

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, HISTÓRIA E  
MEMÓRIA LITERÁRIA**

**STÉFANY SOLARI MACIEL**

**“SOU UM PERSONAGEM DO MEU TEMPO, VULGAR, MAS LÓGICO. VOU ATÉ  
O FIM. O MEU FIM!”: *O REI DA VELA*, DE OSWALD DE ANDRADE E AS  
RUPTURAS ESTÉTICAS NO TEATRO NOS PERÍODOS DITATORIAIS  
BRASILEIROS**

**RIO GRANDE  
2023**

Stéfany Solari Maciel

**“SOU UM PERSONAGEM DO MEU TEMPO, VULGAR, MAS LÓGICO. VOU ATÉ  
O FIM. O MEU FIM!”: *O REI DA VELA*, DE OSWALD DE ANDRADE E AS  
RUPTURAS ESTÉTICAS NO TEATRO NOS PERÍODOS DITATORIAIS  
BRASILEIROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – **Mestrado em História da Literatura** da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial à obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

**Orientador:** Prof. Dr. Valter Henrique de Castro Fritsch

**RIO GRANDE**

**2023**

Ficha Catalográfica

M152s Maciel, Stéfany Solari.  
"Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim!": *O rei da vela*, de Oswald de Andrade e as rupturas estéticas no teatro nos períodos ditatoriais brasileiros / Stéfany Solari Maciel. – 2023.  
100 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2023.  
Orientador: Dr. Valter Henrique de Castro Fritsch.

1. Oswald de Andrade 2. Dramaturgia Brasileira 3. Teatro Brasileiro 4. Regimes Ditatoriais Brasileiros I. Fritsch, Valter Henrique de Castro II. Título.

CDU 821.134.3(81)-2

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



### ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO nº 14/2023

No dia vinte e cinco de setembro de dois mil e vinte e três, através de videoconferência, realizou-se a defesa de dissertação de mestrado de **Stéfany Solari Maciel**, intitulada **“Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim!”: O REI DA VELA, de Oswald de Andrade e as rupturas estéticas no teatro nos períodos ditatoriais brasileiros**. A sessão foi aberta às nove horas pelo Prof. Dr. Valter Henrique de Castro Fritsch (FURG), orientador da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação, que também foi composta por: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (FURG) e Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini (UFRGS). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** a mestranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

**Prof. Dr. Valter Henrique de Castro Fritsch** (orientador - FURG)  
Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (FURG)  
Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini (UFRGS)



Documento assinado digitalmente  
ISABEL MENDES FARIA  
Data: 16/10/2023 15:58:10-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

*Dedico esta dissertação aos meus avós.*

## AGRADECIMENTOS

À força maior que habita dentro de cada um de nós, que permitiu durante todo este período que eu conseguisse lidar com sabedoria e equilíbrio com todo esse caminho. O processo de escrita acadêmica e de elaborar uma pesquisa não é uma tarefa fácil, ainda mais quando a cada segundo recebemos influências externas que podem levar ao nosso desequilíbrio psíquico.

Ao meu orientador Valter Henrique de Castro Frisch pela paciência e muitas horas de reescrita (risos), e todos os diálogos que tivemos durante este processo de longas discussões, durante este período tão complicado que enfrentamos como humanidade, via *meet*, sobre a arte, em especial, o teatro, meu objeto de estudo nesta dissertação

À FURG e o Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em História da Literatura pelo acolhimento, aprendizagem e enriquecimento pessoal durante este processo formativo. Em especial, aos professores: Francisco das Neves, Adail Sobral, Mauro Póvoas, Luiz Henrique Torres, cujas suas práticas docentes foram inspiradoras para mim, através dos diálogos entre a história e a literatura. E, não posso deixar de destacar a presença da Isabel, fundamental para o processo administrativo do programa, e a sua paciência e delicadeza neste período pandêmico que cobrou tanto de nós, como dos outros.

À UNIPAMPA, meu primeiro lar acadêmico, onde guardo com carinho todas as melhores lembranças do período de transição entre adolescência e a vida adulta, em especial aos professores/as: Vera Medeiros, Zilá Letícia Pereira Rego, Adriano Souza, Juliane Welter e Fabiana Giovani.

À Faculdade de Educação – FAE, da UFPel que me acolheu durante o período da Pós-Graduação em Educação, e todos os debates acerca da arte e da educação, em especial aos professores: Edson Ponick, Diana Freitas Salomão e Rosimeri Miranda.

Ao departamento de Geografia da Universidade Federal de Pelotas pelos debates epistemológicos, em especial aos estudos políticos e geopolíticos da sociedade brasileira. Agradeço muito a presença durante este processo do Professor Tiaraju Salini Duarte.

À minha família, em especial à minha mãe e à minha irmã Gabriela.

Aos meus avós, destaco neste momento meu avô Nercy, *in memoriam*, que partiu durante este processo, por quem tenho muito carinho e admiração por toda a trajetória dele aqui na Terra. Um exemplo de um homem doce, amável que me deixou valores que pretendo levar aos meus futuros filhos.

Não posso deixar de destacar “meus filhos de três e quatro patas”, a Elsa, uma galguinha deficiente muito feliz, e o João um gato abandonado, expansivo e amoroso. Ambos estiveram

vários dias junto a minha só observando as minhas aulas e o processo de escrita.

Aos meus amigos antigos que estão presentes desde o ensino fundamental até os dias atuais: Wellerson, Carla, Igor, Felipe, Alice e Francisco. Mesmo com a distância, sempre nos mantemos conectados nos xingando, enviando *reels* ou simplesmente ficando meses sem nos falarmos, mas sempre presentes um na vida do outro.

Aos amigos do grupo C.E.U São Sepé Tiaraju pelos encontros práticos, as sessões e os encontros além de um grupo de práticas espirituais, pois é “a união é que nos conduz”, como é citado na chamada da união da UDV.

À Patrícia Torres pela parceria, conselhos e muitas loucuragens entre Aceguá, Bagé e Dom Pedrito.

À amizade que adquiri ao longo do tempo que passei no PPGLetras, Ana Karolina Damas e com a Cristiane Lopes pelas nossas conversas e debates.

Aos professores Cláudio Vescia Zanini e Mauro Nicola Póvoas pela leitura atenta deste trabalho.

Por fim, agradeço à CAPES, por permitir que eu me dedicasse exclusivamente a minha pesquisa durante o ano de 2022.

*“Meu pai contou para mim;  
Eu vou contar para meu filho.  
Quando ele morrer?  
Ele conta para o filho dele.  
É assim: ninguém esquece.”*

***Kelé Maxacali, Índio da aldeia Mikael  
Minas Gerais, 1984***

## RESUMO

Esta dissertação aborda a relação entre o discurso literário e o histórico na peça *O Rei da Vela* (1937), de Oswald de Andrade, e consequentemente, descreve os processos de rupturas estéticas, tanto na sua escrita, como na sua apresentação ao público na década de 60. O tema justifica-se devido ao interesse da autora sobre a produção cultural durante os períodos em que houve maior censura às artes em nosso país. Esse tema é o aspecto central da pesquisa, pois pretende apresentar os reflexos da Era Vargas e da ditadura militar na produção teatral da época, assim, apresentando a literatura como uma possibilidade de resistência. Para isso, a partir das críticas sociais e políticas observadas no texto escolhido para análise, utilizaremos como aporte teórico autores que contribuam com a construção das ideias aqui propostas. Obras importantes, tais como *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade* (2004), de Sábato Magaldi e *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios (2009), de Giorgio Agamben, além de autores como Walter Benjamin, Antonio Candido e Sandra Pesavento, entre outros, respaldam a relação da literatura e da história e a sua influência no contexto brasileiro, como serão apresentadas nesta dissertação. Neste sentido, durante este trabalho, buscou-se compreender de que maneira Oswald de Andrade traduz para seu leitor feridas históricas e sociais que estão presentes até hoje na sociedade brasileira, desta forma, permitindo realizar um diálogo entre o discurso literário e o discurso histórico.

**Palavras-chave:** Oswald de Andrade; Dramaturgia Brasileira; Teatro Brasileiro; Regimes Ditatoriais Brasileiros.

## ABSTRACT

This master thesis addresses the relationship between literary and historical discourse in the play *O Rei da Vela* (1937), by Oswald de Andrade, and consequently describes the processes of aesthetic ruptures, both in its writing and in its presentation to the public in the 1960s. The theme is justified due to the author's interest in cultural production during periods when there was greater censorship of the arts in our country. This theme is the central aspect of the research, as it intends to present the reflexes of the Vargas Era and the military dictatorship in the theatrical production of the time, thus, presenting literature as a possibility of resistance. For this, based on the social and political criticisms observed in the text chosen for analysis, we will use as theoretical support authors who contribute to the construction of the ideas proposed here. Important works, such as *Teatro de Ruptura: Oswald de Andrade* (2004), by Sábato Magaldi and *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009), by Giorgio Agamben, in addition to authors such as Walter Benjamin, Antonio Candido and Sandra Pesavento, among others, support the relationship between literature and history and its influence in the Brazilian context, as will be presented in this dissertation. In this sense, during this work, we sought to understand how Oswald de Andrade translates to his reader historical and social wounds that are still present in Brazilian society, thus allowing a dialogue between literary discourse and historical discourse.

**Keywords:** Oswald de Andrade; Brazilian Dramaturgy; Brazilian Theater; Brazilian Dictatorial Regimes.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2. QUANDO A LITERATURA E O TEATRO SE ENCONTRAM: DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES ENTRE ESTAS DUAS ARTES</b>	<b>19</b>
2.1 O teatro como expressão literária	19
2.2 Uma breve contextualização sobre o autor e a sua produção literária	24
2.3 A literatura dramática na vida de oswald de andrade	27
2.4 Um breve estudo acerca dos personagens	31
<b>3. CENSURA E DITADURA POPULISTA: ERA VARGAS E A SUA INFLUÊNCIA NA PRODUÇÃO TEATRAL BRASILEIRA</b>	<b>38</b>
3.1 Um breve panorama político e econômico brasileiro: a década de 30 e as políticas econômicas adotadas por getúlio vargas	38
<b>3.2</b> Estado Novo ou terceira república: entre processos históricos e a sua influência na produção teatral brasileira.	
3.3 A construção e a desconstrução do teatro no governo de getúlio vargas	48
3.4 Entre a economia capitalista e a agiotagem internacional: o rei da vela e a estética na década de 30:	57
<b>4. DITADURA CÍVICO MILITAR</b>	<b>66</b>
<b>4.1</b> Panorama político/golpe de 64/ditadura civicomilitar	
<b>4.2</b> A produção teatral durante a época	
4.3 <i>O Rei da Vela</i> e a estética na década 60	81
<b>4.4</b> O Teatro Oficina e <i>O Rei da Vela</i>	
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>92</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*“O teatro de base é a luta no palco entre morais e imorais”  
Oswald de Andrade*

Este trabalho surge de interesses específicos durante a minha trajetória acadêmica e como leitora. A relação entre a literatura e outras manifestações artísticas é uma das motivações que animam a escrita deste texto, em especial, a música e o teatro. A singularidade dos diálogos que podem ser estabelecidos entre as artes tem sido um estímulo de pesquisa em minha trajetória acadêmica, e não poderia ser diferente neste momento em que me dedico à escrita desta dissertação.

Assim, na minha vivência, a palavra atuou de forma artística, em suas diferentes manifestações: declamada, escrita, recitada ou simplesmente falada, ocupando um lugar significativo na minha experiência com o mundo. A palavra tem o poder de conduzir à contemplação, remediar, traduzir, mediar, e dar significado ao mundo em que vivemos, especialmente através das manifestações artísticas. Desta forma, ela pode ocupar um espaço de acolhimento a todos que a ouvem e a sentem. Diante dela, constrói-se um território de imaginação, paixão e sentido.

A palavra escrita traz consigo as suas singularidades, assim como nós carregamos as nossas em nossa trajetória pessoal. O tema desta pesquisa é a palavra falada, o diálogo teatral, a palavra transformada em carne que reverbera acontecimentos históricos de nosso país. Como *corpus* de análise desta dissertação, utilizaremos uma peça teatral como elemento principal de pesquisa, uma vez que sons, imagens e sentidos podem equilibrar este processo da escrita e também da encenação teatral, harmonizando-se, colorindo e preenchendo espaços. Desta forma, a palavra, tanto escrita como encenada, carrega consigo as suas especificidades que traduzem ao leitor um novo olhar para espaços e lugares em nossa sociedade.

Desenvolver uma pesquisa que envolva o processo de uma escrita teatral e as suas rupturas ao longo do curso da história não é uma tarefa fácil. Analisar os diálogos, falas e ações dos personagens, com atenção, possibilita que possamos dar voz aos ecos da história que reverberam nestes, ou, ainda, simplesmente deixar-se levar pelo curso da escrita teatral que necessita de um olhar aguçado e crítico perante as possibilidades estéticas que nela são encontradas.

Neste sentido, a memória é o tempo e a história. Para isso, a presente dissertação analisa a peça teatral *O Rei da Vela*, do escritor brasileiro Oswald de Andrade, publicada em 1937, procurando como base a história do teatro brasileiro, e a influência da política nas rupturas, como

formas de arte, em especial, no teatro.

Para isso, busco abordar as estruturas e técnicas utilizadas no fazer e escrever teatro, e a importância do contexto histórico para elaboração da escrita e da encenação do teatro oswaldiano no decorrer de dois períodos históricos de censura das artes: durante o período do Estado Novo comandado pelo presidente gaúcho Getúlio Dornelles de Vargas, e da Ditadura Cívico Militar Brasileira, em especial, em sua primeira fase, conhecida como a etapa disfarçada de legalista, pela ditadura (1964 – 1968).

Desta forma, Oswald representa e apresenta uma nova estética para a produção literária e teatral brasileira. Ele é um dos grandes construtores de novas perspectivas para o âmbito das artes no Brasil, em especial à literatura, assim, se tornando um dos maiores nomes do modernismo literário brasileiro. Durante a década de 1920, participou da Semana de Arte Moderna e do Movimento Modernista, que teve o objetivo de constituir um conjunto de obras, inspirando-se nas grandes vanguardas europeias com a determinação de desenvolver e traçar novos caminhos para a produção artística e cultural brasileira.

Nesse período, conviveu com a elite artística brasileira, como Mário de Andrade, Anita Malfatti, Plínio Salgado, Raul Bopp, Di Cavalcanti, Portinari, entre outros. A partir dos anos 1920, Oswald de Andrade buscou, através de sua arte, abordar uma construção que se aproximasse de uma própria identidade nacional, escrevendo, assim, dois manifestos: *Pau Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928) (BOAVENTURA, 1995, p. 105). Conforme nos lembra Bosi (2006):

Quando da exposição de Anita Malfatti, Oswald defende-a contra o artigo virulento de Lobato e aproxima-se de Mário de Andrade, de Di Cavalcanti, de Menotti, de Guilherme de Almeida de Brecheret. Passa a ser o grande animador do grupo modernista, divulga Mário como "o meu poeta futurista" e articula com os demais a Semana. Paralelamente, trabalha os romances da "Trilogia do Exílio". O período 23-30 é marcado pela sua melhor produção propriamente modernista, no romance, na poesia e na divulgação de programas estéticos nos Manifesto Pau-Brasil, de 24, e Antropofágico, de 28. (BOSI, 2006, p. 355)

Assim, Oswald de Andrade sempre buscou inovar no espaço da arte, em especial a escrita. Em sua história, ele ficou conhecido publicamente após participar da Semana de Arte Moderna de 1922, que tinha por objetivo provocar as ideias do modernismo nacional e a ruptura com a arte que vinha sendo produzida no Brasil, trazendo para o contexto cultural a influência de elementos brasileiros. Também foi fundador de outros movimentos, como o da *Poesia Pau Brasil*, que tinha como objetivo uma arte voltada para pátria, nação, à terra natal, mas buscando um ponto de vista mais crítico, nada voltado ao ufanismo, e a um patriotismo exagerado.

Além da Semana de Arte Moderna (1922), e da publicação do *Livro Pau-Brasil*, em 1925,

Oswald contribuiu com uma escrita renovada e hostil em *Memórias de João Miramar* (1921), e logo após, devido a alguns percalços, escreve o romance radical e revolucionário *Serafim Ponte Grande* (1925). Em seu prefácio, Andrade culpabiliza-se pelo seu passado boêmio e burguês, que “tinha passado por Londres, de barba, sem perceber Karl Marx” (ANDRADE apud MAGALDI, 2004, p. 59), do revolucionário de fachada.

Andrade sentiu na pele os impactos da grande crise econômica ocorrida em 1929, também chamada de *Crash* de 29, após um longo período de crescimento econômico abundante, que se iniciou no século XIX, e fez com que os EUA alcançassem o protagonismo econômico e industrial no mundo. Porém, durante este período de prosperidade, a economia norte-americana sofreu um grande impacto em sua história, devido à queda da bolsa de valores, assim, causando efeitos duradouros na economia mundial.

O nosso país sentiu fortemente os impactos desta crise em sua economia, devido aos Estados Unidos ser um dos maiores compradores de café brasileiro. Com a crise, a exportação de café brasileiro caiu. Para que não houvesse desvalorização excessiva do produto, o governo brasileiro comprou e incinerou toneladas de café. Até o ano de 1945, aproximadamente setenta milhões de sacas de café foram queimadas no Brasil. Este valor foi suficiente para garantir o consumo mundial durante um período de três anos, impedir a falência dos cafeicultores brasileiros e equilibrar a nossa economia.

Deste modo, conseguiu-se diminuir a oferta, permitindo manter o preço do principal produto de exportação brasileiro. De outro lado, muitos agricultores com medo de outras grandes “crises” no meio agrícola começaram a investir no setor secundário, desta forma, impulsionando a indústria brasileira:

Ao deflagrar-se a crise mundial [...] a produção, que se encontrava em altos níveis, teria de seguir crescendo, pois os produtores haviam continuado a expandir as plantações até aquele momento. Com efeito, a produção máxima seria alcançada em 1933, ou seja, no ponto mais baixo da depressão, como reflexo das grandes plantações de 1927-28. Por outro lado, era totalmente impossível obter crédito no exterior para financiar a retenção de novos estoques, pois o mercado internacional de capitais se encontrava em profunda depressão e o crédito do governo desaparecera com a evaporação das reservas (FURTADO, 1987, p. 186).

Com a crise de 29, Oswald de Andrade sentiu o impacto financeiro desse período de adversidade econômica, o que o levou a novas reflexões sobre o mundo que o cercava. Então, mergulhou profundamente nas teorias marxistas, assim, amadurecendo o espírito contestador que iria futuramente se refletir em suas obras após a década de 1920. Para o crítico teatral Sábado Magaldi, as viagens de Oswald para países europeus serviram como inspiração em sua escrita das peças francesas, e nos embates dramáticos burgueses, através da temática e da estética

simbolista, discurso que circulava na época na Europa daquele período.

A década de trinta, para Oswald, foi um divisor de águas em sua escrita e sua vida. Ele aderiu ao Partido Comunista em 1931, e escreveu um romance, repleto de um sarcasmo que zomba dele mesmo (BOSI, 2006, p. 355) - *Serafim Ponte Grande* (1928 - 1933). A vida literária de Oswald mostrava-se efervescente, visto que publicou a obra *A Escada Vermelha*, e a peça *O homem a cavalo* (1934), e, no final da década de 30, publicou mais duas peças: *A morta* e *O rei da vela*, essa última escrita em 1933, porém somente publicada em 1937.

No entanto, a criação de *O Rei da Vela*, em 1933, vem anunciar uma revolução na dramaturgia e no teatro brasileiro, uma renovação artística e ideológica muito além do seu tempo e das produções que circulavam na década de 30. Uma obra vanguardista para um período realista e acostumado ainda ao estilo das comédias de costumes:

Parecem mais vivas ao crítico aquelas que se denominam comédias de costumes, nas quais, à réplica divertida e saborosa, se acrescenta um mérito aparentemente extra-estético, mas que funciona como estimulante do gosto artístico: o documental. Inegável sabor irânico enriquece a leitura de comédias de Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur Azevedo, em que, na sátira de tipos e situações pertencentes ao passado, reconhecemos a atualidade das características fixadas. (MAGALDI, 1962, p. 10)

O objetivo principal desta dissertação é o estudo da peça *O rei da Vela*, situando-a na história da dramaturgia brasileira e nos fenômenos históricos brasileiros que influenciaram na construção e nas rupturas estéticas da cena teatral, em especial, nos períodos ditatoriais do Estado Novo e do regime cívico militar brasileiro. Ainda é de interesse deste trabalho entender como a obra de Oswald de Andrade ainda nos diz muito sobre as formas como a arte tem traduzido as questões políticas e econômicas do Brasil, compreender a mudança formal introduzida por Oswald e como sua obra abrange uma questão nunca presente antes em nossa dramaturgia: a luta de classes. Seu teatro, queiram ou não, é, por intenção, “eminentemente político” (MARTINS, 1965, p. 2447 apud MAGALDI, 2015, p. 19).

Então, para entendermos como foi o período em que Oswald de Andrade produziu, e o que ele representa na história da literatura, precisamos compreender o contexto do fazer literário entre estas duas áreas do conhecimento: a história e a literatura. Pois, tanto a literatura como a história constroem caminhos diversos, porém convergentes, na elaboração de uma face, uma vez representada pelos estímulos do mundo e nas diversas práticas discursivas que atuam com diferentes olhares para narrar o passado e construir um presente.

Literatura e história sempre tiveram relações muito próximas, dependendo do gênero da literatura ou da concepção historiográfica, ou relações ambíguas, porém “[...] a relação entre a História e a Literatura se resolve no plano epistemológico, mediante aproximações e

distanciamentos, entendendo-as como diferentes formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real” (PESAVENTO, 2004, p.80).

Tanto a literatura como a história são modos de explicar o presente, ou tentar compreender e refletir sobre o nosso passado, presente e até imaginar o futuro, utilizando de recursos retóricos para colocar em forma de narrativas, as situações que se querem abordadas. Tanto o literato como o historiador trabalham com a imaginação para se transportarem para o tempo de sua escrita, ficcional ou não.

O estudo da literatura, através de uma perspectiva historiográfica, constrói em seu percurso aspectos peculiares. Sevcenko advoga que enquanto a historiografia procura o ser das estruturas sociais, a literatura fornece uma expectativa do seu vir-a-ser” (SEVCENKO, 2003, p. 59). A partir deste ponto de vista, o autor cita Aristóteles e *A poética*, e destaca “com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder” (ARISTÓTELES apud SEVCENKO, 2003, p. 29), mesmo que a obra de Heródoto fosse escrita em versos, ela continuaria pertencendo à história.

Em outro lado Umberto Eco, em sua obra *Sobre a literatura* (2003), no capítulo I, intitulado *Sobre algumas funções da literatura* nos diz acerca dos processos da literatura e da história, e como ela constrói-se durante o percurso:

Os objetos literários são imateriais apenas pela metade, pois encarnam-se em veículos, que, de hábitos, são de papel. Mas houve um tempo em que se incorporavam na voz da voz de quem recordava uma tradição oral ou mesmo em pedra, e hoje discutimos sobre o futuro dos e-books. (ECO, 2003, p. 09)

Notam-se, a partir dessas definições que estes respectivos termos carregam diversos questionamentos em sua produção de sentido. Em contraponto, distinguem-se em dois aspectos. Em um primeiro ângulo, um texto literário pode ser uma fonte histórica. E o segundo aspecto constrói-se a partir da reflexão em que o discurso tramita em ambas as áreas, literatura e a história, e é através desta construção que as fronteiras entre estas duas áreas podem ser construídas ou ultrapassadas.

Assim, no espaço que é reservado pela história, de acordo com a historiadora Sandra Pesavento, há um fenômeno que ocorre devido ao vínculo que se estabelece com seu objeto, no caso a história. Assim, o seu objetivo é de aproximar-se de um caminho narrativo, fazendo chegar a uma verdade que se aproxima do passado, e faz com que essa seja a sua maior diferença em relação com a literatura (2004, p. 82). Já Umberto Eco dirá que o discurso literário é mais confiável, uma vez que não é tão mutável como a narrativa histórica, que pode ser alterada a qualquer momento com a descoberta de novos dados (ECO, 2003, p.12)

Sob a mesma perspectiva de Pesavento, a teórica Valdeci Borges (2008) aponta a história “[c]omo processo social e como disciplina, e a literatura, como uma forma de expressão artística da sociedade possuidora de historicidade e como fonte documental para a produção do conhecimento histórico” (BORGES, 2010, p. 94).

Desta forma, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, p. 224). Assim, o papel da história é definir uma representatividade do passado, ao sujeito histórico, sem que ele perceba que faz parte daquele contexto.

Através da história que observamos, construímos, comentamos, interpretamos os movimentos da sociedade, assim, constrói-se uma literatura e uma dramaturgia politicamente engajada que é construída através dos autores, dos grupos e dos movimentos literários. Desta forma, o objetivo da literatura engajada é problematizar o contexto político em suas entranhas, no que se refere ao seu conteúdo e forma.

Em *O rei da Vela*, a peça constrói-se através de um painel alegórico e tragicômico da decadente elite brasileira da época. Uma aristocracia e uma burguesia reúnem-se em um ambiente em subdesenvolvimento, assim, estruturando as temáticas como falcatruas, exploração econômica, dissolução moral e sexualidade. Muitas destas histórias que são descritas, muitas das falas e aflições retratam as próprias aflições de Oswald de Andrade, pois quando faliu, viu-se forçado a recorrer aos senhores da usura, popularmente conhecidos como agiotas.

Partindo desta vivência real que teve com a usura, a peça de Oswald gira em torno do agiota e fabricante de velas Abelardo I, e de seu sucessor Abelardo II, e narra a crise financeira de 29, a valorização da indústria e a modernização do país que se estabeleceu no Governo Vargas - assim trazendo a submissão ou a junção da burguesia em ascensão e da aristocracia decadente em servidão ao capital estrangeiro. A peça segue a estrutura do teatro nacional, e se divide em três atos.

Em sua encenação, ganhou a sua primeira montagem em 1967, no Teatro Oficina. Sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, com a cenografia de Hélio Eischbauer, e dos atores Ítala Nandi e Renato Borgui em seu elenco. Desta forma, foi um marco para o movimento tropicalista ao lado da obra de Glauber Rocha “*Terra em Transe*”, e das canções de Caetano Veloso, e da instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Deste modo, a presença de Oswald de Andrade no repertório explicita a relação entre o modernismo, em especial, o *Manifesto Antropófago* publicado em 1928. Segundo Milani,

Co-partícipe desse processo, entre 1967 e 1969, surgiu uma nova resposta em relação às demandas artísticas e culturais que ficou conhecida como “movimento” Tropicalista;

trazia consigo todo um conjunto de referenciais antagônicos, paradoxais da política e da estética, tematizava elementos de ruptura, a incorporação e a inovação relacionadas às propostas culturais consagradas, até então, pelo paradigma do nacionalismo de esquerda. (MILANI, 2018, p. 169).

Na obra de Sábato Magaldi, o autor nos apresenta o depoimento do ator Procópio Ferreira respondendo o porquê recusara-se a encenar o respectivo texto, quando este lhe foi oferecido.

Em 1933 ou 1934, não estou bem certo, Oswald tentou o teatro, criando *O Rei da Vela*. Essa peça foi lida por mim e meus artistas no desaparecido Teatro Cassino, no Rio de Janeiro. A Impressão dessa leitura foi a melhor possível. Ficamos todos entusiasmados e pensamos representar esse original. Mas esbarramos com um grande empecilho: a Censura. Se esse órgão controlador da moral teatral não permitia que pronunciássemos a palavra ‘amante’, como sonhar em levar à cena a peça de Oswald? Recuamos. O tempo passou, a peça foi as estantes esperar o seu dia. Será que chegou? Queira Deus que sim. Que ela receba os aplausos que merece são meus votos. (FERREIRA apud MAGALDI, 2004 p. 8)

Deste modo, a pesquisa propõe uma análise das rupturas estéticas alavancadas pela peça *O Rei da Vela* a partir de sua escrita, publicação e encenação. A proposta é partirmos da ideia do modernismo teatral oswaldiano, como um processo de criação artística e histórica através do texto teatral “*O Rei da vela*” (1937), durante dois períodos distintos de nossa história. Desta forma, para que possamos pensar e revisar o discurso histórico através da literatura, dividimos este estudo em três partes.

