicular a crítica a uma sociedade em crise. As indicações cênicas, de influência futurista, mesclam-se nele desse caráter circense bem acentuado”<sup>248</sup>.

Lúcia Helena nos chama atenção para a tendência ao circo na dramaturgia *oswaldiana*, que está ligada a carnavalização de seus personagens e ao riso *bakhtiniano* – veiculado a crítica de uma sociedade em crise. Podemos ver indícios do apelo circense, nos figurinos, no cenário e no humor presente nas falas dos personagens. Oswald de Andrade utiliza-se destes recursos não apenas para criticar a sociedade dos anos 1930, mas para desnudá-la. Para entender melhor a crítica, a pitada de humor e a caracterização dos personagens da peça recorreremos a Raymond Williams.

### 3.3.1 - Além da vela...

Um conceito importante para a compreensão da peça é o de *Estrutura de Sentimento*, de Raymond Williams, utilizado:

“ para se referir a um conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando por exemplo estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras”<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> HELENA, Lúcia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1985, p.108.

<sup>249</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.36-37.

Segundo Maria Elisa Cevasco, no seu livro *Para Ler Raymond Williams* essa noção expressa a tentativa de “descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições.” Para Williams o conceito de *Estrutura de sentimento* ultrapassa a noção clássica de ideologia, embora seja algo produzido no contexto de condições históricas determinadas. De uma forma geral o termo está conectado à forma que adquirem as práticas e hábitos sociais e mentais, destacando-se na relação entre o que é interno e o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto com o seu contexto social. Nas palavras de Williams:

“Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobre algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que eu denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da própria experiência da obra de arte.”<sup>250</sup>

A importância desse conceito é poder perceber nas obras de arte não apenas as formas estruturadas e consagradas, mas especialmente a emergência do novo – que este sim poderá modificar as estruturas dominantes, pois apresenta-se como “uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação”<sup>251</sup>

A percepção do interior da obra de arte pode ser vista melhor:

“ (...) nas artes e no pensamento de períodos do passado. Quando as obras estavam sendo feitas, seus criadores muitas vezes pareciam, tanto para si mesmos quanto para os outros, estar sozinhos isolados, e serem ininteligíveis. E no entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida, é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada. Em nosso próprio tempo, antes que isso aconteça, é provável que aqueles para quem a nova estrutura é mais acessível, ou em cujas obras ela está se formando de maneira

---

<sup>250</sup> WILLIAMS, Raymond. *Preface to Film*, apud: CEVASCO, Maria Elisa. “Para Ler Raymond Williams”. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.152.

<sup>251</sup> CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.157-158.

mais clara, percebam sua experiência como única: como o que os isola das outras pessoas, ainda que o que os isolem sejam de fato as formações herdadas e as convenções e instituições que não mais exprimem e satisfazem os aspectos mais essenciais de suas vidas (...) O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas.<sup>252</sup>

Este conceito foi pensado por Williams para se contrapor a idéia do reflexo, de que a obra de arte reflete, espelha, exatamente, a sociedade em que vivemos, sem contemplar os conflitos de classe. Portanto ao tentar analisar a peça *O rei da vela* talvez o reflexo mais óbvio seria vê-la apenas como uma expressão das teses do PCB, devido ao período cronológico em que a peça foi escrita e não como uma confluência de tendências de vanguarda que coexistiam ao mesmo tempo. Como podemos observar ao longo desta parte da dissertação.

Em *Tragédia Moderna*, Raymond Williams utiliza o conceito de *Estrutura de Sentimento* ao longo do livro para tratar das mudanças de sentidos e significado da “tragédia”. Numa passagem exemplifica:

“A estrutura de sentimento que no período de grandeza havia desenvolvido e mantido o coro como a tensão e a resolução dramatizadas de uma experiência coletiva e individual enfraqueceu e se perdeu, e com ela um sentido único e singular de tragédia. Ele seria lembrado, mas também reinterpretado, nos longos anos que se seguiram. A permanência da arte trágica foi vista como a permanência dos sentidos particulares dessa arte, que estavam, no entanto, perdidos e modificados. Vemos isso de forma bastante clara na passagem do mundo clássico para o mundo medieval.”<sup>253</sup>

A reflexão de Williams nos auxilia a tentar compreender na peça, características que estão fora dela, como por exemplo, a visão de Oswald sobre o nacionalismo conservador que estava em formação neste momento<sup>254</sup>. O diálogo entre o Rei e seu futuro sogro nos dá uma dica sobre o que pensa o escritor antropofágico:

---

<sup>252</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*, apud: CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.153.

<sup>253</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.38.

<sup>254</sup> A escola da Anta ou o movimento Verde – Amarelo surgiu em contraposição ao Movimento Antropofágico. Foi fundado por Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, quando escreveram o Manifesto Nhengaçu Verde Amarelo em 1929. Apesar dos primeiros textos em oposição à antropofagia terem sido publicados no livro *O Curupira e o Carão* de 1927. Ambos os movimentos buscavam definir a identidade nacional brasileira, no entanto o Movimento Verde-Amarelo defendia as instituições conservadoras. O Verde-amarelismo delineou uma ideologia nacional-conservadora que, posteriormente, sob

- Belarmino: Continuo sempre a apreciar a paisagem dessa 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!
- Abelardo I: De fato coronel.
- Belarmino: Lá em cima, o Corcovado com o Cristo de braços abertos. Consola-me ver o Rio de Janeiro aos pés da cruz! O Brasil é mesmo uma terra abençoada. Temos até um cardeal. Só nos falta um Banco Hipotecário!
- Abelardo I: Se bem que, na minha opinião, O Cristo deveria estar um pouco mais perto de nós. Para controlar. Ouvir as nossas queixas. Assim ele fica muito longe... lá em cima...”  
(p.64/65)

Desde a década de 1920, Oswald defende a bandeira da antropofagia, como podemos analisar melhor no seu Manifesto Antropófago:

“Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores. (...) Antes dos portugueses terem descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. (...) A luta entre o que se chamaria Incruido e a Criatura-ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor quotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.”<sup>255</sup>

---

a liderança de Plínio Salgado, iria desembocar no movimento integralista, de inspiração fascista. A antropofagia incorpora ao seu sistema Freud, o surrealismo e o humor, já a Escola da Anta coloca-se contra todos esses valores. Como bem observa Gilberto Vasconcelos o Verde Amarelismo é a versão reacionária do movimento de 22. Para compreender melhor essa discussão ver:

SCHWARTZ, Jorge. “Antropofagia versus Verde-Amarelismo” *in: Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995, p.487-489.

<sup>255</sup> *Idem*, p.144.

Oswald propõe no seu manifesto a “absorção do inimigo sacro”, além de declarar que: “A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo”. Como vimos na passagem em que o autor apontou para a beleza do Brasil espelhada num pedaço de terra chamado por Rio de Janeiro, que talvez seja a mais bela cidade do mundo. O país abençoado por suas belezas e riquezas naturais e controlado pela religião católica, chamando atenção para a construção do Cristo Redentor com uma pitada de humor modernista. E continua satirizando com a doutrina cristã e seus mandamentos:

- Abelardo I: 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 uma doutrina cristã.
- Heloisa: Hein? Você já está assim?
- Abelardo I: O catolicismo declara que essa vida é um simples trânsito. De modo que os que passaram mal, trabalhando para os outros, devem se resignar. Comerão no céu... (p.74)

A implantação do fascismo na Itália e a dependência brasileira com os Estados Unidos foram assuntos tratados por Oswald. A crítica sempre acompanhada com uma pitada de ironia modernista:

- Abelardo I: Somos parte de um todo ameaçado – o mundo capitalista. Se os banqueiros imperialista 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 das civilizações e outras besteiras! Organiza-se como classe. Policialmente. Esse momento já soou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco ou dividido...
- Heloisa: Então vou lá brincar de jacaré com o Americano.
- Abelardo I: Vai! Ele é Deus Nosso Senhor do Arame...Brinca meu bem. (p.75)

A desigualdade social presente na sociedade brasileira, não apenas na década de 1930, mas nos dias de hoje, gera o desespero. Os que devem sua “alma” aos agiotas como o Rei, na peça, e sentem-se incapazes e miseráveis. Estão representados por uma voz, talvez a voz da consciência:

