

Antropofagia, alegoria e modernidade em O Rei da Vela, de Oswald de Andrade

Maria Esther Tourinho

Resumo: Este artigo aborda a peça O rei da vela, de Oswald de Andrade, com o objetivo de demonstrar como o autor, utilizando recursos como a ironia, o humor e a paródia, recria um mito do amor romântico, transpondo-o para a cena brasileira, em um cenário alegórico que faz a demolição desse mito e, mais que isso, coloca a nu as leis desumanas do capitalismo selvagem, a decadência da aristocracia em vil união com a burguesia e, em última análise, o servilismo ao imperialismo americano, estando em questão a problemática centro-periferia e, para desestabilizar esse eixo, a periferia deve devorar o centro, nutrindo-se dele, promovendo uma inversão de valores que poderá instaurar uma utopia, para que a periferia adquira valores positivos.

Palavras-chave: antropofagia, alegoria, ironia, Oswald de Andrade, Rei da vela

Abstract: This article analyses the play The king of the candle, trying to demonstrate how the author, using humor, irony and parody, recreates a myth of the romantic love, bringing it to the Brazilian reality, through an allegorical scenery which destroys that myth and unmasks the inhuman laws of the savage capitalism, the decadency of the aristocracy, in a low union with the bourgeoisie class and the bondage in relation to the American imperialism. The play puts in question the problem of center-surrounding, and, to unsettle that axis, the surrounding must use the anthropophagical act to metaphorically eat the center, nourish from it, promoting an inversion of values which can generate an utopia, in which the surroundings can achieve positive values.

Keywords: anthropophagy, allegory, irony, Oswald de Andrade, The king of the candle

Introdução

1929 foi um ano que marcou o calendário mundial em virtude do famoso “crack” da Bolsa de Valores de Nova York, que se espalhou pelo mundo, como uma epidemia, trazendo mudanças radicais no *modus vivendi* e na forma de pensar de toda uma geração. Vários acontecimentos políticos e sociais influenciam o mundo da arte e obrigam a uma nova posição diante da realidade, que deveria ser retratada de forma mais crítica e menos fantasiosa, com interesse pelos problemas nacionais.

No Brasil, diversos problemas socioeconômicos – a crise cafeeira, os problemas do trabalhador rural e, no Nordeste, a seca e suas graves consequências, problemas esses que passaram a ser retratados na prosa, através de uma linguagem brasileira, surgindo, nessa fase, os romances urbano, psicológico, poético-metafísico e a narrativa surrealista.

Após a turbulência derivada da quebra de regras do fazer poético, na primeira fase do Modernismo, a segunda fase caracteriza-se pelo questionamento, pela inquietação social, religiosa, filosófica e amorosa; não se trata mais da renovação dos cânones, mas de um amadurecimento da vanguarda, que agora traça projetos estéticos para a consecução de seus objetivos, dentre os quais estão a renovação da arte brasileira e a retomada dos nossos valores.

Aliando o humor, a ironia e a paródia em um só projeto estético que se pode definir como alegórico, ao mostrar, de forma sarcástica, a engrenagem em que se baseia o esquema socioeconômico do país, temos a peça de Oswald de Andrade, na qual o personagem central é

um agiota, oportunista e sem escrúpulos, que se aproveita das dificuldades financeiras que assolam o país para especulações diversas: especula com o café, com a indústria, com a pobreza reinante e torna-se o *Rei da Vela*. A caracterização é irônica e bastante significativa, já que ninguém pode arcar nem ao menos com o preço da energia elétrica, as empresas do setor fecham e ele lança a indústria de velas, herdando “um tostão de cada morto nacional” (ANDRADE, Op. Cit, p. 36), e servindo como uma denúncia da invasão do capital estrangeiro e do servilismo que imperava em nosso país, através de observações irônicas como “a chave milagrosa da fortuna, uma chave *yale*”. (p. 35).

A primeira cena passa-se no escritório do agiota e o cenário assemelha-se a um zoológico, os devedores estão enjaulados e Abelardo II, empregado de Abelardo I, brande um chicote, como se fosse um domador. Entra um devedor que Abelardo I explora há anos e ele decide executá-lo; vários devedores gritam atrás de uma jaula. Em outra cena, são examinadas as contas dos clientes, dando uma ideia do funcionamento do escritório. No fim, entra Heloísa de Lesbos (noiva de Abelardo), que representa a ruína da classe fazendeira, pois seu pai é um latifundiário falido, de modo que o casamento representa a fusão de duas classes sociais corruptas por meio do sistema capitalista.

No segundo ato, temos o cenário paradisíaco da Ilha onde ocorrerá o casamento de Abelardo e Heloísa, porém diversas situações entre as personagens – o descaramento de Abelardo I ao literalmente “cantar” a futura sogra e, ainda, a cunhada desta, ao mesmo tempo em que é conivente com a rendição de Heloísa ao americano parodiam situações românticas e assemelham-se a um folhetim, no qual a Frente Única Sexual metaforiza os pactos feitos pela burguesia para manter-se no poder, com o predomínio da exploração, a perversão e o vício.