O primeiro capítulo busca apresentar um panorama da peça teatral *O Rei da Vela*, a partir dos recursos de escrita utilizados pelo autor através do estudo de suas personagens e de sua estrutura. As críticas encontradas em periódicos da época, e como ela foi concebida a partir das influências do modernismo, assim, se distanciando da escrita tradicional do período que envolvia características do rural, bucólico e da idealização do passado.

O segundo capítulo visa compreender os impactos sociais, econômicos e políticos na produção artística no período liderado pelo gaúcho Getúlio Vargas, durante o período provisório, constitucional e o Estado Novo. Assim, a peça *O rei da vela* (1937) é indissociável do contexto político de sua época, em especial, a crise mundial de 1929, e a crise na política brasileira (cultural, econômica, política e social), o que fomentou no teatro oswaldiano padrões estéticos radicalmente diferentes, quando comparados com a produção dramatúrgica brasileira da época.

Já o terceiro capítulo investiga o contexto histórico durante a ditadura cívico militar e sua influência na construção de sentido da peça nas dinâmicas entre sociedade e arte. E a importância da companhia de Teatro Oficina para as rupturas estéticas, e as influências com o período histórico em que está inserida a encenação da peça, como por exemplo, o surgimento do Tropicalismo.

E por último, nas considerações finais, discorreremos através das perspectivas encontradas

sobre as visões estéticas que foram construídas e ressignificadas ao longo do curso da literatura e da história brasileira, e como passados oitenta anos de sua publicação, ela ainda tem muito a nos dizer acerca de feridas abertas de nossa sociedade, especialmente quando de sua remontagem pelo Teatro Oficina, em 2017, em comemoração aos 50 anos da montagem da peça de Oswald de Andrade. É impossível não estabelecer uma conexão com a trajetória do Teatro Oficina, a importância histórica da encenação do *Rei da vela* e os acontecimentos que atravessaram o Brasil durante a montagem do espetáculo, com um golpe que derrubou a primeira presidenta mulher da história de nosso país e colocou em xeque a própria democracia. Sobre essa história recente do Brasil, também farei uma breve reflexão em minhas considerações finais.

## 2. QUANDO A LITERATURA E O TEATRO SE ENCONTRAM: DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES ENTRE ESTAS DUAS ARTES

A peça teatral escrita na década de 30, por Oswald de Andrade, intitulada *O Rei da vela* (1937), representa um momento importante na vida do autor e na história do país. Podemos mesmo pensar que através de sua escrita ocorre um deslocamento da perspectiva da nação de atraso, em relação às obras *Pau Brasil* (1924) e *Manifesto Antropofágico* (1928) “no sentido de satirizar o Brasil da “aristocracia” cafeeira aburguesada nas grandes capitais” (BOSI, 2006, p. 358)

Neste capítulo, abordaremos primeiramente o teatro enquanto um gênero textual refletindo acerca de seus momentos de aproximação e distanciamento com a história através da perspectiva literária. E por último, o estudo acerca das personagens envolvidas na peça, e sua importância para um novo fazer literário no Brasil, em sua época de escrita e publicação.

### 2.1 O teatro como expressão literária

O teatro é a arte da linguagem em ação. É a palavra que se faz carne e ganha corpo e voz na encenação dos atores e atrizes. É também a palavra que se entrecruza com as muitas possibilidades de “dramaturgias” que atravessam o texto literário quando este é levado à encenação. O drama é um gênero problemático, especialmente na atualidade, quando os dramaturgos contemporâneos suprimiram muitas das características que costumávamos atribuir a este gênero. Eugenio Barba (2010), diretor italiano e teórico da área teatral, se recusa a falar sobre dramaturgia, mas insiste no termo dramaturgias. Barba defende que cada aspecto de uma representação teatral tem uma dramaturgia própria. É o encontro de todas essas dramaturgias que cria um acontecimento teatral. Então, na visão de Barba temos uma dramaturgia do dramaturgo, uma dramaturgia do figurino, do cenário, da luz, da música, do diretor, e a dramaturgia do ator, que é a qual Barba dedicou a maior parte de suas pesquisas e escritos.

Nesse contexto, falar sobre o texto teatral é sempre falar sobre um gênero literário que não foi destinado para a leitura, mas sim para sua encenação. A leitura do texto dramático sempre é um exercício de imaginação. Anne Ubersfeld, em seu aclamado livro *Para Ler o Teatro* (2005), apresenta uma importante contribuição teórica para o estudo do gênero dramático, seja em sua forma escrita ou no palco. Como diretora de teatro e responsável do *Institut d'Études Théâtrales* da Universidade de Paris-Sorbonne por vários anos, ela tem experiência e autoridade para apresentar toda uma teoria centrada no papel do signo teatral no campo da semiótica. Ubersfeld

reconhece que a tarefa de abordar uma peça de teatro não é fácil.

Todo mundo sabe, ou pensa que sabe, que não se pode ler o teatro. Os professores não o ignoram e dificilmente estão livres da angústia de explicar ou tentar explicar, um documento textual cuja chave está fora dele. Os atores e os diretores pensam que sabem isso melhor do que ninguém, e veem com certo descaso toda exegese universitária, por considerá-la inútil e maçante. Os leitores comuns também o sabem, pois cada vez que se aventuram a ler o teatro, avaliam a dificuldade de ler um texto que decididamente não parece feito para o consumo livresco. Nem todos estão familiarizados com as técnicas de performance teatral ou com a imaginação específica, necessária para inventar uma representação fictícia. E, contudo, é o que cada um faz, uma operação individual que não se justifica nem do ponto de vista teórico nem prático, (...). (UBERSFELD, 2005, p. XI)

Um texto cuja chave de acesso está fora dele. É interessante o posicionamento de Ubersfeld e como ele pode dialogar com a proposta desta dissertação, uma vez que podemos expandir essas chaves de interpretação não apenas para as questões óbvias que concernem ao texto teatral, mas também às questões históricas que reverberam e dialogam com ele. Também, podemos pensar que ambas as artes (o teatro e a literatura) estão conectadas por um denominador comum – são a arte da palavra, seja ela escrita ou falada. Porém, durante nosso percurso enquanto sujeitos leitores, muitas vezes não conseguimos observar a união/inter-relação entre dois gêneros distintos. Assim, como uma prática social de organização, possuímos o hábito de separar as manifestações artísticas em pequenas e diferentes caixas, porém esquecemos o papel articulador que pode ocorrer entre elas, como é no caso do teatro e da literatura:

O texto dramático é a fonte e o articulador principal dos demais códigos do fenômeno teatral. Sistema orgânico multiplicador de outros sistemas (encenações diferenciadas), com os quais mantém relações de interdependência, a obra dramatúrgica pode ser comparada à partitura, em Música. Um ouvinte sensível consegue distinguir perfeitamente duas versões diferentes da mesma obra musical, produtos que são de diferentes orquestras e/ou maestros. Já em Teatro, o grau de variação entre texto e espetáculo é maior do que entre partitura e execução, em Música. (VENDRAMINI, 2003, s./p.)

Diferente da música, a arte teatral conta com muitas outras artes que são convidadas a participar da encenação de um texto. O teatro é um evento no qual conseguimos reunir grande parte das manifestações artísticas (artes visuais, música, dança, literatura entre outras) em um mesmo espaço. Contudo, o teatro também pode acontecer sem nenhum desses elementos, ou com todos eles, tornando-se assim uma forma distinta de arte. O principal elemento para que o teatro ocorra é que tenha o ator e alguém para assisti-lo. O teatro é, essencialmente, a arte do ator. Desta forma, pode existir uma peça de teatro sem nenhuma palavra pronunciada, por exemplo, apenas por gestos como a mímica, a pantomima e tantos outros estilos de representação teatral que não dependem unicamente da palavra.

A especificidade do texto escrito para ser encenado no palco é a primeira questão que temos de enfrentar. A dificuldade está no conflito do que deve ser privilegiado – o texto escrito ou a performance. Ubersfeld refere-se à inadequação dos métodos tradicionais nos estudos acadêmicos, uma vez que se trata de um gênero que extrapola a medida da poesia e não é tão linear quanto a narrativa de um romance – porque uma peça de teatro não é um romance escrito em forma de diálogo. Na oposição do texto e da performance encontramos o cruzamento entre a produção literária e a performance concreta. Como nos lembra Ubersfeld, o teatro é uma arte ao mesmo tempo permanente, porque pode ser registrada no papel, e uma arte do instante, porque nunca pode ser reproduzida de forma idêntica. É ao mesmo tempo a arte de uma única pessoa – o dramaturgo – e a arte de um grupo de pessoas que vão juntar as palavras no palco através de um processo criativo.

O teatro se alimenta da linguagem literária para se erigir como espetáculo” (MOISÉS, 1997, p. 124), assim, quando observado sob o prisma de uma criação literária, ele possui o poder de construir formas, criando, desta maneira, a gênese do espetáculo. Contudo, “o texto dramático vive num espaço de intersecção” (MENDES, 1995, p. 38), pois da mesma forma que o texto vai adquirindo uma linguagem verbal própria, ele alcança o status literário, e assim, organiza-se também por outros sistemas e processos que abrangem questões estéticas, políticas e sociais. Como nos lembra Mendes,

Um texto dramático não é incompleto, pois possui sua própria dimensão cênica, a partir das palavras que fundam uma realidade poética [...] qualquer representação teatral do drama é, pouco verdadeira, pois ela não é uma transmissão mais ou menos eficaz de uma verdade anterior. É apenas outra obra, outra realidade artística, construída por signos, ou, em termos aristotélicos, por meios de imitação. [...] A encenação, por sua vez, é uma atividade crítico-criativa que pode ser, como qualquer leitura, redutora. (MENDES, 1995, p. 24 e 25)

O teatro pode também desempenhar um papel social, pois através dele podem ser construídas possibilidades de reflexão acerca dos processos históricos, estéticos, literários, políticos e sociais de sua época de escrita, “portanto, entendendo arte como produto do embate homem/mundo, consideramos que ela é vida. Por meio dela o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece.” (BUORO, 2000, p. 25).

Na perspectiva apresentada, tanto a encenação como a escrita teatral nos permitem um novo entendimento de nossa sociedade enquanto sujeitos. Consequentemente, colocando a arte teatral como um elemento central que reconhece os processos que estão inseridos como históricos, estéticos, políticos e sociais, e seus sentidos produzidos em uma determinada época

em nossa sociedade. Assim, podemos compreender a arte teatral como:

(...) uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único, como queria Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo*. Arte do hoje, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores; a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado, está hoje tão morta quanto o cavalo de Rolando. Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre. (UBERSFELD, 1996, p. 01)

Vale destacar também que o teatro como uma arte paradoxal, é o elemento concreto, isto é, estruturalmente ele segue alguns funcionamentos e arranjos que o define e caracteriza como um gênero textual que contém enredo, personagens, tempo, espaço e pode estar dividido em atos que representam as ações, como as mudanças de cenários e/ou de personagens em uma história.

Então, a arte teatral é ao mesmo tempo uma representação através da encenação de um texto, mas é também uma produção literária que se mantém conectada com o tempo histórico de sua escrita: O processo dramático (escrito ou encenado) é considerado um dos processos essenciais humanos, visto que ao longo da história da humanidade, “pode ser observado em cada sociedade civilizada, variando de acordo com o desenvolvimento da civilização” (COURTNEY, 2003.p.135). Ainda, como defende Ubersfeld, o teatro,

(...) pela articulação texto-representação, e mais ainda pela importância do investimento material e financeiro, expõe-se como prática social, cuja relação com a produção nunca é abolida, nem quando, por momentos, aparece esmaecido, e quando um trabalho mistificador o transforma, por conveniência da classe dominante, em simples instrumento de diversão. Arte perigosa: direta ou indireta, econômica ou policial, a censura - às vezes sob a forma particularmente perversa da autocensura - o mantém sempre sob controle. (UBERSFELD, 1996, p. 02)

É importante também refletirmos que, além de uma fonte literária, o texto teatral também é um fonte histórica, pois está sempre ligado com o tempo em que a peça foi escrita, como por exemplo, a peça *Roda-Viva* (1967), escrita pelo brasileiro Chico Buarque de Hollanda <sup>1</sup>, a obra que possui uma grande importância para o Brasil, pois é através da linguagem e ideias abordadas na peça que inaugura-se o debate acerca do capitalismo e a sociedade de consumo no Brasil, assim, mostrando que o discurso histórico também se vale e se constrói através da linguagem do

---

<sup>1</sup> A peça *Roda-Viva* (1967), de Chico Buarque de Hollanda, narra a história de um ídolo da canção, que decide modificar o seu nome para agradar o público, em um contexto de industrialização brasileira e do início nascente televisiva brasileira da década de 60. O personagem representa a manipulação da indústria fonográfica e da empresa que permite uma reflexão acerca da sociedade de consumo. A peça é dividida em dois atos.

teatro, fazendo com que a literatura e o teatro complementem-se no curso da história:

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua performance na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador (CHARTIER, 2002, p. 11).

Desta forma, a historicidade encontrada em um texto teatral nasce das peculiaridades discursivas de sua época e lugar. Dessa maneira, na história da literatura brasileira ocorre um fenômeno parecido, a literatura e o teatro organizam-se nos processos da história do país. Pois, tanto a história do teatro e da literatura brasileira definem-se em seu processo inicial de forma mútua, pois ambas as artes no Brasil surgem com o seu ponto de partida no período literário conhecido como Quinhentismo, no período do Brasil Colônia.

Assim, o processo da história do teatro no Brasil surge como um instrumento de dominação dos indígenas através da linguagem, e deu-se como “o esforço de aculturação nesse empreendimento gigantesco de trazer os índios para a crença cristã, moldou a forma de um no veículo cênico, que não podia ser inteiramente autóclone mas não se pautava por rígidas regras estrangeiras.” (MAGALDI, 1996, p. 13).

Inaugura-se este processo com o padre e missionário da Companhia de Jesus chamado José de Anchieta, a primeira dramaturgia que se tem registro (escrita e encenada) no país, no século XVI, que tinha por característica uma linguagem mais didática, que visavam a catequização dos indígenas ao catolicismo. Dessa maneira, o Padre Jesuíta não se mudou para o Brasil com o interesse de escrever ou dirigir peças teatrais, ou qualquer outra manifestação artística, simplesmente a realizou como um processo, assim, enfatizando os preceitos e os dogmas da igreja católica.

Conforme citado anteriormente, o teatro é uma produção crítico-criativa, isto é, ele busca um espaço para a construção e transmissão artística com o seu público. Assim, colocando o teatro e a literatura como um dispositivo capaz de compreender as classificações e mostrar os seus processos de crítica e de criatividade que se constrói na constante união entre estas duas artes. Desta forma, permitindo um debate que interaja nas interrelações entre a literatura e o teatro, em especial, nas possibilidades de interpretação de um texto dramático.

Pois, ao longo de nossa trajetória escolar desde os anos iniciais até o nosso ingresso em programas de pós-graduação, infelizmente, estudamos pouquíssimas peças teatrais. Nas escolas

e nos cursos superiores busca-se ensinar poesias, novelas/romances, existem poucos estudos que se referem à literatura dramática, ou elas aparecem somente como disciplinas eletivas/optativas nos currículos nos cursos de letras.

Pensarmos no teatro, na história do teatro e no ensino de literatura no Brasil é repensarmos as nossas práticas sociais, pois o teatro e a literatura sempre estiveram correlacionados com a história ocidental, seja no curso da história ou nas suas próprias características estéticas de produção

Sendo assim, a arte literária nos acompanha desde o início da humanidade e sempre esteve presente em nosso cotidiano seja através de atividades escolares, em outras formas como nas adaptações televisivas ou simplesmente em apresentações em grandes palcos. Assim, a literatura e o teatro realizam as funções de provocar, questionar, entreter (relacionando a forma da arte como um elemento lúdico), e como uma forma de conhecimento.

## **2.2 Uma breve contextualização sobre o autor e a sua produção literária**

Antes de elucidarmos a perspectiva que abordamos acerca da literatura dramática oswaldiana, primeiramente precisamos contextualizar quem foi o autor e qual a sua importância nas páginas da literatura e da história brasileira. Porém, escrever sobre a vida e a obra de Oswald Sousa de Andrade (1890–1954) não é uma tarefa fácil, devido a sua importância tanto para literatura, como também na construção da história.

O escritor nasceu no Brasil, em uma fase de expansão e criatividade de todos os setores do conhecimento humano. No final do século XIX, a cidade de São Paulo sofria um forte processo de urbanização com uma forte influência europeia em todos os meios, dando especial destaque aos aspectos culturais brasileiros.

Durante este período de intensas e grandes movimentações na expansão do espaço urbano, se iniciou uma divisão entre a classe burguesa e classe operária, e a decadência da aristocracia rural paulista, assim, devido a expansão da produção cafeeira pela substituição da mão de obra escrava pela assalariada. Um outro motivo foi a introdução no meio rural de máquinas agrícolas que substituíram a mão de obra humana, desta forma ocasionando o processo de êxodo rural. No meio de tantas movimentações políticas, culturais, históricas e sociais nasceu Oswald de Andrade.

Importante ressaltar a sua vida pessoal e o processo de crescimento e expansão do

espaço urbano, pois esta relação influenciaria futuramente suas produções e construções artísticas e culturais. Pois, devido às suas fortes posições ideológicas adotadas no período para a sua época e após devido a transição para o campo revolucionário se dá, então, como uma saída vislumbrada para a destruição da sociedade atual e de suas contradições, configurando uma visão trágica do mundo. (MARTINS, 2001, p. 165).

Em sua vida particular, Andrade pertencia a uma família aristocrata abastada e tradicional da cidade metropolitana de São Paulo, o que permitiu que o escritor pudesse ter contato com diversas culturas e países. Ele era filho de pais extremamente religiosos, tradicionais e conservadores. Sua mãe Inês de Andrade, amazonense, era devota da igreja católica e possuía forte influência na vida do escritor, como posteriormente o seu ingresso no curso de direito do estado de São Paulo.

Já seu pai, José Oswald Nogueira de Andrade, nascido em Minas Gerais, desenvolvia atividades no ramo imobiliário, e também atuou no meio político, sendo vereador no município de São Paulo. De uma família aristocrática tradicional, o seu tio materno era o escritor Inglês de Souza, um dos precursores da academia brasileira de Letras, junto com Guilherme de Almeida<sup>2</sup>, um de seus amigos mais próximos. Estudou no Ginásio São Bento, onde recebeu de um professor incentivo para desenvolver a sua produção jornalística e literária:

Tais condições de origem asseguraram a Oswald a trilha padrão do trâmite social típico da formação dos membros das elites de então. Obteve as primeiras letras mediante a contratação de ensino particular. Em seguida, cursou as mais prestigiadas instituições de ensino de São Paulo, como a Escola Modelo Caetano de Campos, o Ginásio Nossa Senhora do Carmo e o Colégio de São Bento, onde se bacharelou em Ciências e Letras. (BERTELLI, 2014, p. 19)

Recebeu o seu diploma de bacharelado em humanidades, no colégio São Bento. No próximo ano, Andrade iniciou a sua trajetória no jornalismo, e como crítico teatral, do jornal “Diário Popular”, assinando a coluna chamada “Teatro e Salões”, apresentando como a sua característica da linguagem a piada e a ironia.

Em 1909, ingressou no curso de Direito do Largo São Francisco, porém nunca exerceu a sua profissão como advogado. Na literatura e na produção cultural, Andrade representou seus altos e baixos a ponta da lança do “espírito de 22” (BOSI, 2006, p. 355), e ficou marcado nas páginas da história e da literatura brasileira através da construção de seu vanguardismo literário.

---

<sup>2</sup> Guilherme de Almeida (1890 – 1969) foi poeta e ensaísta. Cursou a faculdade de Direito em São Paulo, e atuou como redator da Folha de São Paulo e do Diário de São Paulo, e também diretor da Folha do Amanhã e da Folha da Noite, além de ser um dos fundadores do Jornal de São Paulo. Participou episodicamente ao movimento de 22 (BOSI, 2006, p. 371), foi também fundador da revista Klaxon.

É através de Oswald que conseguimos observar criticamente seu “legado modernista” (BOSI, 2006, p. 356). Assim:

A conjunção entre a origem familiar ilustre e a fortuna também facilitaram, desde suas primeiras investidas, a inserção do autor no círculo restrito e exclusivista da “república das letras”. Em 1909, já era redator e crítico teatral do Diário Popular e, dois anos depois, com recursos próprios, fundava e ocupava a direção da revista literária O Pirralho. Além do Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924) e do Manifesto Antropófago<sup>3</sup> (1928), dos livros de poemas Pau Brasil (1925) e Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade (1927), dos romances Memórias Sentimentais de João Miramar (1924) e Serafim Ponte Grande (1933), obras diretamente associadas ao Modernismo, movimento artístico e literário cuja liderança dividiu com Mário de Andrade, Oswald publicará obras de escrita mais “convencional”, como os três volumes da Trilogia do Exílio (Os condenados, 1922, A estrela de absinto, 1927 e A escada vermelha, 1934) e os romances de “crítica social” de Marco zero: A revolução melancólica (1943) e Chão (1945). (BERTELLI, 2014, p. 20)

Foi através da escrita que Oswald de Andrade descreveu com naturalidade aspectos e conflitos do raciocínio burguês da época em períodos de grande crise que ocorreram no mundo, e influenciaram diretamente a vida dos brasileiros. Havia no escritor um olhar de inquietação com o mundo, uma espécie de prelúdio que abordava questões psicológicas e sociais, que permitiram a construção do literato cosmopolitano, daquele *homo ludens* que se diverte com a íntima contradição ética alternando-revoltando diante de uma sociedade em mudança. (BOSI, 2006, p. 357)

As possibilidades construídas através da literatura escrita por Oswald trazem este espírito oswaldiano inquieto que estava intimamente ligado às suas posições e críticas de negação e de exaltação de Andrade, pois “esteve condicionado o partido fácil de generalizar as opções transitórias” (BOSI, 2006, p. 357). Desta forma, Oswald passou pelos processos da decadência da *Belle Époque*, e o progresso técnico científico ocidental. Mesmo assim, optou por jogar-se arriscadamente em novas ideias em um primeiro momento com experiências em sua poesia cubista, e posteriormente com o romance social e a escrita teatral:

Se fosse possível depurar esses resultados do travo de um surrealismo requeitando e projetivo que neles embaça a limpidez construtiva, teríamos um escritor integralmente revolucionário. Mas como a história literária não se faz, ou não se deve fazer, com arranjos a *posteriori*, a obra de Oswald permanece estruturalmente o que é: um leque de promessas realizadas pelo meio ou simplesmente irrealizadas. (BOSI, 2006, p. 357)

Em sua produção literária aventurou-se em outros segmentos como teatro e a sua tentativa frustrada no âmbito acadêmico, como a escrita de tese. Assim:

Acrescente-se ainda sua produção teatral, em que se destaca a retomada antropofágica em *O rei da vela* (1937). No fim da vida, produziria ainda duas teses, visando uma frustrada tentativa de carreira acadêmica, e o primeiro volume de suas memórias, *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (1954). (BERTELLI, 2014, p. 20)

Entretanto, as suas atividades jornalísticas mantiveram-se ininterruptas mesmo participando ativamente da Semana de Arte Moderna. Neste espaço, exerceu a sua crítica à arte, literatura e teatro, além da política e da crônica, onde “estavam começando a se afrouxar os laços orgânicos entre os espaços de sociabilidade do universo homogêneo no interior do qual se moviam” (MICELI, 1979, p. 8).

Porém, durante as alterações e desenvolvimento desses processos de expansão das elites brasileiras letradas durante o período da Primeira República (1889 - 1930), o avanço do crescimento populacional e da expansão urbana de São Paulo possibilitaram a construção de novos espaços sociais, menos no caso de Oswald. Conforme, BERTELLI (2014):

Os padrões de socialização hegemônicos em seu meio de origem. O processo de subjetivação a que daria lugar essa experiência social limítrofe – bordejando os limites tanto dos códigos expressivos e performáticos hegemônicos quanto dos grupos subalternos que se configuravam no processo de heterogeneização sociocultural de São Paulo – marcaria fortemente a lógica de composição da poética antropofágica. (BERTELLI, 2014, p. 21)

Assim, a construção da antropofagia é marcada por estas grandes transformações geográficas, como foram as políticas e culturais que permeiam as dinâmicas sociais da Primeira República brasileira (1889 - 1930). Assim, estas influências constroem os espaços e as relações das produções literárias de Oswald de Andrade, visto que, em sua produção encontramos a relação da estética e do poder entre a literatura e a política. Desta forma, trazendo em sua escrita como uma característica estética de suas produções literárias ou não literárias ao longo de sua jornada como escritor.

### **2.3 A literatura dramática na vida de Oswald de Andrade**

Antes de escrever as suas primeiras peças, Oswald de Andrade se introduziu neste percurso da literatura dramática. Em 1916, Andrade publicou os seus primeiros textos teatrais em língua francesa, em uma parceria com o poeta Guilherme de Almeida pela *Tylographie Asbahr: Mon Coeur Balance e Leur Âme*, traduzido em português para *Meu Coração Balança*

e *Sua Alma*. Estes textos não foram traduzidos para o português, somente alguns fragmentos, como a primeira cena do segundo ato de *Leur Âme* que foi apresentada no teatro municipal de São Paulo, em 1916:

Vale a pena mencionar o exemplo de Oswald de Andrade, um dos principais artífices da Semana de 22: seis anos antes, em 1916, melancolizar pelo provincianismo da cena brasileira, ele escreveu de parceria com Guilherme de Almeida pelo provincianismo da cena brasileira, ele escreveu em parceria, duas peças em francês, na esperança de sensibilizar a metrópole parisiense...O certo é que, durante muitos anos, nosso teatro permaneceu alheio às propostas estéticas do modernismo. (MAGALDI, 2004, p. 296)

A encenação desta peça pertencia a um pequeno grupo composto por três atores franceses, dentre eles Lugne Pöe<sup>3</sup> e Suzanne Desprès<sup>4</sup>. Conforme Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, “eles vieram em missão cultural, de propaganda do governo francês, em plena Grande Guerra. Dividiam-se em conferências, recitais de poemas, cenas de peças e apresentações de um ato.” (2000, p. 49)

Portanto, os primeiros textos teatrais que foram escritos em língua francesa mostram a influência de Oswald de Andrade no continente europeu, que vivia fortemente o clima da Primeira Guerra. Desta forma, Afrânio Coutinho (2011) destaca que no final do século XIX, o Brasil passou por um fenômeno de “afrancesamento”.

Este período na história brasileira ficou conhecido como o momento intitulado *Belle Époque*:

Antenada na moda e nos costumes ditados pela França, a elite brasileira ganhava um verniz de sofisticação. As cidades cresciam e influenciavam os novos hábitos. Dândis e melindrosas flanavam diante de fachadas ar nouveau, [...] embora tivessem vivido dias melhores, os cafeicultores, também, não podiam reclamar: na virada do século, a oferta podia ser mais excessiva, e o câmbio, desfavorável, mas o governo não os deixava totalmente na mão – afinal, o café brasileiro, responsável por três quartos da produção mundial, dominava a pauta das exportações. (PILAGALLO, 2009, p.50)

Sofrendo forte influência francesa em seus autores, costumes e arte. Andrade encontra em Paris a publicação do *Manifesto Futurista*<sup>5</sup> (1909), e ao voltar, traz consigo novos olhares futuristas, influência das fortes mudanças estéticas que a sociedade vivia, em especial, na Europa – exemplo disso foi a escrita/tradução do primeiro ato de *Mon Coeur Balance* que foi publicado no jornal *A cigarra* (1916). Oswald, além de ter realizado inúmeras leituras das peças em salões literários paulistas, e na Sociedade Brasileira de Homens de Letras, na cidade do Rio de Janeiro:

<sup>3</sup> Ator e diretor francês (1869-1940)

<sup>4</sup> Atriz francesa (1875-1951)

<sup>5</sup> Manifesto artístico e literário formado em 1909, com a publicação do poeta italiano Filippo Marinetti (1876 – 1944)

A acolhida à leitura, no conjunto, foi extremamente favorável, muito mais calorosa e correta nas observações do que se poderia supor. Os elogios deveriam estimular os autores e os empresários a promoverem uma montagem, o que não ocorreu. (MAGALDI, 2004, p. 55)

Oswald exerceu quase toda a sua vida à profissão de jornalista, apenas com alguns intervalos em 1920, período em que o Brasil e o mundo estavam em plena transformação como na expansão da indústria e das artes. Já na política, iniciava-se no Partido Comunista Brasileiro, e conseqüentemente, neste período o autor exerceu atividades no âmbito cultural, escritor e empresarial, pois eram atividades que demandavam o seu tempo.

