

Oswaldo Gomes Oliveira

As Invariantes do Teatro Moderno
em Oswald de Andrade



*



OSWALDO GOMES OLIVEIRA

AS INVARIANTES DO TEATRO MODERNO
EM OSWALD DE ANDRADE

**AS INVARIANTES DO TEATRO MODERNO
EM OSWALD DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Educação, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo José Gonçalves



São José do Rio Preto
2002



OSWALDO GOMES OLIVEIRA

**AS INVARIANTES DO TEATRO MODERNO
EM OSWALD DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. *Agnaldo José Gonçalves*



T1.083/02

São José do Rio Preto
2002

Oliveira, Oswaldo Gomes.

As invariantes do teatro moderno em Oswald de Andrade/ Oswaldo
Gomes Oliveira. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2002.
177 f.; 30 cm.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Teatro brasileiro. 2. Oswald de Andrade – Crítica e interpretação. 3.
Teatro moderno – Invariantes. 4. Teatro antropofágico. I. Gonçalves,
Aguinaldo José. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81) –2.09

Ao Professor Agnaldo José Gonçalves
Que jamais deixou de incentivar.



Agradecimentos

Agradeço a Deus e a todas as pessoas que contribuíram de forma material, intelectual ou espiritual para que esta idéia se realizasse.

Em especial, sou grato às seguintes pessoas e instituições:

Ao professor Dr. Agnaldo José Gonçalves, pela orientação precisa.

Aos colegas de turma, pelas discussões e sugestões.

Ao departamento de Letras da UNIR, Villhena-RO, pela confiança depositada nesta pesquisa.

À Universidade Federal de Rondônia, UNIR-RO, pela oportunidade de cursar este programa de mestrado.

À CAPES, pelo auxílio financeiro para realização desta pesquisa.

Sumário

Introdução	08
1. A travessia oswaldiana que o levou ao teatro	13
1.1. O didático do lúdico fora da torre de marfim	21
1.2. Identificação e estranhamento	25
1.3. Efeitos de estranhamento	42
2. A arte como expressão	46
2.1. Do impressionismo ao expressionismo no teatro	49
3. A linguagem teatral de Brecht e Oswald	60
3.1. O teatro convertido em ciência	63
3.2. Novos rumos na pesquisa e prática teatrais	64
3.3. O teatro e a percepção desautomatizada	67
3.4. A antropofagia e a proposta estética de Oswald	68
4. Tradição teatral no Brasil	73
4.1. Qorpo-Santo e o teatro do absurdo no império	74
5. A trilogia da devoração	83
5.1. <i>O Homem e o Cavalo</i> é a história da humanidade	83
5.1.1. Personagens	89
5.1.2. Primeiro quadro: o céu	96
5.1.3. Terceiro quadro: "Debaut les Rats"	101
5.1.3.3. Cena IV do terceiro quadro	103
5.2. Irreverência e anarquismo em <i>O Rei da Vela</i>	108
5.2.1. Personagens	112
5.2.2. O diálogo entre <i>Ubu Rei</i> e <i>O Rei da Vela</i>	131
5.2.2.1. Cenas comparadas	137
5.3. <i>A Morta</i> é uma viagem	139
5.3.1. Personagens	144
5.3.2. Consonância entre <i>A Morta</i> e outros textos	147
Conclusão	163
Abstract	169
Bibliografia	170



Resumo

Esta pesquisa pretende contribuir para a reflexão sobre questões ligadas à criação teatral contemporânea, por meio da elaboração de um estudo crítico que emerge da observação e do questionamento a respeito das condições de produção dessa dramaturgia.

Partiu-se da hipótese de que o teatro moderno, complexo e diverso, tem recorrido, freqüente e simultaneamente, a diferentes modalidades de linguagem.

O *corpus* é constituído pelo teatro antropofágico de Oswald de Andrade, ambiente no qual, mediante uma abordagem descritiva, analítica, interpretativa e crítica, configurou-se o conceito de “técnicas de distanciamento”.

A aproximação dialógica ao *corpus* eleito discute a consonância da criação teatral moderna. Principalmente no que diz respeito à identificação estética dessa arte com as vanguardas históricas e tardias e sua postura sensível à hipertextualidade do presente que incitam a operacionalização de suportes simultâneos de expressão. Os *V-Effektes* (efeitos de estranhamento), modalizados em subconceitos, propõem um instrumento de abordagem ao teatro, que dialogue com ele no mesmo nível de fragmentação e de superposição das criações artísticas.

IDENTIFICAÇÃO – ESTRANHAMENTO – TEATRO ANTROPOFAGICO
– OSWALD DE ANDRADE.

Introdução

O Teatro é uma espécie de macro-sistema complexo e complexificante, composto por uma série de micro-códigos (com estruturas e definições próprias) que montam, por intersecção, a estrutura total significativa que será o espetáculo teatral. Desta forma, o texto verbal, o texto falado, a gesticulação, o cenário, os figurinos, a iluminação, a expressão corporal, a música são os microcódigos que, ao inter cruzarem-se, montam peça por peça o espetáculo teatral, devendo cada um deles exercer participação ativa na codificação final. O texto verbal escrito é, portanto, apenas um dos elementos participantes do processo total da codificação teatral. Assim, o teatro só se completa em sua plenitude no palco, no exato instante da encenação e aqui neste seu *hic et nunc* estarão presentes, sem dúvida alguma, os interpretantes enunciados pelas vozes dos atores, produção e direção do espetáculo.

Estas características intrínsecas ao sistema teatral colocam-nos diante de uma situação, no mínimo, paradoxal; isto é, o crítico analista de teatro deve ter como objeto de análise o produto final, ou seja, o espetáculo em palco para poder efetuar com precisão e acuidade sua tarefa. No entanto, como fazer quando diante de situações como a que enfrentamos aqui e agora, ou seja,



quando não há a possibilidade de verificação da encenação dos três textos a analisar? Seriam os textos verbais escritos suficientes para uma análise?

Nossa dissertação será alicerçada no estudo dessa questão onde traçaremos um panorama do teatro moderno, tendo como objeto de análise as peças teatrais *O homem e o Cavalo*, *O Rei da Vela* e *A Morta*.

Exploraremos a “técnica do distanciamento” de Brecht como procedimento metodológico das peças de Oswald, mas buscaremos demarcar também “os pontos de contatos” estabelecidos com a tradição teatral que busca romper com os padrões morais vigentes, demonstrar as rupturas formais de concepção de cena e de texto, em Brecht, Qorpo Santo, Oswald e Jarry.

Dissertaremos sobre as configurações metodológicas consoantes ao “teatro antropofágico” de Oswald e sua relação com *V-Effekt* que aponta para a base teórica do “teatro épico” desenvolvido por Brecht; relação fundamental cujo significado resultará na justificativa da consonância que há nas peças dos dois dramaturgos.

Este trabalho estará dividido em cinco capítulos. O primeiro deles, *A travessia oswaldiana que o levou ao teatro* desenha o motivo estético, filosófico, político e ideológico que fez com que Oswald optasse por essa forma de expressão. Mas também apresenta os pressupostos epistemológicos da estrutura elementar do *V-Effekt* (efeito de estranhamento) do teatro épico,



anti-ilusionista e anticartártico, tendo por fundamentação teórica básica os textos *Brecht: uma introdução ao teatro dialético* (Peixoto, 1981), *Brecht: um jogo de aprendizagem* (Koudela, 1991), *O teatro épico* (Rosenfeld, 1997) e *A Vanguarda Antropofágica* (Boaventura, 1985) dentre outros citados na bibliografia, que concorrem para o teatro que tende menos para os sentimentos e mais para a razão do espectador.

No segundo capítulo denominado, *A arte como expressão*, apresentamos um breve estudo dos princípios teóricos do Impressionismo ao expressionismo no teatro.