Em plena efervescência do Modernismo, surge a Antropofagia, movimento deflagrado por Oswald de Andrade e que tem início, oficialmente, com o lançamento, por este autor, do Manifesto Antropófago, em cuja origem encontra-se o quadro *Abaporu*, com que Tarsila do Amaral presenteia Oswald por ocasião de seu aniversário. O manifesto foi lido em 1928 na residência de Mário de Andrade.

Antunes (1983, p. 7) faz referência ao quadro afirmando que Oswald e Tarsila consultaram o Dicionário tupi-guarani de Montouya, segundo o qual *abaporu* é uma “palavra composta de *aba* (homem) e *poru* (que come)”, acrescentando que tratava-se de um momento no qual começava a esboçar-se um movimento de reação que resultaria no Movimento Antropofágico, no qual Andrade (s.d.), declara-se

contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. (...) Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra as elites vegetais. Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Com esse Manifesto, o autor critica a cópia daquilo que vem do exterior, embutido no movimento romântico que idealiza a figura do índio, mas mostra-o “vestido de Senador do Império”, ou ainda, “figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, s.d.).

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos.

Segundo Campos (1978, p. 122), para Oswald, “(a) operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem, do valor oposto, em valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizhar o tabu”.

Haroldo de Campos (1983, p. 109) assim se expressa sobre o tema:

...com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese A Crise da Filosofia Messiânica), tivemos um sentido agudo da necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético com o universal.(...) Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda uma transvaloração: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de uma de apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução.

Lima (Op. Cit., p. 133) vê a Antropofagia de Oswald como um percurso que apresenta reformulações no decurso do tempo: “A antropofagia, como filosofia e teoria da História, vai aparecendo dos anos 1940 em diante, reformulada a partir dos rumos tomados pela civilização após a primeira metade do século XX” e afirma que “a relação entre o bárbaro e o civilizado, o primitivo e o moderno, permanece uma questão para o modernista e reaparece nas reflexões sobre essa antropofagia filosófica, porém de maneira diversa” e ainda que

nos textos desse período, o modernista parece alternar entre uma concepção de primitivismo que ora elege com otimismo a não adaptação dos brasileiros (e latino-americanos) aos ‘rígidos’ valores ocidentais, ora propõe um primitivismo de verve naturalizante no qual o homem alcançaria sua verdadeira natureza inclinada ao lúdico e ao ócio através do desenvolvimento técnico (p. 134).

Por sua vez, Nunes (1978) enxerga uma linha doutrinária na obra de Oswald que começa com o Manifesto Pau Brasil (1924) e com o Manifesto Antropófago (1928) e passa por Meu testamento (1944), A Arcádia e a Inconfidência (1945), A crise da filosofia messiânica, Um

aspecto antropofágico da Cultura Brasileira: O homem cordial (1950), para chegar finalmente em A marcha das utopias (1953) e afirma que

esse caminho doutrinário leva à utopia: ‘Princípio e fim, a utopia, no pensamento oswaldiano, forma o espaço transhistórico, onde se projetam ‘todas as revoltas eficazes na direção do homem’ – também espaço ontológico, entre o que somos e o que seremos, entre, diria Oswald, ‘a economia do haver’ e ‘a economia do ser’.

Na esteira de Antônio Cândido, Lima (2012, p. 22) considera o Manifesto de Oswald

o momento mais dialético da antropofagia, pois nele Oswald de Andrade apresenta a metáfora cultural da devoração, que produz um deslocamento do problema da cópia e da cultura importada ao propor a deglutição dos modelos estrangeiros e sua transmutação a partir dos dados locais.

Lúcia Helena (1981) divide a literatura brasileira em duas matrizes principais: a *do bom gosto e do bom senso* e a *do muito riso e pouco siso*, sendo que esta caracteriza-se, segundo a autora, pelo aspecto carnavalesco, o qual manifesta-se por um estilo dionisíaco e contestador, tendo como sua principal marca a crítica da cultura dominante, na qual pode ser encontrada um acervo de gestos marginais, dentre os quais o riso popular e aberto que desentroniza o poder, sendo que essa linha antropofágica amplia o termo, de modo que ele passa a abarcar toda uma linhagem da literatura nacional, iniciando por Gregório de Matos, passando por Augusto dos Anjos, até chegar a Oswald de Andrade, que dela toma posse.

A antropofagia de Oswald explicita-se quando Abelardo I afirma a Heloísa que “sob a lei da concorrência, os fortes sempre comerão os fracos. Desse modo é que desde já os latifúndios paulistas se reconstituem sob novos proprietários”. (ANDRADE, Op. Cit., p. 37). Abelardo I empresta dinheiro a juros exorbitantes, reformando os títulos enquanto lhe interessa, até que, em dado momento, cobra toda a dívida e leva o devedor à bancarrota. Embora reconheça que sua prosperidade advém da desgraça alheia, acha que não tem culpa, que tudo é decorrente do “regimen capitalista que Deus guarde”, sendo ele “um simples feitor do capital estrangeiro” (p. 38), fazendo uso de muito cinismo para arrematar com a conclusão de que, nos países atrasados o socialismo começa por um acordo feito com a propriedade.