Para falarmos dos múltiplos discursos produzidos e construídos por Oswald, não podemos negar a sua importância para a produção cultural e literária brasileira, assim como a sua inovação estética na primeira fase do modernismo. Sua linguagem, tanto de sua escrita narrativa ou dramática é construída a partir de ironia, neologismos e metalinguagem que traduzem uma inquietação da elite intelectual de sua época. O autor em suas prosas apresenta frases objetivas e curtas, em sua poesia busca por uma linguagem mais sintética, sem prolixidade. Porém em seus textos encontram-se sempre críticas à elite burguesa de sua época.

Mas durante o mês de fevereiro de 1922, ocorria a Semana de Arte Moderna <sup>6</sup> que aproveitou o período da discussão da Independência brasileira de Portugal, e foi um marco para as artes brasileiras, em especial, para música, poesia, pintura, escultura e dança. Este período foi influenciado pelas grandes vanguardas europeias, e contestando a tranquilidade parnasianista, e da produção academicista plástica, e tinha como objetivo compreender os grandes debates que ocorriam nos centros europeus. Influenciados pelas ideias de Marinetti<sup>7</sup>, os modernistas apoiaram as inquietações e as tecnologias do século XX:

Opondo-se à pasmaceira do parnasianismo e do academicismo plástico, procurava refletir os debates que agitavam os centros europeus. Sem aderir completamente à plataforma de Marinetti, os modernistas endossaram as inquietações e os signos da tecnologia do século XX. Elementos do cotidiano e a potência da máquina impregnam a imagética na absorção paulistana do futurismo, - denominação que às vezes acolhiam e outras renegavam, mas na qual, invariavelmente, seriam aprisionados contra sua vontade desde que Oswald de Andrade estampou, no *Jornal do Comércio*, uma coluna sobre Mário de Andrade —glorioso fixante da expressão renovadora de caminhos e êxtasesl. (CAMARGOS, 2007, p. 15-16)

---

<sup>6</sup> A Semana de Arte Moderna é um divisor de águas, um ponto para o qual convergiram várias estéticas e do qual emergiram outras tantas. Pode-se dizer, nesse sentido, que foi o modernismo que desembocou na Semana, e não o contrário. A partir daí, a cultura brasileira passou a ser, simplesmente, moderna. (PILAGALLO, 2009, p. 21)

<sup>7</sup> Filippo Tommaso Marinetti foi um poeta, escritor, ativista político e jornalista naturalizado italiano. Foi um dos principais fundadores do Manifesto Futurista que foi publicado no periódico francês *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909.

O evento foi inspirado no popular acontecimento conhecido como *Semaine de Fêtes de Deauville*<sup>8</sup>, festival na região da França, conhecida como Normandia:

Consistiu em apresentações que intercalam conferências, exposições, concertos e leituras de obras modernistas. Foram sobretudo estas que provocaram as previsíveis vaias de um teatro lotado. Movimento iconoclasta por excelência, o modernismo tinha reação espalhafatosa da plateia a consagração pelo avesso. (PILAGALLO, 2009, p. 20)

O episódio ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, um evento atípico para o contexto brasileiro de produção artística, visto que a arte teatral não estava presente na programação da Semana de Arte Moderna. Desta forma, o teatro:

Seria a única expressão não abrangida pelo movimento e até ponderáveis motivos teóricos se alinham para explicar o fenômeno: realizando-se como síntese de várias artes, o espetáculo supõe o trabalho preliminar de renovação de cada uma delas, para afirmar-se na sua organicidade. (MAGALDI, 1967, p. 7)

No período de 1918 a 1922, Oswald atuou como colaborador em diversos jornais, além de contribuir para inserção de novos adeptos ao movimento modernista brasileiro. A *Semana de Arte Moderna de 22* foi para a sociedade artístico brasileira um movimento importante, pois foi através dela que ocorreu “a redescoberta do Brasil, atualização intelectual, modernização social, crítica às oligarquias, incorporação dos elementos populares e folclóricos, valorização do negro e do mestiço.” (VENTURA, 1991, p. 130)

Assim, havia uma inquietação nos processos de construir diálogos, interagir e interpretar. Conforme proposto o escritor buscava relacionar a tradição brasileira com aspectos da modernidade e características da nacionalidade brasileira. Essas características foram apontadas pelo sociólogo e crítico literário Antonio Candido, quando nos presenteou com o texto “Os dois Oswalds”, no caderno itinerário publicado em 2004, que aborda as várias faces que são construídas pelo autor.

Assim, pode-se verificar Andrade, não só apenas como um simples escritor, mas um múltiplo escritor que transcreve através da arte momentos históricos da nossa sociedade brasileira, como a Semana de Arte Moderna de 22:

Sempre me pareceu que Oswald de Andrade era dividido ao meio, como homem e como escritor, e foi o que comecei a dizer em artigos desde 1944. Eu escrevi a que a sua obra ficcional era avançada e criadora nas duas narrativas que englobei depois sob a designação de “Par”, - Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande. E era inesperadamente passadista, apesar da técnica, na “Trilogia”, isto é, os três romances subordinados ao título geral de Trilogia do Exílio, mais tarde substituído pelo do primeiro, Os condenados. Finalmente, achava que a série Marco Zero

---

<sup>8</sup> *Semaine de Fêtes de Deauville* foi um festival de moda, música e pintura que ocorreu em um famoso balneário francês.

(inacabada), prevista como coroamento de sua obra ficcional (já então com o intuito de fazer "literatura engajada", como se dizia) era mal realizada e se aproximava da "Trilogia" como teor e qualidade. (CANDIDO, 2004)

Passados mais de cem anos de suas primeiras publicações, as obras oswaldianas são, ainda, extremamente necessárias. Seus trabalhos desenvolvidos ainda são apresentados e debatidos atualmente, denunciando a contemporaneidade de seus escritos. Pois em seus escritos, ele subversiva e insubordina, assim, trazendo para o seu leitor novas possibilidades e modos de agir na sociedade:

Oswald é um mistério lírico e sentimental arcabouçado por um corpo redondo e animado por um espírito raciocinante de financista. Usou barba flamenga e hoje é glabro como um galã de opereta. Escreve com os dedos em pinha, sobre cadernetinhas de capa de oleado. Some e reaparece, compra dúzias de palacetes e estátuas de dezenas de contos, lança um escritor como se fosse um perpétuo empresário do gênio... Não tem inveja, mas tem ironias degolastes, ora se pasma em admirações berradas, inexplicáveis, ora nada no Tietê como um submarino ... seu coração que é bem maior que todos os seus pecados e todas as esquisitices. (BOAVENTURA, 1995, pág.79)

Para falarmos dos múltiplos discursos produzidos por Oswald, não podemos negar a sua importância para a produção cultural e literária brasileira, assim como a sua inovação na primeira fase do modernismo. Sua linguagem, na literatura dramática é repleta de ironia, neologismos e metalinguagem que traduzem uma inquietação da elite intelectual de sua época, e seus descontentamentos com a posição política brasileira.

## 2.4 Um Breve Estudo Acerca das Personagens

*O Rei da vela* é uma peça que marcou a história do modernismo brasileiro. Foi escrita em 1933, porém publicada somente quatro anos depois, em 1937, pela editora José Olympio. Encenada somente trinta anos após a sua publicação pela Companhia de Teatro Oficina de São Paulo, em 29 de setembro de 1967, e compõe a Trilogia da Devoração do Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade<sup>9</sup>, conforme Magaldi (2005).

A obra de Oswald de Andrade nos mostra a sua presente insatisfação com ações do Governo de Getúlio Vargas por meio de sua escrita. O autor atua mais que um instrumento comunicativo na obra, pois ele empresta a sua experiência de vida, assim, fotografando e registrando as suas impressões acerca da própria história brasileira através do uso das palavras.

---

<sup>9</sup> A Trilogia da Devoração do Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade é composta pelas obras *O Rei da Vela* (1933), *O cavalo* (1934) e *A morta* (1937).

Assim, a literatura atua “como testemunho histórico, é fruto de um processo social e apresenta propriedades específicas que precisam ser interrogadas e analisadas, como qualquer outro documento.” (BORGES, 2010, p. 103)

A peça *O Rei da Vela* foi idealizada pelo autor através de cenas e atos que não possuem uma ligação linear, que permite que as cenas discorram, uma após a outra, sem que ocorra um conflito dramático, e nem uma psicologia complexa das personagens. Então, cada cena e situação constitui um movimento que leva o leitor/ouvinte ao envolvimento e à crítica com o que está transcorrendo naquela cena, um exemplo é Abelardo I que utiliza o ridículo como elemento de construção da armação e do golpe, logo após reconstitui a cena. Conforma Daniel (2018):

Ao analisar esse texto teatral é preciso desvendar sua estrutura, a maneira como foi construído para que a forma e conteúdo se harmonizassem e pudessem dar conta do seu intento: a luta pela formação de um teatro nacional, com conteúdo da realidade brasileira. Esse é o pano de fundo de uma peça como *O rei da vela*, e daí seu interesse em se relacionar com subgêneros do passado brasileiro e de buscar interlocução com o contexto seu contemporâneo do teatro brasileiro, sem deixar de falar diretamente da realidade da vida social brasileira, seja econômica como política. (DANIEL,2018, p.108)

Diversos autores do campo dos estudos literários brasileiros considerem Nelson Rodrigues como o texto dramaturgicamente fundador do teatro modernista brasileiro ao trazer a público a peça *Vestido de noiva*, publicada em 1943. Porém os padrões de produção dramaturgica e de ficção modernista se inserem na obra *O Rei da Vela*, momento em que a produção reflexiva e crítica nasce acerca dos processos identitários brasileiros. Neste período, o país passava por diversas mudanças, em especial, no campo da tecnologia e da indústria.

O personagem Abelardo I ganha dinheiro através da agiotagem, com a fábrica de velas e com as especulações de campo. Ele não o faz de uma forma cautelosa, ele busca mostrar ao seu espectador o seu empreendedorismo inteligente, como uma maneira de circular o dinheiro, porém enfatiza o desprezo por seus clientes, como podemos analisar nesta fala entre Abelardo I e O cliente:

**Abelardo I:** O senhor sabe, o sistema da casa é reformar. Mas não podemos trabalhar com quem não paga juros...Vivemos disso. O senhor cometeu a maior falta contra a segurança de nosso negócio e o sistema da casa.

**O cliente:** Há dois meses somente que não posso pagar juros

**Abelardo I:** Dois meses, o senhor acha pouco?

**O cliente:** Por isso mesmo é que eu quero liquidar. Entrar num acordo. A fim de não ser penhorado. Que diabo! O senhor tem auxiliado tanta gente. É o amigo de todo mundo...Por que comigo não há de fazer um acordo? (ANDRADE, 2008, p. 14)

Neste diálogo, fica visível o desespero do seu cliente, e toda a sua inteligência para

mostrar ao público as ações de exploração daquele sujeito que já não tem nada a oferecer em bens materiais. Assim, como foi citado acima, ele utiliza o desprezo. Abelardo I, como um burguês em ascensão busca títulos, para isso, compra a sua esposa, uma aristocrata falida paulistana, em virtude de obtenção de status e de título de nobreza. Porém, tudo que Abelardo I alcança é ser capataz dos grandes investimentos americanos.

Um outro exemplo, é a relação extraconjugal de sua esposa Heloísa Lesbos com o personagem americano, isto é, sem falso moralismo, tudo em nome do dinheiro, assim como o Brasil, que na década de 30 recebe forte investimento dos Estados Unidos. Abelardo I faz tudo em nome do dinheiro, e da economia, assim, constituindo-se como uma figura de antagonista na peça, mostrando o modo de construção adotado pelo autor, que é uma figura burlesca e caricata que se aproxima da forma de agir e pensar do pensamento das elites brasileiras da década 30.

Assim, retirando o elemento exagerado que pertence a uma figura grotesca, as falsas alianças que são construídas estão ali presentes, pois existem uma concordância nos discursos para os abusos e as relações de poder que são construídas através da dominação econômica, pelo prazer em menosprezar os oprimidos através de falas, do jogo sujo, a repugnância de sujeito de classes econômicas menos abastadas da sociedade brasileira.

Depois de descobrir a traição financeira concretizada por Abelardo II, o seu “fiel” empregado, desta forma, prepara a construção de seu grande final, no caso a morte que traz como um elemento da limpeza de sua honra, no terceiro ato, assim construído uma falsa tragédia, pois o que interessa na verdade é que tudo fica nas mãos de seu sucessor o Abelardo II, assim, trazendo a visualização estética através da escrita de como é representada a elite burguesa brasileira em 1930.

Em um outro momento, a personagem Abelardo I nos é mostrada como um elemento de construção da alegoria do capitalismo, pois mesmo alguém mais estruturado economicamente buscaria continuar vivendo, porém não é o que o personagem faz, a morte é a honra. O único conflito que encontramos presente na peça é o roubo planejado por Abelardo II contra o Abelardo I, que não é apresentado a nós nem no primeiro ato e nem no segundo ato da peça.

Desta forma, quando a cena surge, o fato já ocorreu, e percebemos os desenvolvimentos nada dramáticos entre eles. Assim, Oswald utiliza como um de seus recursos estéticos a crítica através do emprego da história em sua peça, unindo o passado, presente e futuro, nos mostrando através dos gestos, ações e comportamentos das personagens inseridas na peça. Portanto, o texto teatral constrói relações, quer sejam elas ficcionais ou não, trazendo ao seu leitor as relações públicas, políticas e humanas através da arte.

Durante o decorrer das cenas, a peça busca que o leitor/audiência se concentre e seja ativo

nas ações e nas falas das personagens nos seus respectivos atos. Assim, através do Teatro, a plateia reflete perante a ação sendo convocada para uma construção de pensamento crítico, transformando o texto teatral em um lugar da invenção dos mundos possíveis (SARRAZAC, 2010, p.76).

Logo após a cena inicial em que Abelardo I nega aumento de recursos e prazos de pagamento para alguns de seus devedores, como é possível observar, o personagem “Abelardo I: Mas esta cena basta para nos identificar perante o público.” (ANDRADE, 2008, p. 68). Então em uma outra perspectiva, podemos observar que as decisões entre Abelardo I e Heloísa, não carregam uma carga sentimental esperada de um casal, pois para ambas as personagens, o matrimônio atua como um negócio apenas para manter as aparências como podemos observar nos diálogos:

ABELARDO I (Rindo) – Você! Meu amor! Na hora do expediente!  
 HELOÍSA – O nosso casamento é um negócio.  
 ABELARDO I – Por isso vieste de Marlene?  
 HELOÍSA - Mas não há de ser um negócio como esses que você faz com esse bando de desesperados que saiu daí vociferando. Estão ainda muitos lá embaixo. Há mulheres idosas, moças, turcos, italianos, russos de prestação, uma fauna de hospício... (ANDRADE, 2008, p.63)

Os diálogos que são construídos entre estas duas personagens que pertencem a duas classes sociais (burguesia e aristocracia) distintas buscando o seu espaço perante a sociedade. Portanto, não existe espaço para construção de ideais sentimentalistas, porque a escolha e as decisões das personagens são construídas sem nenhuma máscara, isto é, de forma totalmente racional.

Durante a peça, a exposição dos bastidores da aristocracia em decadência com uma burguesia em busca de novas possibilidades de ascensão através da construção de alianças estratégicas, como por exemplo, o casamento de Abelardo I, que nos representa a burguesia em ascensão, e de sua esposa Heloísa Lesbo que representa a personagem caricata do declínio da aristocracia rural brasileira. Desta forma, a estrutura que a peça é organizada e os acontecimentos da história brasileira constrói junto um cenário próprio que dialoga com a história dos personagens:

ABELARDO I: Heloísa: - Enfim... aqui estou ... negociada. Como uma mercadoria valiosa... Não nego, o meu ser mal-educado nos pensionatos milionários da Suíça, nos salões atapetados de São Paulo... vivendo entre ressacas e preguiças, aventuras... não pôde suportar por mais de dois anos a ronda da miséria... (Silêncio.) (ANDRADE, 1976, p. 81).

Assim, ambos personagens não possuem dúvida sobre a construção das nuances, eles

aceitam a se assujeitam a esses processos estéticos, históricos, sociais e políticos de formação e de constituição da elite e burguesia brasileira na década de 30. Assim, a prostituição velada possui como um reconhecimento no processo de construção desta personagem.

O elemento estético adotado na relação de Abelardo I e Heloisa é a ironia ao longo do texto. Assim, unem-se um ao outro pelo jogo de interesse, desta forma, criando uma metáfora que simboliza a união da classe burguesa buscando status e espaço na sociedade com a aristocracia rural falida.

Abelardo I busca o status que será vivenciado através da presença do sobrenome dela, e ela quer voltar a viver ao patamar e aos seus luxos da forma como vivia antes da crise de 29, e quer receber uma espécie de patrocínio pelo capital financeiro adquirido por Abelardo I. O autor contrapõe o famoso casal medieval com os mesmos nomes que representam o símbolo da união e do amor, enfrentando vários desafios, desta forma estes personagens serviram para mostrar o oposto.

Então, os personagens Abelardo I e Heloísa atuam como figurantes de sua própria história, porém ambos possuem consciência, e ainda se assujeitam às determinadas situações que surgem ao longo da peça. Então, Oswald consegue levar para o seu leitor a falta de identificação com as personagens, porém aproxima da verossimilhança da vida, e do contexto em que o país sempre viveu, e ainda vive.

Oswald notou a urgência de uma escrita teatral que trouxesse ao Brasil os reflexos da sociedade como se fosse um espelho, além de trazer os ideais comunistas que estavam latentes em sua vida e presentes em seu cotidiano. Assim, ele utiliza a classe operária também como uma de suas personagens, que atua como um papel crítico que possibilita educar o seu público. Portanto, a classe operária encontra-se com as compreensões de Oswald de Andrade como um espelho, que precisava se ver sendo explorada, e sendo comparada com uma mercadoria para que pudesse compreender os seus processos exploratórios.

Em um outro lado, a classe burguesa também necessitava saber que a sua riqueza é fruto da apropriação e da exploração do trabalho, acumulação de riquezas e bens alheios. Pois, o sistema capitalista visa reproduzir e produzir a alienação como eixo principal de ambos os lados, assim, mostrando para o explorador e o explorado que ambos são marionetes de um sistema que modula e dita as regras perante a sociedade.

De tal modo, o autor utiliza-se da peça como uma construção de arte transformadora, isto é, que possui uma função social transformadora para àqueles leitores/audiência. Todavia, esta inovação formal necessitava não perder a sua essência enquanto arte, assim, buscando ferramentas para não se tornar algo sem sentido ou completamente elitista, pois a saída não é

adesão total às formas estéticas mais tradicionais. Assim, desta forma esqueceria toda a carga histórica e as ideologias que as constituíram.

Oswald, ao que parece ao analisarmos a sua escrita, estava a par de diversas questões sociais e históricas que foram decisivas para a criação da peça *O Rei da vela*, pois em seu próprio nome, refere-se a uma empresa que fábrica de velas, e neste mesmo lugar encontra o escritório de empréstimo a juros, conhecido como casa de Usuras, assim, permitindo que o leitor/ouvinte realize uma crítica social e histórica através da literatura dramática.

Desta forma, realizando um contraponto com aquilo que é mais nos aproximando da crítica de um comportamento de uma sociedade, pois o escritório de empréstimos a juros nos representa aquilo que é mais moderno e próximo de nós. Já a fábrica de velas nos traz a representação histórica de uma sociedade em atraso, assim os jogos sociais que são construídos no decorrer da peça visam estabelecer as relações interpessoais das personagens entre si e a história brasileira.

No período em que a peça foi escrita e publicada, chegavam ao Brasil as primeiras grandes indústrias e a mecanização agrícola, conseqüentemente trazendo para a economia brasileira a influência do capital estrangeiro, assim, abrindo espaço para o comércio exterior e às relações internacionais, em especial, com os Estados Unidos. A partir disso criou-se caminhos que permitissem que ambos os países saíssem beneficiados em suas ações. Desta forma, com a chegada do capital estrangeiro e a influência da geopolítica haveria um investimento maior na infraestrutura e na solidificação do capital interno.

Porém, ao mesmo tempo, o país era uma das principais fontes de exploração do capital dos Estados Unidos, pois, através da produção industrial brasileira, encontraram mão de obra barata e baixos custos para multiplicar a sua produção e seu capital. Encontramos esta perspectiva abordada por Oswald nas falas de Abelardo I:

ABELARDO I – [...] compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto a Singapura, de Manaus à Libéria? (ANDRADE,2003, p.63).

A obra foi escrita em 1933, e publicada somente no final da década de 30, traz consigo elementos históricos, políticos e sociais provenientes da primeira grande crise do sistema capitalista no mundo, evento que ficou marcado na história da economia como a Crise de 29, e da Revolução Constitucional de 32 no Brasil. A peça *O Rei da Vela* expressa a sua imensa amargura e insatisfação pessoal de Oswald durante este período no Brasil, forçando o próprio

autor a buscar serviços de agiotagem para conseguir manter o seu equilíbrio financeiro.

Esta experiência do autor com o mundo da agiotagem é que faz referência a um de seus personagens. O texto ultrapassa a esfera pessoal do autor, e abrange momentos reais da vida de muitos brasileiros em períodos de grandes crises, tornando-se uma realidade verossímil. O autor utiliza o recurso através da sutileza, elabora um debate sobre o sistema socioeconômico brasileiro, e a influência dos Estados Unidos nas escolhas políticas e econômicas brasileiras.

O primeiro ato tem como cenário principal o escritório Abelardo & Abelardo, uma firma de agiotagem criada pelo personagem Abelardo I, o protagonista da peça. Os clientes devedores saem de uma jaula, e são tratados com brutalidade. Estes diálogos giram em torno das disjunções e das articulações entre a oligarquia da terra e a burguesa, ideais fascistas e socialistas, e a suas submissões ao capital americano e à economia nacional.

O segundo ato se passa na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, onde encontra-se Abelardo I, a família de Heloísa e Mr. Jones. As falas concentram-se em torno da produção cafeeira nacional que enfrentava uma crise, da expansão da indústria, das insinuações sexuais entre os personagens, da arrogância das famílias aristocratas cafeeiras, e os flertes com os ideais fascistas.

Já no terceiro e último ato os personagens retornam ao escritório do primeiro ato, porém o espaço está repleto de equipamentos hospitalares enferrujados e velhos. O personagem Abelardo I encontra-se a beira da morte e falido após atentar contra sua própria vida. O casamento com a personagem Heloísa não ocorre e está prestes a ser preso pelo crime de usura, e foi larapiado por Abelardo II, que se casa com Heloísa. Porém, a última cena das personagens é marcada pelo personagem americano, Mr. Jones, assim, mostrando a sua força e poder econômico entre todos, reflexo dos movimentos da dominação estadunidense que iniciava com força na época.

### 3. CENSURA E DITADURA POPULISTA: ERA VARGAS E A SUA INFLUÊNCIA NA PRODUÇÃO TEATRAL BRASILEIRA

As décadas de 1920 e 1930 marcaram, nas páginas da história do Brasil, um período de expansão de diversas vertentes ideológicas que não só buscavam traçar novos ares para a produção cultural brasileira, mas, sobretudo a relevância do papel do Estado e a sua função perante a sociedade. Neste capítulo discutiremos o panorama político e econômico em que a obra literária foi escrita, e como isso influenciou na produção estética teatral e sua influência na peça *o Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

#### 3.1 Um breve panorama político e econômico brasileiro: a década de 30 e as políticas econômicas adotadas por Getúlio Vargas

Com o avanço científico e tecnológico que ocorreu no mundo no início do século XX, no Brasil também ocorreu uma mudança no modo de vida e no comportamento da sociedade, na década de 30, direcionando a um enaltecimento das máquinas e uma supervalorização do progresso, assim, causando em sua época uma grande euforia. De um outro lado, a sociedade assiste a primeira grande crise do capitalismo, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), finalizando a *Belle Époque*<sup>10</sup>, e provocando a descrença entre os pensamentos filosófico, político e social.

Os anos 20 representaram na história brasileira um período de crescimento do espaço urbano, expansão social e da economia da velha república. E este crescimento foi bastante heterogêneo, visto que, estes avanços ocorreram no decorrer desta década, e foram uma consequência da expansão industrial brasileira (FAUSTO,2006).

Já o Brasil na década de 30 foi caracterizado por suas grandes transformações econômicas e sociais. Porém, a grande transformação política foi marcada pelo golpe na Aliança Liberal, executado por Getúlio Vargas, e teve seu estopim com o misterioso assassinato de seu vice, João Pessoa, por uma pessoa que possuía relação direta com Washington Luís.

Logo após o golpe, Getúlio Vargas buscou uma aproximação com grupos militares e

---

<sup>10</sup> A *Belle Époque* foi conhecida como um período da cultura cosmopolita na história da Europa. Este período começou no final da Guerra Franco-Prussiana, em 1871, e perdurou até o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914.

tenentes que reivindicam a modernização brasileira através do processo de industrialização. Neste período, eles fundaram a legião revolucionária – LRSP<sup>11</sup> que tinha como objetivo lutar contra as autoridades de oligarquias estaduais. Estas oligarquias, contra as ideias varguistas, fundaram as chamadas “frentes únicas”, compostas por estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e São Paulo, assim, desencadeando a Revolução Constitucionalista de 1932<sup>12</sup>. Durante este período, Getúlio iniciou sua aproximação com as oligarquias estaduais e seu afastamento dos tenentes.

Em 1934, o Brasil passaria por uma fase mais liberal, porém diferente do que ocorreu no século XIX, assemelhava-se com as características do liberalismo alemão, como à constituição brasileira que se tornou parecida com a constituição de Weimar<sup>13</sup>. Durante este período, em 1937, ano que sucedeu o golpe do Estado Novo, que trouxe consigo características centralizadoras e ditatoriais, que conseguiu tirar do poder oligarquias estaduais, assim, aumentando a cooperação e o crescimento da burguesia industrial brasileira.

Já no campo econômico, que ficou marcado pela grande crise de 1929, ocorreram profundas mudanças na economia do Brasil com o padrão-ouro, com a crise no balança de pagamentos, na convergência na produção de café durante a década de 1930, e o surgimento da nova indústria no Brasil. O termo do padrão-ouro ocasionou a queda cambial, regimes de troca múltiplos que foram colocados em prática na década de 30, assim, com o intuito de conseguir buscar um equilíbrio entre o setor cafeeiro e o balanço dos pagamentos. De tal modo, conforme Baer:

O Brasil foi também o primeiro país da América Latina a introduzir o controle de câmbio e outros controles diretos que, combinados com a desvalorização da moeda, aumentavam o preço das importações, geraram uma queda no valor das importações, possibilitando um aumento do PIB. (BAER, 2009, p. 55)

O setor cafeeiro passou por diversas mudanças, afetando o setor do agronegócio que deixou de ser dominante. Porém, durante a década de 30, o governo buscou políticas de defesa desse setor através da obtenção de empréstimos com o exterior que foram realizados pelo Estado de São Paulo, e pela realização de políticas orçamentárias e fiscais juntamente com a tributação da produção cafeeira. Ainda a década de 30 é marcada pela constante convergência do valor da

---

<sup>11</sup> A legião Revolucionária de São Paulo foi uma organização política nacionalista pró-governo de Getúlio Vargas criada pelo argentino naturalizado brasileiro Miguel Costa, em São Paulo.

<sup>12</sup> A revolução Constituinte de 1932 foi um levante armado protagonizado no estado de São Paulo, em 09 de junho de 1932. Este levante manifestou na história a sua insatisfação com o governo de Getúlio Vargas, sobretudo sua centralização política de poder. Ele resistiu durante três meses, porém foi derrotado.

<sup>13</sup> Constituição Weimar: Constituição alemã com regime federalista forte.

saca de café.