A linguagem teatral de Brecht e Oswald é o título do terceiro capítulo, o qual nos mostra que tanto o Brecht como o Oswald estão extremamente preocupados em criticar a linguagem teatral usada, até então, para explicar e conhecer as relações do homem com o universo. Este capítulo mostra como eles criam novas formas de linguagem que possam dar ao usuário oportunidade de participação ativa no evento teatral, de forma que desenvolva no usuário um juízo crítico. E através desta mudança, possa o usuário atuar de forma crítica sobre uma provável mudança na estrutura social.

No quarto capítulo sobre a *Tradição teatral no Brasil*, prosseguimos nosso estudo situando o Oswald no cenário brasileiro e apontando para uma tradição teatral que busca romper com os padrões morais vigentes. Aqui,



observamos as rupturas semânticas como nas sátiras de Martins Pena, as rupturas de formas de concepção de cena e de texto; e também analisamos Qorpo-Santo como o precursor do teatro do absurdo no tempo do império.

Reflexões a respeito da obra teatral de Oswald de Andrade são efetuadas na *trilogia da devoração*, quinto capítulo. Neste ponto, o teatro de Oswald abrange três momentos específicos de construção, que vai desde um teatro extremamente liberto, beirando a anarquia em *O Homem e o Cavalo*, passa por um momento de equilíbrio e maior contenção com *O Rei da Vela*, onde o didatismo e o poético equilibram-se harmonicamente, para atingir um ponto de extrema condensação poética em *A Morta*, com uma espécie de metalinguagem autofágica de autor e obra. Não nos parece que tudo isso tenha se dado por acaso.

O jogo é simples. Fazer uma leitura de textos como se fosse encenar esses textos. Projetar um espetáculo imaginário. Reunir, como colcha de retalhos, da nossa imaginação, da nossa memória, pedaços constelares para formular uma possibilidade de encenação. Tudo apenas no campo do possível. Isso não nos impede – até pelo contrário – de exercer uma leitura crítica, observadora de detalhes, insinuante, enfim, dos textos-objetos.

Fechamos este trabalho com a *Conclusão*, que por sua vez, numa apreciação geral retoma pontos dos textos *O Homem e o Cavalo*, *O Rei da*



Vela e A Morta em que são trabalhados alguns elementos significativos de composição neles inscritos. Esta dissertação, contudo, deixa claro que esta leitura não se esgota em si mesma e nem pretende esgotar as possibilidades interpretativas dos objetos estéticos em pauta. Ela sabe-se, de antemão, parcial; não completa e, muito menos, final.



1. A travessia oswaldiana que o levou ao teatro

Revisitar José Oswald de Souza Andrade (1890-1954) é como antropofagizar-se em seu mundo. Comer. Comer e ser comido em seu texto. Bater em revista a contradição: maior lição de vida. Metamorfose do ser em texto.

Revisitar Oswald é como estar diante da metáfora do lago: atirada a pedra, seu choque na água produzirá reverberações e ondas que trarão à superfície uma infinidade de elementos submersos.

Penso a consciência como um lago sem fundo, cujas águas parecem transparentes, embora não possamos claramente ver dentro dela senão um pequeno caminho. Mas nestas águas, há incontáveis objetos em profundidades diferentes; e certas influências darão, a certas espécies desses objetos, um impulso para cima que pode ser intenso o suficiente e durar o suficiente para trazê-lo à camada superficial visível. Depois que o impulso cessa, eles começam a submergir. Peirce, (*Apud* Braga, 1980, p. 86).

Nesta dissertação, busca-se amarrar as pontas destes múltiplos fatos tentando dar-lhes conexão lógica, embora sinta que apenas parte desta rede pode ser tecida.

Mas o que fica desta visita a um universo textual tão intrincado, interseccionado, múltiplo em suas relações e, principalmente, repleto de



contradições? Tenta-se estabelecer um fio narrativo e demonstrar nesta pesquisa a travessia oswaldiana que o levou ao teatro.

Os textos oswaldianos são quase sempre crítica-escritura. O universo está no texto e este no universo. Acoplam-se signo e objeto para originar uma nova escritura. Este processo o leva necessariamente ao questionamento da moral e da ideologia que encerram a arte em moldes pré-estabelecidos. Se a arte está modelada por padrões fixos, assim também está a vida, a sociedade.

Oswald ataca, então, as estruturas que estabelecem esses padrões. Revela essas estruturas através do procedimento paródico. Receita para a antropofagia, pois que a paródia implica a existência de outro discurso a ser deglutido. Apropria-se, então, desse outro discurso, demonstra-o e estabelece um discurso paralelo: canto paródico. Neste processo, seu próprio texto se revela enquanto avesso¹. Seguindo o pensamento de Fausto Curi, através da obra *A Vanguarda Antropofágica* de M. E. Boaventura (1985, p.22-3), compreende-se o conceito de vanguarda como paródia, no sentido bakhtiniano de realização de um mundo invertido. No âmbito francês, Curi sugere um

¹. Empregamos o termo paródia em nosso trabalho no sentido que lhe dá Haroldo de Campos apoiando-se na etimologia “para” (do gr.) = junto, ao lado de; “odé = ode, canto. “Paródia que não deve ser entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo”. Este conceito bem como os de “dialogismo”, “polifonia” e “carnavalização” são utilizados por Bakhtin e retomados por Julia Kristeva com o sentido de “intertextualidade”. Limitamo-nos ao texto de Haroldo de Campos que, em extensa nota, rastreia com clareza a história destes conceitos que serão também utilizados no decorrer do nosso trabalho. Ver, para tanto, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 73-5.



roteiro amplo, o da “malarmaica” consciência da morte da poesia e, conseqüentemente, da morte do trágico à sua paródia, manifestada, inicialmente, em Laforgue, realizada em Jarry e radicalizada com a negação do trágico e da poesia em Tzara, Cravan e Vaché. E ainda, conforme Curi (*Apud* Boaventura, 1985), o comportamento parodizante da Vanguarda é resumido em duas vertentes: a primeira, naquela detectada por Bakhtin no discurso carnavalesco, caracterizado pela profanação do objeto e pela sua renovação; a segunda, no comportamento radical, cinicamente dessacralizante que profana o objeto apenas para negá-lo.

Para Boaventura (1985, p.22-3), no âmbito da literatura brasileira, o movimento antropofágico não se afasta do comportamento geral da Vanguarda artística do início do século XX. Realiza-se também como paródia do sério, radicalizando as atitudes antevistas e postas em prática pelo movimento de 22. No percurso, o projeto antropofágico, fazendo emergir os conflitos de uma produção de país colonizado, procura manter as características próprias, enquanto se atualiza com as conquistas expressivas e técnicas oferecidas pela Vanguarda de fora. A utilização da paródia por Oswald está intimamente ligada ao contexto brasileiro; o seu mérito não diminui ao se constatar a inspiração externa.



Oswald cria novas relações estruturais através do diálogo entre discursos (intertextualidade) e assim busca com tenacidade a mudança da forma de se perceber o universo através de sua escritura. O que pretende mudar, transformar, em resumo, é a percepção das relações estruturais e, com isto, mudar o comportamento nas relações sociais, estéticas e morais.

Do contato com o mundo europeu e suas peripécias, adquire tecnologia própria para rever o Brasil. Rearticula-o. Redescobre a primitividade brasileira com uma poesia voltada para o ingênuo, Dada. A busca de uma nova moral o encaminha para a crise da crença cristã e do mundo capitalista e essa busca desemboca na moral indígena (ingênua e primitiva).

Por fim, Oswald, acossado e desacreditado pela crítica, sente-se incapacitado de colocar em experimentação seu universo em poesia e romance e desabafa em *Os Dentes do dragão*: “Escritores não me levam a sério, nem sequer me consideram também escritor” (*Apud* Boaventura. 1990, p.11). A nova moral exige a ação e nada mais apropriado para a experimentação da ação que o teatro. A moral evolui para a ação política e esta se revela mais próxima da teoria marxista.

Enfim, quando a poesia e o romance parecem não ser mais campo favorável, fecundo para a experimentação, Oswald busca a linguagem próxima à ação e, portanto, simulacro perfeito para o processo de experiência.



Quando a moral passa a exigir uma postura, um comportamento que vai além de conceitos, Oswald ingressa no Partido Comunista.