Todo o jogo econômico e financeiro é comandado pelos norte-americanos e ingleses e nele o Brasil faz um papel de mero figurante, em uma verdadeira crítica à subserviência nacional. Porém, ironicamente, Abelardo I, que se considerava forte, também ao final é engolido pela engrenagem, é traído por Abelardo II, que ocupa seu lugar no negócio e no casamento, mostrando que a engrenagem não muda, continua corrosiva e com imenso poder de destruição; o que muda são apenas as personagens. E que ninguém se considere tão forte que

não possa ser suplantado, abatido, espoliado. É a lei do capitalismo selvagem e, nesse contexto, a antropofagia proposta pelo personagem não leva a nada, a utopia não acontece.

Segundo ANTUNES (1983, p. 116), o anarquismo e a utopia

são trabalhados esteticamente, na Antropofagia, com o auxílio sobretudo da sátira. Tanto na Revista de Antropofagia como nas obras ditas antropofágicas é a sátira que, ao lado de recursos a ela ligados, como o humor, a paródia, o grotesco, se impõe como meio de expressão. A própria sátira, dado o seu caráter de crítica e de recusa, tende a uma certa utopia.

De acordo com ANTUNES (Op. Cit. , p. 115), “a radicalização da antropofagia [...] correspondeu à necessidade de um definido posicionamento político”, de modo que “a utopia entrou na visão antropofágica como o elemento que abre perspectivas, que atende às exigências de superação das condições sociais vigentes, constatadas pelos intelectuais que faziam parte do movimento.

Historicamente, tinha-se a noção de um sujeito constituído na tradição ocidental, sendo as relações entre as nações construídas através de um eixo centro-periferia, em que o centro era representado pela Europa e, em tempos mais recentes, pelos Estados Unidos, enquanto os países pobres de qualquer continente representavam a periferia, tendo-se como certa a superioridade do centro em relação à esta, constituindo-se o autóctone da África e da América como o Outro, e o centro, o espelho para esse Outro. Enfim, o centro constitui sempre o modelo e, para romper com esses conceitos, foi necessário um longo tempo até que se começasse a incorporar uma outra noção de sujeito, em que o centro é também repensado a partir das margens, levando-se em conta e valorizando a alteridade e o discurso das margens.

Assim, pode-se pensar a antropofagia não apenas em seu aspecto demolidor das estruturas convencionais, em que o ato canibal aparece como signo da violência, mas também em seu aspecto construtivo, já que ela preconiza uma espécie de transubstanciação na qual o devorador altera-se no ato de devoração, recriando-se e, assim, o discurso ressentido das relações coloniais transforma-se em discurso produtor de identidades reconfiguradas.

Alegoria

Como principal recurso para o projeto antropofágico apresentado por meio da obra, está a alegoria, tendo como aliadas a ironia, a paródia, o sarcasmo, deflagrando, através do teatro, a antropofagia, na qual está embutida a utopia, capaz, quem sabe de desestabilizar o eixo centro-periferia e reconfigurar a situação.

A palavra alegoria provém do grego *allegoria* (*allos* = outro e *agoreuein* = falar em público), sendo usual, na alegoria, o recurso a personificações ou prosopopeias (v.), em especial de noções abstratas. Etimologicamente, *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa

diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que equivalia a “significação oculta”.

A alegoria é, muitas vezes, definida como uma metáfora ampliada, podendo ser entendida como um conjunto de metáforas, com o objetivo de comunicar um determinado sentido, e sua decifração depende de uma leitura intertextual. Ela joga com sentidos duplos e figurados, não havendo limites textuais, podendo ocorrer em qualquer gênero literário.

Ceia (1998) afirma que a alegoria não deve produzir mais do que uma leitura do sentido abstraído, porque é próprio da alegoria não fazer uso da ambiguidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a ilação moral procurada. Uma alegoria necessita de certo imobilismo do sentido.

Benjamin (1984) aponta a importância da alegoria para a visão barroca do mundo, mostrando seu lugar fundamental na arte moderna e afirma que toda a arte moderna é alegórica, na medida em que ela quer revelar um conhecimento que não se mostra à primeira vista. Recusando qualquer ideia de totalidade e de plenitude de sentido (almejada pelas representações simbólicas), a imagem alegórica, por sua incompletude, seria, segundo o autor, a única capaz de dar conta do mundo capitalista, que anula o sujeito e desintegra os objetos.