Por outro lado, buscou incentivar a produção de outros tipos de cultura agrícolas. Alguns autores da economia brasileira discutem as medidas adotadas por Vargas, em especial, sobre as ações políticas macroeconômicas. Neste contexto, existem duas correntes de autores, a primeira delas é a que defende o conceito sobre a ortodoxia das políticas macroeconômicas que são colocadas em ação.

Conforme, os autores Mello (1982) e Furtado (1977), os déficits de pagamentos ocorreram devido a diminuição da cotação do café no mercado externo, e devido ao encargo de dívidas brasileiras na economia internacional. Assim, Fonseca (1987) destaca a influência da dívida externa, pois a dívida construída com a moeda estrangeira duplicava com o processo de conversão para a moeda nacional, causando uma depreciação de seu câmbio. Dessa forma, Fonseca (1989) considera que esta defasagem no câmbio provocava a queda nas importações, e a diminuição do fluxo financeiro que era reflexo das tributações nas aquisições externas causando diversos problemas fiscais.

Então, as interpretações das características macroeconômicas da época destacam que as políticas adotadas fiscais, monetárias e cambiais seguem uma linha ortodoxa. Peláez (1972) defende que esta prática ortodoxa monetária, a política de austeridade, as oscilações nas taxas de câmbio e as preocupações com o equilíbrio orçamentário, e os balanços nos pagamentos destacam que o governo Vargas tinha características políticas ortodoxas em relação as práticas políticas relacionadas à macroeconomia. As suas políticas adotadas em defesa do café, conforme o autor, ocorreram através dos tributos, porém, não aumentaram a oferta monetária no país.

Desta forma, o processo de industrialização no Brasil, a partir da década de 30, foi realizado através de duas divisões: a industrialização intencional, defendida por Fonseca (1989), e de outro lado através da perspectiva de Furtado (1977) que define que o processo de industrialização no Brasil é fruto da defesa do agronegócio, especificamente, do setor cafeeiro.

Fonseca (2003), observa que Furtado enxerga a política econômica na era Vargas como inconsistente, política anticíclica e com grande potencialidade, que nunca foi observada em nenhum dos países industrializados (FONSECA, 2003, p. 05). Desta forma, a escolha da compra e queima da produção cafeeira brasileira, com objetivo de defender o agronegócio cafeeiro, possibilitou os preços mínimos de compra, que permitiu que uma parte do capital permanecesse para os produtores. Portanto, autorizando a manutenção do emprego na economia e na produção cafeeira, e a conexão do mercado interno com o setor exportador cafeeiro.

Desta forma, o setor exportador foi se adaptando ao cenário encontrado na respectiva

época em sua relevância, como um fator essencial para elevação da renda interna que caiu durante o período, mas obtiveram um fator importante para adquirir no comércio exterior bens de capital para o investimento de uma indústria em transformação.

O investimento adotado em setores econômicos relacionados ao mercado interno influenciou no aumento da renda da população, assim, causando na população brasileira o famoso milagre econômico<sup>14</sup> conhecido como o Plano de Ação Econômica do Governo (PAEG). Estes investimentos elevaram as condições financeiras na década de 30 e houve uma diminuição da exportação, que foi evidenciada pelo coeficiente do conjunto das importações no Brasil nesse período que sofreram influência do processo de industrialização pelo qual o país passava. Portanto, Vargas,

fomentou a formação de um parque industrial até então inexistente no país, começando pela indústria de base, que possibilitaria o desenvolvimento de todas as demais. Com o fortalecimento do capital produtivo, a dependência perigosa do capital financeiro seria afastada, ainda que Vargas houvesse mantido a captação de recursos internacionais. (Leite, 2009, p. 311)

A grande procura relacionada com o aprisionamento de uma parcela no interior do país, juntamente com as grandes quedas na importação, deu a possibilidade para as atividades conectadas ao mercado interno brasileiro e permitiram a elevação das taxas de ganho. Então, através desse aumento ocorreu uma diminuição dos lucros nos setores conectados ao mercado externo. Desta forma, a industrialização substitutiva de importações, como é destacado por Furtado (1977), atua como uma consequência de um conflito específico, no caso reflexo da grande depressão econômica e a crise cafeeira em 1930.

Fonseca (2003), com o objetivo de explicar as ações adotadas pelo governo brasileiro de se desenvolver no ramo industrial, apresenta algumas evidências presentes nos anos de 1930. Com esta reflexão, o autor destaca as modificações e criações de instituições no governo Vargas, porém as ações adotadas podem ser interpretadas na valorização cafeeira, pois suas metas não tinham como objetivo a defesa desse seguimento, e sim realizar o desenvolvimento industrial. Fonseca (2003), destaca:

[...] aponta a compra no exterior de bens de capital para o setor industrial, com a assinatura em 1935 de tratado de comércio com os Estados Unidos. Este tratado concedia algumas vantagens a alguns produtos brasileiros de exportação (café, borracha, cacau) em contrapartida da diminuição de 20% a 60% na compra de alguns produtos norte-americanos, como máquinas, equipamentos, aparelhos e aços. (FONSECA, 2003, p.9).

---

<sup>14</sup> Milagre econômico: Período de crescimento econômico no Brasil, e aceleração do PIB – Produto Interno Bruto.

O autor também lembra que “[...] é a reforma tributária de 1934, resultado da reivindicação de industriais no período, como Roberto Simonsen e Euvaldo Lodi, o que acarretou uma elevação da tarifa específica agregada aproximadamente em 15%” (FONSECA, 2003, p.10). Uma outra prova de intencionalidade foram as políticas adotadas para o fomento do crédito da carteira agrícola, e do processo de industrialização do Banco do Brasil em 1937. Durante este período mostra-se o surgimento de instituições específicas de oferta de crédito para aumento de indústrias.

Neste cenário, o discurso de Vargas, de acordo com Fonseca (2003), é a prova da intensão do presidente gaúcho de realizar o processo de industrialização no Brasil. O presidente gaúcho Getúlio Vargas ressaltava a importância do patriotismo para ajudar no desenvolvimento da indústria que surgia:

[...] aponta a compra no exterior de bens de capital para o setor industrial, com a assinatura em 1935 de tratado de comércio com os Estados Unidos. Este tratado concedia algumas vantagens a alguns produtos brasileiros de exportação (café, borracha, cacau) em contrapartida da diminuição de 20% a 60% na compra de alguns produtos norte-americanos, como máquinas, equipamentos, aparelhos e aços. (FONSECA, 2003, p.9). O nacionalismo econômico de Vargas era caracterizado por um nacional- -desenvolvimentismo, cuja vontade política estava centrada no desenvolvimento de atividades econômicas industriais e diversificação da produção, a fim de superar nossa ultra especialização primário-exportadora no mercado internacional, bem como valorizar, de maneira ufanista, nossa capacidade de desenvolver o mercado interno. (LEITE, 2019, p. 317)

Uma forma de fomentar este nacionalismo econômico foram as mudanças em 1933 relacionadas à formação do ministério da agricultura, investimento na pesquisa e na tecnologia brasileira da época, a criação de duas novas diretorias de águas e de minas, centros de pesquisa de estudos mineralógico e geológico, laboratório da indústria mineral e da Escola Nacional de Química. Estas ações permitiram a intervenção do governo federal nos processos de industrialização, como a instituição da Companhia Siderúrgica Nacional, da construção da Usina de Volta redonda, e da Companhia Vale do Rio Doce no início da década de 1940.

### **3.2 Panorama político da década de 30**

Quando falamos sobre o Estado Novo <sup>15</sup>, existe um certo receio de classificá-lo. Qual seria a melhor denominação? Ditadura, golpe, autoritarismo ou totalitarismo? Refletir sobre tais

---

<sup>15</sup> Ditadura instaurada por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937 que durou até 29 de outubro de 1945.

questões nos conduz a pontos importantes que orientam este debate: No primeiro momento, é a ligação do período do Estado Novo às ditaduras latino-americanas. E em segundo momento é aproximação com o fascismo na Alemanha e na Itália, e do Stalinismo soviético.

Porém, apesar de Getúlio ter apoio de parte dos militares, o Estado Novo não deve ser considerado nem uma ditadura exclusivamente pessoal e nem militar. Existem vários elementos que indicam que se fossemos classificar como uma ditadura, não existiria uma ditadura latino-americana com características tradicionais, mas sim uma ditadura com influência alemã e italiana, com elementos mais modernos<sup>16</sup>.

O regime do Estado Novo, conforme seus ideólogos classificaram, foi um sistema autoritário, diferenciando do fascismo e do totalitarismo que eram vividos na Itália e da Alemanha. Existe diversos debates entre os historiadores que tem dificuldades de classificar o regime instaurado em 1937 entre totalitarismo e autoritarismo:

O Estado Novo ocorreu, portanto, numa onda de transformações por que passava o mundo, o que reforçava a versão de que a velha democracia liberal estava definitivamente liquidada. Este contexto, muitas vezes, facilitava uma identificação entre o Estado Novo e o fascismo europeu. Esta relação, aparentemente óbvia, ignorava as muitas especificidades que caracterizam o quadro brasileiro e o regime de 1937. (OLIVEIRA, 1982, p. 08)

Deste jeito, uma parcela dos historiadores brasileiros adota a autodenominação, como proposto pelo historiador Azevedo Amaral, que acredita que o Estado Novo foi um regime autoritário, e não totalitário. Por outro lado, outros historiadores discordam desse ponto de vista e consideram a denominação do regime como autoritário. Pois:

O confronto e a comparação com outros regimes, inclusive com as experiências fascistas europeias, só são possíveis se tivermos claro o que foi a proposta deste, quais suas metas e objetivos e de que modo se construiu a integração de diferentes segmentos sociais em um projeto comum, autoritário e nacionalista. (OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro, 1982, p. 08)

Acredita-se que foram colocadas ideias e práticas totalitárias que atingiam diretamente a vida pessoal e todos os níveis de nossa sociedade, e que tinham como objetivo principal enfraquecer as forças alternativas como a presença de “ameaças” comunistas que eram contrárias ao governo de Vargas. De acordo com defensores do conceito de totalitarismo, os agentes

---

<sup>16</sup> A construção nacional, de um projeto sócio-econômico com aspectos modernizantes, ou mesmo os instrumentos um tanto quanto modernos através da propaganda e do controle.

totalitários não são somente de origem estatal, assim, sendo encontrados na sociedade civil, ou até mesmo em setores mais à esquerda da política.

Se olharmos através da perspectiva da Alemanha nazista, o país que recebeu o clássico conceito de totalitário, e foi influenciado por seus impactos, como as vítimas do holocausto, ou no controle da vida do cidadão, para assim verificar os impactos do Estado Novo no Brasil, percebe-se que a denominação totalitarismo fica um tanto equivocada na perspectiva das vivências brasileiras.

Assim, excluindo a perspectiva do conceito de totalitarismo, entre outras denominações como o bonapartismo<sup>17</sup> e a modernização conservadora<sup>18</sup>. De tal modo, até mesmo o autoritarismo poderia ser utilizado como um mecanismo para conceituar o regime do Estado Novo no Brasil. Apesar do regime do Estado Novo não ser considerado um regime totalitário, não significa que ações totalitárias não fossem adotadas, como exemplo, através de parte da medicina gaúcha com intenções de transformar o Rio Grande do Sul em um espaço de antropocultura (GERTZ, 2005).

Por não ser um regime totalitário foi possível atuação da sociedade rio-grandense para articular ações e se opor a tal arbitrariedade. Uma outra característica, é a exclusão de nomes políticos da memória da população - essa seria uma marca do regime totalitário. Na educação, em um regime totalitário, os valores educacionais são voltados a um sistema rígido com orientações pedagógicas únicas, sofrendo diretamente intervenção do estado.

Nos anos anteriores no Brasil, a pobreza era considerada, até o início da república, como sendo algo útil, pois ela geraria um estímulo na sociedade para o trabalho. As ideias capitalistas relacionadas a compra e venda da força de trabalho vieram transformando-se ao longo dos anos, em um período a pobreza foi considerada útil, posteriormente, passaria a ser um sinal de perigo.

---

<sup>17</sup> O “bonapartista” é imputado a qualquer governo ou regime mais ou menos ditatorial, cujo teor repressivo, ainda que elevado, não chega a justificar, segundo a lógica do autor, a sua caracterização como “fascista”. Nesse raciocínio, muitas vezes sub-reptício, o que define o regime ou governo bonapartista é única e simplesmente o seu grau coercitivo, o nível de violência do qual lança mão o aparelho de Estado contra seus adversários políticos; tal raciocínio, muito comum em apressados documentos políticos de organizações de esquerda, parece ser embasado pela seguinte fórmula algébrica: pouca violência = democracia burguesa; muita violência = fascismo; média violência = bonapartismo. DEMIER, Felipe. **Bonapartismo: o fenômeno e o conceito**. Disponível em: < [http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2016/03/8\\_Felipe-Demier.pdf](http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2016/03/8_Felipe-Demier.pdf)> Acessado em 17/01/2023.

<sup>18</sup> O termo modernização conservadora foi cunhado primeiramente por Moore Junior (1975) para analisar as revoluções burguesas que aconteceram na Alemanha e no Japão na passagem das economias pré-industriais para as economias capitalistas e industriais. Neste sentido, o eixo central do processo desencadeado pela modernização conservadora é entender como o pacto político tecido entre as elites dominantes condicionou o desenvolvimento capitalista nestes países, conduzindo-os para regimes políticos autocráticos e totalitários. PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O Termo Modernização Conservadora: Sua Origem e Utilização no Brasil. Disponível em: < <https://www.bnb.gov.br/revista/index.php/ren/article/view/367>> Acessado em 17/01/2023.

Assim, a pobreza deveria ser combatida, pois ela simbolizava os reflexos do atraso nacional.

Durante os anos 30, em especial, no Estado Novo, o governo Vargas buscou estratégias político-ideológicas de combate à pobreza e de valorização do trabalho. Desta forma, a Justiça do Trabalho, a legislação previdenciária trabalhista e sindical, que foram políticas de fomento que visavam uma ordenação maior no mercado de trabalho, foram implantadas também por pressões internacionais. Desta forma, as elites governantes visavam o controle das classes trabalhadoras, assim, um Estado “que submeterá a sociedade a si [...] dedicando-se a um complexo mecanismo de controle político e social das massas emergentes” (NOGUEIRA, 1998, p. 37).

Do mesmo modo, a aquisição de cidadania deveria ser vinculada com a de trabalho, e não com a situação de pobreza. Desta forma, a valorização do trabalho atua como revalorização da figura do homem perante a sociedade, possibilitando a implementação de direitos sociais. Segundo as ideias aplicadas, o homem trabalharia por obrigação pela sociedade e o Estado, mas também as suas necessidades de cidadão que precisa trabalhar. Desta forma, o trabalho seria um dever e direito do cidadão brasileiro.

O ato de trabalhar com a cidadania e a riqueza foi uma forma de estratégia liberal clássica que esteve sempre ausente em nosso país, com diversas dificuldades de assimilação muito pelo fato dele ser o último país a abolir a escravidão, em uma sociedade que se manteve no regime escravocrata por quatro séculos.

O discurso adotado pelo governo Vargas, sobre o trabalho, tinha como objetivo principal que o brasileiro fosse visto como a figura do homem trabalhador que busca o seu sustento com a venda de seu trabalho. Assim, ao conceber como produto o fruto do trabalho, a civilização e o progresso, em virtude da justiça social, e de que o próprio governo em gestão garantia a afirmação deste ideal:

Precisamos recompor e estruturar solidamente os princípios básicos da nacionalidade. E isto só será possível mediante uma articulação completa e estreita de esforços, solidarizando vontades e consciências, reforçando os vínculos da família, da religião e do Estado, empenhando todos os nossos valores morais num movimento profundo e convergente de disciplina e educação, capaz de sobrepor-se aos particularismos e dissensões (sic) estereis e de transformar-se numa corrente poderosa de opinião nacional. (VARGAS, 1942, p. 345)

Todos os trabalhadores que produzissem e colaborassem com o seu valor social laboral deveriam se preocupar com as questões sociais que surgissem em nosso país. Conforme o governo Vargas, as questões sociais que iam surgindo deveriam ser um problema de todas as

classes sociais brasileiras, não apenas da classe operária.

Então, durante este período, devido as pressões internacionais, criam o Ministério da Educação, da Saúde e o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio que traziam consigo as preocupações e organizações destes setores da sociedade. Um outro foco além das políticas voltadas à economia, saúde e trabalho era a educação. Pois, para que ocorresse o progresso moral no Brasil, conforme o pensamento do Estado Novo, deveria ser dada um destaque maior a pauta da educação. Desta forma, traria uma consequência direta da educação que viria através da proteção da moral, família e do trabalho. Assim, o povo que estava sendo educado para colaborar com uma nova realidade positiva que estava sendo construída no Brasil.

Na educação, o ensino tecnicista foi o foco, pois as escolas passaram adicionar atividades manuais no currículo, sendo valorizados e difundidos os cursos profissionalizantes, devido a ser curso de pouco tempo e gerando uma mão de obra barata e rápida. fazendo assim do trabalho uma forma de ideal educativo:

(...) todas as nações, assim merecidamente consideradas, atingiram nível superior de progresso, pela educação do povo. Refiro-me à educação, no significado amplo e social do vocábulo: física e moral, eugênica e cívica, industrial e agrícola, tendo por base a instrução primária de letras e a técnica e profissional. (SOUZA, p. 25, 1941)

O objetivo principal desta proposta de qualificação profissional da população brasileira, visava uma vez mais que a educação representava uma parte significativa da população brasileira, e era também uma Unidade Social do Brasil. Desta forma, procurou-se comprovar através da constituição de 1937, assim:

(...) junto ao ensino que é força contribuidora da Unidade Social, em todos os seus graus e em caráter obrigatório, há a Educação Física (art. 131 – Constituição de novembro) já sob organização definitiva e assistida por técnicos encarregados da difícil, mas grata missão de fazer do infante nacional o homem forte de que o Brasil carece. (SOUZA, p. 25, 1941)

Já no âmbito cultural, período em que a identidade trabalhista estava mais latente tivemos diversos percalços. Ao pensarmos na produção e as relações culturais no Brasil na década de 30 vemos que as culturas populares, Estado e nações, mostram-se de modo complexo e intenso. Desta forma, para pensarmos na problemática a identidade nacional no cenário brasileiro, é preciso levar em conta que o Estado é, sem dúvida, um de seus elementos mais dinâmicos e definidores (ORTIZ, 1985, p. 79). Portanto, para falarmos de cultura brasileira e a sua relação com estado devemos considerar que esta relação é bastante antiga, em especial no Brasil, que

durante o governo Vargas vivenciou os seus momentos mais paradoxais e intensos. Como é apontado por Renato Ortiz em sua obra *Cultura brasileira e identidade nacional*:

[...] falar em cultura brasileira é falar em relações de poder. [...] Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na relação com o Estado.” (ORTIZ, 1985, p. 9).

O processo de construção da identidade nacional brasileira, já estava no centro das preocupações varguistas desde 03 de novembro de 1930 quando assumiu a chefia do governo provisório, e se intensificou após o golpe de 1937, quando Getúlio Vargas outorga a nova constituição brasileira. Assim, dando início o período conhecido em nossa história como Estado Novo (1937 – 1945). No seu discurso em 1936, ele repetia a importância do fortalecimento da idealização de nação. Então:

Precisamos recompor e estruturar solidamente os princípios básicos da nacionalidade. E isto só será possível mediante uma articulação completa e estreita de esforços, solidarizando vontades e consciências, reforçando os vínculos da família, da religião e do Estado, empenhando todos os nossos valores morais num movimento profundo e convergente de disciplina e educação, capaz de sobrepor-se aos particularismos e dissensões (sic) estereis e de transformar-se numa corrente poderosa de opinião nacional. (VARGAS, 1942, p. 345)

As palavras adotadas por Vargas nos revelam, que existiu mais que um apelo às forças nacionais, busca-se uma tentativa de construir uma ficção pela construção de uma homogeneidade que diretamente articula com a comunidade nacional, em suma, construindo um ideal entre identidade e nação. Durante seu discurso em 1941, Vargas realizará um apelo: “Só os povos bem-organizados, de vigilante espírito nacionalista, subsistem.” (VARGAS, 1942, p. 339).

É claro que não podemos atribuir tal fato de identidade e de nação exclusivamente a Getúlio Vargas. Este projeto, envolveu diversas esferas como setores importantes de nossa sociedade e de órgãos oficiais, políticos e contou até mesmo com o apoio das classes artística e de intelectual da época. Mais que uma formulação de Vargas, ou um projeto político, o discurso de preservar as relações estreitas era uma característica do próprio clima da época, momento em que surgia a crise e a instabilidade do sistema liberal.

### 3.3 A construção e a desconstrução do teatro no governo de Getúlio Vargas

As principais iniciativas desenvolvidas por Vargas ocorreram através dos poderes públicos da época em relação com as companhias teatrais e de espetáculos. Estas ações promoveram e classificaram o que era apropriado ou não em suas respectivas épocas de apresentação. Neste período, ocorria mais que uma distribuição de renda que era datada durante o período colonial, que podemos evidenciar em diversas esferas culturais e das relações com as autoridades políticas da época que tinha o objetivo de controlar o conteúdo produzido que devia chegar às plateias, ou até mesmo ao reconhecimento da arte teatral. Assim, “[...] O teatro durante esse período, mais que uma expressão artística foi a mediação comunicativa entre as diferentes camadas da população e o poder do estado e da igreja.” (FIGARO, 2008, p. 17 e 18)

Não existem estudos específicos sobre o tema, e são pouco reconhecidas as tramas e características que envolvam o relacionamento entre os governos brasileiros e sua relação com a produção teatral, com os diferentes momentos da história brasileira. Mesmo assim, o tema é debatido em diversas histórias do teatro brasileiro, como no caso de Magaldi (1996) na obra *Panorama do Teatro Brasileiro*, que assinala em suas páginas a importância do debate sobre a relação do teatro com a política brasileira. Como abordaremos aqui, no primeiro governo do Presidente Getúlio Vargas (1930-1945), assim, observando como estas práticas provocaram mudanças profundas na produção teatral brasileira.

O primeiro governo de Vargas foi caracterizado por diversas mudanças em vários setores de nossa sociedade que interagem diretamente com os processos de mudanças em nosso país. Desde seu início, Vargas promoveu significativas mudanças como a intervenção estatal nos campos econômicos, sociais e em lugares que não eram reconhecidos como espaços de ação governamental, como no caso do campo das artes.

Neste processo, ocorreu o início da institucionalização da esfera cultural, a partir da elaboração de novas propostas destinadas às etapas de fusão, produção e conservação do trabalho artístico e intelectual da época, em alguns momentos, como a divulgação e a produção da concepção do mundo através da perspectiva do conjunto da sociedade e de seu regime.

Durante este período, vários temas, como as reformas estaduais e as criações dos ministérios da saúde e da educação, foram elaborados pelo governo vigente. Porém, foi

durante a gestão de Gustavo Capanema (1934 – 1945) <sup>19</sup>que se dedicou a pasta da área cultural, pois a proposta educacional buscava, mais que o compartilhamento do conhecimento, mas também o desenvolvimento da elite intelectual brasileira, assim, buscando a propagação dos novos valores forjados pelo Estado e a construção de uma identidade nacional (SCHWARTZMAN, BOMENY, COSTA, 2000, p. 65). Assim, além do conhecimento criou-se uma legislação protetora, e durante este período tiveram diversos órgãos instalados como: Serviço de Radiodifusão educativa, Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço do Patrimônio Histórico (SPHAN), entre outros.

Durante este processo, o teatro não ficou de fora das atividades políticas. A sua primeira ação foi em conjunto com a Prefeitura do Rio de Janeiro, do projeto Teatro-Escola, dentre os anos de 1934 a 1935. Este projeto foi idealizado por Renato Vianna <sup>20</sup>, nome popular em sua época devido ao seu teatro experimental que continha ideias e influências de Meyerhold e Gordon Craig. Foi Apresentado por Ronald de Carvalho <sup>21</sup>, companheiro de Vianna, com quem iniciou *A Batalha da Quimera* <sup>22</sup> em 1922, durante o seu período que ocupava o cargo de secretário da presidência na época.

Desta forma, o Teatro Escola buscava a realização de uma peça no Distrito Federal e em outras cidades do Brasil. Permitindo a promoção e de um repertório mais “rico” e na formação de artistas mais capacitados em recursos técnicos e artísticos. Porém, o projeto logo apresentou alguns problemas de execução, pois os espetáculos não atingiram o sucesso esperado. Então, Renato Vianna foi acusado de descumprimento dos contratos e até de retiradas irregulares de dinheiro (NUNES, 1956, p. 119).

Durante este processo de muitas polêmicas e das iniciativas de se construir uma iniciativa solo, de modo que fossem atreladas as relações pessoais com amparo do Teatro-Escola, o governo abriu um espaço para a arte teatral. E, assim, vários empresários e artistas dirigiram-se a diferentes instâncias jurídicas solicitando legitimidade em suas ações.

Estes pleitos eram passados para o ministro da educação de sua época chamado Gustavo Capanema <sup>23</sup>, que assinalava as necessidades relacionadas a arte teatral, assim,

---

<sup>19</sup> Ministro da Educação.

<sup>20</sup> Renato Vianna (1894 – 1953) foi ator, diretor e autor de apenas um espetáculo registrado. Foi autor de apenas um espetáculo, no ano do movimento modernista no Brasil. Assim, Vianna buscou criar uma estética na produção teatral brasileira. Durante este processo teve a sua carreira artística voltada para os processos de criação teatral e das transformações em cena.

<sup>21</sup> Ronald de Carvalho (1893 – 1935) poeta, ensaísta e memorialista, filho do engenheiro naval Artur Augusto de carvalho, integrante da revolta armada de 1893 a 1894 que foi fuzilado pelas forças armadas legalistas lideradas pelo governo de Floriano Peixoto.

<sup>23</sup> Gustavo Capanema Filho foi um político brasileiro e ministro da educação que ficou a mais tempo no cargo

ganhando espaço em seu governo com a Comissão do Teatro Nacional, através da portaria publicada em 14 de setembro de 1936. Já no decreto nº 92 publicado em 21 de dezembro de 1937, compete ao Serviço do Teatro:

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 teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico;
- c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações. ou ainda isoladamente, a organização de grupos de 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;
- f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros;
- g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes;
- h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro. (DECRETO nº 92, em 21 de dezembro de 1937).

Deste modo, a Comissão de Teatro Nacional era dotada de diversas competências que se destacavam o estudo sobre as decorações teatrais e edificações, também sobre o preparo artístico dos atores, incremento na produção da literatura dramática brasileira, a história da literatura portuguesa e brasileira, a produção do teatro lírico e coreográfico, a tradução de peças em outras línguas e a produção teatral infantil, entre outros.

Desta forma, as atribuições da CTN adicionavam dois grandes itens de problemas que afetavam diretamente o meio teatral naquele instante: 1) relacionado com as condições de trabalhistas, como a falta de uma regulamentação do profissional do teatro; 2) Aprimoramento das técnicas de cena existentes, visto que sofriam fortes julgamentos por parte dos intelectuais e críticos teatrais da época. Pois, o objetivo principal era incrementar a produção literária dramática e uma melhor formação dos atores da época.

Esta comissão do teatro nacional funcionou por mais de um ano. E possuiu como nomes, Sérgio Buarque de Hollanda, Benjamin Lima, entre outros, e contou com a participação do próprio ministro na equipe em diversos momentos. De seus trabalhos resultaram diversas ações específicas na tradução de óperas e peças, e o registro da História do Teatro Brasileiro, de

---

durante a história do Brasil. Foi responsável pela criação do Serviço Nacional de Aprendizagem industrial, popularmente conhecido como SENAI, e estruturou o ensino técnico e reformou o ensino comercial.

Lafayette Silva, o subsídio de companhias de teatro profissionais, de grupos amadores, bailados e espetáculos líricos.

Em 21 de dezembro de 1937, a CNT foi extinta, junto com o Serviço Nacional do Teatro – SNT pelo decreto-lei de número 92. Assim, o SNT tinha como objetivo implementar diversos projetos relacionados a temas que a comissão estudou relacionados à arte teatral. Eles foram responsáveis pela criação de duas companhias teatrais oficiais e de um curso. A proposta destes dois órgãos basicamente constituía promover as transformações sociais na cena teatral brasileira através da estética, tanto em questões artísticas, mas também materiais.