- Uma voz (grossa, terrificante, da porta escancarada que mostra a jaula vazia) – Eu sou o corifeu dos devedores relapsos! Dos maus pagadores! Dos desonrados da sociedade

capitalista! Os que tem o nome tingido para sempre pela má tinta dos protestos! Os que mandam dizer que não estão em casa aos oficiais de justiça! Os que pedem envergonhadamente tostões para dar de comer aos filhos! Os desocupados que esperam sem esperança! Os aflitos que não dormem, pensando nas penhoras. (grita) A Amé-ri-ca -é- um-blefe!!! Nós todos mudamos de continente para enriquecer. Sé encontramos aqui escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo! Hoje morremos de miséria e de vergonha! Somos os recrutas da pobreza! Milhões de falidos transatlânticos! Para as nossas famílias educadas na ilusão da Amé-ri-ca, só há a escolher a cadeia ou o *rendez-vous*! Há o suicídio também! (p.87)

Para a autora Ana Maria Carvalho a peça *O rei da vela*:

“ A peça se sustenta, porque deixa entrever uma proposta revolucionária não sob a forma direta de pregação, mas sob os escombros de uma classe que se despedaça e revela seus truques, na impossibilidade de deter o curso da história. Se, sob o pessimismo dos risos amargos que provoca, atina-se com o propósito construtivo de uma sociedade diferente desta que ali está, as idéias não se sobre põem, de um modo geral, à estrutura dramática, mas são permeados por ela.”<sup>256</sup>

A sociedade dos anos 1930, criticada por Oswald, através do “circo” montado por ele próprio, revela as “podridões” da época e faz-nos refletir sobre a atualidade da peça. Atualmente vemos, ou melhor, vivemos, na mesma farsa do ontem.

Raymond Williams<sup>257</sup> também refletiu sobre a relação entre o pensamento marxista e as posturas vanguardistas do começo do século, e ressalta que a vanguarda precisava levar em conta o caráter ambíguo dos artistas, intelectuais e escritores. Williams descreve o intelectual como “equilibrista” – pois não eram nem aristocratas e nem propriamente trabalhadores, além de críticos da mesma burguesia que era rejeitada por ambas as classes. O pensador inglês vai adiante afirmando que esta atitude ambígua dos intelectuais estaria ligada a uma relação com a classe operária de duas maneiras. A primeira de forma negativa, considerando seu objetivo as mesmas injustiças advindas das classes dos agentes e

---

<sup>256</sup> CARVALHO, Ana Maria Bulhões de. *O Percevejo – Dossiê Modernistas no teatro Brasileiro I*, nº4. Departamento de Teoria do Teatro, Uni-Rio, 1996, p.39.

<sup>257</sup> WILLIAMS, Raymond. *The politics of avant-garde*. London: Verso, 1989. Apud: CARVALHO, Ana Maria Bulhões de. *O Percevejo – Dossiê Modernistas no teatro Brasileiro I*, nº4. Departamento de Teoria do Teatro, Uni-Rio, 1996, 34-41.

organizadores do capitalismo; e a segunda, positivamente, quando dedica sua arte à defesa das causas do povo, ou dos trabalhadores.

Oswald de Andrade viveu como “equilibrista” ao longo dos anos 1930 como podemos notar na sua produção literária e teatral neste período, entrando em conflito com sua própria classe de origem – a burguesia.

“ O que vai importar, no entanto, para além das aparentes contradições ideológicas, é a fidelidade de Oswald de Andrade a determinados valores relativos à preservação da alma primitiva do brasileiro, que lhe permite deglutir sucessivamente: o europeu nos tempos do dandismo; o comunista, no tempo da adesão ao Partido; a utopia antropofágica, no tempo da maturidade. (...) O importante é perceber uma estrutura organizadora do seu pensamento em torno do que para ele seriam valores realmente nacionais, valores que podem ser permanentes e apontem para o futuro.”<sup>258</sup>

No teatro Oswald pode satisfazer tanto o seu compromisso com o Partido Comunista quanto desenvolver suas teses antropofágicas. Na dramaturgia encontrou ambas as formas juntas, assim:

“ O teatro foi, talvez, na obra desse irreverente crítico, a forma encontrada pelo dândi anarquista e aristocrata para manifestar o seu compromisso com a ação revolucionária em toda a sua riqueza de significação, ao dar uma profunda guinada ideológica em sua carreira de intelectual comprometido com a realidade nacional, *pero sin perder a ironia, jamás*.”<sup>259</sup>

### 3.3.2 – A Vela em Chamas

“O Rei da Vela foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando a sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e em nosso ingênuo conformismo. Transformou-se assim numa bandeira radical, num manifesto político cultural explosivo e criativo”<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup> CARVALHO, Ana Maria Bulhões de. *O Percevejo – Dossiê Modernistas no teatro Brasileiro I*, nº4. Departamento de Teoria do Teatro, Uni-Rio, 1996, p.37.

<sup>259</sup> *Idem*, p.41.

<sup>260</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.61.

Não poderíamos deixar de mencionar nesta dissertação a encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina em 1967, no entanto não cabe aqui analisar os aspectos históricos e técnicos que permeiam a exibição do texto teatral. Iremos abordar a recepção da montagem através da crítica e o processo de censura, pelo qual a peça passou. É interessante ressaltar que apesar dos trinta anos que separam a publicação do texto e a montagem da peça, ela continuou atual para discutir os problemas da sociedade brasileira.

Cultura e política permearam toda a trajetória cultural da década de 1960, termos quase indissociáveis um do outro. Boa parte das manifestações artísticas desse período expressaram, de alguma forma, uma contestação ao regime vigente. Havia a preocupação de colocar esta relação numa prática, na qual através da expressão cultural, se revelaria o sentido político.

A preocupação era a de denunciar a miséria brasileira pelas artes. Desde os anos 1950, havia no meio artístico brasileiro idéias atreladas à busca do retrato da realidade nacional, através do cinema, do teatro, da literatura e da música. Com o objetivo de mostrar a verdadeira *cara* do Brasil, o movimento conhecido como Cinema Novo se destacou como um dos mais importantes da época. Influenciados pelo neo-realismo italiano, os cineastas procuravam utilizar poucos recursos cinematográficos, para não mascarar a realidade do cenário que estava sendo filmado. Aconteciam muitos improvisos, pois não havia um roteiro estabelecido antes das filmagens e participavam dos filmes atores e amadores, e algumas vezes pessoas que estavam apenas assistindo acabavam se integrando ao elenco. O filme brasileiro considerado pioneiro desta estética foi *Rio 40º*, dirigido, em 1955, por Nelson Pereira dos Santos, que pela primeira vez levava às telas a favela carioca, seus moradores e os problemas sociais vividos por esta população.

Alguns dos mais importantes representantes do movimento cinemanovista foram lançados no ano anterior ao golpe militar, em 1963 – alcunhados de a trilogia do sertão nordestino: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Graciliano Ramos; *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo na Terra do sol*, de Glauber Rocha – os primeiros longas-metragens que definiram um inventário de questões sociais e promoveram

uma verdadeira “descoberta do Brasil”, apontando a escassez de imagens de certas regiões do país.<sup>261</sup>

O cinema novo buscou retratar a realidade “como ela é” e foi um movimento muito importante ao levantar questões para a sociedade e colocá-las em prática. Entretanto, nas artes, talvez o teatro tenha se colocado de forma mais impactante através do engajamento político. Na área do teatro alguns grupos se destacavam como: Arena, Oficina e o CPC da UNE. O Arena foi fundado em 1953 pelo diretor José Renato, e por jovens atores da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Entre as montagens do grupo destaca-se a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que ficou em cartaz de fevereiro a dezembro de 1958 devido ao grande êxito da montagem<sup>262</sup>.

Antes do golpe militar de 1964, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC) ligado à União Nacional dos Estudantes, com a proposta de construir uma cultura “nacional, popular e democrática”. O CPC tinha como seu maior representante teatral Vianinha, recém saído do Arena. Os artistas/militantes do CPC faziam as peças nas portas das fábricas, nas favelas e sindicatos; além das encenações teatrais, publicavam cadernos de poesias que vendiam a preços populares. Também promoviam cursos de teatro, cinema, filosofia, artes plásticas e a experiência da UNE-volante, que percorreu as capitais brasileiras, durante três meses, para entrar em contato com as universidades, bases operárias e camponesas, trocando conhecimentos e divulgando o seu trabalho. Durante um ano de 1961 a 1962, produziram a peça *A Vez da recusa*; o filme *Cinco vezes favela*, a coleção *Cadernos do povo* e a série *Violão de rua*<sup>263</sup>.

O teatro foi, na época da ditadura militar um importante meio de resistência, de contestação do regime. O significado desta forma de luta resume-se nas palavras de Dias Gomes<sup>264</sup>: “O teatro era, de todas as artes, aquela que oferecia condições para uma resposta

---

<sup>261</sup> Para esta discussão em torno do cinema brasileiro ver: Xavier, Ismael. *O cinema Brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001.