Dentre os recursos utilizados por Oswald de Andrade, temos algumas imagens que exercem papel importante na obra: a vela, metáfora mais importante da obra e que consta do título e ainda, a jaula, a faca (do personagem Pinote), chave Yale (chave milagrosa da fortuna). A vela, signo ambíguo, que traduz simultaneamente luz (vida), mas que ilumina cadáveres, demonstrando a decadência final que se dá pela morte, da qual não há retorno. A vela confere um ar de dignidade última à morte do passadismo e, ao mesmo tempo, ilumina o cenário para uma nova era, funcionando como a metáfora da modernidade brasileira, conjugando a morte da aristocracia rural e o advento da industrialização, misturando humor e ironia, alegoria e antropofagia em um projeto estético inovador. Dupla ironia: o personagem central como o rei da indústria da vela é uma metáfora que funciona em duplo sentido: tanto ilumina a vida quanto mostra o assassinio dos que foram arrastados à miséria, além de funcionar como uma paródia do regime monárquico, tendo-se, ainda, como imagens alegóricas, a faca do personagem Pinote, em contraposição à foice e ao martelo, símbolos do comunismo e emblemas da luta pela igualdade social.

Os devedores de Abelardo I aparecem em uma jaula - aprisionados pelos problemas financeiros, são “animais” que se entrechocam uns com os outros e, especialmente, contra a burguesia; debatem-se, sem esperanças e são metaforicamente mortos (em alguns casos, são levados à morte literal, pelo suicídio decorrente do desespero) e, de qualquer modo, servem de

pasto à ganância da burguesia, metaforizada na figura do agiota que, por sua vez, vai unir-se aos aristocratas decadentes e, juntos, entregam-se, de modo subserviente, ao americano, que também metaforiza o imperialismo dos Estados Unidos.

Lúcia Helena (1985) discorre sobre dois projetos em curso na Literatura Brasileira da modernidade: um, o projeto alegórico, o outro, o projeto simbólico, afirmando que a obra de Oswald de Andrade contém um projeto alegórico.

A alegoria moderna, conforme a concepção de Benjamim (1984), rompe com a tradição, valorizando o grotesco, o excessivo, o escatológico. As cenas grotescas, em *O Rei da Vela*, têm início já no primeiríssimo momento, quando Abelardo II brande o chicote e são mostrados os devedores enjaulados.

O projeto estético de Oswald de Andrade é alegórico na medida em que as imagens não funcionam como símbolos, cujo significado é fixo; ao contrário, suas imagens são ricas de ambiguidades, enriquecendo as cenas com sentidos variados, o que concorre para transformar a peça em uma alegoria do país rendido (vendido) ao imperialismo norte-americano. Mas, contrariamente à estética do símbolo, a estética da alegoria não pretende representar a totalidade, optando, antes, pelo fragmentário e lacunar em um universo ficcional descontínuo, tanto em relação ao real como em relação ao imaginário, sendo pautada pelo que Costa Lima¹ (2000) denominou mimesis de produção, a qual não se propõe a fixar a realidade, mas a vê-la com olhos críticos e em nova configuração.

Ainda de acordo com OLIVEIRA, (Op. Cit., p. 32),

Ao utilizar o ritual canibalístico indígena como matéria-prima para a composição do seu Manifesto, Oswald serve-se da metáfora antropológica para chegar a uma metáfora estético-ideológica. Ideológica no que diz respeito à crítica contundente que o autor faz aos valores socioculturais advindos da sociedade patriarcal.

Paródia e ironia

Oswald recria o clássico casal romântico Abelardo e Heloísa (ele, um teólogo francês de século XII, ela, sobrinha de um sacerdote), utilizando-se do humor, da ironia, do sarcasmo (a Heloísa de Oswald é o oposto da heroína romântica: nada tem de pura, nem de romântica); Abelardo I discorre não sobre religião, mas sobre os males do capitalismo, enquanto se dedica a enriquecer à custa do proletariado; o casamento entre os personagens é apenas uma aliança

¹ Luiz Costa Lima enxerga duas espécies de mimesis: uma, que correspondente aquilo de que Aristóteles fala em *Arte Poética*, a imitatio, e uma outra, relacionada com a diferença, no sentido de exploração ficcional de situações a serem imitadas; à primeira, Costa Lima denomina mimesis de representação e à 2ª., mimesis de produção.

que trará vantagens a ambos: a ela, cuja família encontra-se financeiramente arruinada e a ele, burguês rico, que poderá ascender socialmente unindo-se a uma aristocrata e, ironicamente, ambos têm plena consciência daquilo que o casamento representa.

Segundo Ciabotti (2013, p. 6) a paródia é “radical provocadora de mudanças de expectativas e de perspectivas” e realiza-se “através de um diálogo intertextual – o texto primeiro deixando-se entrever através do texto derivado, porém este deve conter em si os germes de uma subversão de valores e de sentidos”.

Efetuada uma breve avaliação do percurso da paródia pelo tempo e por alguns autores que se ocupam do tema, Ciabotti (Op. Cit., p. 15) afirma que

do seu encaixe no encantamento contemporâneo com a autorreferência (Hutcheon) ao estágio de suicida (Arrigucci), passando pela inépcia em relação à representação moderna da realidade (Sant’anna), pode-se ainda, ponderar que a literatura chegou a esse(s) patamar(es) como reação ao sentido tradicional da mimesis, característica do realismo convencional oitocentista.