Esta questão foi observada nas reuniões organizadas pela CTN: em um primeiro momento lançar um edital para que houvesse concorrência entre os grupos amadores e outras companhias de teatro. Assim, a realização de um concurso cultural modificaria a forma de realização usual, pois eram definidas por critérios de escolha presentes em editais específicos.

A realização deste concurso possibilitou a modificação tradicional das realizações de diversas concessões, pois ela já era definida preliminarmente, isto é, com critério de escolhas. Estas escolhas, baseavam-se na qualidade artística de repertório e elenco, pois deveria ser composta apenas de peças nacionais.

A veiculação deste edital ocorreu na grande empresa, com a presença do apoio dos empresários da época. Desta forma, a veiculação do edital em grandes veículos de comunicação da época, era uma forma de atrair um número significativo de concorrentes, e alcançar um expressivo número de companhias de todo o Brasil.

As estratégias artísticas e estéticas foram utilizadas pelos artistas para convencer o governo da qualidade da suas produções e destacar as dificuldades encontradas durante percurso de sua realização. Assim, entre as companhias de comédias, foram escolhidas a de Jayme Costa, Álvaro Moreyra e Álvaro Pires. Os dois primeiros artistas citados eram importantes na cena tradicional brasileira.

Álvaro Costa, era considerado uns dois maiores nomes do teatro cômico e, em seu repertório de peças, eram valorizados pelos intelectuais como Eugene O'Neill e Pirandello, assim, ressaltando a sua importância para a produção e para construção de uma única estética teatral brasileira. Por outro lado, Álvaro Moreyra, era uma figura conhecida e reconhecida através do Teatro de Brinquedo, experiência realizada no Salão Renascença do Cassino Beira Mar, no município de Rio de Janeiro em 10 de novembro de 1927, assim, conforme os preceitos de Jacques Copeau, a técnica utilizada garantia a satisfação de parte da elite cultural brasileira.

O amparo a artistas amadores deu-se através de diferentes categorias provenientes de grêmios escolares, como o Diretório da Escola Nacional de Música, Liceu de Artes e Ofícios, ou ligados à classe trabalhadora e operária como em São Paulo, com o Centro Ideal Ferroviário. Deste modo, o repertório desses conjuntos era mais simples, formado basicamente por grandes textos dramaturgicos brasileiros da época, como de autores como Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna.

Porém, diferente das grandes companhias, que foram contempladas através de editais específicos, os grupos amadores pertenciam a diversas regiões brasileiras como nos municípios de São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), São João Del Rei (MG), Distrito Federal (DF), Campinas (SP), Florianópolis (SC) e Fortaleza (CE). Assim:

Além das companhias de comédia e dos grupos amadores, a Comissão também foi responsável pelo amparo a grandes espetáculos que não foram abertos para a concorrência. Nestes casos, fica mais evidente a interferência direta de Gustavo Capanema, tal como o ajuste entre as propostas dessas representações às diretrizes culturais do Ministério, especialmente no que tange à questão da identidade nacional e à valorização da cultura erudita. O primeiro foi o da representação da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, cantada em português sob a regência do maestro Ângelo Ferrari, e contando com a participação dos cantores líricos Carmen Gomes e Reis e Silva. O segundo foi um espetáculo de bailados proposto por Eros Volússia, ocorrido no Teatro Municipal, com Francisco Mignone na regência da orquestra. E houve ainda a subvenção da Sociedade Anônima Teatro Brasileiro, que levou aos palcos óperas como *Barbeiro de Sevilha* de Rossini e *La Traviata* de Verdi. (CAMARGO, 2011, p.5)

Durante a escrita do relatório anual das atividades, os membros da comissão observaram que as companhias de comédia não deveriam ser repetidas, pois elas “não participaram da concorrência elementos de real valor que deveriam figurar numa iniciativa oficial” (PROPOSTA, 1937). Durante este período ocorreram críticas aos repertórios de Álvaro Pires e Jayme Costa devido a inclusão de artistas amadores em suas peças. Desta forma, foi concluído que as ações deveriam amparar somente as pequenas companhias que atuavam no interior do país, e promover uma companhia de teatro oficial na capital republicana.

Assim, as subvenções destes grupos amadores foram observadas positivamente, e a alternativa do governo foi para que houvesse mais indicações de atividades destes grupos, assim, construído um serviço de assistência técnica que pudesse aprimorar a produção de seus trabalhos, e o auxílio para que os espetáculos fossem substituídos por espetáculos de realização anual.

Deste jeito, a forma de privilegiar o amparo financeiro dos grupos amadores, e da execução das grandes companhias de teatro pelo país, e ameaçado a todo tempo pela redução do público, devido a expansão do cinema no Brasil. Para que ocorresse uma elevação na procura do

teatro nacional, buscava-se uma reformulação da produção cênica através da educação, da formação do público e da própria tradição cultural do Brasil, permitindo construir estéticas mais atrativas a seu público.

Apesar de toda esta interação e este resgate do Teatro Nacional, a atividade de subvenção foi institucionalizada, desta forma aparecendo como as atribuições do Serviço Nacional do Teatro. Mesmos com as restrições propostas por Gustavo Capanema expressa em sua exposição os motivos que possibilitaram a criação do órgão (SNT), e afirmou que “incentivos intermitentes e auxílios temporários” não resolveriam os problemas do teatro (CAPANEMA, 1937, s. p.).

Após assumir a diretoria do órgão em agosto de 1939, o escritor e dramaturgo Abadie Faria Rosa elaborou um plano quinquenal, que tinha como objetivo causar uma transformação e impacto na cena teatral brasileira. Tal transformação definiu-se em duas direções: 1ª) buscar atentar-se a aspectos do trabalho dos profissionais teatrais; 2ª) Aspectos da vida dos profissionais, sem abandonar a parte artística em questão.

Uma das medidas adotadas foi lançamento, em 1939, de um edital específico de subvenção para temporadas de oito meses de companhias de comédias musicadas, comédias e dramas. Assim, das companhias selecionadas, duas serviriam para oficialização de estudo, cuja o critério de escolha destas peças deveria contar com a superioridade técnica do repertório e do elenco, bem como a presença em seus intérpretes de origem brasileira.

No caso dos repertórios, buscavam-se textos brasileiros, como já citado, em editais anteriores. Desta forma, as companhias selecionadas foram formadas pela comissão composta pelo diretor da SNT, e como representantes da Casa dos Artistas e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, desta forma, foram a organizada pela Casa dos Artistas, a de Delorges Caminha, a de Jayme Costa, a de Renato Viana, a Companhia Brasileira de Operetas Irmãos Celestino e Gilda de Abreu, o Teatro Musicado Luiz Iglézias-Freire Júnior e a de Jardel Jércolis. (CAMARGO, 2011, p. 06)

Esta escolha recaiu diretamente na produção teatral nacional, e abrangeu também outro gênero excluído do plano quinquenal proposto por Farias, no caso o Teatro de Revista <sup>24</sup>. Assim,

---

<sup>24</sup> O Teatro de Revista é um espetáculo ligeiro, do gênero do teatro musicado, que passa em revisão os acontecimentos da atualidade de forma cômica. A revista busca atingir o maior número possível e diferenciado de público, tendo, em suas origens, forte denotação crítica e política; a revista ri de si mesma e dos fatos oriundos do seu meio e da sociedade. Esse é um dos elementos mais importantes da revista e por isso ela se torna tão rica, já que, ao contemplar o seu público com o riso perante o que ele próprio vivencia, ela também é fonte de pesquisa do seu contexto político, artístico e social. MARTINS COLLAÇO, V. R.; FARACO SANTOLIN, R. As revistas, seu público e a modernização da cidade. DAPesquisa, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1260-1269, 2019. DOI: 10.5965/18083129030520081260. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15852>. Acesso em: 17 fev. 2023.

algumas companhias apresentaram em seu enredo, preocupações organizadas pela Casa dos Artistas que foi observada pela inclusão de autores em seus processos estéticos como José de Alencar, Ibsen e Molière.

E, em outros casos, como as Companhias teatrais de Delorges Caminha e Jayme Costa, propuseram em suas peças temáticas históricas, com personagens como Carlota Joaquina, Raimundo de Magalhães Jr, Tiradentes de Viriato Corrêa, entre outros. Além dessas escolhas, a SNT contribuiu com auxílios menores para grupos amadores e diversas companhias, sem que houvesse algum critério pré-estabelecido. As atividades de subvenção sofreram duros ataques da imprensa na época. O crítico teatral Mario Nunes, destacou: “o que foi gasto em auxílios e subvenções muito pouco produziu (...) em favor do teatro – teatro função artístico-cultural de um povo e não teatro-realização de espetáculos, o que é coisa diferente” (NUNES, 1939, p. 15).

Na década de 40, por orientações do Ministro Gustavo Caparema, assim, o amparo deixou de contemplar temporadas, e passou a ser apenas com a seleção de itens exclusivos como excursões, montagens de peças, pagamento dos aluguéis dos teatros, e incluiu também modalidades como o teatro estudantil, infantil e o amador. Durante este período foram criados a Companhia Nacional de Operetas e Comédias brasileiras.

Nos primeiros anos de existência, o SNT concedeu diversos auxílios à cena tradicional, mesmo aqueles que possuíam grande sucesso do grande público, como no caso de Jayme Costa e Procópio Ferreira. Assim, estas ações favoreceram diretamente o teatro cômico musicado, através do Teatro do recreio ou da companhia Alda Garrido, entre outras. Além disso, o órgão possibilitou a promoção de um repertório distanciado, como as comédias ligeiras, que na época dominavam o espaço dos palcos nacionais, e eram desenvolvidos por companhias amadoras ou profissionais. Em muitos casos, a autorização foi realizada diretamente pelo ministro Capanema, sem conhecimento e o parecer do SNT, assim, causando grande controvérsia na época.

Um destes favorecimentos diretos foi a liberação de verba para a Companhia Dulcina-Odilon, em 1943 que buscava realizar uma temporada junto com o Teatro do Estudante do Brasil. Assim, o plano iniciação era a distribuição gratuita teatral e trazia como o atrativo um repertório eclético, que de acordo com Dulcina tinha como objetivo afastar-se do intuito comercial da arte.

As peças eram escritas e compostas por Jean Cocteau, e Viriato Corrêa, e eram realizadas em matinês culturais para alunos e professores do ensino secundarista. Desta forma, a proposta foi aprovada, porém não conseguiu ser viabilizada devido a indisponibilidade do Teatro

---

Municipal do Rio de Janeiro.

Assim, como foi o caso do grupo *Os Comediantes* (1942) foi quando Capanema orientou que o auxílio fosse adicionado junto com orçamento do SNT referente ao ano de 1943. Assim, além da verba, Capanema preocupou-se diretamente com a obtenção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, desta forma solicitando ao prefeito Henrique Dowsdorth (PROCESSOS n. 37.658/42 e n° 65.674/43). Desta forma:

grupo não realizou todas as encenações programadas e, apesar disso, no ano seguinte recebeu uma subvenção ainda maior e referente a toda a dotação destinada ao teatro amador (com exceção dos grupos formados por estudantes). Fato que demonstrava, por certo, o reconhecimento de Capanema às iniciativas do conjunto, elogiadas por diversos intelectuais, em especial a representação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo encenador polonês Zigmund Ziembinski. E, de maneira semelhante, não foram realizadas todas as montagens propostas e o grupo demorou cerca de dois anos para prestar contas das aplicações realizadas (PROCESSO n. 17/44). (CAMARGO, 2011, p. 8)

Desta forma, os auxílios distribuídos pelo SNT alcançaram diversos grupos amadores e profissionais, trazendo ao público diferentes projetos teatrais. A ação do órgão não permitiu a construção de uma única via de interpretação até a produção teatral, portanto, essa experiência não excluiu as vivências consideradas negativas, e interagiu com a cena que já existia:

Por um lado, beneficiou as companhias ligadas à cena tradicional, garantindo algumas condições de trabalho para aqueles que se dedicavam ao teatro, a partir do favorecimento das excursões e o pagamento de aluguéis. Por outro, auxiliou temporadas e espetáculos de grupos que traziam novas propostas cênicas, algumas baseadas em preceitos de encenação considerados modernos, revelando uma preocupação com a questão artística e visando contribuir para a transformação do teatro brasileiro. (CAMARGO, 2011, p. 8)

Porém, devemos refletir com cuidado, pois muitas vezes durante os processos estéticos esses aspectos foram deixados de lado, e foram marcados por características próprias e de diversos pedidos que foram realizados pelo presidente e ministro, e que permitiam demonstrar o seu interesse sobre o assunto, assim, assistindo as peças e interferindo diretamente na concessão. Pois alguns artistas possuíam certa proximidade com o presidente Vargas, como Procópio Ferreira, Jayme Costa e Luiz Iglézias, o que pode ter facilitado as subvenções (FERREIRA, 2000, p.285-286; BRANDÃO, 2009, p. 107; IGLÉZIAS, 1945, p. 140).

Em uma análise geral, o processo de distribuição de auxílios que foram realizados pelo SNT, possibilitou realizar outras observações que permitiram com que fosse analisado os limites desta prática. Em diversos pareceres notou-se que existia uma influência nas escolhas do presidente da república em exercício da época. Desta forma, o papel dos interventores foi de

proteger as companhias teatrais de seus estados. Deste jeito:

Outro aspecto é o de que não houve grandes preocupações com a difusão desses espetáculos, exceto o amparo às excursões e o fornecimento de teatro. Não foram encontradas informações sobre a gratuidade ou o desconto nos ingressos, que favoreceriam a afluência de um público diversificado, fora algumas propostas de Jayme Costa, de Dulcina de Moraes, do Teatro Universitário e os espetáculos infantis realizados pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. (CAMARGO, 2011, p. 9)

Desta forma, o predomínio do auxílio financeiro abriu espaço para mal uso do dinheiro da máquina pública. Pois vários projetos e planos apresentados durante o período não foram aplicados, e alguns grupos não enviaram os comprovantes de pagamentos realizado com auxílio federal, e isso ocorreu apesar da cobrança constante dos órgãos e da fiscalização.

Até mesmo o crítico dos auxílios na imprensa, e criador de diversos planos com o objetivo de reestruturar o SNT foi protagonista de um dos maiores escândalos quando esteve à frente da presidência da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Ele foi chamado a responder por ter enviado diversos comprovantes com inconsistências referentes ao ano de 1944 e destinado a apresentações do teatro infantil, este caso foi terminar dentro das páginas policiais. (PROCESSOS n. 19.587/44 e n. 41.055/45).

Um outro aspecto a ser destacado, é que a distribuição desta verba atuava junto a uma nova possibilidade de controle e da censura da produção teatral brasileira. Um fato alusivo a isso é inclusão de temas nacionalistas ou temáticas históricas (classista, branca e machista) que se adequavam as temáticas e objetivos culturais do Estado Novo, no repertório e na produção de diversas companhias, e contribuiu para que recebessem subvenção.

Ao privilegiar essa atividade, diversas questões causariam impacto na grande estrutura teatral. Como por exemplo, a construção de uma escola e de uma casa de espetáculos, abolição dos impostos sobre o teatro, incentivo à produção do teatro infantil voltada para prática educativa, a publicação de peças estrangeiras e nacionais, estímulo à produção teatral foram esquecidas ou assumiram pouco papel durante este período.

A ação oficial buscou realizar atos que trouxessem soluções imediatas, que foram criticados constantemente pelo setor teatral, legando para um segundo plano iniciativas e ações de períodos mais extensos. Pois, a princípio, os critérios estabelecidos eram desenvolvidos nas premissas culturais construídas pelo Ministério de Gustavo Capanema e pelo governo de Getúlio Vargas, logo essas ações ganharam substituições pelos mecanismos que construíram e marcaram o primeiro momento de processo político do teatro brasileiro.

Porém, mesmo com todos os limites estabelecidos, a administração de Getúlio Vargas foi importante para a história, pois foi responsável em fazer do teatro como um objeto de preocupação do governo. Desta forma, o estado passou a interferir diretamente nas ações das produções teatrais, favorecendo nichos sem critérios nítidos, possibilitando um espaço para temáticas relacionadas à área, como as relações entre o Estado e a cultura em nosso país.

### **3.4 O Rei da Vela e a estética na década de 1930:**

Durante a década de 1920, Oswald de Andrade foi um agente formador e ativo durante a Semana de Arte Moderna e da criação do Movimento Modernista no Brasil, que constituiu como uma forte influência das vanguardas europeias, com o objetivo de grandes transformações nos caminhos e produções no meio artístico e cultural. Conforme Bosi (2006):

Quando da Exposição de Anita Malfatti, Oswald defende-a contra o artigo virulento de Lobato e aproxima-se de Mário de Andrade, de Di Cavalcanti, de Menotti, de Guilherme de Almeida de Brecheret. Passa a ser o grande animador do grupo modernista, divulga Mário como "o meu poeta futurista" e articula com os demais a Semana. Paralelamente, trabalha os romances da "Trilogia do Exílio". O período 23-30 é marcado pela sua melhor produção propriamente modernista, no romance, na poesia e na divulgação de programas estéticos nos Manifestos Pau-Brasil, de 24, e Antropofágico, de 28. (BOSI, 2006, p. 355)

Oswald sempre buscou inovar no espaço da arte, em especial na escrita. Em sua trajetória, ele foi conhecido publicamente após participar da Semana Moderna de 1922, que tinha por objetivo provocar as ideias do modernismo nacional, e causar uma ruptura com a produção tradicional do Brasil.

Também foi fundador de outros movimentos como o da *Poesia Pau Brasil*, ambos tinham como objetivo “a arte voltada para pátria, nação, a terra natal”, mas buscando sempre um ponto de vista crítico, nada voltado ao ufanismo, e a um patriotismo exagerado. A década de trinta, para Oswald, foi uma divisora de águas em sua escrita e vida, aderindo ao Partido Comunista em 1931. Na sua vida, dentro da literatura dramática, mostrava-se efervescente e ácido, visto que durante este período publicou três peças:

A vida literária de Andrade mostrava-se produtiva, publicando *A escada vermelha* e a peça *O homem e o cavalo*, em 1934. Logo em seguida, em 1937, publicou mais duas peças *O rei da vela* e *A morta*. Oswald não chegou a ver nenhuma das três peças encenadas, tendo falecido em 1954. *O rei da vela* debutou nos palcos, em 1967, através do grupo de teatro Oficina, após trinta anos de silêncio. (MEDEIROS, 2012, p. 01)

Para falarmos sobre a estética da produção oswaldiana na década de 30, faz-se necessário

primeiro situar de forma breve a relação do Partido Comunista do Brasil (PCB), e os intelectuais e quais a influência de Oswald com aquele contexto, como por exemplo os entrecruzamentos da política comunista no país na década de 30.

Durante o congresso de 1935<sup>25</sup>, o partido sofreu diversos impactos inicialmente com a proposta de alianças antifascistas inclusive em classes dominantes com partidos considerados mais democráticos, conhecido como Frente Populares<sup>26</sup>. O congresso que refletiu acerca das formações semicoloniais, como o caso do Brasil, segundo os comunistas.

O Brasil sofria forte influência e dominação pelos imperialismos estadunidense e britânico, e estes mesmos disputavam pela dominação entre si, e também são marcados pelas relações escravistas e feudais no campo. O Brasil, um país predominantemente agrário deveria passar por uma revolução para que pudesse se desenvolver em um mundo capitalista. Pois, somente assim, formariam condições para uma revolução socialista no país.

Desta forma, a construção da relação dos intelectuais e o PCB, é preciso destacar que os anos de 1930 no Brasil vieram acompanhados de diversos movimentos de repressão dos trabalhadores, tanto aqueles inspirados nas ideias comunistas ou de orientações anarco-sindicalistas. Porém, o jornal *A classe Operária* fundado em 1935 voltou a circular no país com novas publicações, permitindo assim a inserção de diversos intelectuais no partido, ou mesmo alguns novos participantes.

Apesar da influência dos partidos políticos, deixou-se de atender setores da classe trabalhadora e começou a atender esferas como estudantes, intelectuais, artistas, militares entre outros. Pagu<sup>27</sup> e Oswald de Andrade tornaram-se filiados do partido comunista, e publicaram o impactante *O Homem do Povo (1931)*, onde colaboram também os escritores Flávio de Carvalho, Geraldo Ferraz, entre outros (RUBIM, 1995, p. 26).

Durante a década de 1930, o mercado editorial no Brasil sofreu uma forte expansão, com essa consequência o público leitor também aumentou no país. No âmbito literário, influenciado pelo movimento comunista destacam-se autores como John Reed, Tolstoi, Gorki e Dostoiévski. Em outro lado, na literatura social brasileira destaca-se nomes como Oswald de Andrade, Pagu, Jorge Amado, Graciliano Ramos entre outros. Estes autores apareceram em publicações em 1931, como no caso do Boletim de Ariel com uma tiragem significativa para época (RUBIM, 1995).

As publicações de Oswald durante a década de 1930 estão relacionadas diretamente às

---

<sup>25</sup> VII Congresso Internacional Comunista que ocorreu em Moscou, em 1935.

<sup>26</sup> Frente Popular é o nome dado para as coligações partidárias de esquerda (comunistas ou socialistas) junto com partidos de centro-esquerda (radicais e republicanos) e partido burgueses liberais

<sup>27</sup> Militante comunista da política brasileira

sensibilidades do tempo (PESAVENTO, 2005). Porém durante as propostas culturais do Estado de Getúlio Vargas, Oswald de Andrade direcionou-se contra a hegemonia que era proposta:

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.” (MENDONÇA, 1996, p. 98)

Durante a leitura da peça *O Rei da Vela*, podemos observar as influências ideológicas do PC em 1930, porém conseguimos observar as próprias ideias que futuramente seriam características do Teatro Moderno Brasileiro. Conforme Oswald de Andrade:

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. (...) 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>28</sup>

A dramaturgia Oswaldiana, no caso da peça *O Rei da Vela* é pautada pelos princípios antropofágicos e modernistas aliados às ideias e pensamentos comunistas da época. Para isso, a peça atua como mecanismo de união entre o modernismo brasileiro e a influência da conferência de Moscou na produção estética. Durante 1930, começou a ser traçado um realismo socialista no meio artístico com a proposta de construir uma literatura engajada sobre as perspectivas dos dirigentes soviéticos, e foi através desse contexto e o debate sobre a arte de vanguarda que surgiu este modelo. (HARVEY, 1999, p. 40-41)

Nos anos de 1920, Oswald escreveu dois manifestos importantes que trazem um novo olhar para o que se tornaria a nova fase do modernismo com características e influência brasileira através do Manifesto Antropofágico e Pau-Brasil. Porém durante 1930, com forte influência da dialética marxista define-se um novo olhar para a arte enquanto uma ferramenta que traz a realidade ao seu público da luta de classes. Este manifesto constrói-se como um chamado que mobiliza e traz o engajamento da classe artística:

(...) 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 sob todas as suas

<sup>28</sup> ANDRADE, O. Sobre “O rei da vela”. Rio de Janeiro, [193?]. (manuscrito), doc. no 1251, cx. 8, Série Produção Intelectual, Sub-série: Teatro, Arquivo CEDAE UNICAMP

formas.<sup>29</sup>

Como observamos, a relação do PCB na década de trinta e os intelectuais foi definida através de posições do partido e a necessidade de divulgar o pensamento do Partido Comunista através dos intelectuais e artistas. A fundação do periódico *O Homem do Povo* refletiu na produção estética de Oswald, assim, o periódico era diferente do que era proposto em seus manifestos, pois ele já era conhecido pelo seu humor modernista, como podemos observar em uma de suas passagens no editorial. Desta forma, aqui os capitais estrangeiros deformaram estranhamente a nossa economia. De um país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico fez-se um país de sobremesa, café, açúcar, fumo e bananas (CAMARGO, 1996, p. 144- 145)

A metáfora utilizada de que o Brasil é um país de sobremesa, ou seja, basicamente está relacionado com à visão de mundo rural construída na época em que o Brasil se apresentava, como uma forte dependência do capital estrangeiro. Desta forma, os periódicos publicados na época atuavam como uma ferramenta que desqualifica as elites, denúncia o oportunismo da Segunda Guerra Mundial e mostra para sociedade a decadência da família agrária e burguesa brasileira.

Assim, o título da peça *O rei da Vela*, mostra a ligação de Oswald com o Partido Comunista, pois a vela é a grande metáfora da peça, representando o reflexo do atraso nacional representado através de um retorno ao século passado, em um período em que não existia luz elétrica. Mostrando, assim, o Brasil que ainda estava estagnado no tempo das velas e castiçais.

Então, é preciso compreender que o tempo histórico da peça é na década de 1930, ou seja, período que sofria fortes reflexos da grande crise de 1929, em que muitas famílias perderam grandes fortunas do dia para a noite. Além da produção de velas, o personagem Abelardo I, exercia a prática da agiotagem, emprestando dinheiro a juros.

Então o objetivo do rei era casar-se com Heloísa, proveniente de uma grande família falida da aristocracia rural brasileira, e assim obter título de nobreza. Por outro lado, a família da noiva observa este matrimônio como uma solução financeira para a sua falência. Assim, como Abelardo I explica em um de seus diálogos:

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 (ANDRADE, 2006, p. 73).

<sup>29</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.

Podemos perceber que a influência pecebista<sup>30</sup> durante os atos e cenas da peça, e existem alguns pontos que se distanciam das teorias do PC durante o período de 1930. A primeira forma de distinção surge com o choque do imperialismo entre os conflitos dos ingleses e estadunidenses. Enquanto a peça estrutura-se com uma presença do imperialismo de forma harmonizada representada pelo imperialismo norte-americano e pela burguesia brasileira através das alianças dos personagens Mr. Jones e Abelardo I.

Um outro aspecto é a diferença do pensamento do PC da época que pode ser observado através da defesa do interesse entre a aristocracia latifundiária e da burguesia nacional, e na peça observamos a união perfeita desse fenômeno representado pelo matrimônio entre Heloísa (aristocracia) e Abelardo (burguesia em ascensão).

Durante uma das passagens de Abelardo I, ele explica à sua esposa Heloísa como adquiriu os seus recursos financeiros. A personagem descreve que com o dinheiro dos ingleses ela comprou o café, e durante a crise de 1929, pois em um ato de desespero estavam comercializando as sacas de café a qualquer valor. Porém, depois recuperou todo o seu investimento em espécie, e construiu a sua famosa indústria de velas, pois transcreve a regressão dos valores e da volta às velas sobre a simbologia da indústria de velas que representa o capital americano. Assim:

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 providente. 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! (ANDRADE, 2006, p. 64)

Porém, a peça de Oswald retoma a perspectiva crítica, marxista e das relações humanas e da coisificação das pessoas, neste caso entre os personagens da peça. Desta forma, o enredo enfatiza que as pessoas podem se tornar coisas (objetos), e assumem o papel de mercadoria perante as suas submissões, pois os clientes de Abelardo I são analisados como animais selvagens, e representados como tal.

Durante uma cena, o personagem Abelardo I aparece discutindo com Manoel Pitanga de Moraes sobre a sobreposição de juros ao pagamento de suas dívidas. Assim, o cliente pede auxílio para que seja realizado um acordo financeiro, pois mesmo pagando com pontualidade

---

<sup>30</sup> Refere-se a quem segue as ideologias do Partido comunista.

não consegue vencer os juro sobre juro. Abelardo responde que “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...”. (OSWALD, 2006, p. 40)

Quando o cliente se afasta da cena, Abelardo I comunica a Abelardo II que não quer receber ninguém em seu escritório, pois ele considera os seus clientes todos iguais, pois não quer pais que não consigam comprar os sapatos para seus filhos. Neste espaço, Oswald traz a crítica da arte enquanto uma mercadoria, inserida através do pensamento e da lógica capitalista em que o produto do artista perde sua essência, isto é, a sua aura (BENJAMIN, 1994). Pois, conforme as palavras de Walter Benjamin, quando o critério da autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política. (BENJAMIN, 1994, p. 171 a 172)

No final da peça, com o teor mais dramático, diferente dos dois atos anteriores, o ator deixa explícito para o seu leitor a permanência e o pensamento da classe exploradora do poder independente de quem seja o seu líder. Pois não importa se for Abelardo I ou II, sempre haverá um personagem Abelardo que atuará como um subordinado do poder imperialista. Desta forma, a adoção de um final sarcástico da peça pelo autor carrega consigo uma imagem modernista, apesar de toda a denúncia carregada do capitalismo norte-americano.