Em 1930 eu também tinha perdido tudo. Um pequeno jornal² que fundara na praça da Sé, depois de provocar diversos tumultos, fora fechado pela polícia. *Atravessamos a era confusa que precedia a revolução paulista de 32. [...]* Desde então, se era já um escritor progressista que tinha como credenciais a parte ativa tomada na renovação da prosa e da poesia do Brasil desde 22, pude ser esse mesmo escritor a serviço de uma causa, a causa do proletariado que Prestes encarnava. (*Apud* Boaventura. 1990, p.93-4).

Essa travessia, como se vê, não é sem percalços e sem interrupções. Pelo contrário, fez-se enquanto processo em movimento. E a tônica do processo passa a ser o diálogo entre os discursos. Arte e vida tecidas em vãos, deslizes, nós. Rendilhado que, ao fazer-se, constrói sua estrutura e que vai revelando, por analogia, o percurso do outro, o nosso percurso.

Ao olhar o caleidoscópio, a revelação da vida.

Na obra *O Teatro de Oswald de Andrade*, Magaldi (1972) aponta e narra as incursões de Oswald no teatro, ainda antes das suas três peças mais conhecidas, excertos das quais analisaremos nos próximos capítulos.

Por meio dessa obra, ficou-se sabendo de uma incursão oswaldiana no teatro tratando a problemática da greve, cujo manuscrito encontra-se com as páginas iniciais arrancadas e impedem um estudo mais aprofundado, porém, já

². *O Homem do Povo* circulou em São Paulo, tendo como editor Álvaro Duarte; secretários Pagu e Queiroz Lima. Seu primeiro número circulou em 27 de março de 1931. Recentemente foi lançada a edição em fac-similar desse jornal pela Imprensa Oficial de São Paulo.



revela a preocupação social em que se encontra Oswald. Além deste manuscrito, Magaldi encontrou outros dois que nunca chegaram à publicação: o 1º. datado de 1913, intitulado *A Recusa*, drama em três atos; o 2º. datado de 1917, intitulado *O Filho do Sonho*, drama em três atos.

Sabemos, entretanto, através de depoimentos do próprio Oswald, em entrevistas catalogadas por Boaventura (1990, p.134), que escreveu e publicou, de parceria com Guilherme de Almeida, em 1916, duas peças escritas em francês: *Mon Coeur Balance e Leur Ame*.

Ficam, mais a título de referência, essas tentativas que resultaram, posteriormente, nos três textos para teatro, escritos na década de 30 (os quais, abordaremos com mais propriedade no próximo capítulo), que indicariam uma revolução na postura teatral brasileira e que fariam de Oswald uma das principais figuras da dramaturgia nacional. Pode-se asseverar, entretanto, que Oswald já vinha estudando a linguagem teatral, em suas especificidades, há muito tempo; inclusive, muito antes de escrever dramas na língua francesa em parceria com Guilherme de Almeida, ele possui uma história pessoal, a qual mostra sua relação com o teatro desde a infância, registrada em muitos pontos do seu livro *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (1990, p.61). É ele mesmo quem declara pela boca de João Miramar:



Como crítico teatral do “Diário Popular”, eu assistia à estréia entre nós da opereta vienense, de que a “Viúva Alegre” e o “Sonho de Valsa” faziam furor. Conheci pessoalmente a grande atriz da música ligeira, Mia Weber, estrela de Viena. E passei a freqüentar as celebridades mundiais que pisavam nosso palco (Oswald, 1990, p.61).

É instrutivo afirmar, ainda, que em Boaventura (1990) Oswald cita uma variedade de grandes nomes da literatura universal e enfatiza o quanto o influenciaram artística e intelectualmente; e, de alguns destes nomes, tomamos emprestado excertos de suas obras para enriquecer as comparações que faremos, ao longo desta dissertação, com o teatro da década de 30.

Oswald buscava uma nova função para o teatro. Queria tirar-lhe o caráter elitista e devolver-lhe o cunho de comunicador de massa. Ansiava por um teatro para estádios. Qual o futebol, um teatro feito para a massa popular. Sua encenação, portanto, não pode e não deve ser jamais pensada em moldes tradicionais.

Oswald de Andrade não temeu as experiências e, desta forma, chegou à escritura teatral de invenção. Procurou deglutir influências nacionais e internacionais e, daí, inventar a sua estrutura teatral baseada em moldes que buscavam uma refuncionalização social. Experimentou inclusive em outra língua que não a sua. Observou, abriu os olhos e os sentidos para o mundo e, enquanto observador astuto, apreendeu a estrutura da sociedade para tentar transformá-la em atitude teatral. Atitude, antes de mais nada, gestual. O teatro



transformado em gestos. A palavra quase-gesto. Enfim, a tentativa de transpor tudo para a ação, todos os signos em atitude de ação/reação; verso/reverso.

Foi capaz de entrar e sair de todas as estruturas. Oswald foi entrando e saindo, atravessando com experiência a vida da criação signica e transportando para seus textos teatrais a atitude criativa-metalingüística que exigia uma diferente percepção do conceito de arte e do conceito estrutural de sociedade. Os seus textos, desta forma, indicam a radicalidade da ação antropofágica. Uma atitude de radical transformação do conceito de teatralidade, de encenação e de representação das relações universais. Assim, a essência de seu teatro é a possibilidade de representar atos e emoções. O Oswald, da década de 30, busca no ato antropofágico o princípio signico original para construir sua forma de teatro.

Sua visão está não só focalizada no modo como o signo constrói a percepção das relações sociais, mas também e principalmente, como estes atuam na recepção e de que modo, através dessa atuação, pode ser um signo gerador de transformações, um signo transformador. A recepção, portanto, está sob a mira oswaldiana.

Este tipo de pensamento o levará ao procedimento paródico, que estará ligado ao conceito de antropofagia. Tudo para Oswald parece ser pretexto para a criação. O mundo não passa de uma superposição de textos que vão se



construindo-destruindo e tecendo a imensa rede de significação. A paródia entendida enquanto canto paralelo, texto que se afirma enquanto diferença, discurso que não esconde a voz do outro e nem a oprime é, em Oswald e seu teatro, o procedimento básico para seu gesto teatral. Tudo está dito, mas para ser redito. O contexto social se faz enquanto processo histórico, através de suas inúmeras contradições e ao colocar essas contradições em evidência, revela o discurso do outro. Então, o próprio contexto social é passível de ser parodiado, de ser entendido metalingüisticamente.

O teatro oswaldiano ao mesmo tempo em que cria, através da sua realização súnica, uma representação do universo em suas possíveis relações, obriga a visada metalingüística, crítica deste universo; demonstrando, assim, o discurso outro entre-escondido, recortado, apenas vislumbrando nas frestas do próprio discurso em ação. A recepção se vê como diante de uma rede imensa na qual os discursos de várias épocas e várias sociedades se entrecruzam e como consequência, seu discurso se revela. E isso constitui uma atitude utilitária.

1.1. O Didático do lúdico fora da torre de marfim



Ao longo da História, vários artistas têm advogado causas sociais e políticas em momentos de crise. A Depressão dos anos 30 foi um desses momentos. O desemprego, o caos econômico e a ameaça crescente do fascismo levaram grande número de criadores a convencerem-se de que a velha ordem já não era procedente. A maior parte recorreu ao marxismo como alternativa, orientando o seu talento e a sua energia para a revolução mundial do proletariado. Nas suas mãos, a arte tornou-se ora uma arma, ora polémica apenas.

Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898-1956) nasceu em Augsburg, Baviera, filho de um próspero fabricante de papel. Durante a I Guerra Mundial, fez serviço num hospital de campanha e parecia destinado a seguir a carreira médica. Os terríveis resultados da guerra, essa carnificina mecanizada, marcaram Brecht para sempre. Durante alguns anos após o conflito, foi um freqüentador dissoluto dos cafés de Munique. Tocava guitarra e cantava canções sarcásticas de sua autoria, durante a noite, para ganhar a vida; escrevia durante o dia poemas e peças de teatro de tom contestatório e iconoclasta.