Hutcheon (Op. Cit.) considera relevante o papel do leitor no contexto paródico, afirmando que

os leitores são cocriadores ativos do texto paródico de uma maneira talvez mais complexa do que os críticos da recepção (reader-response) argumentam serem na leitura de todos os textos. [...] Conquanto toda a comunicação artística só possa ter lugar em virtude de acordos contratuais tácitos entre codificador e decodificador, faz parte da estratégia particular [...] da paródia [...] que os atos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do receptor.

Ao transpor as figuras de Abelardo e Heloísa para a cena brasileira da época, o autor empresta-lhes uma nova roupagem, pois o texto está impregnado de paródia e ironia, de um humor cáustico e corrosivo, ao mesmo tempo em que promove também uma verdadeira demolição do mito do amor romântico, ideal burguês por excelência.

Por meio da transformação do par romântico Abelardo-Heloísa em um par antirromântico, ao lado de outros elementos como as personagens Totó Fruta do Conde e outros, e misturando personagens de diversas camadas sociais, Oswald instaura a carnavalização², a qual se alia à utopia, através da qual as classes inferiores se emancipariam, a burguesia e a aristocracia deixariam de render vassalagem uma à outra e, no plano das nações, o Brasil se emanciparia, abandonando a subserviência ao imperialismo americano e, ainda mais, o homem usaria o trabalho para voltar ao que seria o seu destino: o ócio.

² Carnavalização: conceito de Mikhail Bakhtin, que não pretendemos discutir aqui por fugir ao objetivo deste trabalho.
Volume 10 – Número 1 – Ano X – Jul 2017

Mas, como foi dito anteriormente, a peça encontra-se recheada de ditos irônicos, então, passemos à ironia.

A reflexão acerca da ironia e sua conceituação tem início nos primórdios da Filosofia. Em *Arte Retórica* (p. 219), Aristóteles menciona a utilização da ironia com a intenção de abalar a seriedade dos oponentes e explica a função desse recurso: “a ironia quadra melhor ao homem livre do que a bufonaria, pois ironizamos para nos deliciarmos ao passo que bufoneamos para deliciar os outros”. A ironia socrática, utilizada de acordo com o método socrático, que consistia em propor questões para que o interlocutor se confundisse, mostrando-lhe assim, através de um resultado aporético, os pontos fracos de sua argumentação, instigando-o à reflexão e ao alargamento de sua consciência e compreensão.

A principal função da ironia é, de acordo com a conceituação mais corrente, oferecer um contraste entre o significante e o significado, mas ela possui outras funções, além dessa.

Muecke (1995) divide a ironia em duas grandes categorias: a ironia verbal ou instrumental, que consiste em uma inversão semântica, na qual se diz algo com sentido diferente ou contrário e a ironia situacional ou observável, que depende, em grande parte, da situação. Vale ressaltar que o contexto é sempre um elemento importante na interpretação da ironia, embora seja mais agudo e ainda mais importante na ironia situacional, inclusive, deve-se dizer também que a distinção entre ambas não é muito clara – as duas às vezes se confundem, porém a ironia baseia-se sempre em um contraste entre a aparência e a realidade.

Caracterizando-se, portanto, pela dissonância e pela ambiguidade, a ironia questiona um modelo maniqueísta; instaura um discurso polifônico; convida à reflexão, além de conter uma carga afetiva que contribui para a captação do sentido irônico, podendo, ainda, ter como efeito(s) sentimentos como raiva, desprezo, ira ou a simples diversão.

Segundo Alvarce (2008, p. 16), “a ambiguidade é também, propriedade da ironia, que deve ser entendida – em seu modo mais frequente de manifestação – como a figura retórica por meio da qual “se diz o contrário do que se diz”; podendo-se afirmar “que se trata de um significante para dois significados.” Entretanto, a conceituação de ironia, segundo alguns teóricos extrapola esse dizer o contrário pois isso acarreta uma tensão que convida o leitor a uma participação ativa, ao mesmo tempo em que “propõe a releitura do mundo, marcada por uma visão muito mais crítica” (ALAVARCE, Op. Cit., p. 17).

Hutcheon (2000) afirma que a principal função da ironia é julgar aquilo que aborda, atendendo a dois propósitos: um, semântico e contrastante e o outro, pragmático e avaliador e aponta para o importante papel do leitor no entendimento da ironia, cabendo a este decidir se uma elocução é irônica ou não, em um processo que ocorre à revelia das intenções do ironista, não havendo garantia de que o interpretador vá “pegar” a ironia de acordo com a intenção do

autor; entender ou não a ironia contida em um enunciado depende também, em grande parte, do repertório de experiências do ironista e do interpretador; os dois precisam necessariamente pertencer a uma mesma comunidade discursiva, ter experiência (s) semelhante(s) no que tange ao assunto abordado no enunciado, para que a ironia possa ser captada.