<sup>262</sup> DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 161-164.  
FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas - uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 216.

<sup>263</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.9-10.

<sup>264</sup> GOMES, Dias. “O engajamento é uma prática de liberdade”. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2 ( Teatro e Realidade), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, julho, 1968.

imediate e mais comunicativa”. A representação teatral é um “ato que se realiza naquele momento e com a participação do público”, a proximidade com a platéia faz aumentar a comunicação com os atores, levando a maior facilidade de entendimento da peça por parte do público. Acreditava-se que a mensagem da peça causava uma reação dentro de cada um que assistia, ficando, assim, capaz de contribuir para uma transformação social. O teatro possibilita aos espectadores uma nova visão da realidade, propagação de novos ideais, e através da sua identificação com os atores se torna mais fácil entender as mensagens intrínsecas ou explícitas na peça. Continua o relato de Dias Gomes<sup>265</sup>: “A platéia que ia assistir ao show *Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o Governo”.

O show *Opinião* estreou no teatro da Siqueira Campos, em Copacabana, e era dirigido por Augusto Boal e interpretado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Ketí., que mais tarde passou a ter o nome do grupo *Opinião*. O *Opinião* inaugurou um novo formato de musical sob forma de protesto, agregou um público diferente do CPC, mobilizou a classe média, formada basicamente por estudantes e intelectuais. Outros movimentos apareceram com outras preocupações que não a conscientização imediata. Diversos projetos surgiam na classe cultural, mas embora não representassem pensamentos homogêneos, confluíam na resistência contra a ditadura.

As artes plásticas refletem também o momento de denúncia, questionamentos e reflexões. Helio Oiticica problematiza a função da obra de arte: “chegou a hora da antiarte. Com as apropriações descobri a inutilidade da obra de arte.” Surgiram os *happenings*, onde o público era convidado a uma participação que envolvia o gesto, o movimento do corpo, a resposta sensível. Nas exposições *Opinião 65* e *Opinião 66* na galeria G-4 evidenciaram-se as novas formas de expressão nas artes plásticas.

Em 1967 era apresentada no MAM a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, reunindo trabalhos de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Na mostra era possível perceber as diferentes influências dos vários projetos de vanguarda nas artes plásticas. Helio Oiticica apresentava *Tropicália*, um “ambiente de instalação”, e deixava claras as novas propostas no catálogo da exposição:

---

<sup>265</sup> *Idem.*

“‘Vontade construtiva geral’; (...); Tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; Tendência a uma arte coletiva e o Ressurgimento da antiarte e a reformulação do conceito de antiarte”<sup>266</sup>.

Neste mesmo ano realizava-se em São Paulo o III Festival de Música Popular Brasileira<sup>267</sup>, patrocinado pela TV Record com apoio do Governo do Estado. Duas músicas se destacaram no evento, *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil e *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso, ambas apresentando uma nova forma de compor, de organizar os arranjos e cantar junto com grupos de rock e iê-iê, os Mutantes e os Beat-Boys. A intenção dos músicos era se comunicarem rapidamente com o público. Como dizia Oswald de Andrade, em 1922: “A importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinho”.<sup>268</sup> Pode-se dizer que o início do movimento tropicalista<sup>269</sup> data neste momento, com as músicas *Domingo no Parque* e *Alegria Alegria*, e no ano seguinte seria o seu auge com o lançamento do disco Tropicália. Este movimento teve forte influência do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado em 1966. Houve repercussão no teatro, nas artes plásticas e principalmente na música popular brasileira misturando crítica social e arranjos musicais.

É neste breve panorama que, no âmbito teatral, em setembro de 1967, o grupo de teatro *Oficina* estreava com a peça *O rei da vela*. É importante ressaltar a importância deste ano que marcou o divisor de águas pré-dezembro de 1968, em que ainda se tinha uma relativa liberdade. Depois do AI-5, a censura passou a controlar todas as formas de expressão artística, perdeu-se o direito à liberdade de criação. O Ato Institucional Nº5 afetou toda sociedade brasileira, que ficou restrita a pensar, criar, gostar, ler, escrever, falar dentro dos parâmetros estabelecidos pela ditadura.

---

<sup>266</sup> Apud Holanda, 1982: 29.

<sup>267</sup> Os festivais de música popular brasileira se tornaram práticas patrocinadas pelas emissoras de TV, onde se aglutinavam os jovens que elegiam suas músicas preferidas e vaiavam as que não lhes agradavam. Foram nestes festivais que foram descobertos os novos talentos, como Edu Lobo, Geraldo Vandré, Elis Regina, Chico Buarque, Baden Powell, Vera Brasil, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

<sup>268</sup> Apud Hollanda, op. Cit. p 61.

<sup>269</sup> O Tropicalismo foi um movimento artístico brasileiro liderado principalmente pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil. Unindo elementos da cultura popular com procedimentos estilísticos da literatura de vanguarda, o tropicalismo influenciou a estética de filmes como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade; peças como *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Correia, além dos famosos "Parangolés", do artista plástico Hélio Oiticica. Entretanto, a grande expressão do movimento foi a música popular, e a ela vincularam-se outros compositores, como Tom Zé, poetas como Torquato Neto, as cantoras Gal Costa e Maria Bethânia e o conjunto Os Mutantes.

A estréia da peça *O rei da vela* é cercada de significados e polêmicas, devido a demora da encenação.

O grupo de Teatro Oficina surgiu em 1958, no Centro Acadêmico 11 de Agosto, do Largo São Francisco, em São Paulo. Estréiam com *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets, e a peça e o prédio foram interditadas. A peça, pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas<sup>270</sup>, exigindo-se cortes no texto; o prédio, pela Prefeitura, que reclamava o “habite-se” do estabelecimento. Resolvidos os problemas, retoma-se o espetáculo, que foi sucesso de público e de crítica. Entre seus fundadores estavam: José Celso, Renato Borghi, Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Ety Fraser.

Luis Carlos Maciel<sup>271</sup> foi quem levou o texto *O rei da vela* para o Oficina. A princípio não despertou nenhum interesse, somente em uma segunda leitura, e dessa vez em voz alta, por Renato Borghi, o texto incendiou a todos. Parafraseando Zé Celso, Oswald é para ser lido em voz alta, para ser escutado, sentido, enfim, devorado. O Teatro Oficina estava mesmo à procura de um texto para inauguração do seu novo espaço. E precisava ser um texto que refletisse o momento que o Brasil estava passando e se comunicasse com o público como uma nova forma de linguagem do teatro brasileiro. Todo esse significado de realidade foi encontrado em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Esse encontro, nas palavras do diretor do Oficina José Celso Martinez Corrêa (1967):

“Senilidade mental nossa? Modernidade Absoluta de Oswald? Ou, pior, estagnação da realidade nacional? Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia modernoso e futuristóide. Mas mudou o Natal e mudei eu. Depois de toda a festividade pré e pós – Golpe esgotar as suas possibilidades de cantar a

---

<sup>270</sup> A Divisão de Censura de Diversões Públicas tem antecedentes no decreto nº 24651, de 10/07/1934, que criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores (MJNI), no decreto – lei nº 1915, de 27/12/1939, que criou o Departamento Imprensa e Propaganda (DIP), subordinado à Presidência da República e no decreto – lei nº 7582, de 25/05/1945, que criou o Departamento Nacional de Informações, subordinado ao MJNI. O decreto – lei nº 8462, de 26/12/1945, criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas e por sua vez o decreto nº 70665, de 02/06/1972, criou a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento de Polícia Federal (DPF).

<sup>271</sup> Luiz Carlos Ferreira Maciel, nasceu em Porto Alegre em 1938. Teórico e diretor. Foi um dos fundadores do semanário *O Pasquim*, assinando a coluna Underground, pioneira em divulgar a contracultura no Brasil. Em 1967, participou do processo de criação da linguagem de *O rei da vela*. Contribuiu para vários periódicos como: *O País*, *Última Hora* e *Jornal do Brasil*. Durante a década de 90, tem maior regularidade em suas incursões como diretor teatral, nos espetáculos: *Brida*, de Paulo Coelho, 1992; *Fantoches*, de Erico Verissimo, 1995; *Jango, uma Tragédia*, única peça escrita por Glauber Rocha, 1996; *Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo*, de Torquato Neto e Capinam, 1998; entre outros. Em 1996, publica *Geração em Transe*, em que aborda diferentes momentos e obras da contracultura brasileira. Fonte: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=763](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=763), acesso em 21/09/2008 às 10:36.

nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas fez soltar para mim e meus colegas do Oficina todo o percurso do Oswald na sua tentativa de tornar a obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo. E *O rei da vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável.”