Em 1924, Brecht mudou-se para Berlim, onde aprendeu a técnica teatral, primeiramente como assistente dos simultaneamente diretores e encenadores Max Reinhardt e Erwin Piscator. Também aí se tornou conhecido



pela sua feroz sátira social. A sua peça *Na Selva das Cidades* (1924) e os seus brilhantes dramas musicais *A Ópera dos Três Vinténs* (1928) e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1929), ambos com partitura de Kurt Weill, parodiavam implacavelmente a desintegração moral e política que caracterizava a era pré-nazista. O Partido Nazista impugnando Brecht como “decadente”, enviava os seus camisas castanhas para interromperem sistematicamente as representações.

Poucos dos enredos de Brecht foram produto da sua imaginação. Brecht buscava assunto em jornais e em livros de história e adaptava obras de outros escritores. Mas o seu estilo fazia com que mesmo os enredos mais conhecidos parecessem novos e cheios de vivacidade. O realismo era tendência então corrente nas obras dramáticas; a maior parte dos dramaturgos procurava despertar empatia da parte da assistência, forçando-a a partilhar da alegria ou do sofrimento das personagens.

Brecht resolveu minar tudo isso. Para ele o teatro era um meio de auxílio na luta contra o capitalismo e pela justiça social. Não acreditava que a arte e a instrução fossem separáveis. O teatro, segundo ele, devia apelar menos para os sentimentos e mais para a razão do espectador. Em vez de partilhar uma experiência, o espectador deveria pôr-se em estado de confronto.



Não foi poupado nenhum esforço para criar uma “distância crítica” entre o público e os atores, para destruir todos os vestígios do antiquado “teatro da ilusão”. O cenário, muito reduzido, era mudado à vista do público; tanto o palco como a platéia estavam iluminados com a mesma luz clara, os ditos circulavam pela sala, os atores criavam “tipos” em vez de pessoas autênticas e as cenas dramáticas eram representadas quase em branco e interrompidas com canções e monólogos irônicos. Utilizavam-se todos os recursos teatrais possíveis para tentar levar a assistência a uma atuação política ou social – não através da feitiçaria dos encenadores realistas que transformam a realidade num mundo de sonho, mas através de persuasão.

Brecht conseguiu uma poderosa fusão da arte e da instrução. As suas principais obras incluem-se entre as mais memoráveis da história do teatro moderno, compreendendo Mãe Coragem e os Seus Filhos, A vida de Galileu, A Boa Alma de Sé-Chuão (Se-Tzuan) e O círculo de Giz Caucasiano. No teatro de Brecht, as idéias eram mais importantes do que as personagens, e os atores representavam tipos, em vez de indivíduos.

Desta forma, astuto observador, insatisfeito com a situação político-social, econômica e cultural do mundo, Brecht observou atônito, apreendeu o mundo enquanto jogo de contradições e preparou-se para reproduzi-lo sob a forma teatral. Experimentou, colocou a sua criatividade sob cunha crítica e



declarou: “Uma coisa fica, porém, desde já, fora de dúvida: só poderemos descrever o mundo atual para homem atual, na medida em que o descrevemos como um mundo passível de modificações” (Brecht, 1978, p. 6).

O mundo de hoje só pode ser reproduzido se for compreendido como suscetível de transformação. Assim, é preciso que todas as formas, sistemas, em todos os seus níveis, sejam entendidas e construídas no sentido de permitir a visualização da possibilidade de transformação. A percepção precisa ser colocada em ação, em uso. Não há como ficar em “estado hipnótico” diante dos esquemas e engrenagens que pretendem este estado de hipnose e submissão para subexistirem. Para progredir é necessário que se parta para a práxis.

1.2. Identificação e estranhamento

A primeira dificuldade a ser superada é uma interpretação “realista” dos textos. A peça *O Malvado Baal, o Associal* (*Der böse Baaal, der Assoziale*), poderá provocar estranheza diante da maneira de agir do Sr. Baal. Ela parecerá cruel e injusta. A ação política não nasce da fraternidade, amor ao próximo, idealismo, nobreza ou outros valores humanistas. Sua atitude é antes *associal*.



O modelo de comportamento não visa a atitude ética, mas quer mostrar contradições e apontar para a atitude social através do jogo dialético.

A expressão muitas vezes utilizadas por Brecht *ein greifendes Denken* (pensamento operativo) que desempenha um papel tão importante na peças didáticas é principalmente um pensamento a partir de um objetivo. Implica a relação dialética entre teoria e prática, visando interferir no contexto das contradições sociais.

Segundo Koudela (1991, p.36), Brecht estranha o próprio efeito de estranhamento pra mostrar a atitude da qual se originou. “Quem diz *a*, não necessita dizer *b*. Pode reconhecer que *a* estava errado”. O “velho costume” pode ser substituído por um novo, o de “pensar de novo a cada nova situação”. O novo costume só é possível se *a* for corretamente reconhecido, isto é, se for estranhado do ponto de vista da razão – para que não mais pareça evidente.

A dramaturgia de Brecht é povoada de personagens associais. *Baal* entre outros não é exemplo de comportamento negativo, interessa a Brecht como revolucionário virtual. Segundo Benjamin, Brecht transfere o princípio teórico de Marx, de que a Revolução se desenvolverá a partir do sistema capitalista, para a esfera humana, “ele quer deixar que o revolucionário emergja do tipo malvado, egoísta, sem qualquer ética. Assim como Wager desenvolveu o homúnculo na retorta, a partir de uma mistura mágica, Brecht quer



desenvolver o revolucionário na retorta a partir da baixeza e da vulgaridade”
((*Apud* Koudela. 1991, p.36).

As peças didáticas oferecem como modelo de imitação modelos associiais, mas altamente qualificados. O princípio de aprendizagem dialético rompe com a relação maniqueísta de valores (bom/mau, certo/errado). Ao experimentar, no jogo, o comportamento negativo, “os impulsos associiais”, o atuante conquista o conhecimento no sentido de comunidade e coletivo. As ações socialmente “úteis” não são propostas como modelares em si, mas devem ser conquistadas através da representação do “associal” – o atuante experimenta a contradição proposta pelo “modelo de ação” (texto) refletindo sobre ela. No exemplo, uma das cenas, denominada *O Malvado Baal, o Associal, e os Dois Mantos*:

BAAL: Desde ontem à noite caminho por um frio cada vez maior
pelas florestas,
até onde elas se tornam mais escuras.
A tarde foi gelada.
A noite, mais gelada ainda.
E muitas estrelas se escondem de manhã
em uma névoa esbranquiçada.
Hoje os arbustos ocupam o menor espaço no ano todo.
O que é mole gela.
O que é duro demais se quebra.

CORO DA ESQUERDA: O melhor estado é que
o frio venha antes do calor.



Tudo se torna tão pequeno
quanto pode ser. Tudo
silencia com tanta parcimônia,
o pensamento é irrealizável,
e depois vem o calor.

O POBRE: Está frio.
Não tenho manto.
Estou com frio.
Ali, aquele grande senhor
talvez possa me dizer
o que posso fazer contra o frio.
Boa tarde, senhor.

BAAL: (imóvel) Você não sabe que não deve se dirigir
a um homem na rua?

O POBRE: Está muito frio, senhor.
O senhor pode me dizer
o que posso fazer contra o frio?

BAAL: Não está frio. (Mostra seus dois mantos.)

O CORO DA DIREITA: O animal sem pêlo,
no frio ele gela e
o frio vem.
O homem sem manto
gela porque está frio.
Porque o mundo é frio
E pensador ama
o mundo como ele é.

O POBRE: O senhor pode me emprestar um manto?

BAAL: (Olha para ele espantado.)

O POBRE: Está frio.
Não tenho manto.
Tenho frio, irmão.



BAAL: Como se chama? (Depois de haver tirado um dos mantos, de repente, desconfiado.)

O POBRE: José, seu irmão.

BAAL: (Conta nos dedos.) Eu tinha três irmãos: irmão Antônio, irmão Carlos.