A autora ainda apresenta nove funções da ironia, as quais são colocadas em uma escala, na qual a primeira – a função reforçadora – através da qual enfatiza-se determinado dado do enunciado, apresenta carga afetiva mínima, carga essa que vai se tornando cada vez mais forte até chegar à última, com carga máxima de afetividade; além da função reforçadora, temos ainda:

função complicadora (em um discurso artístico, o uso de uma ambiguidade controlada e avaliada, convidando à reflexão); função lúdica (caracteriza-se por uma provocação benevolente e pode estar associada ao humor);

função distanciadora (permite a ambos os polos do discurso o distanciamento de uma dada situação, para que a mesma possa ser vista por um novo ângulo); função autoprotetora (implica em uma espécie de autodefesa, quando por exemplo, o ironista opta por dizer que estava ironizando para sair de uma situação embaraçosa criada pelo enunciado, ou ainda, transformar um erro em uma piada);

função provisória (aquela que desmistifica verdades absolutas); função de oposição (possibilita que a ironia seja interpretada como insultante e ofensiva ou, em outro polo, subversiva e transgressora); função atacante (quando a carga afetiva chega ao grau máximo, sendo a finalidade mesma da ironia atacar e depreciar aberta e deliberadamente; função corretiva (especialmente quando utilizada com o fim de sátira, ou seja, a motivação positiva para um enunciado atacante seria corrigir erros e vícios humanos.

Pode-se perceber a ironia em diversas situações: a referência à literatura de ficção, que é a que rende no Brasil; a distinção entre família e proletário: família requer propriedades, enquanto prole é de proletário; a prole deve trabalhar; a referência ao socialismo que, nos países atrasados, começa fazendo acordo com a propriedade; a utilidade do dinheiro nas mãos de quem não tem talento, segundo Abelardo I.

Em sua teoria sobre a ironia, Grice (s.d.) ressalta o papel fundamental do interlocutor e propõe os conceitos de implicatura convencional e implicatura conversacional, (o que é comunicado não está no que foi dito, nem está “indicado” por ele, sendo necessário conhecer não apenas o contexto, mas também quem os enuncia, com que intenção e para qual interlocutor para chegar ao significado.

Para Grice (Op. Cit.), em uma comunicação, o enunciado deve ser suficientemente informativo; não se dizer o que se acredita ser falso; não dizer senão aquilo para o que possa ser fornecida evidência adequada; ser relevante; ser breve, ordenado e claro, evitando obscuridade e ambiguidades. Porém, na implicatura conversacional é possibilitado ao falante quebrar uma dessas máximas conversacionais e, ao mesmo tempo, operar com o Princípio da

Cooperação: na ironia, quem comunica quebra, via de regra, mais de uma dessas máximas; sua contribuição não é suficientemente informativa, além de dizer o oposto do que quis dizer, ou seja, ele busca propositalmente a ambiguidade.

Percebe-se, na peça, que é criado, desde o título, um ambiente que contribui para a ironia que ocorre em diversas situações, tais como nomes de personagens – Heloísa de Lesbos, Totó fruta do conde e João dos Divãs. Além disso, a peça encontra-se recheada de frases irônicas: a título de exemplo, o rei da vela vai à falência e transforma-se no rei do fósforo. Esse ambiente irônico reforça a ironia em diversas situações, porque já predispõe o leitor para situar-se em relação ao texto e o leva à compreensão do que está implícito.

No todo, a peça é uma paródia, pela transposição do casal Abelardo/Heloísa para um ambiente atual, em uma situação totalmente antirromântica – casamento por interesse, etc., enquanto a ironia apresenta-se em diversas situações embutidas na peça e da qual a frase de Abelardo II é o exemplo maior “Heloísa será sempre de Abelardo”.

A modernidade de Oswald de Andrade

À época, o texto da peça era considerado inviável para a encenação, devido às inovações propostas pelo autor.

Levin (Op. Cit.) aponta os fatores que concorreram para a decadência do teatro brasileiro no início do século XIX: a morte de Artur de Azevedo, em 1908, que teria representado uma orfandade para a cena teatral brasileira órfã; as revistas de ano, talvez o único gênero capaz de competir com o feudo estrangeiro em que a cidade havia se transformado” (p. 4); a chegada dos filmes, com preços mais atraentes que os do teatro e a ausência de uma política governamental que desse assistência ao setor. Tudo isso concorria para a falência das companhias nacionais, enquanto as estrangeiras tinham tamanho poder que se falava em trust teatral (em 1909, apenas três teatros da cidade do Rio de Janeiro – o Apolo, o Recreio e o Carlos Gomes – eram ocupados por grupos nacionais), porém, se havia uma profusão de salas e exibição de filmes, estes não primavam exatamente pela qualidade, pois

em busca de um resultado lucrativo os temas explorados variavam de assuntos como crônica policial (O furto dos 500 milhões de réis) a dramas moralizantes (Amor de mãe) e posados de propaganda (24 horas na vida de uma mulher elegante), ou então estas três coisas ao mesmo tempo (Um crime no Parque Paulista), além de filmes religiosos (Padre Anchieta entre o amor e a religião); (...), enfim, a base do cinema paulistano era uma linguagem folhetinesca e moralizante. (OLIVEIRA, 1999, p. 66).