Assim, alguns aspectos da influência da dramaturgia oswaldiana e as propostas incorporadas pelo PCB, e as especificidades da peça, observa-se que o texto dramático de Oswald carrega consigo toda a carga do modernismo antropofágico que possui forte influência da semana de 22, porém sempre mantendo o foco no seu objetivo que é a peça.

No que diz respeito ao teatro, Walter Benjamin considera que o teatro épico, que foi formulado e construído por Bertold Brecht, como uma forma de instrumento de produção artística da vanguarda europeia moderna poderia sofrer transformações no sentido socialista. Bornheim afirma que as solicitações 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.” (BORNHEIM, 1987, p. 45-53)

Por isso, é importante analisarmos a chegada do teatro épico no país, ao menos se nossos escritores modernistas tiveram contato com a escrita de Bertold Brecht, porém não é uma tarefa fácil. Conforme a autora Iná Camargo considera 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. (CAMARGO, 1996 p. 51). Portanto, Camargo descreve sobre as construções modernistas da geração de 1920, é a possibilidade desta geração ter tido contato com Bertold, apesar do controle para que os ares alemães não chegassem no país. (CAMARGO, 1996, 53-54)

Porém, o autor Raul Antonelo, em seu escrito *Os Modernistas leem Brecht* (1987), traz o questionamento que permite a aproximação com a década de 1940 através da primeira tradução de um poema brechetiano<sup>31</sup> na *Revista Acadêmica de Murilo Miranda*<sup>32</sup>. E durante este período estaria em contato e envolvido, pois Miranda recebeu a revista *Commune* de Mario de Andrade, e este poema chegou ao conhecimento deste pequeno grupo brasileiro através desta revista de origem francesa.

Além de Andrade ter informações sobre o teatro político alemão, como foi dito por Iná Camargo, também aparece registrado na revista *Europe* (ANTELO, 1987). Portanto, tanto Antelo e Camargo destacam que a à censura do Estado Novo teve um significado para a entrada de Brecht no Brasil, pois foi somente após 1950 é que o brasileiro teve acesso a dramaturgia de Bertold Brecht. Conforme 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. (ANTELO, 1987, p. 81).

Entre o círculo de conhecidos e amigos, Oswald teve acesso a Piscator e Brecht, pois Mario de Andrade teve o seu primeiro contato com o teatro alemão através de Piscator. Assim, conhecendo ou não o teatro produzido por Brecht, não podemos negar as similaridades com os discursos do dramaturgo alemão e de Oswald. Como na passagem comentada por Abelardo I quando ele expulsou um dos seus devedores do escritório, e abandona a figura pacífica com o seu público, assim, explicado para Abelardo II que para que pudesse compreender a situação, precisava se identificar perante o público, quebrando a quarta parede, uma característica muito marcante do teatro épico de Brecht.

Na peça de Oswald, encontramos referências às propostas trazidas pelas vanguardas europeias. Em um primeiro momento, estava a relação entre as concepções dos cenários nos

---

<sup>31</sup> Poema intitulado Informação.

<sup>32</sup> Revista acadêmica publicada em 1942.

altos, pois no decorrer da peça Andrade descreve em cada detalhe como idealizou o espaço em cada cena de sua peça.

A autora Iná Camargo refere-se ao primeiro cenário criado por Oswald, tendo características expressionistas, e dos indícios que Andrade conhecia este tipo de teatro. Porém, Victor Hugo Pereira destaca o clima de farsa<sup>33</sup> nos atos de *O Rei da Vela*. No primeiro momento, Abelardo I aparece vestido como um domador de circo, já em um segundo momento ocorre o desfile dos personagens e a ilha tropical, e por fim o retorno do cenário escolhido no primeiro ato à noite um ferro velho.

O recurso técnico utilizado nos dois primeiros atos foi o desfile utilizados nas comédias, na qual o público pode observar os presos dentro de uma jaula, um ex-proprietário de terras falidas da década de 1930, o seu assistente Abelardo II, A sua noiva Heloísa, Mr Jones representando o imperialismo norte-americano, entre outros personagens. Durante o discurso dos personagens está também o sentimento de indiferença com os destinos que os personagens iriam sofrer.

Já no segundo ato, Oswald coloca Abelardo I em um espaço de lazer, em uma ilha na Bahia de Guanabara, adquirida por ele como um presente de casamento para sua esposa Heloísa Lesbos. Neste cenário, há um pequeno detalhe que não deve ser esquecido, o Maestro com a bandeira americana, construindo a simbologia da soberania reconhecida ou desejada, realizando uma homenagem a Mr. Jones. E além de pássaros exóticos, árvores brutais e palmeiras que se absorviam no cenário juntamente com móveis mecânicos representando a inserção a substituição do homem no meio trabalhista.

Ao longo da peça de Oswald podemos verificar o comportamento da sociedade dos anos de 1930. Pois, a imagem caricata exagerada e excêntrica dos personagens reforça o estereótipo e a crítica aos modelos tradicionais produzidos. Neste espaço construído por Oswald, temos a construção de uma grande festa de carnaval mostrando a inversão de ordem e de valores de uma sociedade.

Pois, o Carnaval desconhece as distinções entre os atores e seu público, pois vivem em um mundo ao contrário, que “se situa nas fronteiras entre a arte a vida. Na realidade é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.” (BAKHTIN, 2002, p. 6). Os participantes do festejo vivenciam o seu nascimento e renascimento. O riso e o carnaval caminham lado a lado, pois o elemento do riso torna-se como uma expressão essencial do

---

<sup>33</sup> Teatro de revista

carnaval. Ele trata a gargalhada e o riso da felicidade apenas engraçada, porém o sorriso traz um incomodo ao seu público.

Compreendemos que o riso com o sorriso amarelado, aquela risada interna que permite fazer refletir sobre o que se passava na década de 1930. Oswald em alguns momentos da peça nos faz refletir, pensar e nos incomodar com o seu rir para dentro. Assim, Andrade:

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. (ANDRADE, 1990: 42)

Lucia Helena ressalta a tendência do circo na dramaturgia de Oswald de Andrade, e ela está ligada à sua carnavalização dos personagens e ao riso Bakhtiniano veiculados a crítica de uma sociedade que está ligada a história e a crise em que vivencia. Podemos observar o apelo circense através das falas dos personagens. Oswald, utiliza-se deste recurso não apenas como a crítica a sociedade brasileira de 1930, mas também como uma forma de despi-la através dos seus recursos e empregos estéticos aliados com a história brasileira.

#### 4. AUTORITARISMO E CENSURA: DITADURA CÍVICO MILITAR (1965 – 1985)

A produção teatral durante o período do regime cívico militar, apesar de possuir um público muito menor que a música popular brasileira da época, permitia os encontros em ambientes físicos, e nestes espaços dialogavam acerca dos valores críticos que estavam presentes naquele período. A classe teatral, assim como outras artes na época, foi a que mais sofreu repressão.

Neste capítulo abordaremos, em um primeiro momento, o panorama político da época, como o golpe de 64 e o início da ditadura cívico militar no Brasil. Em um outro bloco, abordaremos a relação da peça *O Rei da Vela* e sua importância para estética e a produção teatral através do Teatro Oficina, em 1968.

##### 4.1 Entre os anos de chumbo: um breve panorama político

Com a renúncia do presidente eleito Jânio Quadros <sup>34</sup>, em 1961, ocorreu no cenário político nacional uma grande crise política. Conforme a constituição brasileira da época, a Presidência deveria ser assumida pelo então Vice-Presidente João Goulart, porém este nome não era aceito pela classe de militares ultraconservadores, e por alguns setores liberais ligados à UDN que consideravam a figura do Vice-Presidente um atentado à política brasileira.

Porém, para compreender essa dinâmica política, é importante recordar da política externa de Quadros. Quadros visitou Cuba, e homenageou Che Guevara, sobretudo, os descontentes com o seu mandato já que o sistema político cubano que se encaminhava era o socialismo <sup>35</sup>. Conforme Kuhn, Jânio buscou adotar uma política externa independente, buscando

---

<sup>34</sup> Jânio da Silva Quadros nasceu em Campo Grande, então estado de Mato Grosso, em 1917. Seus pais eram o médico Gabriel Quadros e Leonor da Silva Quadros. A família mudou-se para a cidade de São Paulo no início da década de 1930, e o filho do casal ingressou no colégio Arquidiocesano, onde concluiu seus estudos secundários. Em seguida, passou a dividir seu tempo entre o tradicional curso da Faculdade de Direito e aulas de português e geografia em algumas escolas. Em 1947, disputou a vereança paulistana pela legenda do Partido Democrata Cristão (PDC). Saiu do pleito com a segunda maior votação do partido e assumiu seu mandato logo em seguida (Magalhães, 1998, p. 91).<sup>1</sup> Nos próximos anos, foi eleito deputado estadual, prefeito de São Paulo, governador de São Paulo e presidente do Brasil, em 1960. Queler JJ. Jânio Quadros, o pai dos pobres: tradição e paternalismo na projeção do líder (1959-1960). Rev bras Ci Soc [Internet]. 2014Feb;29(Rév. bras. Ci. Soc., 2014 29(84)):119–33. Available from: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092014000100008>

<sup>35</sup> Pode-se definir Socialismo como uma política que defende a posse ou o controle dos meios de produção, capital, terra, propriedades pela comunidade em conjunto e a sua administração no interesse de todos. Para Bobbio. O autor do verbete socialismo foi Cesare Pianciola, em geral, o Socialismo tem sido historicamente definido como programa político das classes trabalhadoras [...]. (Cf. BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 1197).

restabelecer relações comerciais e diplomáticas com os países socialista (KUHN, 2004, p. 34).

Tais atitudes adotadas na política externa geraram debates e conflitos entre os opositores que apoiavam as suas ideias. Porém, o contexto internacional era marcado por uma bipolarização em várias esferas da nossa sociedade, em especial, a política. Esta bipolaridade<sup>36</sup> era reflexo da chamada Guerra Fria, sendo que os governos anteriores ao Presidente Jânio Quadros haviam se colocado a disposição e ao lado dos Estados Unidos que representavam os interesses do capitalismo, e se opunham aos Estados socialistas.

Ao buscar relações comerciais e políticas com outros blocos, ligados à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, o Presidente Jânio Quadros demonstrava a seus opositores suas ações enquanto política externa, que possuíam uma discrepância de ideias mais conservadoras e tradicionais, e sugeria que com essas atitudes cotidianas formavam uma posição política mais independente.

Desta forma, João Goulart, Vice-Presidente, e sucessor legal perante a constituição à Presidência da República, eleito pelo PTB, encontrava-se na China, liderando uma missão comercial. Porém, a política mais autônoma frente ao lado ocidental, de estabelecer a relação comercial com Estado do bloco socialista permitia crescer uma oposição à figura de João Goulart como sucessor de Jânio Quadros. Paes considera que:

Com a sua renúncia, uma tentativa frustrada de obter poderes especiais, polarizou as forças sociais levando os nacionalistas e as esquerdas a se posicionarem diante da ação dos militares e setores burgueses que, sob alegação do ‘perigo comunista’, tentaram impedir a posse de Goulart (PAES, 1993, p. 35).

Em sua política interna, Jânio Quadros adotava decisões moralistas e pessoais no cotidiano brasileiro. Conforme Paes (1993), proibindo corrida de cavalos em dia de semana, briga de galos, e o lança-perfume no Carnaval, porém, ao mesmo tempo liberou o uso de biquínis. Em face a estes posicionamentos, causou o descontentamento de diversas esferas sociais, pois governa através de bilhetes a manuscritos, transcrevendo o contexto de inquietação política, somado a atitudes como o congelamento de salários, restrições de crédito e também a desvalorização da moeda nacional, o Cruzeiro.

As medidas adotadas por Quadros resultaram em diversas manifestações de operários e empresários que desejavam atuar junto nas propostas governamentais. Porém, nesse contexto Jânio apresentou a sua renúncia junto ao Congresso Nacional, e tinha como objetivo uma

---

<sup>36</sup> A bipolaridade política pode ser compreendida como uma política moderna que opera entre a autocracia e a democracia na sua conjuntura de poder.

estratégia política, a de retornar ao poder pelos braços do povo.

Compreende-se que Quadros havia planejado o seu retorno ao poder após a sua renúncia, e construiu-se o diálogo que não aceitaria o pedido. Porém, foi ordenado pelo legislativo a aceitação da renúncia e do cargo pelo Congresso Nacional, adicionado com o silêncio do povo em prol de seu retorno à política. Entretanto, instaurou-se uma crise político-militar no Brasil com a exclusão do Vice-Presidente eleito democraticamente João Goulart, sendo legítimo sucessor de Quadros. O governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola <sup>37</sup>, iniciou o Movimento da Legalidade, cujo objetivo era o cumprimento da Constituição brasileira. Portanto:

Com a sua renúncia, uma tentativa frustrada de obter poderes especiais, polarizou as forças sociais levando os nacionalistas e as esquerdas a se posicionarem diante da ação dos militares e setores burgueses que, sob alegação do ‘perigo comunista’, tentaram impedir a posse de Goulart (PAES, 1993, p. 35).

O governador do Rio Grande do Sul utilizou do rádio como um veículo de comunicação para informar sobre o Movimento da Legalidade, incentivando a população a criar ambientes de embates políticos que assegurassem a posse de Goulart na presidência. Então, organizou junto com a Brigada Militar ações para defender o Palácio Piratini<sup>38</sup>.

Com o resultado, parte da sociedade civil gaúcha aceitou o convite do governador gaúcho, dando origem a uma guerra civil nas ruas da capital gaúcha<sup>39</sup> em apoio a Jango. Porém, o Vice-Presidente fazia uma longa viagem de retorno ao Brasil. Conforme explicações “começou em Cingapura o longo e apreensivo regresso do vice-presidente do Brasil” (KUHNS, 2004, p. 39).

Com o crescimento dos embates políticos entre opositores e apoiadores de Goulart a saída

---

<sup>37</sup> Leonel de Moura Brizola nasceu no dia 22 de janeiro de 1922, no povoado de Cruzinha, que na época pertencia ao município de Passo Fundo, tornando-se pertencente a Carazinho por ocasião de sua emancipação, em 1931. Filho de José de Oliveira Brizola e de Onívia de Moura Brizola, pequenos lavradores, perdeu o pai no ano seguinte ao seu nascimento, que morreu na Revolução Federalista, em 1923, a serviço dos maragatos (grupo ligado a Assis Brasil). Formou-se em 1949 em Engenharia Civil pela Universidade do Rio Grande do Sul, sendo nessa época que ele ingressou na política. Buscando algo diferente dos partidos tradicionais e longe do PCB, passou a militar pelo recém-criado Partido dos Trabalhadores, o PTB, elegendo-se deputado estadual em 1947. Durante a década de 1950, Brizola tornou-se uma das principais lideranças trabalhistas do estado. Brizola reelegeu-se deputado estadual em 1950, sendo líder da bancada e depois nomeado secretário de Obras no Rio Grande do Sul. Em 1954, ele elegeu-se deputado federal, e em 1955, prefeito de Porto Alegre, cargo que exerceu até 1958, quando venceu a eleição para o governo do estado. A projeção nacional de Leonel Brizola ocorreu em 1961, com a Legalidade, movimento que defendeu a posse de João Goulart na presidência da República, quando da renúncia de Jânio Quadros. Em 1964, por ocasião do golpe militar e ditadura imposta teve de se exilar, permanecendo até 1977 no Uruguai, passando ainda pelos Estados Unidos e Portugal, retornando ao Brasil em 1979 com a Lei de Anistia Política. Em 1980, fundou o Partido Democrático Trabalhista (PDT), e em 1982 elegeu-se governador do Rio de Janeiro, e pela segunda vez em 1990. Concorreu aos pleitos presidenciais de 1989 e 1994, vindo a falecer em 2004. (MARCON, Marcelo. O Globo surpreendido: Brizola Governador - Campanha e eleição de Leonel Brizola ao governo do Rio de Janeiro em 1982. Disponível em: <https://estudioshistoricos.org/22/eh2205.pdf> Acessado em 19/03/2023

<sup>38</sup> Sede do poder executivo do estado brasileiro do Rio Grande do sul.

<sup>39</sup> Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

encontrada foi um acordo político negociado para garantir-lhe a posse. Portanto, este acordo político vinculou-se à proposta de ementa da constituição de 64, que adotou o parlamentarismo como um sistema de governo<sup>40</sup>. Tancredo Neves<sup>41</sup>, foi ao encontro de João Goulart que se encontrava no exterior, propondo que o mesmo assumisse a presidência do Brasil.

Segundo Bandeira (1978), na negociação ocorrida neste encontro houve o aceite por parte de João Goulart. Então, o Congresso Nacional instituiu uma ementa na Constituição brasileira mudando o sistema de governo, assim, permitindo que João Goulart assumisse em sete de setembro de 1961, porém com poderes limitados. Diante disso, no sistema parlamentarista, Goulart enfrentou dificuldades para governar durante este período perante as fortes oposições a seu governo. Assim, os limites às ações de João Goulart reforçavam a defesa ao presidencialismo<sup>42</sup>.

Segundo Pesavento:

Sob o impacto de uma crise econômica e social, com uma inflação crescente e um enorme surto de greves, desencadeou-se uma campanha pela antecipação do plebiscito no qual a nação opinava pela volta do presidencialismo ou pela manutenção do regime parlamentarista. Em janeiro de 1963, o Brasil voltou ao presidencialismo conferindo maiores poderes a João Goulart (PESAVENTO, 1991, p. 67).

O governo de João Goulart trouxe inquietudes econômicas e mudanças sociais que proporcionaram a realização de um plebiscito nacional para a população brasileira pudesse optar sobre a volta do Presidencialismo. Este plebiscito foi marcado pelo congresso no dia 06 de janeiro de 1963, e tendo a vitória do Presidencialismo, que favoreceu Goulart visto que após este plebiscito passou a ter plenos poderes perante o Estado marcado por uma crise que se sucedeu em todo o seu período governamental. Assim, abriram-se novas lutas políticas, como explica Toledo:

Durante a curta existência do governo João Goulart (setembro de 1961 a março de 1964), um novo contexto político-social emergiu no país. Suas características básicas foram: uma intensa crise econômico-financeira; constantes crises político-institucionais; crise do sistema partidário; ampla mobilização política das classes populares paralelamente a uma organização e ofensiva política dos setores militares e empresariais [...] (TOLEDO, 2004, p. 13).

<sup>40</sup> “sistema político em que o Presidente da República tem legitimação indireta. Cabe ao primeiro-ministro organizar o gabinete, dirigi-lo, presidir-lhes as sessões [...]. O Presidente da República exerce funções simbólicas e cerimoniais”. (BONAVIDES, 1994, p. 318-342)

<sup>41</sup> Foi deputado estadual e federal, ministro da justiça no governo Vargas e Primeiro-Ministro durante a fase presidencialista de João Goulart.

<sup>42</sup> Sistema político em que há um Presidente, ao mesmo tempo chefe do governo e chefe do Estado, ou seja, a chefia do governo cabe ao Presidente da República. (BONAVIDES, 1994, p. 296- 297).

Nesse momento, houve a busca de alternativas e soluções para cessar a crise nacional. Bandeira (1978) relata que, para resolver os conflitos que surgiram, foi elaborado um plano pelo ministro do planejamento Celso Furtado, o Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social <sup>43</sup>, cujo objetivo eram estabelecer diretrizes para diminuir o processo de inflação, promover o desenvolvimento, diminuir o déficit público e a redistribuição de renda. Desta forma, “as reformas eram de quatro categorias: administrativa, financeira, tributária e agrária” (SKIDMORE, 1969, p. 316).

Este mesmo autor compreende que o Plano Trienal fracassou devido a sua proposta que contradizia várias esferas sociais, como aumento de impostos, aumento do salário do funcionalismo público, corte no subsídio agrícola e a reforma agrária <sup>44</sup>. Porém, estas ações contrapunham as oposições históricas do setor latifundiário e das exigências do FMI. Outrossim, Goulart buscava solidificar o projeto que ficou conhecido como Reforma de Base, que tinha como objetivo nacionalizar empresas de comunicação, limitar a remessa de capital para o exterior, a reforma agrária, o direito ao voto dos analfabetos. Portanto:

O governo João Goulart herdava contradições dos governos precedentes: o avanço do capital monopolista e as exigências de maior nível técnico comprometiam o nacionalismo econômico, a burguesia nacional cindira-se e via-se ameaçada pela política de massas que se radicalizava; os proprietários de terra alarmavam-se com a iminência das reformas de base; e a classe média tinha receio do avanço comunista. Conter a inflação e continuar garantindo o ritmo de desenvolvimento industrial revelava-se difícil. Verificava-se um desequilíbrio entre produção e consumo: O crescimento do parque industrial levava ao inchamento do proletariado urbano, mas a incapacidade de consumo das massas, devido aos baixos salários, aumentava os níveis de tensão social e fazia crescer suas reivindicações políticas (PESAVENTO, 1991, p. 69).

Os setores conservadores da sociedade brasileira conseguiram conquistar o imaginário da classe média <sup>45</sup>, impregnando o medo em que as propostas socialistas fossem impostas. Assim,

<sup>43</sup> <sup>43</sup> Elaborado no final de 1962 por Celso Furtado, então Ministro Extraordinário do Planejamento de Goulart, o Plano visava manter o crescimento econômico por meio de uma abordagem gradualista de combate à inflação, buscando baixar o aumento no nível geral de preços de 50% para 10% ao ano até 1965. O Plano Trienal, porém, teria vida curta. Em seis meses ele seria abandonado. LOUREIRO, F. P.. O Plano Trienal no contexto das relações entre Brasil e Estados Unidos (1962-1963). *Brazilian Journal of Political Economy*, v. 33, n. Brazil. J. Polit. Econ., 2013 33(4), p. 671–691, out. 2013.

<sup>44</sup> Conforme o *Dicionário de Ciências Sociais*, a reforma agrária é um conjunto de ações de “[...] transformação da estrutura agrária de um país, quando ela é excessivamente concentrada, de modo a tornar a propriedade, a posse e o uso da terra acessível a um maior número de famílias ou pessoas; [...] absorção da mão-de-obra excedente [...]”. Para estes autores, “a reforma agrária visa a estabelecer um sistema de relações entre o homem, a propriedade rural e o uso da terra, capaz de promover a justiça social, o progresso e o bem-estar do trabalhador rural e o desenvolvimento econômico do país, com a gradual extinção do minifúndio e o latifúndio”. (Ver SILVA; NETTO, et. al, 1987, p. 1041).

<sup>45</sup> Conforme o *Dicionário de Ciências Sociais*, considera, “o estrato, dentro de uma estrutura social, considerando intermediário entre a classe alta e a classe operária”. (SILVA; NETTO et al, 1987, p. 192).

estes grupos utilizaram como tática política relacionar as Reformas de Base com o comunismo.

Somou-se ainda com a reivindicação de melhores salários pelo movimento sindical e operário. Ridenti (1993) destaca que as pressões camponesas que estavam ligadas à reforma agrícola, produziam um cenário político com dificuldades para as resoluções governamentais.

É pertinente ressaltar o planejamento das Reformas de Base, a oposição da base conservadora composta por grandes proprietários de terra, que viam seus interesses prejudicados, pois a propriedade privada era mais conflitante. O anúncio destas reformas aumentou a oposição ao governo de Goulart, e polarizou a sociedade brasileira. Conforme lembra Sandra Pesavento, “na medida em que as classes dominantes se afastavam do governo, este passou a voltar-se cada vez mais para a base de apoio que lhe restava: os sindicatos e os movimentos populares, com apoio dos grupos de esquerda” (PESAVENTO, 1991, p. 69).

Durante este período, o governo ampliou e reforçou as alianças com as correntes republicanas, assim, aproximando-se de Leonel Brizola, da UNE, PCB, embora realizassem estas atividades na ilegalidade, que mantinha uma forte ligação com as reivindicações dos grupos sociais.

Então verificou-se que as forças políticas, tanto à direita<sup>46</sup> como à esquerda<sup>47</sup>, passaram a pressionar o governo de João Goulart querendo que as suas reivindicações fossem atendidas pelo presidente. Desta forma, Skidmore (1969) relata que surgiram as Reformas de Base com uma proposta de viés nacionalista<sup>48</sup> como nacionalizar empresas de comunicação, limitar a remeça de capital ao exterior e rever a concessões para a exploração de minérios no Brasil. Porém, as diversas retaliações estrangeiras foram rápidas e severas. O governo John Kennedy<sup>49</sup> e as empresas americanas cortaram os créditos para o Brasil e também interromperam a negociação da dívida externa. Assim:

A postura adotada pelo Brasil, além de impulsionar a radicalização interna tanto da esquerda, quanto da direita, acentuou ainda mais a crise nas relações do país com os Estados Unidos, que por sua vez passou a intensificar os auxílios financeiros aos movimentos internos de oposição contra Goulart (DOCKHORN, 2002, p. 104).

<sup>46</sup> Os setores de direita eram compostos pelas ‘elites’ e a classe média tradicional de orientação “liberal-conservadora”. Esses setores eram representados na cena política por empresários, profissionais liberais, líderes religiosos, movimentos femininos, etc. (CODATO; OLIVEIRA, 2004, p. 272).

<sup>47</sup> Os setores de esquerda eram compostos por estudantes: UNE; trabalhadores: o Comando Geral dos Trabalhadores – CGT, o Pacto de Unidade e Ação – PUA, as Ligas Camponesas; a ala “nacional-reformista”, os comunistas aí incluídos. (CODATO; OLIVEIRA, 2004, p. 272).

<sup>48</sup> Em seu sentido mais abrangente, o termo Nacionalista designa a ideologia nacional, a ideologia de determinado grupo político, o Estado Nacional, que se sobrepõe às ideologias dos partidos, absorvendo-as em perspectiva. Assim, o nacionalismo “[...] evidencia uma radicalização das idéias de unidade e independência da nação e é aplicado a um movimento político, o movimento nacionalista, que se julga o único e fiel intérprete do princípio e o defensor exclusivo dos interesses nacionais”. (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 799)

<sup>49</sup> Foi presidente dos Estados Unidos de 1961 a 1963

Neste contexto, grupos de esquerdas foram absorvidos pelo entusiasmo, por compreender que chegava o momento de solidificação das propostas significativas da Reforma de Bases. Por outro lado, a direita temia a implantação das propostas reformistas, pois considerava prejudiciais aos seus interesses pessoais e econômicos. Este panorama repercutiu na política e na mídia internacional, principalmente nos Estados Unidos, assim, possibilitando a ajuda econômica aos grupos de intelectuais contrários às ideias do governo de João Goulart.

Portanto, construíram-se contra as propostas de governo como Instituto de Pesquisa e Estudos sociais - IPES, Instituto Brasileiro de Ações Democráticas - IBAD, ambos formados por militares e intelectuais, bem como a campanha da Mulher Democrática - CAMDE que foi orientada e financiada pelo IPES. Estas instituições tinham como objetivo buscar alternativas para combater o socialismo, e as ações radicais do governo, assim, promovendo a salvação nacional.

Desta forma, seus membros, em sua grande maioria pertenciam à Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP que buscavam direcionar novos rumos ao Estado e aproveitar a ampliação e investimentos favoráveis de empresas do mercado internacional. Assim, os bons relacionamentos com os grandes grupos internacionais eram necessários para lucros financeiros e novos mercados. Entretanto, João Goulart preparava para o povo brasileiro as suas propostas de reformas. De acordo com Skidmore, “Goulart [...] marcou uma série de comícios através do país. Realizou o primeiro no Rio, no dia 13 de março uma sexta-feira” (SKIDMORE, 1988, p. 41).