O POBRE: Não se mais quem.

BAAL: Justamente do terceiro nome não consigo me lembrar.

Mas vou procurar pensar o dia todo e a noite que segue como era o nome de meu terceiro irmão.

Volte amanhã, José.

O POBRE: Mas tenho frio.

Não posso esperar até amanhã

- ali está uma cadeira.

Vou queimá-la pra aquecer-me.

BAAL: Dê-me a cadeira para que eu possa sentar-me e pensar. (Arrasta a cadeira.)

O POBRE: Pense, então, senhor.

BAAL: Também os dois mantos são por demais pesados.

O CORO DA DIREITA: Louvem o belo animal, o terrível, seu olhar claro reflete o medo natural do mundo, que não pode ser modificado sem acréscimo. Não tem medo do futuro e fome do inimigo. Toma o que vem para os outros e para si.

BAAL: Tenho pensado e já posso lhe dizer:



tem que haver uma esperança em você,

porque senão morre de frio.

Dê-me a sua roupa para que eu

possa sentar-me melhor e então

poderei pensar melhor.

O POBRE: (Dá-lhe a sua roupa.) Então pense melhor.

BAAL: Sente-se ao meus pés, José, e saiba que o mundo

está cheio de carência. Ele é frio,

e isso é um erro. Nosso pai Gaspar gerou filhos demais.

Falando com maior precisão,

um deles foi demais. E também o homem é duro demais

e por demais voltado para o material,

como por exemplo você, José.

Por acaso mostrou alegria ao me encontrar,

o seu irmão Baal? Ou foi só porque eu tinha o manto

que me reconheceu? Agora você silencia.

Eu no entanto poderia lhe mostrar algo

que o teria ajudado, e a muitos como você.

Na minha roupa mais íntima guardo algo.

Se o nosso pai Gaspar a tivesse

você não existiria e o frio não seria necessário.

Está claro que não posso alcançá-la e

é difícil chegar até ela, já que está na minha roupa

mais íntima. Tenho razão, José?

Pode dizer algo contra isso? Não, não pode.

Então, tenho razão?

O POBRE: (Cai, gelado.)

BAAL: (rir gargalha) Você ra um dos que estavam determinados

a morrer gelado.

O CORO DA ESQUERDA:

O mundo é frio,

por isso o modifiquem.



Se o homem está costumando ao calor,

E morre de frio sem manto,

Dêem-lhe logo o manto.

O pensador ama

o mundo como ele será.

Baal foi a primeira peça escrita por Brecht, quando contava vinte anos (1918). A peça de espetáculo, em oposição à peça didática, poderia ser caracterizada como uma “peça biográfica”. O acento recai sobre a personagem Baal, um poeta bêbado, um Rimbad/Villon. Baal escreve poesias desregradas e as canta, acompanhado pelo violão, diante de carroceiros. Baal consome bebidas e mulheres. Seduz muitas garotas, às vezes duas ao mesmo tempo, traindo seus melhores amigos. Nada faz além de comer, beber e entregar-se ao prazer. Cansado das mulheres, depois de trocá-las por um amigo, termina matando-o por ciúme e vício. Baal morre depois de declarar amor a si mesmo.

A característica associal de Baal, seu principal traço, não representa mais apenas uma agressão aos valores da sociedade burguesa e um hino à liberdade anárquica. Ele não é tampouco denunciado pelo autor como exemplo negativo. Baal da peça didática possui objetivo e sabedoria. Por meio do comportamento associal de Baal, Brecht pretende desatar o nó para que pressupostos assentados desmoronem e se transformem em questionamentos. Vale a pena pensar? É útil pensar? Útil para quem?



Provocativo no modelo associal é que o associal não pode ser reconhecido com antecedência. Aquilo de início parecia responsável perante os homens vira o seu contrário, e, no decorrer da fábula, o oposto se evidencia como altamente responsável. Um papel importante exerce aí sentimentos e emoções como amor / medo / espontaneidade, que passam a ser relativizados.

O resultado de anos de pesquisa teórico-prática em laboratórios de teatro chegou ao teatro épico. Um teatro que estranha o público e se estranha. Comenta e obriga o receptor a comentá-lo. Tal sistema teatral, visto em sua complexidade de linguagem, exerce função social. O lúdico e o didático seguindo paralelos, um em função do outro, autocomentando-se, entrevedo-se de forma metalingüística para quase exigir do receptor a tomada de posição através da opção.

Ao entrar nesse jogo do teatro, em Brecht, sabe-se o quanto é perigoso, pois, o espectador é chamado à consciência para transformar o prazer do jogo em fonte de conhecimento, requer o uso da inteligência para a apropriação do signo no sentido do progresso: processo de progredir.

Mas para chegar a essa proposta Brecht percorreu seus próprios caminhos e Oswald, caminhos semelhantes. Apesar de contemporâneos, o segundo nasceu oito anos antes que o primeiro, e desencarnou dois anos depois. Um viveu na Alemanha o outro, no Brasil. Nunca se encontraram e,



durante esta pesquisa, em nenhuma fonte bibliográfica foi possível detectar qualquer informação sobre o contato de Oswald com a pessoa ou com a obra de Brecht. A impressão que se tem, ao se comparar seus textos teatrais, é que, às vezes se cruzaram, outras tantas se bifurcaram. Apesar de não se comunicarem, no sentido específico de comunicação jakobsoniana, pode-se asseverar que, muitas vezes, pensaram juntos sobre questões semelhantes; e, cada qual em sua pista, construiu estruturas que revolucionaram a encenação teatral: teatro épico/teatro antropofágico.

É com o intuito de esclarecer este ponto, para que se erradiquem quaisquer dúvidas que vislumbrem Oswald como um imitador consciente de Brecht, que Fernando Peixoto, em seu livro *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*, anexa três textos teóricos pertinentes ao teatro épico, intitulados anexo I: *os exercícios para atores*; anexo II: *a poesia sobre teatro*; anexo III: *os quatro apêndices a teoria de "der messingkauf"*. E sobre eles, acrescenta que:

Em seu DIÁRIO DE TRABALHO (*Arbeitsjournal*) Brecht refere-se algumas vezes ao *Messingkauf*. Em 12.2.39 afirma que a forma foi escolhida por influência dos DIÁLOGOS de Galileu. E comenta seus objetivos: *teatro só para fins didáticos; fornecer modelos para o estudo dos movimentos humanos (inclusive movimentos da alma); mostrar o funcionamento das relações sociais para que a sociedade possa intervir. As aspirações do filósofo se resolvem no teatro porque são realizadas pelo teatro. O conjunto concebido de maneira que possa ser estudado, com experiências e exercícios. No centro, o efeito de distanciamento*. Em 18.08.48 afirma que praticamente acabou de redigir aquele que seria o mais conhecido e citado de seus textos teóricos, o PEQUENO ORGANON PARA O TEATRO, que então define como *um breve resumo da Compra do Latão*. O ORGANON é



uma síntese brilhante. *Messingkauf* nos parece mais explícito (1981, p.29-30).

É temerário reduzir a apenas duas obras toda a complexidade do pensamento estético de Brecht, que está exposto, de forma não sistemática, em todos seus escritos teóricos, inclusive nos textos sobre política, e também revelado de forma combativa e polêmica em seus poemas e peças, contos e romances. Mas é irrecusável que o diálogo de *A Compra do latão* e o *Pequeno organon sobre teatro* constituem uma síntese razoavelmente completa.

Com base nesses dados cronológicos, pode-se asseverar que Oswald só poderia ter tido afinidade inconsciente para com Brecht, pois suas três peças principais foram escritas antes que Brecht escrevesse as teorias acerca da dramaturgia épica (práxis do teatro científico), apesar de a parte mais desconhecida da obra de Oswald ser, paradoxalmente, seu teatro antropofágico.

A crítica de teatro no Brasil, alvo recentes exceções, tem nível baixíssimo e pode ser definida por uma frase do próprio Oswald como:

“Baratas caídas no melado da cultura, batráquios atolados no documento, coaxando no universo estralado kantiano e ignorando totalmente tudo o que não for chatologia pueril, isto é, tudo que não for além da *intelligentsia* burguesa disfarçada num avental de laboratório americano, bem engomado, bem pago e cristão” (*Apud* Boaventura, 1990).