Os empresários estrangeiros chegavam a alugar as salas durante meses seguidos, obrigando as companhias dramáticas a se ajustarem às exigências do público e às condições

contratuais e os índices de modernização técnica [...] aliados à organização sofisticada das companhias, empurrava os profissionais de teatro rumo a um caminho de renovação sem retorno, às vezes cruel, deixando para trás aqueles que não conseguiam acompanhar as demandas do público, de modo que o teatro passou a apresentar também outras atrações: números de acrobacia, transformismo, shows de ciclistas, dançarinas, domadores de feras, pantomimas, e projeção de filmes, entre outras, espelhando “um desejo de aburguesamento da aristocracia do café”, porém, apesar da variedade de serviços que passaram a ser oferecidos, inclusive restaurante e estacionamento. (LEVIN, Op. Cit, p.7):

a vida elegante ainda se concentrava em torno das companhias líricas, sendo ainda o teatro um fator de identidade: a corrida às salas de espetáculos era, entre outras coisas, a oportunidade que os imigrantes encontravam de expressar seus sentimentos nostálgicos em relação à terra e à cultura natal.

Levin (Op. Cit., p. 10-11) chama a atenção para “a assiduidade com que nossos palcos presenciavam a récita de determinados dramas do século dezenove, que permaneciam em cartaz há mais de meio século” e exemplifica com *A dama das Camélias*, que figurou como título obrigatório por muitos anos, tendo sido encenada por diversas atrizes e afirma:

apesar do afluxo constante das companhias estrangeiras, era comum a reapresentação do mesmo texto por diversas vezes, em línguas diferentes ou em teatros diferentes, já que as Companhias estavam praticamente apresentando peças durante todo o ano, não sobrando tempo para ensaiar novas peças e também devido à distância que separa o nosso país do continente europeu. (exceção feita à Companhia Marchetti que, em 1910, trouxe quatorze peças absolutamente desconhecidas do público).

Afirma ainda que no teatro simbolista havia pouquíssima ação, poucas falas, apenas alguns balbucios, em uma atmosfera imprecisa e incerta, onde a história era mais sugerida que contada, onde as imagens colocadas em cena falavam mais que os próprios atores e então, ele ressalta a renovação estética vinculada à valorização dos elementos nacionais e apresenta-nos a resposta do próprio Oswald sobre a peça³:

O teatro procura obter uma equivalência de fatos e não a sua cópia minuciosa e igual. Se um empregado de escritório de usura aparece em *O Rei da Vela* fantasiado de domador de feras, isso explica bem sua função de todos os dias na vida. Os clientes são vistos numa jaula enfurecida porque psicologicamente é essa a sua posição diante do usurário. O teatro deve esclarecer pela invenção de efeitos, pela indumentária, pela síntese, o que a peça não pode totalmente dizer. (p. 175).

³ Resposta extraída por LEVIN a partir de ANDRADE, O. O original a lápis, sem título e sem data, pertencente ao Fundo Oswald de Andrade. CEDAE, UNICAMP.

Coutinho (2011, p. 22) afirma que “desde o final do século XIX e início do XX, o Brasil passou por uma espécie de ‘afrancesamento’ período conhecido por *Belle Époque* e, na defesa desse ponto de vista, ela cita Pilagallo⁴ (2009) segundo quem

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 art-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.

Benjamin (1984) define a vivência de choque que se efetua na sensibilidade do escritor pós-romântico utilizando, para isso, o termo alegoria moderna e, reconhece, na alegoria de Baudelaire, um humor eivado de sisudez e melancolia, índice do sentimento dúbio do escritor modernista no que diz respeito às transformações decorrentes da modernidade.

Vemos em *O Rei da vela* uma alegoria moderna, impregnada de ironia e de sarcasmo, dando forma a um humor pautado por uma irreverência tal que confere à obra um tom carnavalesco, em que se colocam lado a lado o alto e o baixo, diferentes classes sociais, embora a convivência entre pobres e ricos não seja harmoniosa.

Descrevendo a conjuntura em que ocorre o Modernismo, Campos (1974, p. 8) destaca seu desdobramento político e conservador em ambos os campos e afirma:

era ainda um Brasil trabalhado pelos ‘mitos do bem dizer’ (Mário Silva Brito), no qual se imperava o ‘patriotismo ornamental’ (Antônio Cândido), da retórica tribuniária, contraparte de um regime oligárquico, que persiste República adentro. Rui Barbosa, ‘o águia de Haia’; Coelho Neto, ‘o último heleno’; Olavo Bilac, ‘o príncipe dos poetas’, eram os deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégaso parnasiano arrastava o seu pesado caparazão metrificante, e a riqueza vocabular (entendida num sentido meramente cumulativo) era uma espécie de termômetro da consciência ilustrada).

Ao final, tem-se um momento dramático, com a morte do burguês fascista e falido, mas o sarcasmo volta à cena com a substituição de Abelardo I (tanto no negócio e no casamento com Heloísa) pelo burguês socialista, mostrando a podridão do capitalismo: a manutenção da classe operária à margem da sociedade. Representando a tensão entre a tradição e a modernidade, Abelardo II continuará o trabalho de Abelardo I e ficará com Heloísa que “será sempre de Abelardo”. (ANDRADE, Op. Cit., p.85). Aí está a grande ironia da obra: tudo continuará como antes, mudam apenas os atores do drama – ou da farsa?