Zé Celso, como é mais conhecido, afirma que Oswald reinventara o teatro captando em seu texto toda a realidade brasileira e a utopia de um país futuro. Através da consciência revolucionária do autor, ele captou recursos para expressar, - o que seria uma não revolução, e a traduz em *O rei da vela*. A peça se transformou em manifesto do Oficina:

“*O rei da vela* ficou sendo uma revolução em forma de conteúdo para exprimir uma não-revolução. De sua consciência utópica e revolucionária, Oswald reviu seu país em estado de criação quase selvagem, captou toda a falta de criatividade e de história desse mesmo país.(...) O rei da vela acabou virando manifesto para comunicarmos no Oficina, através do teatro e do antiteatro, a chaciníssima realidade nacional”<sup>272</sup>.

Na antropofagia de Oswald de Andrade encontraram os personagens perfeitos para expressarem sua luta contra o *status quo*. Coronel Belarmino e sua família representaram a decadência dos valores morais da classe média. Mas, - o autor questionava não só os valores, mas a falsa modernidade brasileira, representada no protagonista Abelardo I, *O rei da vela*. Com esse espetáculo o Teatro Oficina estava buscando uma maior interação entre o palco e a platéia, queria chocar a platéia, acordá-la para a realidade do Brasil, alguns críticos passaram a chamar esta forma de atuação de “teatro de agressão”. Fernando Peixoto, ator do Oficina explica o porquê:

“*O rei da vela* foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começa agredindo nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque desenvolvia uma imagem crítica constituída basicamente de deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra os códigos sacralizados de comportamento. Incorporando a postura livre e anárquica proposta por Oswald de Andrade, nosso espetáculo não conhecia limites em sua ânsia de questionar o

---

<sup>272</sup> CORREA, José Celso Martinez. “Manifesto – Oficina”. In: *O Rei da Vela*. São Paulo, Difusão Européia do livro, 1967.

que para nós significava a essência do processo ideológico e político tanto da direita quanto da esquerda. Decidimos questionar o público habitual, que nos parecia anestesiado e adormecido, e assim questiona o próprio teatro”.<sup>273</sup>

Questiona-se a própria forma de fazer teatro no Brasil e criticava-se o nacionalismo dominante, o ufanismo. Lembrando que nesta época o *Oficina* e o *Arena* eram talvez os grupos mais importantes numa perspectiva de engajamento político. Os dois grupos, neste momento, pré-68, tinham posições políticas diferentes. O grupo do *Arena* era ligado à proposta do PCB, que não acreditava na transformação individual à base do “choque”, considerando a forma de protesto do *Oficina* como “porra-louca”. Por sua vez, estes viam o pessoal do *Arena* como reformistas.

No mesmo ano em que o General Costa e Silva toma posse, *O rei da vela* estreou ao som de “yes, nós temos bananas”, de Lamartine Babo, no espaço reconstruído do Oficina. Todo resultado de um desejo desenfreado de questionar, de inquietação, bandeira nacional, deboche, espinafração, humor, tragédia, beleza e pobreza. Que “happening” era aquele? A platéia e os críticos não sabiam se definir muito bem, entre fascinados e assustados.

Os cenários de Hélio Eichbauer, que José Celso conheceu em Praga, eram os primeiros cenários que realizava no Brasil. O ambiente criado lembrava o teatro de revista, cheio de verde e amarelo, com gosto de sorvetes de frutas, índio de abanadores, peixe-espada, sobre um palco giratório que embalava todos os ingredientes, como num carrossel. À direita do palco, voltado para a platéia, ficava um boneco gigante com um “canhão” – no formato fálico de um pênis - enorme que, em um determinado momento da peça, erguia-se ereto, apontava para o público e, ao som de tiros de canhão, emitia uma luz chocante. E a platéia ficava perplexa<sup>274</sup>.

---

<sup>273</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.60-61.

<sup>274</sup> Numa apresentação da peça, alguns carros de polícia e quatro investigadores entraram no Oficina e levaram “preso” um imenso cilindro de madeira, que como alusão fálica, era o órgão genital masculino de um grande boneco. No dia seguinte Zé Celso e outros integrantes do grupo foram à polícia federal e prometeram não recoloca-lo de novo em cena. Ver: PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.64-66.

### 3.3.3 - *Vaias, aplausos e ecos*

A necessidade de estabelecer uma nova forma de diálogo com a platéia estava de certa maneira ligada a situação política e social na qual vivia o país. Pouco a pouco cerceava-se a liberdade de expressão e impunha-se uma ditadura cada vez mais forte. Sem explicações, aboliam-se os direitos de votar, pensar e criar sob uma pretensa “luta” contra o comunismo. Neste momento, as artes eram um importante meio de resistência com acesso direto à população, e por isso foram duramente censuradas. E pelo mesmo motivo questionava-se muito o papel das artes. E especificamente no caso do teatro problematizava-se: quem era a platéia que ia ao teatro? A quem queriam atingir? O que queriam dizer e de que forma?

Segundo José Celso, no Brasil pós-64, tanto o público conservador quanto aquele que seria “mais progressista” pareciam envolvidos em certas mistificações. O primeiro era a burguesia paulista que ia ao teatro encontrar o seu próprio retrato nos palcos, que possuía padrões de bom gosto projetados no exterior. E o segundo, o público de esquerda, “entregue à justificativa de se colocar como vítima, emocionada ou gozadora, das pedras do seu caminho: os militares, os americanos, o burguês reacionário.”<sup>275</sup> Na visão do diretor do *Oficina*, a platéia precisava ter seus valores morais desmistificados, ver a miséria do povo e enxergar a situação nacional.

Com essa nova proposta, batizada de “teatro de agressão”, a temporada em São Paulo foi bastante tumultuada, os críticos ora vaiavam ora aplaudiam, e o público oscilava entre o fascínio e o ódio. Em algumas sessões havia gente que se levantava e agredia os atores, verbalmente, e até mesmo um que disse que o Oswald deveria comparecer ao Dops, pois o texto era muito subversivo. O grupo recebia muitas ameaças pelo telefone e o público era revistado na entrada do teatro.<sup>276</sup>

O crítico Gustavo Dória não gostou muito do que viu, em suas próprias palavras:

---

<sup>275</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.66.

<sup>276</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.66.

“Os nossos mais esclarecidos homens de teatro por várias vezes pensaram na possibilidade de montar um Oswald de Andrade, recuando sempre diante da fragilidade de seus textos, curiosos e pitorescos, elaborados à maneira dos textos de revista da época em que foram escritos, difíceis, entretanto de chegar a constituir um espetáculo, sem larga dose de colaboração de um diretor. Pois foi essa colaboração que se propôs José Celso Martinez Corrêa, aproveitando-se da que poder-se-ia denominar de onda tropicalista, que aos poucos parecia querer invadir nosso movimento artístico. Aproveitando-se desse movimento ainda balbuciante, mas que parecia caracterizar um período da vida brasileira, não conseguiu o diretor de *O rei da vela*, entretanto, realizar uma obra teatral de maior importância. Muito embora repleto de achados, o espetáculo resultou apenas num sucesso de choque”<sup>277</sup>.

Segundo Dória, a montagem de *O rei da vela* teria se aproveitado da moda tropicalista. Quanto a nós, pensamos que o movimento foi incorporado pelo mercado, mas que esteve numa junção de várias artes: o teatro, a música, as artes plásticas e a literatura. Com certeza, somente o tropicalismo já se constitui num assunto monográfico, não tendo neste momento espaço para um debate maior. Sublinho apenas a célebre frase de Caetano Veloso: “Eu sou O rei da vela de Oswald de Andrade, montado pelo grupo Oficina”.<sup>278</sup>

Outro crítico e dramaturgo importante da época, Nelson Rodrigues, também não compreendeu a expectativa em torno da peça, pois ficou esperando o “soco na cara” durante os três atos e nada viu. Ressaltou apenas o uso em excesso do palavrão, o que não o chocou nem um pouco. Em duas crônicas publicadas sob os títulos de: “O Palavrão Humilhado” e “A doença infantil do palavrão”, datadas de 31/01/1968 e 01/02/1968 respectivamente, abordou a montagem da peça. Na primeira crônica, sustentou que, durante muito tempo, fora ele o único autor conhecido como obscuro, tendo suas peças interditas<sup>279</sup>, e nunca ninguém se prontificou a ajudá-lo. Nenhuma dessas peças tinham sequer um palavrão, fez uso deles muito tempo depois, mas mesmo assim construiu-se ao seu redor uma reputação ‘medonha’. E diz: “As esquerdas tinham, dos meus textos, uma repugnância total”. E agora tinham descoberto o palavrão, e queriam se utilizar dele para chocar:

---

<sup>277</sup> DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1975, p. 172.