O certo é que Oswald tem uma lúcida compreensão do sentido revolucionário do teatro, afirmando que o teatro não imita a vida: coloca-a noutro plano. Defende a estilização e mesmo a deformação consciente como maneira de chegar à essência da realidade, visando desmistificá-la de forma explícita. Com consciência do significado do texto e do espetáculo, das amplas possibilidades da linguagem teatral, enquanto instrumento livre de preconceitos, escreve seus textos na década de 30 e abre caminho para uma proposta de teatro total: “Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa”.

O ambíguo futurismo de Marinetti, a desvairada vanguarda européia dos primeiros anos do século XX, dadaísmo e surrealismo, inclusive, tiveram sobre ele influências. Mas encontrou seu próprio caminho. Em sua obra permanente a pesquisa de uma expressão teatral nacional mais autêntica, profunda e poética. Livre da repetição mecânica de formulações estrangeiras, do reboquismo cultural e político que ainda hoje subsistem.

Com linguagem cênica e proposta ideológica Oswald rompe tabus: é um confronto, que ele vence, contra o colonialismo cultural e contra um moralismo provinciano, que encontra prazer na veneração cega da mediocridade e do atraso cultural e político. Um combatente avassalador e intransigente empenhado em destruir um amontoado de tradições erigidas em



herança nacional eterna e imutável, defendidas com unhas e dentes por um bando de subintelectuais oficializados e sacralizados, protegidos por uma sociedade grávida de constantes conchavos e manobras de cúpula, filhos corruptos de um subdesenvolvimento mental misturado com boa dose de passividade colonialista enraizada no cérebro. A atualidade de sua obra teatral revolucionária é sem dúvida trágica: dissecar a anatomia de um país que, mesmo em seu processo irreversível de desenvolvimento capitalista, ainda conserva setores sociais, mesmo minoritários e corruptos, profundamente estagnados em seus valores fossilizados.

Diante do imenso trabalho de Brecht, a crítica parece ficar desprovida de sentido. É uma obra que busca auto-traduzir-se o tempo todo portanto, tornando-se crítica-escritura, obra poética e metalingüística, parodiadora de si mesma, ícone que tenta traduzir-se em símbolos. Mas é exatamente neste instante de exacerbada tensão entre código e metalinguagem, entre o poético e o crítico, entre o ícone e o símbolo, que surge a luz. Esta operação deve apenas pretender-se tradutora e, por vezes, tradutora do intraduzível. Capturadora de possíveis. Uma dentre tantas no amplo tabuleiro dos signos. Então, a crítica se volta escritura e, destarte, encontra sua função alentadora enquanto canto paralelo à obra artística.



Bertold Brecht já foi muito mal lido. Contextualizações puramente ideológicas acabaram por constituir-se em barreiras quase intransponíveis para uma leitura desassossegada de sua obra. O didatismo brechtiano, mal traduzido, tornou-se ponta de lança para encenadores panfletários, que viram aí uma estratégia perfeita para transformar o poético em palavras de ordem para uma revolução infra-estrutural.

Por outro lado, a visão nitidamente marxista de Brecht levou seus opositores a erguerem barreiras de visão que os incapacitaram de perceber o lúdico do teatro brechtiano e a sua proposta, que apontava para novos caminhos da dramaturgia moderna. A obra de um comunista tornou-se relevante para a dramaturgia universal. Afinal, Brecht tornou-se uma figura importante e os ocidentais devem prestar-lhe atenção. Ou: que pena que ele não nasceu na América! Ou ainda: afinal, ele não foi tão comunista assim.

Ou é preciso perceber o instante contextualizador da obra brechtiana e da sua própria vida. Momentos de convulsões, revoluções, debates, contradições afloradas; nova ordem social implantada, o arrefecimento da idéia de nacionalismo barato sendo insuflado por todos os meios de comunicação, o uso da ilusão mimética e entorpecedora dos meios de comunicação e pela cultura em geral para a observação do estado submisso do espectador.



Por outro lado, a dialética marxista prevê uma leitura aguda do momento histórico em suas contradições e obriga a visão e, conseqüentemente, a consciência a adotar uma nova forma de percepção das relações do homem com e no universo e, daí, uma nova forma de construção artística deste universo: uma forma capaz de tornar presentes as contradições e possibilitar ou até precipitar transformações em todos os níveis.

Mudando-se a forma de perceber as relações do homem/universo, brotará à consciência do homem a necessidade de transformação. Então, o signo artístico adquire uma função. Torna-se um signo de caráter utilitário, cujo valor maior residirá no uso que dele fará a recepção.

O espectador, jogando, divertindo-se, aprende. O poético adquire caráter de escola prazerosa, espécie de universidade do prazer onde o jogo contém conseqüências práticas: pragmaticismo.

Aprende-se jogando: com e na vida. Dessa percepção quase lúdica levada à consciência surgem os momentos de tensão extremada, a recepção e o fato; signo contra signo; ação/reação e, neste choque, a fissura da consciência e o vislumbre da transformação, da nova ordem.

Por isso o teatro brechtiano é gestual. Localiza-se na ação quase bruta sobre a consciência do espectador.



O gesto dá ao teatro uma dimensão épica na medida em que é antidramático, na medida em que revela o escondido e sugere uma crítica e uma tomada de posição. O gesto dá ao teatro estranho de Brecht uma expressão tátil da palavra. Superando a linguagem lógica discursiva das palavras, o gesto introduz uma outra linguagem que liberta um sentido e passa a impregnar o palco e a platéia porque tudo se transforma – gesto, movimento ou grito – em sugestão para discurso alógico, mais próximo da linguagem oriental do que da ocidental, mais próximo da linguagem do que do texto, mais próximo da arte do que da estética (FERRARA, 1981, p.38).

O gesto corresponde a uma suspensão da cronologia e da sequência da ação a fim de produzir uma relação entre a ação que se representa e aquela que se produz no ato de representar. A ação não se reproduz na cena, mas a cena descobre a ação pelas características indiciais do gesto que revela uma sublegenda, uma subescrita dispersa no episódio, mas suficiente para revelar suas causas e conseqüências e não permitir a consecução dos recursos enganosos do drama.

A percepção automatizada do homem precisa ser rompida de forma brusca, acentuada, quase como força bruta agindo sobre a consciência do receptor, causando-lhe uma interrupção no campo da consciência, o que vai provocar uma reação e, posteriormente, o vislumbre de subtextos dispersos pela escritura textual (atitude paródica).

Há um diálogo constante de gestos textuais que se contrastam, contradizem e, nesse dialogar, vão permitindo a visualização, por índices, de uma escritura submersa que é parodiada. O texto revelando o texto do outro e,



em operação de choque, proporciona o vislumbra da síntese transformadora que, por sua vez, será, também, geradora de novos impactos sógnicos.

Para a instauração dessa nova lógica, através do processo gestual, é necessário que se instaure o afastamento, distanciamento crítico que impeça a ilusão da não representação, atitude mimética que leva à identificação, à encarnação e à catarse tanto de ator quanto de receptor.

Em síntese, a atuação cênica deve revelar a representação; desautomatizando, desta forma, o modo de percepção do receptor de toda a encenação, apresentando-a como processo de linguagem, reveladora de contradições estruturais. O receptor é levado ao “estado de choque” desinibidor de sua percepção e consciência automatizada.

Distanciamento, afastamento, estranhamento, são todos eles nomes que designam uma estratégia utilizada em leitura, em teatro, na arte em geral, que busca estranhar o texto no sentido de chamar o receptor à consciência.

À medida que o gesto constitui o material do teatro épico, seu uso apropriado leva à modificação de atitudes. No processo pedagógico com a peça didática, os gestos devem ser compreendidos, isto é, seu significado precisa tornar-se consciente. A peça didática é uma tentativa de tornar inteligíveis os gestos, ao serem executados praticamente. Ao mesmo tempo eles devem ser submetidos à observação.