⁴ Trata-se da obra *A história do Brasil no século 20 (1900-1920)*. São Paulo: Publifolha, 2009.

Oliveira (1999, p. 3-4), para quem “não há, no modernismo heroico de Oswald de Andrade, um projeto político-ideológico propriamente definido”, mas “uma proposta de ruptura estética moderna que esbarrava em uma estrutura social conservadora”, afirma que

para Oswald de Andrade a tradição que se opunha à instauração da modernidade na realidade brasileira, localizava-se no Brasil rural, no modo de vida obtuso das relações patriarcalistas, no naturalismo sem imaginação. É nesse sentido que o escritor investe contra a forma de poder praticado pela oligarquia agrária e parte em defesa do desenvolvimento de uma ordem industrial no país.

Para Candido (apud OLIVEIRA, Op. Cit., p. 32-33), “a grande inspiração de Oswald era o fim da sociedade patriarcal baseada no mito da mulher legítima e da promiscuidade fora da esfera doméstica”. Heloísa metaforiza o servilismo do Brasil ao imperialismo norte-americano e detona a sociedade patriarcal, pois, além de ser transposição de uma figura estrangeira, seu nome – Heloísa de Lesbos – faz referência a uma conduta sexual ambígua e duplamente transgressora: fará um casamento por interesse e flerta com o estrangeiro.

A modernidade do autor também se faz pela paródia, que serve como instrumento ao projeto antropofágico: “a paródia se articula com o projeto artístico moderno, possibilitando o questionamento de (pré)conceitos e uma (re)visão de determinados elementos artísticos e, conseqüentemente, dos papéis desempenhados por eles!” (CIABOTTI, 2013, p. 6).

Enfim, por meio da Antropofagia, Oswald de Andrade radicaliza atitudes estéticas e ideológicas esboçadas pelo movimento de 22, através de uma crítica contundente dos saldos deixados pela rebeldia da Semana. A alegoria e a ironia fazem-se instrumento de contestação da ideologia dominante e como recursos para a efetivação de seu projeto antropofágico, que tem por detrás de si uma utopia implícita, que é a transformação social. Entretanto, na obra, a utopia não se realiza, pois Abelardo I é substituído por Abelardo II e tudo continuará como antes, entretanto o projeto antropofágico permanece como um alerta e uma possibilidade.

Referências

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. Tese (Doutorado em Letras/Estudos Literários). Araraquara: UNESP, 2008, 211p. Disponível em: http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016P0/2008/alavarce_cs_dr_a_rafcl_prot.pdf. Acesso em 24/01/2014.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em 12/1/2014.

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2008, 132 p.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e Manifesto da Poesia Pau Brasil**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 2/1/2014.

ANTUNES, Benedito. **A antropofagia de Oswald de Andrade**. Dissertação de Mestrado em Letras. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem, 1983, 165 f. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em 10/1/2014.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978, 128 p.

_____. **Uma poética da radicalidade**. In: Oswald de Andrade - Obras Completas - v. VII, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 145 p.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de alegoria**. Revista Matraga, nº 10, agosto de 1998, 7 p. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/matraca/nrsantigos/matraca10ceia.pdf>. Acesso em 12/2/2014.

CIABOTTI, Eduardo Borges. **“Só não me interessa o que não é meu”: a dimensão paródica do verso oswaldiano em Pau Brasil**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo: USP, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 12/01/2014.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 289 p.

COUTINHO, Lis de Freitas. **O rei da vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). São Paulo: USP, 2011, 209 p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 14/02/2014.

GRICE, H. P. **Lógica e conversação**, vol. 4. Tradução: João Wanderley Geraldi, s.d. In:

HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, 213 p.

_____. **Uma literatura antropofágica**. São Paulo: Perspectiva, 1981, 158 p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. *Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989, 165 p.

LEVIN, Orna Messer. **Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano**. Tese de Doutorado em Letras. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem, 1995, 204 p. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em 12/1/2009.

LIMA, Bruna Della Torre Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: USP, 2012, 230 p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 10/01/2014.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995, 265 p.

NUNES, Benedito. **Antropofagia ao alcance de todos**. In: Obras Completas de Oswald de Andrade: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, 228p.

OLIVEIRA, Mara Jaqueline de. **Entre bondes e carroças: tradição, modernidade e utopia em Oswald de Andrade**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 1999, 138 p. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br> Acesso em 15/1/2009.

Maria Esther Torinho Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Possui Mestrado e graduação em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal do Espírito Santo (1969) e graduação em PSICOLOGIA pelo CENTRO UNIVERSITARIO UNIFMU (1983). Ex-Professor de Português da Prefeitura Municipal de São Paulo (aposentada). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Ensino de Língua Portuguesa, tendo atuado principalmente nos seguintes temas: ensino de Língua Portuguesa e Inglesa, em escolas da rede pública e escolas de línguas