<sup>278</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.61.

<sup>279</sup> Neste caso Nelson Rodrigues se refere as peças: *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*.

“Se bem entendi, as esquerdas querem chocar a platéia. É preciso que esta não fique nas cadeiras, comendo pipocas. O bom teatro tem que ser de agressão. Muito bem ótimo. Nada tenho a objetar. E fui ver, sábado, *O rei da vela*, dirigido por meu caro e simpaticíssimo José Celso. Trata-se do grande diretor do momento. (...). Preparei-me para ser vítima da agressão. Durante todo o espetáculo, não fiz outra coisa se não esperar. Diziam que o texto e o espetáculo eram um soco na cara. E eu estava lá para ver e receber o soco na cara. No fim de duas horas e meia, saímos, eu e outros intactos. Éramos quatrocentos sujeitos e não havia entre nós, um único e vago agredido. O novo teatro conseguiu desmoralizar o soco na cara. O palavrão antes tinha suspense, tinha mistério, tinha espanto. E a audiência de *O Rei da vela* saía arrotando a sua satisfação burguesa”.<sup>280</sup>

Na segunda crônica elogia o esforço do diretor e resume o texto em “uma laranja chupada” e a peça sem estrutura, pois se retirassem os palavrões a montagem “não ficaria de pé cinco minutos”. As falas de Oswald não conseguiram chegar ao público, cego, que aplaude somente ao palavrão. Quanto à platéia que assistiu ao espetáculo comentou que “Diga-se de passagem, era a platéias mais anti-política, mais anti-ideológica que já entrou no João Caetano”, porque, na opinião do autor de *Vestido de Noiva*, o público não entendeu nada do texto e só prestava atenção nas palavras que eram ditas para chocar e agredir. O engraçado é notar que no debate que se estabeleceu nas esquerdas: a vanguarda e os reformistas, Nelson atacava ambos os grupos intelectualmente engajados, entretanto o seu “teatro desagradável” se assemelhava com o teatro proposto pelo *Oficina*. Encontram-se afinidades quanto à relação de agressividade, incômodo e raiva perante a platéia.<sup>281</sup> Será que o autor da legitimada peça *Vestido de Noiva* temia perder a maestria de marco do teatro brasileiro moderno? Com a estréia de *O rei da vela*, foram suscitados muitos debates acerca da peça e seu autor, Oswald de Andrade, ficou em voga, saiu das estantes e perdeu o *status* de autor “jamais encenado”. O crítico Yan Michalski comparou a estréia de *O Rei da Vela* ao marco que foi *Vestido de Noiva* em 1943. O ano de 1967 foi decisivo para a História do Teatro Brasileiro Moderno:

---

<sup>280</sup> RODRIGUES, Nelson. 1995. *A Cabra Vadia – Novas Confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, pp.27-33.

<sup>281</sup> FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas - uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 223.

“Tão decisivo que se constituiria na consagração de uma verdadeira proposta estética e cultural, que abriria uma nova etapa no teatro brasileiro e serviria de inspiração a inúmeros desdobramentos e imitações. A estréia de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, a 29 de setembro, no Teatro Oficina de São Paulo, (...), foi para o nosso teatro contemporâneo um acontecimento comparável ao que representou, para a respectiva época, o revolucionário lançamento de *Vestido de Noiva* em 1943” (Michalski, 1985: 28).

Oswald de Andrade queria muito ter visto uma de suas peças encenadas, como vimos ao longo das páginas desta dissertação. A tentativa mais conhecida foi à aposta com Procópio Ferreira (já citada no segundo capítulo) que não quis se arriscar temendo um enfretamento com a censura. Uma outra tentativa esteve ligada ao artigo *Do teatro que é bom...* e conseqüentemente ao Grupo de Teatro Universitário. Maria Augusta Fonseca conta que Oswald lhe sugeriu a montagem de sua peça sem sucesso. Muitos anos depois, Décio de Almeida Prado resume a opinião de seu grupo sobre a peça:

“ O engraçado é que *O rei da vela*, na época em que foi escrita, parecia passadista e retardatária às gerações mais jovens (...) ‘Manon é uma coisa séria’ (como no título de Pirandello) – pensávamos conosco mesmos, imbuídos da idéia de que a arte social e uma certa gravidade de tom andavam sempre de mãos dadas.”<sup>282</sup>

A opinião do Grupo sobre o engajamento duvidoso da peça certamente não foi exposta ao dramaturgo e crítico àquela altura conhecidíssimo pela violência com que atacava desafetos e divergentes, mas o grupo se esquivou de montar a peça. Os membros do Grupo receberam, de Oswald, o apelido de *chato-boys*. Estavam incluídos nesta turma além de Décio de Almeida Prado, Antonio Candido e Paulo Emílio. Antes da recusa de encenar a peça, o Grupo montou o *Auto da barca*, de Gil Vicente e Oswald escreveu uma crítica elogiando o trabalho do Grupo de Teatro Universitário.

“ Os *chato-boys* estão de parabéns. Eles acharam (...) a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. (...) os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano (...) ficam credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu (...) Em matéria de teatro nacional não viu muito. Apenas as tentativas de Álvaro Moreyra e Joracy Camargo inquietaram um pouco a nossa platéia. Mas caímos sempre na incapacidade de educar um certo número de espectadores para elevar o nível do nosso teatro às alturas que já alcançaram a poesia e o romance.

---

<sup>282</sup> CAMARGO, Iná. *Op. Cit.*, p.147.

Mesmo agora, no teatro universitário, o inexplicável de certas derrotas volta a preocupar os que se interessam pela “melhor as artes”, o teatro. (...) Morrem hoje pela sociedade milhões de homens. Por trás de seu sacrifício, a usura acumula os seus últimos montes de dólares, a injustiça movimenta os seus laços, a corrupção impera. E de novo o *Auto da barca* arma, numa realidade mais do que teatral, sua presença punitiva e solene. O anjo impassível espera, para conduzi-los à imortalidade, defensores de Stalingrado, (...) os operários e operárias das retaguardas vigilantes, os que sabem dar a vida, posição e futuro pela luta tutelar dos direitos do homem. Para outros, para os últimos donos da acumulação, para os aproveitadores cínicos da vida, está armada a prancha, a prancha das condenações sem apelo e sem glória.”<sup>283</sup>

Os elogios não encantaram a trupe a ponto de apostarem na encenação de *O rei da vela* e Oswald resolveu alfinetá-los na crítica *Do teatro que é bom...* No texto escreve sobre “o projeto de um teatro moderno inspirado no *teatro de câmara* à francesa, por eles desenvolvido, recebe provavelmente a maior descompostura até hoje produzida entre nós.”<sup>284</sup> Talvez Décio tenha esperado para ver a peça alcançar os palcos para responder este artigo a altura: “A sina gloriosa e melancólica de todo precursor é ser eventualmente alcançado e ultrapassado. Nunca julgaríamos, por exemplo, que a carga da sexualidade de *O rei da vela* fosse algum dia considerada insuficiente.”<sup>285</sup> Concordando com Gustavo Dória afirmando que a montagem foi influenciada pela onda tropicalista, critica a formulação dos personagens, principalmente as “inclinações” sexuais e o cenário. O segundo ato passado numa ilha, segundo Décio Prado: “habitada por morenas semi-nuas, homens esportivos, hermafroditas, menopausas, (...). É uma *dolce vita* suada e pulada, em ritmos de marchinha ( Yes, nós temos bananas!), desenvolvida fisicamente e subdesenvolvida intelectualmente.”

Ao final da crítica Décio reconhece o valor da peça:

“ *O rei da vela* é cheio de altos e baixos: o público ora fica preso ao espetáculo, ora parece perder por completo o contato com a cena. Essa oscilação, fatal certamente em outros tipos de dramaturgia, não chega a ter no caso maior importância porque o talento de Oswald não é o equilíbrio, de homogeneidade: é feito de fulgurações, de intuições descontínuas. Não devemos medir o resultado final pelo nível médio mas pela soma destas cintilações

---

<sup>283</sup> ANDRADE, Oswald. “Diante de Gil Vicente” In: *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 2000, p.126-131.

<sup>284</sup> INÁ, p.148-149.