O processo de *montagem* visa romper com o conceito de evolução, decompondo a situação em outros tantos elementos particulares, que o espectador (no teatro épico artístico) e o atuante (na peça didática) remontarão em seguida. Brecht privilegia a forma do *processo* – diversas interpretações, diversas significações coexistem. A construção por fragmentos descartáveis (estilo épico) propõe versões diferentes de um mesmo fato, colocando o atuante diante de opções.

Segundo Koudela (1991, p.103), Eisenstein opõe ao conceito de montagem tradicional, onde ela é entendida como um “encadeamento de pedaços, (...) uma tomada. Um pedado isolado de celulóide. Uma pequena moldura retangular dentro da qual existe, organizado, um fragmento de acontecimento (...) a tomada (o plano) é um elemento de montagem. A montagem é a reunião destes elementos”. Para Eisenstein, a tomada é uma *célula* da montagem. O que caracteriza é a *colisão*, o *conflito* entre dois pedados. Da colisão surge o conceito. Eisenstein compara a montagem a uma série de explosões de um motor a combustível que impele o automóvel para a frente. Nesse sentido, propõe o método da “decomposição” da ação em oposição ao naturalismo “interior”.

Ao decompor a imagem ou o gesto do ator, realiza-se uma demonstração, que propõe o exercício dialético. A dialética vincula-se à



didática justamente pela quebra da impressão de realidade ou processo de identificação com o objeto (imagem/personagem). Uma consequência imediata é o “estranhamento” – a ruptura com o discurso linear, substituído pela leitura da realidade em fragmentos.

1.3. Efeitos de estranhamento

As técnicas utilizadas para atingir o *V-Effekt* (efeito de estranhamento) e o “modelo de ação” (fornecido pelo texto da peça didática) são os instrumentos didáticos indicados por Brecht. A sistematização das informações teóricas de Brecht sobre a linguagem gestual não tem a intenção de estabelecer um sistema normativo. A descrição dos instrumentos utilizados por Brecht visa antes fornecer indicativos de caminhos para novos experimentos a serem realizados.

Os textos das peças didáticas favorecem alternância entre *identificação* e *estranhamento* pelo jogador. Embora a regra do estranhamento também valha para a peça didática, a identificação exerce aí um papel importante: “Quando eu, mesmo com a maior boa vontade, já não sabia mais o que fazer com a identificação, construí a peça didática” Brecht (*Apud* Koudela, 1991, p.105)



Essa observação de Brecht, que a primeira vista permanece enigmática, pode ser esclarecida através de uma reflexão sua, realizada em função da *Nova Técnica da Arte de Interpretação* (1935-1941). Brecht refere-se ao contato entre palco e platéia, que normalmente se realiza com base na identificação. O objetivo principal do ator tradicional é a invocação desse “ato psíquico”. Já a técnica que provoca o “efeito V” é diametralmente oposta – o ator é levado a não provocar o ato de identificação.

No processo com o jogo teatral não sucede apenas uma identificação intelectual, mas também corporal, sem a qual atitudes, gestos e modelos não podem ser imitados. A diferença em relação à identificação tradicional reside tanto no sujeito e objeto, quanto na mediação estética. O sujeito da identificação não é o ator ou espectador mas sim aquele que realiza o experimento. A través do jogo de troca de papei, ele assume a posição de observador de seus próprios atos.

Existem inúmeras técnicas de estranhamento. O próprio Brecht aponta para as técnicas de estranhamento no teatro chinês. Outras mais familiares poderiam ser buscadas no dadaísmo, por exemplo. A técnica de “estranhamento”, específica de Brecht, se diferencia pelo fato de chamar a atenção para processos sociais. Em oposição a outras tendências artísticas, ele



busca meios que visam mostrar “processos entre os homens”, sendo que justamente aquilo que é cotidiano, usual, deve ser tratado como “histórico”:

(...) estranhar significa, pois, historicizar, representar processos e pessoas como históricos, portanto transitórios. O mesmo pode acontecer com contemporâneos. Também as suas atitudes podem ser representadas como temporais, históricas, transitórias Brecht (*Apud* Koudela, 1991, p.107)

Representações de acontecimentos passados são tornados conscientes enquanto tais: eles são temporais e transitórios. Ao serem mostrados dessa forma, apresentam as relações entre os homens como mutáveis e passíveis de serem modificados. Assim como aquilo que ocorreu no passado pode ser mostrado como transitório, também o presente pode ser historicizado. Isso faz com que o espectador se distancie de seu tempo e veja com o olhar da “geração futura”.

Assim, Brecht e Oswald seguem em seus textos caminhos paralelos. Ambos, em suas travessias, atravessaram o futurismo russo, o expressionismo alemão, o dadaísmo etc. Ambos propugnaram por uma nova ordem político-social e cultural. Por uma nova poética e por uma nova forma de encenação teatral: a-nacionalista, internacionalizante. Buscaram o gesto como fonte geradora de rupturas. Buscaram o diálogo entre discursos e uma função social para a linguagem artística.



Observe-se que a virada do século XIX constituiu uma época de conturbação e revisões. A humanidade, nas duas primeiras décadas do século XX, vive momentos de grandes transformações. Havia insatisfação com a situação vigente em níveis políticos, sociais e culturais e um nítido sentimento de mudanças no sentido de se encontrar uma nova ordem e uma linguagem compatíveis com essa sociedade em transformação. Não só o modo de composição da sociedade está sob questionamento, mas sobretudo, a forma como as relações sociais estão sendo representadas, através da linguagem, pelos mais variados sistemas de representação: teatro, pintura, ciência, filosofia etc. Neste contexto de repensar o homem no universo, eclodiam aqui e ali, movimentos culturais dispostos a transformar radicalmente o discurso artístico e, dentre estes, destacavam-se, por sua radicalidade, o futurismo, o dadaísmo e o expressionismo.



2. A arte como expressão

Comumente chamada de expressionista é a arte alemã do início do século XX. O Expressionismo, na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos *fauves* (“feras”) e o movimento alemão *Die Brücke* (“a ponte”). Os dois movimentos se formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocam respectivamente no *Cubismo* na França (1908) e na corrente *Der blaue Reiter* (“o cavaleiro azul”) na Alemanha (1911). A origem comum é a tendência antiimpressionista que se gera no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, VanGogh, Munch e Ensor.

Segundo Giulio Carlo Argan (1992, p.227-8) na obra intitulada *Arte moderna* esclarece que, literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é o movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. É a posição oposta à de Cézanne, assumida por VanGogh. Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude *sensitiva*, o Expressionismo uma atitude *volitiva*, por vezes até agressiva. Quer o sujeito assuma em si a



realidade, subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-se, o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto, a abordagem direta do real, continua a ser fundamental. O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas*, que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade; mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho. Assim se esboça, a partir daí, a oposição entre uma arte *engajada*, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de *evasão*, que se considera alheia e superior à história. Somente a primeira (a tendência expressionista) coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da *comunicação*; a segunda (a tendência simbolista) o exclui, coloca-se como *hermética* ou subordina a comunicação ao conhecimento de um *código* (justamente o símbolo) pertencente a poucos iniciados.

O Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo, como discriminação entre os impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista, como concentração da pesquisa sobre o problema específico da



razão de ser e da função da arte. Pretende-se passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal (já renegada pelo socialismo “científico”), e sim na superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais. No tema da existência insistem os dois maiores pensadores da época, Bérqson e Nietzsche, que exercem uma profunda influência sobre, respectivamente, o movimento francês dos *fauves* e o alemão da *Brücke*. Para Bérqson, a consciência é, no sentido mais amplo do termo, a vida; não uma imóvel representação do real, mas uma comunicação ativa e contínua entre objeto e sujeito. Um único *élan vital*, intrinsecamente criativo, determina o devir dos fenômenos como do pensamento. Para Nietzsche, a consciência é decerto a existência, mas esta é entendida como vontade de existir em luta contra a rigidez dos esquemas lógicos, a inércia do passado que oprime o presente, a negatividade total da história.