A partir de 13 de março de 1964, com a realização de um grande comício em frente à Estação Central do Brasil, localizada no Rio de Janeiro, e através de forte mobilização popular objetivou-se pressionar o Congresso Nacional para aprovar as Reformas de Bases propostas. Assim, Jango anunciou a desapropriação de terras e a nacionalização das refinarias privadas de petróleo, aumentando a crise política governamental. Com o avanço das propostas das Reformas de base, o governo satisfazia a esquerda, porém crescia a insatisfação da direita com a ideia de que o país se direcionava para a subversão<sup>50</sup>, às ideias e ações socialistas. Assim:

os seus adversários mais implacáveis – a UDN e os militares – começaram então a afirmar que Goulart não tinha a intenção de executar suas apregoadas reformas. Ao contrário, estava tentando polarizar a opinião pública e assim preparar o terreno para a

---

<sup>50</sup> Conforme o Dicionário de Ciências Sociais, significa “movimento político organizado ou “[...], atos políticos individuais [...] consideram hostis as instituições existentes, tendendo, pois, a derrubá-las por meios ilegais”. São atos ofensivos às leis e do direito e da moral [...]”, os quais abrangem “também as atividades contra o capitalismo e a propriedade privada [...]”. (SILVA; NETTO et al, 1987, p. 1188).

tomada do seu governo pelo nacionalismo radical, que subverteria a ordem constitucional de dentro para fora (SKIDMORE, 1988, p. 39).

Em 1964, no Brasil, a classe operária e os setores da classe média brasileira <sup>51</sup> aliados com os interesses internacionais, influenciados pelos Estados Unidos, formaram uma base fundamental para a derrubada do governo constitucional de João Goulart. Conforme Cotado e Oliveira (2004), em resposta ao comício realizado no município do Rio de Janeiro, que foi mobilizado contra o governo de Jango, através da Marcha da Família com Deus pela Liberdade.

Os autores explicam que esta organização se deu através de grupos da direita com forte influência de setores conservadores da Igreja Católica, e ofereceu apoio para a concretização do Golpe Civil-Militar<sup>52</sup>. Nesse plano, recebeu resguardo e apoio político dos EUA que foram fundamentais para dar suporte e sustentação ao Golpe no Brasil.

Assim, a crise política no Brasil chegava em seu ápice, pois Goulart encontrava-se no Palácio das Laranjeiras <sup>53</sup>, quando decidiu retornar a Brasília. Jango, não encontrando apoio militar, direcionou-se para o Rio Grande do Sul, e se refugiou na fronteira. Em primeiro de abril, o Congresso Nacional anuncia vaga para a Presidência da República, dando início a uma nova fase no país. Jango, desconfortável com toda a situação, no dia 04 de abril partiu em exílio no Uruguai.

Porém, em Brasília, provisoriamente assumia a Presidência da República o Presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazilli. Durante esta tomada de poder através do Golpe Civil Militar começaram a esboçar as suas primeiras mudanças. Estas três forças militares brasileiras <sup>54</sup> foram representadas pelos ministros Augusto Radmaker, Francisco de Assis Correia e Arthur da Costa e Silva. Conforme Alves (1989) ele decretaram o AI – 1 <sup>55</sup>. Por seguir diversas medidas centralizadoras e autoritárias foi introduzida no Brasil uma nova máquina de funcionamento do país, assim, a remodelando. Conforme, Dockhorn:

A promulgação do AI-1 concedeu ao movimento intervencionista um embasamento jurídico, determinando as novas posições e normas de relação-institucional para o país [...] o Ato Institucional suspendeu as garantias de imunidade parlamentar e estabilidade de serviços públicos, caminho aberto para cassações e expurgos de adversários contrários

<sup>51</sup> Empresários, latifundiários, igreja, meios de comunicação e exército.

<sup>52</sup> O Golpe civil-militar, “ocorreu através da reunião de interesses, havendo uma coalizão entre a instituição militar e grupos civis pertencentes à elite brasileira, ou seja, os militares foram apoiados por civis que compartilhavam interesses políticos e econômicos. Por isso, para o autor, “A formação da coalizão civil-militar que destituiu João Goulart e assumiu o governo, aglutinou-se nesta conjuntura, reunindo aspectos que legitimaram a ação perante a sociedade.” (DOCKHORN, 2002, p. 107).

<sup>53</sup> Rio de Janeiro, RJ.

<sup>54</sup> Marinha, Exército e aeronáutica.

<sup>55</sup> Ato Institucional de nº 01.

á intervenção, partidários do antigo governo ou simples opositoristas. A liberdade político-ideológica passou a ser definida segundo as normas da ‘revolução’ (DOCKHORN, 2002, p. 130).

O AI-1<sup>56</sup> possibilitou construir bases para fortalecer o poder do executivo, sendo um instrumento que consistia em suspender direitos políticos e cassar mandatos de políticos que tinham opiniões contrárias a esta nova ordem política. Durante este Ato Constitucional previa as eleições indiretas para a Presidência da República.

O General Humberto de Alencar Castelo Branco foi o militar escolhido para assumir a Presidência do Brasil, visto que diversas ações de expurgos e cassações dos direitos políticos já tinham ocorrido embasados no AI-1. Conforme Skidmore em 11 de abril de 1964 “o congresso respeitosamente elegeu Castelo Branco por 361 votos, contra 72 abstenções e 5 votos, para outros heróis militares conservadores” (SKIDMORE, 1988, p. 50). Assim, observa-se que General Castelo Branco foi escolhido para representar a Presidência da República, através do Colégio Eleitoral, com o apoio do Congresso Nacional e com respaldo jurídico do Ato Institucional nº 01. Conforme Alves:

Logo após o golpe militar, uma vasta campanha de busca e detenção foi desencadeada em todo o país. O Exército, a Marinha e a Aeronáutica foram mobilizados, segundo técnicas predeterminadas de contra-ofensiva, para levar a efeito operações em larga escala de ‘varredura como pente-fino’. Ruas inteiras eram bloqueadas e cada casa era submetida a busca para detenção de pessoas cujos nomes constavam de listas previamente preparadas. O objetivo era ‘varrer’ todos os que estiveram ligados ao governo anterior, á partidos políticos considerados comunistas ou altamente infiltrados por comunistas e a movimentos sociais do período anterior a 1964. Especialmente visados eram líderes sindicais e estudantes, professores, estudantes e organizadores leigos dos movimentos católicos nas universidades e no campo (ALVES, 1989, p. 59).

O governo de Castelo Branco foi marcado pela legitimação e contínuo endurecimento das guerras propostas em pós-1964. Os mecanismos de dominação e de repressão eram usados com a justificativa de que necessitavam proteger o país de indivíduos que ferissem a honra e o convívio em sociedade, para que não atrapalhassem o desenvolvimento dos novos projetos políticos.

Assim, nesta perspectiva, foi criado pelos militares a SNI – Serviço Nacional de Informação para que pudesse controlar as atividades cotidianas dos cidadãos brasileiros. Alves (1989) ressalta, que no comando de Castelo Branco foi instituída uma rede de informações que

---

<sup>56</sup> Conforme o *Dicionário de Ciências Sociais*, “os Atos Institucionais foram o instrumento jurídico de natureza excepcional de que se valeram as autoridades militares brasileiras para formalizar as diversas medidas que houveram por bem tomar em contrário á ordem constitucional vigente”. (SILVA; NETTO et al, p. 97).

tinha como interesse a Segurança Nacional. Este órgão foi responsável por inúmeras denúncias aos cidadãos brasileiros que começaram a ter vivências com um governo extremamente autoritário<sup>57</sup>, assim, trazendo como uma justificativa as atrocidades para manter a segurança e a ordem da nação brasileira.

O segundo Ato Institucional, o AI-2, foi editado em outubro de 1965, reformulou todo o sistema político brasileiro, excluiu o pluripartidarismo e implantou o bipartismo no Brasil. Com esse novo sistema, o Estado brasileiro continuou com ações de “limpeza” para qualquer perigo a segurança nacional<sup>58</sup>. A instituição do AI-2, diversos partidos políticos<sup>59</sup> no Brasil foram dissolvidos. De acordo Chacon, os partidos políticos em 1964:

[...] Partido Social Democrático (PSD), União Democrática Nacional (UDN), Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), Partido Trabalhista Nacional (PTN), Partido Social Trabalhista (PST), Partido Republicano Trabalhista (PRT), Movimento Trabalhista Renovador (MTR), Partido Republicano (PR), Partido Social Progressista (PSP), Partido Democrata Cristão (PDC), Partido de Representação Popular (PRP), Partido Libertador (PL) e até o Partido da Boa Vontade (PBV) [...] (CHACON, 1998, p. 1888).

Com o desmanche de grande parte dos partidos políticos, o poder concentrou-se no Executivo. Essa medida autoritária agradou aliados da base linha-dura<sup>60</sup>, porém por outro lado, impossibilitou as chances de governo político-civil. Conforme Skidmore (1988), foram construídas novas regras para os dois tipos de agremiações: o MDB que realizava oposição moderada ao governo e a Arena que apoiava o governo. Com o fim da pluralidade de partidos políticos, os debates e críticas políticas ficaram restritas, assim, proporcionando para o governo de Castelo Branco legitimar a sua forma de governar, conforme as regras da Segurança Nacional. Conforme Alves:

[...] abrangente corpo teórico constituído de elementos ideológicos e de diretrizes para infiltração, coleta de informação e planejamento político – econômico de programas

<sup>57</sup> Os regimes autoritários são que “privilegiam a autoridade governamental e diminuem a forma mais ou menos radical de consenso, concentrado o poder político nas mãos de uma só pessoa ou de um só órgão, e colocando em posição secundária as instituições representativas. As ideologias que negam de uma maneira mais ou menos decisiva a igualdade dos homens e colocam em destaque o princípio hierárquico”. (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 94)

<sup>58</sup> Conforme Alves, a política de Segurança Nacional “foi um instrumento jurídico, utilizado pelo sistema civil-militar, para identificar e eliminar os inimigos internos, ou seja, todos aqueles que questionassem o sistema estabelecidos, era considerado inimigos.” (ALVES, 1989, p. 26-27).

<sup>59</sup> “[...] é uma organização de pessoas que, inspirada por ideias ou movidas por interesses, busca tomar o poder, normalmente pelo emprego de meios legais, e nele conservar-se para realização dos fins propugnados.” (BONAVIDES, 1994, p. 246).

<sup>60</sup> Skidmore, refere-se que os grupo de políticos que defendiam a continuação do sistema autoritário, contrários, portanto, ao grupo político ligado ao Presidente Castelo Branco, que defendiam o regime vigente com um processo de transição relativamente rápido. (SKIDMORE, 1988, p. 138-9)

governamentais. Permite o estabelecimento e avaliação dos componentes estruturais do Estado e fornece elementos para o desenvolvimento de metas e o planejamento administrativo periódico (ALVES, 1989, p. 35).

O Desenvolvimento e a Segurança Nacional tinham como objetivos criar metas e condições para o desenvolvimento para estabelecer a imagem do Estado, e ainda, construir um modelo de desenvolvimento econômico favorável à entrada de capital estrangeiro no Brasil. Porém, para a criação desta infraestrutura, seria necessário manter o controle da população, em especial as reivindicações sociais que ocupavam o cenário político, e promoviam ameaças e instabilidade à elite brasileira.

Sob a ideologia que entendia que à Doutrina da Segurança Nacional e Desenvolvimento permitir-se-ia serem utilizados, como um aparelho repressivo do estado, para justificar o controle e combater os inimigos externos e internos. Portanto, a segurança era um meio imprescindível para que o desenvolvimento econômico brasileiro acontecesse, ou seja, era necessário garantir paz e estabilidade no país, para assim conseguir investimento estrangeiro.

Conforme, Skidmore (1988) o autor argumenta que o governo de Castelo Branco buscou incentivar na economia a estabilização e o crescimento. Desta forma, adotou a seguinte estratégia financeira: reprimiu o aumento do salário-mínimo, limitou o cartão de crédito, incentivou a exportação e aumentou os impostos.

O mesmo autor ressalta que 80% da produção petrolífera do Brasil na época era importada, assim, fazendo com que a tecnologia e os bens de serviço de capital para indústria brasileira tornando uma das principais carências no Brasil. Porém, o governo de Castelo Branco teve como objetivo promover o desenvolvimento industrial brasileiro e atrair investimentos estrangeiros e contratar novos empréstimos de acordo ao FMI, o que foi levado a muitas críticas nacionalistas. Assim:

Devido à lentidão com que os níveis do salário-mínimo, com relação aos preços e produtividade, a contenção salarial veio a funcionar como uma verdadeira técnica de confisco, aumentando a participação dos lucros no total da renda e promovendo a erosão do salário real entre 1964 e 1967 [...] (MENDONÇA; FONTES, 1988, p. 24).

Porém, a massa salarial com o seus salários reduzidos, começaram a perder a sua estabilidade de emprego, enquanto parte da economia brasileira foi direcionada pelo capital estrangeiro que exigia mudanças no campo trabalhista brasileiro. Assim, a perda da estabilidade financeira representou uma vitória política ao empregador, pois ele tinha opção de contratar mão de obra mais barata, promovendo uma rotatividade de funcionários. De acordo com Mendonça

e Fortes (1988), nesse período foi criado o FGTS, em substituição à estabilidade e tinha como objetivo a flexibilização da legislação trabalhista, através do incentivo ao capital.

Conforme Habert (1992), a Doutrina da Segurança Nacional foi promovida pela Escola Superior de Guerra (ESG)<sup>61</sup>, com apoio da elite brasileira e do capital multinacional multiamericano. Assim, a reunião com estes seguimentos possibilitou oportunizar à instalação de um sistema civil-militar, marcado pela violência e autoritarismo.

Durante este processo, outros atos institucionais foram elaborados, atendendo os interesses do governo brasileiro. Neste espaço, é pertinente mencionar o AI-3<sup>62</sup>, que possuiu apoio do Presidente, governador e vice-governador dos estados brasileiros. Neste ato institucional, passou também a contar a nomeação dos prefeitos municipais das capitais, os mesmos deveriam ser indicados e escolhidos pelos governadores estaduais. Desta forma, percebe-se que Castelo Branco, através dos Atos institucionais buscou dar uma continuidade da implantação do modelo político instaurado em 1964.

Nos cargos ocupados pelos governadores e prefeitos, o governo autoritário colocava candidatos que compartilhassem com o mesmo pensamento e ideais do executivo. Porém, Alves (1989) fortaleceu a vitória da Arena nas eleições estaduais e com o fechamento do Congresso Nacional, o que ocorreu, conforme o Alves, pois queria, [...] “discutir e votar o projeto da Constituição” (1989, p. 102). Assim, com o Congresso Nacional não conseguindo atuar, o poder Executivo possuía plenos poderes para construir e projetar uma nova constituição.

Portanto, Alves (1989), também explica que a nova Carta, fazia necessário à sua promulgação pelo Congresso Nacional foi decretado o AI- 4<sup>63</sup>, convocado pelo Congresso Nacional a votar no projeto da nova constituição. Conforme a compreensão de Alves, “a Constituição de 1967 legalizava muitas medidas excepcionais, decretadas nos atos institucionais e complementares” (1989, p. 105).

A construção da constituição de 1967 foi firmada através dos interesses que estavam presentes no país. Assim, a incorporação destas novas medidas autoritárias, pois permitiam que o Executivo brasileiro atuasse com o poder de legislar e de executar leis para os brasileiros, sem consultar o Congresso Nacional. Em 17 de janeiro de 1965, o periódico do Jornal *A Razão* trazia uma declaração do Presidente Castelo Branco, com o seguinte assunto:

---

<sup>61</sup> A Escola Superior de Guerra – ESG foi a instituição que realizava o “estudo de todas as fases da vida política, econômica e social brasileira, desde os problemas referentes à inflação, reforma agrária, reforma bancária, sistemas eleitorais, transportes, educação e, é claro, à guerra de guerrilha e à guerra convencional” (Cf. DOCKHORN, 2002, p. 63)

<sup>62</sup> Ato Institucional de nº 03.

<sup>63</sup> Ato institucional de nº 04.

Discursando hoje no clube Militar, o presidente da República anunciou que não vai permanecer no poder depois de concluído o seu mandato'. Disse textualmente o chefe do governo. 'Não permitirei minha reeleição, e nem outra prorrogação de meu mandato. Deseja o presidente da República que os amigos e companheiros de revolução vejam que ele assim procede por convicção humana e política e também pela compreensão de que assim contribui para o aperfeiçoamento das instituições democráticas (A RAZÃO, 17 jan. 1965, p. 5)

Com o término do mandato do Presidente Castelo Branco, constroem-se discussões para escolher o seu novo sucessor. Então surge o apoio dos militares à candidatura de Costa e Silva. Pois, a ala castelista apresentava restrições à candidatura de Costa e Silva, que vinham confabulando sobre as restrições à candidatura do ministro da Guerra. Porém, Costa e Silva representava a ala conservadora, e era contra a política econômica adotada por Castelo Branco, que era totalmente direcionada aos interesses estrangeiros. Com apoio dos militares, Costa e Silva entendia que a forma de comando brasileiro deveria ser mantida pelas forças armadas. Assim:

Discursando hoje no clube Militar, o presidente da República anunciou que não vai permanecer no poder depois de concluído o seu mandato'. Disse textualmente o chefe do governo. 'Não permitirei minha reeleição, e nem outra prorrogação de meu mandato. Deseja o presidente da República que os amigos e companheiros de revolução vejam que ele assim procede por convicção humana e política e também pela compreensão de que assim contribui para o aperfeiçoamento das instituições democráticas (A RAZÃO, 17 jan. 1965, p. 5)

Desta forma, os defensores do governo castelista apresentavam restrições à candidatura do ministro Costa e Silva, o que já vinha sido debatido com os seus seguidores a sua sucessão presidencial. Durante este período contou com apoio dos militares, pois acreditava-se que o comando do Brasil deveria continuar pelas Forças Armadas. De acordo com Dockhorn:

Arthur da Costa e Silva foi eleito pelo Congresso Nacional em 3 de outubro de 1966. No mês de março do ano seguinte assumiu a presidência proferindo um discurso fazendo alusão a um maior diálogo com a oposição, possibilitando a crença de grande parcela da coesão civil-militar, de que uma etapa de exceção havia sido superada, ou seja, a fase punitiva da 'Revolução' daria lugar à fase de construção com vistas ao Brasil-potência (DOCKHON, 2002, p. 146).

Costa e Silva elegeu-se sob abstenção na votação da bancada do MDB, realizando uma oposição ao governo. Ao tomar posse, permitiu com que o governo de conciliação não resistisse durante muito tempo. Desta forma, o governo se deparou com diversos enfrentamentos com a esquerda que desconfiavam os projetos políticos voltados ao abandono dos investimentos sociais

e também o crescimento da economia. De acordo com Ridenti:

[...] para garantir a modernização conservadora da sociedade brasileira, o avanço econômico, industrial e tecnológico que só se efetivaria em sua plenitude sob a bota dos militares nos anos 60 e 70, quando a maioria da população brasileira, juntamente a que deu suor e sangue para ‘desenvolver’ o país, ficou praticamente excluída dos benefícios da modernização que trouxe consigo uma concentração de riquezas ainda maior do que a existente até então. As massas despossuídas, a criminalidade, o subemprego, a exploração do trabalho, as carências de alimentação, saúde, moradia e educação tenderiam a crescer na mesma razão em que a ‘nação’ se desenvolvia e modernizava (RIDENTI, 1993, p. 2).

Através deste cenário, surge no governo comandado pelos militares, houve uma concentração de renda na população brasileira, pois atingiu a classe média brasileira que foi beneficiada com créditos bancários, e houve a oportunidade para consumir, principalmente bens duráveis como imóveis, carro, televisão etc. Desta forma, as camadas da população brasileira mais desprotegidas não foram atendidas nas suas necessidades básicas.

Neste sentido, a pobreza no Brasil começou a se acentuar, visto que o governo visava manter o controle dos sindicatos e dos trabalhadores. Portanto, ocorria no país uma reorganização dos movimentos de oposição ao governo de Costa e Silva. Estas manifestações protestavam contra os ideais do governo repressivo e do modelo econômico adotado pelo poder executivo.

Conforme Skidmore (1988), políticos de diferentes inclinações políticas formaram uma frente ampla, que tinha como seu líder Carlos Lacerda<sup>64</sup>, que recebeu o apoio dos ex-presidentes brasileiros Juscelino Kubitschek e de João Goulart. Então, Lacerda foi a Montevideu/UY para buscar apoio e força de João Goulart e se inseriu na Frente Ampla, porém não ocorreu este apoio com Jânio Quadros e Leonel Brizola. O Periódico *A Razão* traz a seguinte notícia:

João Goulart e a Frente Ampla. Divulgou-se na Guanabara, que o ex-presidente João Goulart estaria participando dos entendimentos para a formação da Frente Ampla juntamente com o ex-presidente Juscelino. Sabe-se que o ex-presidente João Goulart deseja ver dentro da Frente Ampla, os ex-governadores Carvalho Pinto e Magalhães Pinto (A RAZÃO, 20 jan. 1967, p. 1).

Assim, a Frente Ampla buscou a redemocratização do país, eleições diretas para presidente, uma nova constituição e fazia forte oposição às diretrizes propostas por Costa e Silva. Ao longo do tempo, os processos foram se intensificando através das manifestações estudantis que reivindicavam mais verba para educação, e realizavam denúncias do projeto de privatização

---

<sup>64</sup> Foi político e jornalista brasileiro. Atuou como membro da União Democrática Brasileira.

do ensino público brasileiro. Estes processos se estendiam em uma série de proibições, como a extinção da UNE e os acordos MEC-USAID<sup>65</sup> que tinham como objetivo a modernização autoritária da Universidade pública brasileira. Caimi considera:

Prosseguindo na execução de seu projeto político, entre 1964 e 1968, o governo brasileiro assinou inúmeros convênios de cooperação financeira e assessoria técnica com a Agency for International Development – AID, os quais ficaram conhecidos como Acordos Mec-Usaid. Tais convênios permitiram excessiva ingerência da AID na política educacional brasileira e abriram caminho para as reformas educacionais [...] (CAIMI, 2001, p. 41).

Compreende-se que estas políticas educacionais adotadas com o assessoramento de técnicos americanos que foram implantadas no governo militar, sendo que estes passaram a exercer uma forte interferência nos processos educacionais brasileiros. Conforme, Germano (1994), assim como no Governo Vargas, a educação passa a ser relacionada ao mercado de trabalho, que previa um ensino que previa a profissionalização da mão-de-obra, assim, permitindo contemplar, o modelo econômico implantado. Já no ensino superior, surgiu uma forte fiscalização sobre as ações de alunos, que tinha como objetivo o controle das atividades que se compreendia como uma ameaça nacional.

O ano de 1968 foi marcado pelas inquietações da esquerda e com a forte ação do governo da época nas ações contrárias (repressão). Alves (1989) refere-se ao falecimento do estudante Edson Luis<sup>66</sup>, que ocorreu durante um confronto com a polícia do Rio de Janeiro, e desencadeou

---

<sup>65</sup> Série de acordos produzidos, nos anos 1960, entre o Ministério da Educação brasileiro (MEC) e a *United States Agency for International Development* (USAID). Visavam estabelecer convênios de assistência técnica e cooperação financeira à educação brasileira. Entre junho de 1964 e janeiro de 1968, período de maior intensidade nos acordos, foram firmados 12, abrangendo desde a educação primária (atual ensino fundamental) ao ensino superior. O último dos acordos firmados foi no ano de 1976. Os MEC-USAID inseriam-se num contexto histórico fortemente marcado pelo tecnicismo educacional da teoria do capital humano, isto é, pela concepção de educação como pressuposto do desenvolvimento econômico. Nesse contexto, a “ajuda externa” para a educação tinha por objetivo fornecer as diretrizes políticas e técnicas para uma reorientação do sistema educacional brasileiro, à luz das necessidades do desenvolvimento capitalista internacional. Os técnicos norte-americanos que aqui desembarcaram, muito mais do que preocupados com a educação brasileira, estavam ocupados em garantir a adequação de tal sistema de ensino aos desígnios da economia internacional, sobretudo aos interesses das grandes corporações norte-americanas. Na prática, os MEC-USAID não significaram mudanças diretas na política educacional, mas tiveram influência decisiva nas formulações e orientações que, posteriormente, conduziram o processo de reforma da educação brasileira na Ditadura Militar. Destacam-se a *Comissão Meira Mattos*, criada em 1967, e o *Grupo de Trabalho da Reforma Universitária* (GTRU), de 1968, ambos decisivos na reforma universitária (Lei nº 5.540/1968) e na reforma do ensino de 1º e 2º graus (Lei nº 5.692/1971). LOBARDI; SAVIANI; NASCIMENTO. **Navegando pela História da Educação Brasileira**. Campinas – SP. Disponível em: <https://www.histedbr.fe.unicamp.br/> acessado em 01 de abril de 2023.

<sup>66</sup> Estudante secundarista brasileiro assassinado por policiais militares que invadiram o restaurante Calabouço, no centro do Rio de Janeiro, no dia 28 de março de 1968, durante uma manifestação estudantil. **Edson** tinha 18 anos e era um dos 300 estudantes que jantavam no local. Outro deles, Benedito Frazão Dutra, também ferido a bala, foi levado para o hospital, mas não resistiu ao ferimento e morreu. Os estudantes conseguiram resgatar o corpo de Edson Luís e o carregaram em passeata pelo centro do Rio até as escadarias da Assembleia Legislativa, na Cinelândia, onde foi velado. Memórias da ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/> acessado em

a Passeata dos Cem Mil, que durante este período une-se à classe média e à Igreja Católica que havia apoiado o golpe de 64. Conforme Alves:

A própria composição da ‘Comissão dos Cem Mil’ evidencia a natureza da aliança oposicionista: um representante de setores profissionais, dois representantes dos estudantes, um do Movimento das Mães pela Anistia e um padre representando a Igreja Católica. Tratava-se de uma comissão de negociação representando a classe média, àquela altura em aberta oposição aos militares no poder no poder e enfrentando a polícia nas ruas (ALVES, 1989, p. 119).

Os militares durante este período não contavam com o apoio participativo da classe média, quando foi desencadeada uma adesão popular pelo fim da violência ao sistema vigente, que foi associado juntamente ao movimento estudantil. Desta forma, as ações repressivas dos governos militares proporcionaram a união de várias esferas da nossa sociedade através de protestos, manifestações e greves.

Os parlamentares do MDB passaram a apoiar os protestos e passaram a assumir o papel de denunciar os atos repressivos do governo no país. Dockhorn (2002) destaca que o discurso adotado pelo deputado Márcio Alves, na Câmara dos Deputados, foi uma das razões para efetivação do AI – 5<sup>67</sup>, pois considerou-se como uma ofensa ao poder executivo o pedido que as populações brasileiras contrárias aos atos não democráticos não participassem do desfile de Sete de Setembro, e também para que as mulheres negassem namoro com oficiais.

O discurso adotado pelo deputado, afetou diretamente os militares. Desta forma, o poder Executivo reagiu à sua derrota a frente legislativa. Ridenti (1993) afirma em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o AI-5. Conforme o autor, com este novo decreto, permitiu que ocorre um novo “golpe dentro do golpe” (1993, p. 18), que foi iniciado em 1964.

#### **4.2 A presença da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade 30 anos após sua publicação**

A maior relevância da escrita da peça *O rei da vela*, porém, se dá muito mais tarde e de forma afastada das demais peças escritas por Oswald, quando é encenada em 1967 pelo Teatro Oficina de São Paulo. A peça é complexa de se analisar em toda sua relevância para a história e a estética teatral. Porém, ater-se unicamente ao texto não dá a dimensão que a obra teve na cultura brasileira, já que seu impacto revolucionário se dá propriamente com a montagem do Oficina.

---

01 de abril de 2023.

<sup>67</sup> Ato Institucional de nº 5.

Além disso, a montagem traz um caráter “autoral” que é marcado pelo diretor, José Celso Martinez Corrêa.

A montagem da peça pelo Teatro Oficina inflou vida ao texto modernista, trazendo relevância deste à cultura brasileira. Porém, considerando o contexto em que o país passava de uma ditadura cívico militar, marcada pelos discursos Deus, Pátria e família, fez com que a peça encenada pelo Oficina trouxesse à sociedade uma provocação agressiva a uma parcela da população. Este discurso ácido trouxe um impacto bastante polêmico que mexeu com a esquerda, mas também com setores mais conservadores. Conseqüentemente, trazendo para o desenvolvimento interno do teatro brasileiro um momento histórico que permitiu uma maior visibilidade do teatro brasileiro. Para o Teatro Oficina, é através de *O Rei da Vela* que marca a virada revolucionária, anárquica e estética em sua trajetória. Desta forma, para a cultura brasileira esta virada cultural é fundamental para o movimento tropicalista<sup>68</sup> que abalaria as estruturas culturais nos anos seguintes:

O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades ‘menores’ ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista, em favor de uma brasilidade renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição. De forma exemplar, está presente na radicalização do grupo baiano que, lançando a canção Tropicália de Caetano Veloso e o LP Panis et Circencis, ambos em 68, agita o ambiente cultural, fornecendo-lhe com o Tropicalismo a identidade de um movimento estético, de uma moda, de uma atitude política e existencial. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 65)

O ano de 1967 foi marcado pelo forte engajamento da cultura brasileira, em especial, no campo do cinema, música, teatro, literatura etc. Porém dentro da militância de esquerda, está em debate sobre as posições de divergência entre a luta armada e a política pacífica. Porém, de outro lado, o Brasil passava por um regime político firme, autoritário e institucionalizado, e de outro, uma esquerda voltada à radicalização e à resistência.