<sup>285</sup> PRADO, Décio de Almeida. “A encenação de *O rei da vela*.” In: O Estado de São Paulo, 20 de outubro de 1967.

sarcásticas ou poéticas. E há seja no texto de Oswald de Andrade, seja na encenação de José Celso Martinez Corrêa, cintilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante anos. Nem tudo é bom em *O rei da vela*. Mas o que é bom, é muito bom.”<sup>286</sup>

Entretanto, voltando à repercussão da peça, como se disse anteriormente, a montagem causou muitos aplausos e vaias, sustos e gargalhadas e elas ecoaram. A peça estreou em 1967, em São Paulo, com classificação “proibida para menores de 18 anos”. Depois foi para o Rio e no conturbado ano de 1968, *O rei da vela* foi convidado para representar o Brasil na “IV Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili”, em Florença, e no “1er. Festival Internacional de ês Jeunes Compagnies”, em Nancy, foi anunciado em Paris com o subtítulo de “Vida, Paixão e Morte da burguesia Latino – Americana.” O governo brasileiro negou-se a financiar a excursão alegando que a peça era indigna de representar o país no exterior. Segundo Fernando Peixoto, foi assim a passagem da peça em Florença:

“O rei da vela escandalizou em Florença, entusiasmou em Nancy e despertou singular atenção em Paris.(...) Na Itália o espetáculo foi, no mínimo, acidentado: uma platéia aristocrática, tradução simultânea criando uma distância ( inclusive de tempo) entre a cena e a compreensão do público, crítica acadêmica e acostumada a padrões estéticos que o espetáculo violentava com frenético entusiasmo (...).Um crítico do PC italiano, Carlo Degli’ Innocenti (L’ Unitá, 21 de abril de 1968) compreendeu com clareza a proposta e afirmou: “O rei da vela é um espetáculo que não pode ser julgado, seja no terreno artístico como no terreno ideológico e político, com a fita métrica da crítica européia”.<sup>287</sup>

E em Paris, em meio os acontecimentos que efervesceram e abalaram a sociedade francesa e o mundo, passeatas estudantis, a Primavera de Praga, a Guerra do Vietnã, a contra cultura, seguidores da filosofia: “Faça amor não faça guerra” e o rock n’roll despontando no meio cultural, - apresentou-se *O rei da vela*, recebido com grande expectativa pelos críticos que se encarregaram da ida da peça para Paris. A passagem da peça é descrita na visão do crítico Bernard Dort sob o título: “Uma comédia em transe”:

“(…) É impossível não pensar na Ópera dos três vinténs. Brecht também tentava fazer saltar aos olhos do público de 1928 a imagem que esse público tinha de si mesmo e seus

---

<sup>286</sup> *Idem.*

<sup>287</sup> PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.69-70.

divertimentos 'culinários'. Mas talvez Brecht e Weill tenham ficado um pouco tímidos, um pouco prisioneiros do nosso bom gosto e de nossa tradição teatral ocidental. O Teatro Oficina foi mais longe: até à careta e à obscenidade. Esta comédia-farsa de um Brasil em transe é também uma maneira de terminar com a estéril imitação do teatro ocidental, de fazer tábua rasa. Estamos aqui diante não de uma tranqüila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional (...) mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição”.

O papel da crítica no teatro, no cinema, na literatura e nas artes plásticas é de analisar a obra apresentada com um olhar sensível para o todo. Perceber os detalhes e colocá-los no todo. Comparar entre o que foi pretendido e o que foi feito, além de pensar a obra dentro de um contexto do presente e histórico. É interessante notar o poder da crítica em consagrar ou não uma determinada peça ou filme, e a importância atribuída a ela. Após o dia da estréia, a equipe do espetáculo, - aguarda ansiosa pelo veredicto da crítica impressa nos jornais diários e o público que a lê, muitas vezes, é influenciado, - no seu julgamento por ela. Na opinião do crítico Eric Bentley: “Escrever críticas de teatro é pior dos que pisar em ovos: é pisar em copos vivos e fazê-los sangrar”<sup>288</sup>

O rei da vela chocou e fascinou muitas platéias em diferentes lugares do Brasil, - Depois do AI-5 a peça sofreu muitos cortes, chegando até a perder, em algumas passagens, o significado do texto. Isto aconteceu em muitas montagens deste período e muitas outras foram completamente vetadas.

Os ecos do “Rei” desdobram-se e a peça chegou a ser filmada em 1971, durante os espetáculos realizados no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro, mas a liberação do filme só aconteceu em 1982, e infelizmente ele não chegou ao circuito comercial de cinemas. No entanto, a peça que se dizia datada continuou atual e crítica até os dias de hoje, podendo ser lembrada a montagem feita pela Companhia dos Atores em 2000, que suscitou muitos debates e novas polêmicas em torno da peça. Zé Celso disse uma vez que: “A peça não era datada, datado é o Brasil”.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p.50.

<sup>289</sup> Frase citada na reportagem “Zé Celso é Duca!” de *O Jornal*, em 28/10/1969.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Oswald cria novas relações estruturais através do diálogo entre discursos (intertextualidade) e assim busca com tenacidade a mudança da forma de se perceber o universo através da sua escritura. O que pretende mudar, transformar, em resumo, é hábito de percepção das relações estruturais e, com isso, mudar o comportamento nas relações sociais, estéticas e morais. Nem xenofobia. Nem xenofilia. A síntese: Antropofagia. Oswald antropogiza-se. Parece criar uma escritura improvável de ser modelizada e modelizadora. Busca um discurso que se digere, que se nega a qualquer tipo de modelização.” (Gardin, 1993,p.47)

Pesquisar é algo mágico, que nos impulsiona a frente e nos motiva a todo momento. Deparamos com várias “portas” desconhecidas e a opção de abri-las ou não fica diante do pesquisador. Transforma o óbvio no intrigante. Segundo o historiador Carlo Ginzburg é necessário que prestemos atenção aos “pormenores mais negligenciáveis” para desvendarmos os “mistérios” da História. Assim, ao longo da nossa pesquisa foram descobertos novos caminhos a serem trilhados e em alguns momentos precisamos tomar decisões sobre para onde seguir. Pensamos que o fascínio da pesquisa é exatamente isto: possibilitar inúmeros caminhos possíveis, pois a cada descoberta novas portas se abrem e outras se fecham.

Inicialmente, o intuito do projeto de pesquisa desta dissertação era analisar a dramaturgia *oswaldiana* da década de 1930, compreendida pelas peças *O rei da vela*, *O*

*homem e o cavalo* e *A morta*. No entanto, como consequência dos rumos tomados pela pesquisa, tornou-se inviável tratar de todos os assuntos desejados no âmbito desta dissertação. Isso foi constatado de certa forma no momento da Qualificação, pois o trabalho já se encontrava com dois capítulos feitos e restavam ainda por fazer a análise dos textos teatrais. Logo, optamos por analisar a peça *O rei da vela* por alguns motivos. Primeiro, pela importância da encenação desta peça na História do Teatro Brasileiro moderno, em 1967, pelo Grupo de Teatro Oficina. Com a chegada pela primeira vez de umas das peças de Oswald de Andrade nos palcos brasileiros suscitou o debate em torno das razões que levaram a demora da estréia de Oswald no teatro. Em segundo lugar *O rei da vela* foi responsável pela nossa descoberta do teatro *oswaldiano* desde a graduação em História. Por fim, gostaríamos de salientar que as outras peças foram utilizadas como fontes históricas para a compreensão do período estudado e do universo *oswaldiano*, não tendo sido possível analisá-las literalmente. Acreditamos ser importante um estudo comparativo entre as peças de Oswald escritas na década de 1930 e sua importância histórica para a História do Teatro Brasileiro.

Tentamos mapear as fontes relevantes para essa dissertação sempre buscando responder a questão central: Por que a peça *O rei da vela* esteve longe dos palcos por trinta anos? Com este intuito tentamos compreender como era o *campo* teatral nos anos 1930: as companhias teatrais, as peças encenadas e a relação com o Estado, principalmente entre 1937 a 1945. Como atuava a repressão na área de diversões públicas através do Serviço Nacional do Teatro (SNT) – dos incentivos e patrocínios e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e os órgãos que o antecederam e o sucederam. Além da importância do padrão do *Gosto* no estabelecimento de novas formas artísticas, portanto, tanto na aceitação pela sociedade e pelo mercado quanto na não incorporação de uma peça, livro, artes plásticas entre outras.

No entanto pensamos que o tempo para este levantamento e análise não foram suficientes para analisar o teatro e a década de 1930 e 1940, assim tivemos que privilegiar as ligações deste *campo* artístico com o autor estudado e as peças selecionadas. cremos ser importante para uma pesquisa futura um maior aprofundamento das correlações de força atuantes neste *campo* teatral. Seria necessário um mapeamento das companhias teatrais atuantes entre 1930 e 1945, do repertório encenado, os financiamentos obtidos, a recepção

pelo público, além da relação com a censura do período. Com esses dados poderemos compreender melhor a área das artes cênicas e suas inovações. Outro ponto importante para nossa próxima “aventura” seria a investigação do funcionamento da censura na época desde seus órgãos representativos até sua atuação na sociedade.

A investigação sobre *O rei da vela* teve início do arquivo da FUNARTE, onde encontramos inúmeras reportagens da época da encenação em 1967 e de montagens posteriores. Através dos primeiros sinais, pistas e caminhos possíveis para responder nossa questão foram levadas em consideração. É interessante lembrar que Oswald não chegou a ver nenhuma de suas peças encenadas, pois faleceu em 1954, antes da encenação do Teatro Oficina.

A partir de leituras sobre como funcionou a censura durante o Estado Novo (1937-1945) foi possível localizar os documentos da repressão aos meios de diversões públicas. No Arquivo Nacional do Rio de Janeiro está depositado o fundo da 2ª Delegacia Auxiliar, composto por peças teatrais submetidas a censura de 1917 a 1940, no entanto o processo de *O rei da vela* não figurava entre seus registros. O Arquivo do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) detêm os arquivos da polícia política do governo Vargas, mas também não obtivemos sucesso nesta incursão.

No Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da Unicamp conseguimos avançar na pesquisa, encontrando fontes muito ricas para uma maior interpretação do contexto histórico analisado e de Oswald de Andrade. Pudemos localizar algumas tentativas ou intenções de encenar os textos teatrais *oswaldianos*, como vimos ao longo desta dissertação. A carta de Álvaro Moreyra afirmando a Oswald que *O rei da vela* entraria em cartaz na próxima temporada foi uma fonte esclarecedora, mas a intenção não teve uma continuação concreta, não constando nos autos da censura esta tentativa.

Continuamos a busca no Fundo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS-SP) do Arquivo do Estado de São Paulo, onde foram abertos vários caminhos. Localizamos a tentativa do Clube dos Artistas Modernos (CAM) de encenar a peça *O homem e o cavalo*, em 1932. O processo de censura da peça *O homem e o cavalo* nos foi muito esclarecedor, pois tomamos conhecimento da experiência do CAM e com ela da divulgação da arte de vanguarda no Brasil e dos encontros entre vários intelectuais considerados de esquerda e debates sobre arte. Além do Teatro de Experiência –

experiência teatral dentro do CAM, que apesar de sua efêmera existência foi considerado importante para a História do Teatro Brasileira. No processo também podemos perceber a linguagem da censura e sua visão sobre Oswald e sua peça.

No Arquivo Miroel da Silveira também em São Paulo e no Arquivo Nacional de Brasília encontramos o processo de censura de *O rei da vela* referentes a encenação do Teatro Oficina. Um processo extenso que abarca desde 1967 a 1985, incluindo os documentos da censura do filme *O rei da vela*. Neste documento constam diversos pareceres de censores e suas diferentes opiniões sobre a peça. Tomamos sempre como referência a afirmação de Bakhtin de que “a palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior do mesmo sistema”.

Ao pensar o motivo que levou a não encenação da peça *O rei da vela* durante o Estado Novo precisamos relacioná-lo com as fontes analisadas e as tentativas que ocorreram. A primeira ligada a Companhia Procópio Ferreira pode ter sofrido tanto uma censura do *Gosto*, de acordo com o depoimento de Rudá Andrade a Sábato Magaldi, quando lembra que o ator se espantou ao ler o texto, como uma auto-censura, de não ter tido coragem de seguir adiante com os protocolos do Departamento de Censura, já que era proibida até a palavra amante nos palcos. Já a posição do Grupo de Teatro Universitário foi de não montar a peça, por achá-la de certa forma desinteressante e difícil de encenar.

Oswald de Andrade cogitou a possibilidade da montagem de *O rei da vela* pela companhia de Piolim. No entanto, o ator circense Piolim afirmou que a censura impediria qualquer ensaio de montagem da peça *O rei da vela* com a decretação da Constituição de 1937. É interessante perceber a intenção de Oswald de ver sua peça encenada com técnicas circenses e por atores de circo.

A tentativa que mais nos chamou atenção foi a da Companhia de Álvaro Moreyra, em 1937, pois as ligações de Moreyra com Oswald eram boas e afinavam de certa maneira ideologicamente, assim acreditamos que talvez tenha sido a censura financeira – do financiamento governamental da Companhia<sup>290</sup> atrelada à censura repressiva que não tenham permitido a continuação desta intenção. A Companhia Dramática Brasileira

---

<sup>290</sup> Em 1937, Álvaro Moreyra apresentou a Comissão de Teatro do Ministério da Educação e Cultura o projeto de montar a Companhia Dramática Brasileira, que foi aceito.

montada por Moreyra, em 1937, excursionou nos estados de São Paulo e Rio Grande do Sul e realizou uma temporada no Rio de Janeiro por três meses. No entanto a bibliografia a cerca da produção teatral durante a década de 1930 ainda é deficiente e não foi possível saber os motivos que levaram ao término desta iniciativa de Moreyra.

No entanto mesmo depois da pesquisa em diferentes arquivos não foi possível localizar o processo de censura da peça *O rei da vela* durante o primeiro governo Vargas, o que nos leva a pensar que talvez não tenha existido uma incursão pelo Departamento de Censura da época, e sim a atuação da censura do Gosto, financeira ou a auto-censura neste caso.

É preciso lembrar também as condições em que se encontram os nossos centros de memória e que muitas vezes alguns documentos se perdem no caminhar da História. Por isso tentamos encontrar vestígios que o processo tenha de fato existido, mas nenhuma fumaça foi encontrada nesse sentido. A não existência do processo não encerrou o assunto e sim proporcionou a abertura de uma nova porta, pois caso tenha sido a auto-censura que impediu a chegada de *O rei da vela* precisamos agora analisar futuramente o padrão de gosto do período e até que ponto a auto-censura e os outros tipos de censura influenciaram no desenvolvimento da História do Teatro. Quando a peça chegou aos palcos brasileiros através do Teatro Oficina toda a sua potência foi explorada, e mesmo com todas as polêmicas ao redor desta montagem foi indubitável seu caráter revolucionário tanto estético como político. Afinal gosto não se discute?

No primeiro capítulo tratamos da relação entre o Estado Novo e o teatro, contextualizando as companhias teatrais do período e os debates latentes na época, como o debate entre as companhias profissionais e as amadoras, o financiamento para a encenação das peças e a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. A importância desta encenação considerada o marco de inauguração do teatro brasileiro moderno, em 1943, levantou várias polêmicas em torno de Nelson, do financiamento e da recepção do público. Além de suscitar a reflexão sobre o que é um teatro moderno. E não caberia a Oswald de Andrade a ocupar o lugar de pioneiro na elaboração de uma dramaturgia moderna? Tentamos demonstrar que durante o Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), seus antecedentes e sucessores; o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e o Ministério da Educação e Saúde auxiliaram o governo a forjar a idéia do nacional através

tanto da coerção como produzindo consensos, tendo sido o teatro um dos instrumentos utilizados na construção desta nacionalidade.

Já no segundo capítulo analisamos a formação e atuação da censura desde a monarquia até a ditadura militar, de uma maneira breve, e podemos perceber a maneira com que a censura atuou no período estudado. Abordamos também as diferentes formas de censura, como: a policial, a financeira, a moral, a auto-censura, a institucional e a do gosto. Através de casos de censura, como por exemplo, a censura do Pequeno Príncipe, traduzido por Monteiro Lobato, ou a censura política imposta a peça *Deus lhe Pague*, de Juracy Camargo, em 1937, pudemos perceber as diferentes formas de coerção existentes ao longo do Estado Novo. No governo Vargas o primeiro órgão a ter a função de censurar foi o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), criado em 1931, logo no ano seguinte, este encargo passou para a recém criada Comissão de Censura. E em 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) passando a atuar de forma incisiva na repressão nas artes de maneira geral, até o final do primeiro governo Vargas.

É interessante perceber como em alguns momentos da História do Brasil a censura pode ter interrompido um processo de desenvolvimento nas artes cênicas ou evitado que novas formas artísticas surgissem. Lembrando que a repressão influenciou de certa maneira a auto-censura de muitos artistas brasileiros, mas seria necessário um novo estudo para verificar até que ponto a censura agiu.