---

<sup>68</sup> O tropicalismo propunha a inovação, a transformação, no padrão musical. Nos anos 1960, grande parte dos artistas ligados à MPB (Música Popular Brasileira) valorizava o "retorno" às origens da música genuinamente nacional e combatia à influência da música estrangeira. Contrapondo-se a essa lógica, os tropicalistas estavam em sintonia com as tendências internacionais e adotavam instrumentos elétricos em suas canções. Essa inovação ia de encontro aos grupos que defendiam outro tipo de MPB e que enxergavam nos instrumentos elétricos a "alienação". A ousadia maior do tropicalismo foi apresentar suas concepções musicais, usando instrumentos elétricos, sobretudo a guitarra, para um público de jovens universitários, contrários a esse uso. Esse confronto tropicalismo / público se expressou com grande nitidez nos grandes festivais de música ocorridos no período. Assim, o movimento Tropicalista revelou-se bastante fértil para refletir sobre o debate estético, instaurado na década de 60, entre a arte engajada, identificada pelas canções de protesto, e a arte livre, tendo como seus principais representantes o Grupo Tropicalista. MEDEIROS, Danielle Christine Duarte. **Tropicalismo e história: os movimentos de protesto e a música no final da década de 1960**. Monografia de graduação. Departamento de História da UFRN. Natal, 2009.

Então, a cultura estava com seguinte dilema de arte engajada e os intelectuais da esquerda aproveitavam os espaços na mídia e na indústria cultural, porém ao mesmo tempo os intelectuais de esquerda desfrutavam de cada vez mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, ao mesmo tempo em que estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares (NAPOLITANO, 2001, p. 60).

O público que assistia à peça era majoritariamente composto por cidadãos das classes médias urbanas. Portanto, o Teatro Oficina, em especial este ano atuou como um porta-voz para compreender os impactos da peça no pré-censura em que os sujeitos estão inseridos, importância do discurso da peça *O rei da Vela* para o contexto da época.

Após o incêndio <sup>69</sup> que ocorreu em 1966 em seu espaço, o Oficina passa um período criando remontagens que o grupo sentia estarem fora do contexto em relação ao período pós-1964. Com a montagem da peça, *O rei da Vela* permitiu com que o grupo se encontrasse no contexto atual, com um texto esteticamente irreverente que inaugura a sua nova comunicação com o público, contrastada com uma nova realidade brasileira.

Em o *Manifesto do Oficina* (1979), ressalta o papel de Oswald em descrever uma peça que diz tanto sobre nós sujeitos: “Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?” (CORRÊA, 2003, p. 21). Para o diretor, a releitura da peça é importante para o período histórico que o Brasil passava.

Na peça escrita por Oswald, o grupo encontrou refúgio para tentar compreender através de uma consciência revolucionária uma realidade que contrasta com as revoluções já vivenciadas. Conforme José Celso, a peça o *Rei da Vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (CORRÊA, 2003, p. 22-23). Consequentemente, esta peça tornou-se um manifesto do grupo para despontar através da arte a realidade que o país passava. Porém:

---

<sup>69</sup> A sede do Oficina foi destruída por um incêndio. No dia do incêndio, os membros da companhia se mantiveram em frente ao prédio consumido. A solidariedade da classe teatral foi grande, e artistas, diretores e críticos se mostraram dispostos a ajudar no que fosse possível. Durante a noite, uma reunião uniu os homens de teatro no Arena, visando a começar imediatamente ações para reerguer o teatro destruído. Entre as medidas que seriam adotadas, estavam a abertura do teatro às segundas-feiras com bilheteria para a reconstrução, lembrando que este era o dia em que as companhias tinham folga; oferta de um dia de receita da Livraria Brasiliense, num sábado de véspera do dia dos namorados; bilheteria de uma apresentação de *Morte e vida Severina*, realizada no TUCA; bilheteria de um show de Elis Regina, oferecido pela Agência Magaldi Maia; bilheteria de Ballet de Câmara, realizado numa segunda-feira; espetáculos no Teatro Municipal; leilão de quadros de diversos artistas brasileiros; bilheteria de shows de Ari Toledo e Jô Soares; bilheteria de *O Inspetor Geral*, realizado no Arena; e shows promovidos pelo Centro Acadêmico XI de Agosto. Porém, nem todas as medidas foram realmente realizadas. O Oficina, por sua vez, apresentou uma retrospectiva de seus espetáculos que fizeram mais sucesso. Valentini, Daniel Martins. **Entre a censura e a desordem fecunda: a constituição do Teatro Oficina (1961-1970)**. 2011. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

De um lado, a história de Mr. Jones (personagem americano da peça) e de outro os Jujubas (massa marginal representada na peça não por um ser humano, mas por um cachorro) e sua não-história – no centro o chamado ‘homem brasileiro’ que só e impotente para fazer sua história tem que partir para seu simulacro de história: sua existência carnavalesca, teatral e operística. [...] Não há história, não há ação no sentido hegeliano. A tese não engendra sua antítese por si só. A estrutura (tese) se defende (ideologicamente, militarmente, economicamente) e se mantém e inventa um substitutivo de história e assim de tudo emana um fedor de um imenso, de um quase cadáver gangrenado ao qual cada geração leva seu alento e acende sua vela. História não há. Há representação da História. Muito cinismo por nada. (CORRÊA, 2003, p. 23-24)

Então José Celso em seu trabalho como diretor faz uma leitura particular e autoral do texto de Oswald, utilizando como argumento em que uma leitura fiel da montagem apagaria o poder criativo e anárquico do autor da peça em questão. O diretor classificou a peça com uma estética ligada ao período, conforme o próprio, “superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.” (CORRÊA, 2003, p. 25) Através dela, ele observa um potencial à produção teatral brasileira, de acordo com ele distante das inovações cinematográficas.

A relação que o Oficina estabelece a partir da peça se construiu através da relação da conjuntura política e leitura do grupo. Na entrevista Caderno Especial nº 2, da Revista Civilização Brasileira de julho de 1968, Zé Celso reiterou a importância da peça para emplacar uma boa consciência burguesa que se abastecia de justificativas medíocres na participação e posição nacional. Então justificativa ideológica tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima, emocionada ou gozadora, das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês reacionário (esse adjetivo é necessário). (CORRÊA, 1968, p. 19).

Zé Celso define o melhor público, os progressistas que procuravam conteúdos culturais ideológicos na qual o diretor considerava ser o melhor para destruição de defesas e justificativas, desta forma, podendo contribuir um debate político eficaz. Desta forma, o Oficina se coloca no papel de desmascarar as mazelas brasileiras perante a plateia, mostrando a este público os seus pequenos privilégios que são dependentes de diversas concessões.

O grupo propõe um teatro de deseducação, possibilitando um confronto com o que a plateia acredita ser verdade. Na expectativa de Zé Celso, era uma forma de despertar da iniciativa individual dos sujeitos, e defender as diligências em um país onde tudo tem que ser inventado, criado, onde o fator de castração pessoal em função de ortodoxias políticas importadas e atitudes que somente revelam um super comodismo e a absoluta falta de criatividade, tem sido a nota mais importante. (CORRÊA, 1968, p. 20).

A escolha da peça *O Rei da vela*, também revelaria a conjuntura política em que o país passava, e buscava trazer através de sua encenação uma ruptura estética, das produções

executadas pelo, buscando trazer questões ideológicas como o grande elemento estético:

Com 'O rei da vela', a ruptura é total. Não somente com toda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometido com o Estado Novo e com os desenvolvimentismos posteriores. [...] O incrível é a semelhança do espírito, por exemplo, da 'cultura nacional' do integralismo, com suas editoras, seus Alberto Torres, seu culto do nacional a qualquer preço, com o projeto de cultura nacional da esquerda festiva. (CORRÊA, 1968, p. 22)

A partir da perspectiva estética, não conseguimos separar as questões ideológicas, porém a montagem da peça traz uma nova visão para o Teatro Oficina, que dispensava diversos modelos como Comédia Dell'art<sup>70</sup> ou TBC<sup>71</sup>, pois destacavam a verdadeira arte popular brasileira: o circo, a chanchada e a revista. Na montagem da peça, Zé Celso considera que se trata de uma obra de direção, sendo a partir de sua ótica a maneira de interpretar e ler o texto de Oswald, pois o que há de mais novo no 'Rei da Vela' é um estilo de direção que fala através das maquilagens, dos mínimos acessórios, das interpretações, do fato de serem atores jovens que fazem papéis de personagens maduros etc. Tudo isso é uma opção nova. (CORRÊA, 1968, p. 25).

As reações que Zé Celso trouxe ao público são variadas e caminham entre os sentimentos da revolta e apatia. O diretor classifica estas experimentações sentimentais como uma batalha entre a plateia e o palco, que acaba tornando-se uma relação complexa, devido ao público apanhar constantemente:

A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama o espectador de burro, recalcado e reacionário. E a nós mesmos também. Ora, ela não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido. Ela não vai com as boas consciências, com as boas almas. Mas em compensação ela tem a adesão de um grande setor da platéia que se comunica com a violência do espetáculo. Tem servido para mim e para o Oficina como ponto de contato com tudo que vem surgindo de criativo e novo no Brasil. Antes do 'Rei da Vela', nós vivíamos isolados. (CORRÊA, 1968, p. 25)

<sup>70</sup> A Commedia dell'arte era anteriormente chamada de commedia all'improvviso, commedia a soggetto, commedia di zanni, ou, na França, comédia italiana, comédia das máscaras. Foi apenas no século XVIII (séc. IX MIC, 1927) que esta forma teatral, existente desde meados do século XVI, passou a ser chamada de Commedia dell'arte – uma arte que significa ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre foram gente do ofício. Não se sabe ao certo se a Commedia dell'arte descende diretamente das farsas atelianas\* romanas ou da antiga mímica: investigações recentes põem em dúvida a etimologia de Zanni (servo cômico) que se acredita ser derivado de Sannio, o romano bufão de Atenas. Por outro lado, parece ser verdade que estas formas populares, a que se devem juntar os malabaristas, malabaristas e bufões do Renascimento e as comédias e dialectos populares de RUZZANTE (1502-1542), preparam o terreno para uma commedia. PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 1999, p. 61-62

<sup>71</sup> Teatro Brasileiro de Comédia

Então, o texto *O Rei da Vela* apresenta características que se aproximam do cenário político da época, com personagens bastante marcantes que representam outros personagens em cena. Pois com vistas a demonstrar alguma caracterização, e consciência dramática. Desta forma, mostrando o seu papel e criando contato com o das personagens com a consciência dramática, assim, demonstrando a importância de seu papel e seu contato com o público.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, obra elegida para o estudo desta dissertação busquei trazer uma análise da influência histórica na produção literária de nosso país na década de 1920 a 1930. A sua obra que traz em sua escrita este primitivismo anárquico que só existia uma saída lúcida que lhe redimisse os traços decadentes: a abertura para arte social. (BOSI, 2006, p.360), presente em sua produção literária.

Oswald, em sua escrita, inspira-se na utopia de um país perfeito. Para isso, o autor utiliza a negação do presente, mostrando uma burguesia que faz tudo pelo dinheiro e corrompe os seus valores, uma aristocracia em decadência que se prostitui em busca de status e dinheiro. Desta forma, tornando-se um desafio discorrer as páginas da história, da literatura do teatro brasileiro.

Assim, a peça representa em suas falas a luta de classes e da dominação de uma nação. Neste sentido, a literatura atua como um discurso que contribui, através da escrita, para que ocorra as rupturas estéticas para a sua época de publicação. Sendo assim, Oswald traz ao seu leitor/ouvinte a exploração como eixo principal e constrói a história do Brasil.

Conforme foi exposto ao longo da dissertação, a peça *O Rei da Vela*, além de abordar feridas da sociedade na década de trinta, faz com que consigamos compreender sobre diversos temas presentes em nossa sociedade e que estão presentes até os dias de hoje através dos discursos de suas personagens na história. Um exemplo são os padrões de governança na política brasileira ao longo dos anos que se tornam presentes e naturalizados em nossa sociedade, ou também a corrupção.

Ao longo do estudo da obra e da encenação da peça passamos por dois períodos distintos, no primeiro momento de sua escrita, onde o país passava pelo governo do gaúcho Getúlio Vargas que sofria momentos delicados de restrições e censura no campo das artes, ou em qualquer área que remetesse aos perigos do comunismo. Já na década de 1960, período que ocorreu a apresentação da peça ao público, o nosso país passava por forte censura novamente no campo das artes que perdurou por 21 anos.

Em 1967, surge um dos marcos da história do teatro brasileiro quando ocorre a montagem a apresentação da peça que inovou a maneira de apresentar teatro através da sua estética ousada e linguagem irreverente. Aproveitou o contexto histórico da ditadura cívico militar e com a chegada da Tropicália para inovar e escrever uma nova e única história do teatro brasileiro. Assim, em meio a construção de um humor antropofágico e circense discutiu temáticas e

problematizou junto ao público questões sociais, políticas e filosóficas, portanto, tornando-se símbolo de arte e de resistência política.

Portanto, a peça mostra a seu público pelo Teatro Oficina foi uma antítese do teatro burguês que retratava o confronto direto com a classe média da época, uma das principais fomentadoras do Golpe de Estado 1964 que se deleitava com as produções do TCB. Portanto, o Teatro Oficina rompeu com este padrão estético pré-estabelecido de fazer e apresentar teatro, pois propunha uma nova estética que levava o teatro junto ao público, usando palavras de baixo calão, assim, afrontando esteticamente os valores burgueses da época. Porém, em 1968 ano que ocorre o golpe dentro do golpe, o teatro foi alvo de censuras que acusavam o grupo de realizar um teatro de tese, assim, surgindo, a sua proibição.

Esta censura e controle no campo das artes, estava nestes dois períodos distintos. Através de apoio do Estado, mas também das elites da nossa sociedade e a influência dos Estados Unidos, mostrando as relações de dependência do Brasil aos Estados Unidos pelas figuras de Abelardo I e MR. Jones. Desta forma, o Estado:

O Estado aparece, então, como o único interlocutor legítimo para falar com e pela sociedade. Esta concepção transparece no próprio projeto radiofônico então instituído, que destaca a 'homogeneidade cultural' e a 'uniformização da língua e da dicção' como seus objetivos fundamentais. A homogeneidade no campo cultural é vista como forma de assegurar a organização do regime, que busca invalidar as demais manifestações de cultura como prejudiciais ao interesse nacional. (VELLOSO, 1987, p. 26)

Estas intervenções e relações são retratadas pelo próprio Oswald em sua obra que acaba destacando a influência das elites e do Estado no que diz respeito as escolhas individuais dos sujeitos, e com isso pode influenciar nas escolhas do grupo. Desta forma, ocorre uma alteração do modo de vida dos sujeitos, assim, como é retrata por Oswald em sua peça.

O Teatro Oficina aproximou o público do reflexo das vivências do arcaico com o moderno tencionada pela opressão e desigualdade construída no Brasil. A releitura da peça pelo Teatro Oficina foi elemento da explosão do tropicalismo, além de propor uma leitura das complexidades que o país passava. Desta forma, utilizando a linguagem literária que se empenhou do contexto regional e local como seu elemento estético através da brasilidade como integração cultural e matéria-prima de criação.

Este fator relacionado a censura está ligado como uma parte da vigilância da nossa sociedade, que quer ter o controle daquilo que a sociedade pode ou não consumir. Porém, existe um padrão de moral, cultura, e de ordem política que é construído pelo Estado. Portanto, a

censura esteve sempre presente em nossa história, e não era somente distintos períodos ditatoriais:

A censura em nosso país (Brasil) data da colonização e se desenvolveu sem pausas durante todo o período colonial, a Monarquia e a República. Desenvolveu-se às vezes como ação policial, outras através de órgãos destinados a promover a cultura e as artes, e até por meio de leis destinadas a “proteger” a sociedade de ideias subversivas ou perniciosas, mantendo a ordem e a paz social (Costa, 2014, p. 2)

Assim, o processo de censura em nosso país não é tão recente em nossa história. Pois, a peça ainda aborda questões de contemporaneidade brasileira devido ainda seguirem diversos padrões sociais, comportamentais e históricos que remetem aos processos de colonização do Brasil, como por exemplo, a subserviência do Brasil.

Portanto, a obra traz como reflexão a ruptura com a imagem do Brasil colônia, que depende de seu colonizador para construir o seu passado, presente e futuro. Para isso, é necessário alterar as configurações e papéis de nossa sociedade, para rever os valores construídos nessa mesma sociedade. Portanto, consigamos apresentar condições dignas de vida e construir uma identidade nacional que não seja apenas reflexo de processos de dominação de seus colonizadores.

Então, podemos dizer que a obra é uma obra contemporânea, visto que o entrecruzar entre a ficção e a história abrangem temáticas muito atuais de nossa sociedade, pois para Oswald a produção artística está no mundo, e se concretiza a partir destas livres expressões de pensamentos que recebem a orientação de padrões estéticos burocráticos que servem de deleite ao burguês (OSWALD, 1871)

Vale ressaltar o sentido da palavra contemporaneidade, que se constrói na obra através da união destes discursos literários e históricos, que são encontrados na escrita da peça que permite com que, ao analisarmos o passado, nos reconhecemos na atualidade, e em especial, nas crises políticas e econômicas em que o país passa na atualidade. (MACIEL, 2022, p. 02). Desta forma:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (ABAMBEN, 2009, p. 59)

A contemporaneidade, portanto, é esta singular relação com o próprio tempo, que permite deslocar-se a aspectos de nossa sociedade, como por exemplo, deslocar-se ao futuro setores que estão em bastante mudanças em nossa sociedade como a: política, economia, tecnologia entre outros setores que possuem relações com o ambiente ao seu redor desta forma, Oswald em sua obra enfatiza o papel do diálogo entre a literatura e a história que está presente até os dias atuais, como o cenário político.

No ano de 2017, o Teatro oficina após 50 anos celebra esta data realizando uma nova apresentação da peça *O Rei da Vela*. Novamente, com direção de José Celso Correia Martinez e de Renato Borgui em comemoração aos seus 80 anos. Porém durante este período a sociedade brasileira passava por períodos extremamente delicados em nossa democracia com o impeachment da primeira Presidenta mulher da história do Brasil que decidiria posteriormente os rumos políticos que o Brasil iria levar nos próximos anos.

Então a peça sempre esteve neste limiar entre a literatura e a história, pois ela aborda questões ainda pertinentes em nossa sociedade, como a luta de classes e censura. Para além dos cenários políticos brasileiros mais antigos, movimentos de censura podem ocorrer em períodos mais democráticos, e não somente em momentos em que o Estado atua com mais restrições.

Como por exemplo, o impeachment da ex-Presidenta Dilma Rousseff que ocorreu em 31 de agosto de 2016, e marcou a história de nosso país. O impeachment de Dilma sofreu forte influência de partidos ligados à ala da banca da bala, do agronegócio e evangélicos, que posteriormente, influenciaram nas produções estéticas da época, mesmo tendo passado quase 100 anos de sua publicação. No discurso utilizado por cada deputado encontramos as marcas coloniais que ainda estão presentes em nossa sociedade, e que são frequentemente registradas por Andrade em sua escrita. As falas dos personagens que defendem o imperialismo americano, a família tradicional brasileira e a religião:

“O meu lugar”, que pode ser uma ou mais cidades, um Estado ou uma de suas regiões, aparece na maior parte das vezes em meio a outras justificativas, como nos discursos seguintes, mas também foi citado como justificativa única.

Em respeito aos homens e mulheres do Maranhão que me fizeram deputado federal e pelo desenvolvimento do nosso país, eu voto “sim”, sr. presidente (Hildo Rocha, PMDB-MA).

Pelo meu querido Estado do Acre; pelos peemedebistas, que sempre me acompanharam; pela democracia; pelo futuro deste país para nossos filhos e nossos netos, eu voto “sim” (Flaviano Melo, PMDB-AC).

Sr. presidente, é importante que as pessoas saibam que eu vim das Minas Gerais, e ninguém vem das Minas Gerais à toa. O Brasil caminha para onde o povo mineiro aponta. Por isso, sr. presidente, o meu voto é “sim”, é “sim” e é “sim” (Marcelo Aro, PHS-MG).

Sr. presidente, pelo Brasil, por todas as cidades do Rio de Janeiro, pelo eleitor que me colocou aqui, pelo trabalhador desempregado, pela minha família, eu digo: “O verde de teu mar, oh, Angra dos Reis! A luz de teu luar, oh, Angra dos Reis! O brilho do teu sol, oh, Angra dos Reis!” “Sim” pelo impeachment da Dilma! (Fernando Jordão, PMDB-RJ).

Valores universais comuns que lastreiam muito do comportamento na vida cotidiana das pessoas, como família, vida, esperança e fé, foram fartamente usados pelos deputados, que de certo modo se puseram na posição de prestar contas a seu eleitorado. Desses temas, a família é aquele a que a população brasileira, em pesquisa de opinião, atribui a maior importância em suas vidas. ( PRANDI, R.; CARNEIRO, J. L., 2018, p. 05)

Porém, durante a votação para o impeachment de Dilma, os valores universais como a família e fé são fortemente utilizados como justificativa do Golpe de 2016, visto que é uma forma de prestar às contas para o seu eleitorado que honra os princípios e os “bons valores”. Assunto que surgiu em momentos históricos diferentes de nosso país como em 1933, e em 1964 com a Marcha da família com Deus pela liberdade.

Quase 100 anos de publicação da peça ela ainda tem muito a nos dizer, e assim, podemos dizer que ela é contemporânea, visto que aborda feridas da colonização ainda presentes em nossa sociedade. Na peça, encontramos o discurso entre o passado e o presente através da luta de classes e dos mecanismos de dominação de uma nação.

A peça que Oswald escreveu retrata ainda hoje o Brasil de ontem e de hoje, composto por Abelardos, Heloíças, Coronéis, Mr. Jones entre outros personagens. Nesta peça, a literatura contribui para as rupturas estéticas que contribuíram até hoje para o pensamento crítico em nossa sociedade. Sendo assim, Oswald carrega a seu leitor/ouvinte a exploração como eixo principal da história, assim, como foi visto em momentos delicados de nossa história como em 1937, 1967 e pós Golpe da presidência em 2017.

Na peça *O Rei da Vela*, os personagens foram construídos de forma alegórica e tragicômica retratando a elite da época, que nos indicam as suas representações sociais e históricas em relação a sua subserviência ao capital estrangeiro e a decadência da aristocracia e ascensão da burguesia através da literatura.

Os temas que são abordados, no decorrer dos diálogos entre os personagens, descrevem e reverberam determinados comportamentos da nossa sociedade na atualidade, assim, evidenciando um teatro político e mostrando que, se uma sociedade desconhece a sua própria história, ela está fadada a repeti-la inúmeras vezes.

De acordo com o que foi exposto, vale apurar a compreensão do sentido de contemporâneo, além de trazer consigo feridas da elite brasileira através das decorrências de discursos como o imperialismo norte-americano, a exploração trabalho braçal e a exploração econômica entre outros discursos agregados às influências do decênio de 30, e como ele pode refletir aspectos do cenário político na atualidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- \_\_\_\_\_. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Obras completas -7. Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BARBA, Eugenio. **Queimar a Casa – Origens de um Diretor**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **As Teses sobre o Conceito de História**. In: Obras Escolhidas, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **História da Literatura e Ciência da Literatura**. Tradução Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2016.
- BORGES, Valdeci Rezende. **História e Literatura: Algumas Considerações**. In: Revista de Teoria da História, Ano 1, n. 3, Goiás: junho/ 2010.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- CAMARGOS, Marcia. **13 a 18 de fevereiro de 1922: a Semana de 22: revolução estética?** São Paulo: Lazuli Editora, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **“Os Dois Oswalds” :Recortes**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CAPANEMA, Gustavo. **Exposição de motivos apresentada junto com o decreto-lei n. 92, de 21 de dezembro de 1937, que criou o Serviço Nacional de Teatro**. Arquivo Gustavo Capanema, série MES; GCg 35.03.09, pasta V (CPDOC/FGV). 20 dez. 1937
- COMISSÃO DE TEATRO NACIONAL. **Proposta para o ano de 1938**. Arquivo Gustavo Capanema, série MES; GCg 35.03.09, pasta V (CPDOC/FGV). 15 dez. 1937.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade:ideologia, intertextualidade e escritura**. São Paulo: Annablume, 2003.
- DÓRIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro:

Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987. 254 p.

FLORY, Alexandre Villibor. **Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos**. Revista JIOP, v. 1, p. 18-40, 2010.

FURTADO, Celso Monteiro. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

GRUBISICH, Teresa Maria. **A parábola teatral de Bertolt Brecht: tese ou antítese?**. 2007. 188 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/102390>>.

GERTZ, René E. “**Estado Novo: ditadura, autoritarismo ou totalitarismo?**”. In: AXT, Gunther, FILHO, Osmar L. De Barros, SEELIG, Ricardo Vaz, BOJUNGA, Silvia (orgs). **Da vida para a História: Reflexões sobre a Era Vargas**. Porto Alegre: Nova Prova, 2005. p. 201.

Machado, B. F. (2012). **A pesquisa em teatro: uma convenção**. *Proa: Revista De Antropologia E Arte*, 1(4). Recuperado de <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2354>.

IGLÉZIAS, Luiz. **O teatro da minha vida**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1945.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997.

\_\_\_\_\_, Sabato. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global, 2004.

MILANI, Vinícius. **Tropicalismo, nacionalismo e contracultura: as afinidades entre a canção e o teatro tropicalistas (1966-1969)**. Rev. Sociologias Plurais, v. 4, número especial 3, p.168-186, nov. 2018.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. **As possibilidades da política: idéias para a reforma democrática do Estado**. São Paulo: Paz e terra, 1998.

NUNES, Mário. **40 anos de Teatro**, v. 4. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

\_\_\_\_\_. **Serviço Nacional de Teatro**. Prova pública do Curso Prático de Teatro. “As doutoras”, de França Júnior. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 dez. 1939. Teatros, p. 15.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia poder**. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982. 166 p. (Política e Sociedade)

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileiro e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: perspectiva, 1999, p. 61-62

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Mundo Como Texto: leituras da História e da Literatura**. História da Educação, Pelotas, p. 31 - 45, 01 set. 2003.

\_\_\_\_\_, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, 2 ed.

\_\_\_\_\_, Sandra Jatahy. **História & literatura: uma velha-nova história**. Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, Debates, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>.

**Processos n. 37.658/42, s.n., de 1943, n. 65.674/43, n. 17/44, n. 19.587/44 e n. 41.055/45**. Serviço Nacional de Teatro (CEDOC/FUNARTE)

PRANDI, R.; CARNEIRO, J. L.. **EM NOME DO PAI: Justificativas do voto dos deputados federais evangélicos e não evangélicos na abertura do impeachment de Dilma Rousseff**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 33, n. 96, 2018.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva,

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS JUNIOR, Valmor Mendes dos. **A era Vargas e o teatro: um estudo sobre as peças teatrais vetadas em 1930 e 1945 em São Paulo**. 2011. 483 f.. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 2003, 2 ed.

VARGAS, Getúlio. **As diretrizes da nova política do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

VENTURA, R. **Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VENTURA, Z. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. VIANNA, Oduvaldo (1892 - 1972). Enciclopédia Itaú Cultural Teatro, [19--]. Disponível em: . Acesso em: 19 julho 2011.

Vicentini, William Roberto (2021). **APONTAMENTOS PARA A HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO: A Educação profissional e superior no Brasil da era Vargas**. Cadernos Zygmunt

Bauman, 11(27). Recuperado de <http://periodicos eletronicos.ufma.br/index.php/bauman/article/view/17891>

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