Por fim, no terceiro capítulo, analisamos a peça *O rei da vela*, e constatamos a riqueza do texto teatral para a compreensão de um determinado momento histórico. Tanto as relações de Oswald (e, portanto, de intelectuais de origem burguesa ou pequeno-burguesa) com a leitura do PCB sobre a realidade brasileira, quanto as fontes de referência internacionais e as intenções estéticas inovadoras da peça puderam ser aí discutidas, assim como, mesmo que apenas exploratoriamente, a repercussão da peça no momento em que afinal foi encenada, já durante a ditadura militar.

O conceito de Estrutura de Sentimento, de Raymond Williams, foi muito importante para compreendermos o texto teatral. Este conceito foi pensado por Williams para pensarmos a obra de arte além da teoria do reflexo, de que um quadro, um livro ou uma peça de teatro espelharia a sociedade e o tempo, vivido pelo artista, sem contemplar os conflitos de classe. Logo ao tentarmos compreender a peça *O rei da vela* talvez o reflexo

mais óbvio seria vê-la apenas como uma expressão das teses do PCB, devido ao período cronológico em que a peça foi escrita e o tempo vivido pelo autor da peça, Oswald de Andrade. No entanto, podemos ver além do evidente e percebê-la como uma confluência de tendências de vanguarda que coexistiam ao mesmo tempo. Acreditamos, assim, que para o nosso estudo futuro poderemos recorrer a este conceito para analisar as outras peças da *Trilogia da Devoração*, bem como as outras produções ocorridas nas artes cênicas, entre 1930 e 1945.

Gostaríamos de salientar também a enorme aventura que foi estudar um autor tão estudado e celebrado como Oswald de Andrade. Antônio Candido num artigo intitulado “Os dois Oswalds”<sup>291</sup> discorre sobre o autor antropofágico como sendo um homem dividido ao meio, como homem e como escritor. Ao contrário de Mário de Andrade que afirmou num verso conhecido: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta (...) mas um dia afinal eu toparei comigo”, e se esforçou para buscar uma coerência entre a vida e sua obra. Oswald viveu intensamente suas contradições.

Por fim, é importante lembrar a atualidade das peças de Oswald, como podemos ver na encenação da Companhia dos Atores, em 2000, no Rio de Janeiro. Por isso, nem de longe todas as questões se esgotaram, pelo contrário, muitas outras surgiram para próximos estudos.

---

<sup>291</sup> CANDIDO, Antonio. “Os dois Oswalds”. In: *Recortes*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMAD, Aijaz. “Cultura, nacionalismo e o papel dos intelectuais”. In FOSTER, John Bellamy & WOOD, Ellen Meiksins. *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 59-61.
- ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O Rei da Vela*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1967.
- \_\_\_\_\_. *O Rei da Vela*. São Paulo: Abril, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Do pau Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Sob as ordens de mamãe - um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A Morta*. São Paulo: Globo, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Homem e o Cavalo*. São Paulo: Globo, 1990.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O Salão e a selva – uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- BOMENY, Helena (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar editores. 1968.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ufrj, 1996.
- CARNEIRO, Maria L. Tucci. "O Estado Novo, o Dops e a Idologia da Segurança Nacional" .In: Dulce Pandorfi. (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 327-328.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.157-158.
- CHAULHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo(org). *A História contada: capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

- CORREA, José Celso Martinez. “Manifesto – Oficina”. In: *O Rei da Vela*. São Paulo, Difusão Européia do livro, 1967.
- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2006.
- D’ARAÚJO, Maria Celina. *Getulismo e trabalhismo*. São Paulo: Ática, 1989.
- DELORENZO, H.C. de; COSTA, W.P.. (Org.). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno*. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1997, v. 1, p. 93-114.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas - uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FONTES, V. “As expropriações contemporâneas e o papel da política.” In. FONTES, V. *Reflexões im-pertinentes*. Rio de Janeiro: Bomtexto, 2005, p.109-110.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade*. São Paulo: Annablume, 1995.
- GOMES, Angela de Castro (org). *Capanema: o ministro e seu Ministério*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: IUPERJ; Vértice, 1988.
- GOMES, Dias. 1968.”O engajamento é uma prática de liberdade”. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2 ( Teatro e Realidade), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, julho.
- GOMES, Oliveira & Velloso. *Estado Novo: Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial – Ideologia, Propaganda e censura no Estado Novo*. RJ: Marco Zero, 1990.
- GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Vol.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 1985.

HOBBSAWM, Eric & RUDÉ, George. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SCHWARTZ, Jorge,. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995.

KAREPOVS, D. e MARQUES NETO, J. C. “Os trotskistas brasileiros e suas organizações políticas (1930-1966) in REIS FILHO, Daniel Aarão e RIDENTI, Marcelo (orgs) *História do marxismo no Brasil*, volume V (partidos e organizações dos anos 20 aos 60). Campinas, SP: Unicamp, 2002, p. 103-155.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KURZ, Robert. “Fetichismo da mercadoria” In:O Colapso da Modernização - Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial.Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda - Jornalistas e Censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAHUERTA, Milton. *Pensar o século XX: problemas e políticos e historia nacional na América Latina*. São Paulo: UNESP, 2003, p.137-164.

\_\_\_\_\_. “Os intelectuais e os anos vinte: moderno, modernista, modernização”.In:

MAGALDI, Sábado. *O teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Funarte/SNT, 1962.

\_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Teatro de Oswald de Andrade*, São Paulo, tese de doutoramento em literatura brasileira, FFLCH da Universidade de São Paulo, 1972.

MAGALHÃES, Vânia Soares de. *Teatro de Reticências: os primórdios do Teatro Moderno no Rio de Janeiro (1927-1943)*. Niterói: UFF (dissertação de mestrado), 1993.

MELLO, Marisa Schincariol de. *Graciliano Ramos: criação literária e projeto político*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005 p. 96. (dissertação de mestrado).

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *O processo e suas conseqüências*. Porto Alegre, ERUS, 1983, p. 35.

- MENDONÇA, Sonia. "Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania". In: *Tempo 1*. Rio de Janeiro: v. 1, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Estado e Sociedade". In: MATTOS, Marcelo Badaró (org). *História, Pensar & Fazer*. Rio de Janeiro: Laboratório Dimensões da História, 1998.
- MICELLI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil 1920-1945*. São Paulo, Difel, 1979.
- MICHALSKI, Yan *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo-Rio de Janeiro: Hucitec/Ministério da Cultura/Funarte, 1995.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista*, Rio de Janeiro, 1987.
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Europa, 1997.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo, Editora Ática, 1990.
- PEREIRA, Aline Andrade. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva*. Dissertação de mestrado, UFF, 2004.
- PEREIRA, Victor Adler. "Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro". In: *Constelação Capanema: Intelectuais e Políticas*. Rio de Janeiro: FGV, p. 59-84, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Musa Carrancuda*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PINHEIRO Paulo Sérgio. *Estratégias da Ilusão - a Revolução Mundial e o Brasil 1922-1935*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1922.
- PRADO, Décio de A. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RODRIGUES, Nelson. 1995. *A Cabra Vadia – Novas Confissões*. São Paulo, Companhia das Letras.
- ROLLAND, Denis (et al.) *Intelectuais: sociedade política*. São Paulo: Cortez, 2003.

- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: Centro Editorial e didático da UFBA, 1995.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1987.
- VERÍSSIMO, Érico. *Solo de clarineta*. 2 vl. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p 243-244.
- VIOTTI, Sergio. *Dulcina e o teatro do seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Drama from Ibsen to Brecht*, apud: CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.153.
- \_\_\_\_\_. *Preface to Film*, apud: CEVASCO, Maria Elisa. “Para Ler Raymond Williams”. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.152.
- \_\_\_\_\_. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.36-37.

## **FONTES:**

- Arquivo Nacional (Rio de Janeiro)
  - Fundo Secretaria da Presidência da República, latas nº 107, 108, 109 e 510.
  - Fundo Divisão de Segurança e Informação (DSI), caixas nº 593, 600, 605, 614, e 3407.
  - Fundo 2ª Delegacia Auxiliar
  
- Arquivo Nacional (Brasília)
  - Fundo Departamento de Diversões Públicas (processo de censura da peça *O Rei da Vela* – 1967)
  
- Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ)
  - Policias Políticas do Rio de Janeiro
- Centro de Documentação da Funarte
  - Pasta Oswald de Andrade
  - Pasta O Rei da Vela
  
- Centro de Documentação e Pesquisa em História do Brasil Contemporâneo (CPDOC – FGV)
  - Fundo Getúlio Vargas
  - Fundo Gustavo Capanema
  
- Arquivo Público do Estado de São Paulo
  - Fundo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS-SP)
  
- Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da Unicamp
  - Fundo Oswald de Andrade
  
- Arquivo Miroel da Silveira
  - Coleção de processos de censura