Excluída a referência à herança do passado, a não ser para superá-la, a razão histórica comum dos dois movimentos paralelos é o compromisso de enfrentar resolutamente, com pela consciência, a situação histórica presente. E é exatamente aqui que se abre a dissensão com uma sociedade que preferia não a conciliação, mas a agudização da divergência entre cultura latina e



cultura germânica, inclusive para justificar por motivos ideais a disputa pela hegemonia econômica e política na Europa, que logo conduziria à guerra.

2.1. Do impressionismo ao expressionismo no teatro

O naturalismo permanece ainda associado à tradição do teatro ilusionista; de certo modo, leva essa tradição até suas conseqüência mais radicais. Embora a temática naturalista já contradiga as formas rigorosas, os autores naturalistas envidam esforços para salvá-las. Conforme Anatol Rosenfeld (1997, p. 102-74), em *O teatro épico* foi Tchekhov que, premido pela sua temática, talvez se tenha afastado com mais consciência do rigor formal. O dramaturgo russo de fato já supera o naturalismo em direção ao impressionismo. É propositadamente que desfaz a forma severa ao nos apresentar com infinita sutileza de nuances os seus quadros da vida provinciana da Rússia.

É característico do impressionismo em geral que seus adeptos já não visem a apresentar a realidade tal qual ela é e sim qual ela se lhes afigura – a aparência da realidade, a impressão fugaz de um mundo em constante transformação. De certo modo eram naturalistas ao extremo. Mas precisamente por isso não alegam produzir a realidade e sim a mera impressão



dela. Tornaram-se, por assim dizer, subjetivos por quererem ser objetivos. No drama, isso tende a manifestar-se como introdução de um foco lírico-narrativo, isto é, de uma subjetividade a partir da qual é projetada a impressão desse mundo objetivo.

No expressionismo acentua-se essa subjetividade radicalmente a ponto de se inverterm as posições: a própria subjetividade constitui-se o mundo. Prescindindo da mediação das impressões flutuantes e fugazes do mundo dado, o autor “exprime” as suas visões profundas, propondo-as como “mundo”. Este é apenas expressão de uma consciência que manipula livremente os elementos da realidade, geralmente, deformados segundo as necessidades expressivas da alma que se manifesta. A idéia profunda plasma a sua própria realidade. É evidente o forte traço lírico que decorre da própria concepção expressionista.

Com isso verifica-se ao mesmo tempo uma viragem contra o teatro ilusionista: o expressionismo já não pretende reproduzir a realidade exterior e opõe-se ao drama naturalista de ambientes sociais, assim como ao drama impressionista de atmosfera, um drama de idéias, em contexto fortemente emocional; idéias expressas através de uma seqüência livre de imagens simbólicas, espécie de revista com pano de fundo musical, coro, dança, etc. Essa revolução cênica contra a ilusão, no início do século XX, corresponde



perfeitamente à das outras artes, particularmente das artes plásticas, que abandonam, pouco a pouco, a reprodução da realidade e o figurativismo. Daí também as numerosas experiências no sentido de superar a separação entre platéia e palco; a oposição ao palco à italiana; incremento às pesquisas na arte de desempenho (com forte influxo do teatro asiático) que procuram assimilar a pantomima e máscara da “Comédia dell’Arte” e o estilo grotesco (Meyerhold) ou rítmico-musical (Adolphe Appia), assim como a tendência de criar uma cenografia estilizada, com fortes elementos de abstração simbólica (Gordon Craig). Os bastidores perspectivados são considerados de mau gosto, começa a preferir-se o “décor” construído, de três dimensões (Appia). Exalta-se o teatro teatral, a teatralidade pura. O ator já não teme revelar que atua para o público. A “quarta parede” do naturalismo é derrubada. O teatro não receia confessar que o é teatro, disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito.

A linguagem teatral do início do século XX vive, ao mesmo tempo, com o apogeu do movimento naturalista – com sua atitude de “reprodução” da realidade quase ao nível da cópia, atitude absolutamente referencial – e com a insatisfação generalizada com este tipo de forma teatral – com o surgimento de vários movimentos de ruptura deste sistema. Isto ocorre em todos os cantos do mundo, mas apresenta um quadro mais nítido na Alemanha. Lá é possível



perceber-se, com clareza, a transição da cena naturalista para outras formas de encenação.

Esta transição está prenunciada já no teatro do naturalista Gerhart Hauptman (1862-1946), autor de *Antes do Amanhecer* (1889), (com rubricas exatas e extremamente descritivas) e de *Os Tecelões* (1893), (famoso texto naturalista onde o cunho social está privilegiado) que, durante sua vida de escritor, mesmo sendo considerado um autor modelo do teatro naturalista, tem breves passagens pelo simbolismo e finalmente, indicia as mudanças que hão de surgir com o provável “esgotamento” do naturalismo enquanto forma de representação.

Uma outra volta considerável dada nesta passagem do naturalismo para o expressionismo foi aquela empreendida por Frank Wedekind (1864-1918). Pertencente à geração de Hauptmann e considerado um ultranaturalista é também apontado como precursor do expressionismo por suas abordagens da sexualidade, adentrando os caminhos da discussão do universo psíquico e psicológico em seus textos, *O Espírito da Terra*, *A Caixa de Pandora* e *O Despertar da Primavera* que, em 1891, provocou absoluto escândalo na sociedade, pela forma de encarar e encenar a repressão sexual em adolescentes. Wedekind introduziu em seu teatro, também, a fantasia, sempre presente na cena expressionista.



Não só os dramaturgos foram responsáveis pela ruptura com a encenação naturalista, mas também e principalmente, alguns encenadores tiveram contribuição decisiva neste processo que culminou com a implantação de uma nova forma teatral. Entre tantos vale lembrar a contribuição de Max Reinhardt que estabeleceu a rampa conectando palco e platéia, removeu as cortinas e a ribalta e promoveu espetáculos em arenas de circo e catedrais. Meyerhold, por sua vez, passava a utilizar estruturas nuas e esqueletos de arranha-céus e fábricas como locais de encenação. Está claro que, com esse comportamento, uma nova forma teatral surgia pelas mãos de dramaturgos e encenadores alemães e russos, principalmente.

O expressionismo enquanto forma de manifestação teatral parece firmar-se, contudo, definitivamente, por volta de 1914 quando Walter Hasenclever, por ocasião da apresentação de sua peça *O Filho*, lança seu manifesto. Hasenclever torna-se um dos mais importantes dramaturgos expressionistas ao lado de Ernest Toller (1893-1939), autor de *As Massas* e *O Homem* (1920) e *Os Maquinoclastas* (1922), e de Georg Kaiser (1878-1945), autor de *Os Cidadãos de Calais* (1917) e de *Gas I* (1918) e *Gas II* (1919), a quem Brecht chamou de seus “pais ilegítimos” declarando que Kaiser iniciava em teatro uma postura científica. Essa postura seria aquela perseguida por Brecht na sua busca de um teatro épico.



A ligação de Brecht com o expressionismo é evidente não só por suas declarações e alusões a este movimento como pela sua própria obra. Grande parte da crítica considera o início da sua carreira, como dramaturgo, inserida no movimento expressionista. De fato, em *Baal*, *Tambores na Noite* e *Na Selva da Cidade*, vemos um Brecht ainda buscando sua forma teatral épica e mais severamente marcado pelas influências expressionistas. Neste seu caminhar teatral, Erwin Piscator (1893-1966) desempenhou papel fundamental. Foi ele o responsável pelas primeiras tentativas de didatizar a encenação e quem a adaptar o expressionismo às exigências didáticas que foram, posteriormente, sistematizadas e teorizadas por Brecht (com quem chegou a trabalhar em parceria). Piscator introduziu na encenação dispositivos, filmes, palcos giratórios horizontais e verticais e comentadores que adentravam a cena para relatar ao espectador fatos relevantes do cotidiano. Todos esses procedimentos serão assimilados pelo teatro de Bertolt Brecht.

O que é possível verificar e vale ressaltar, neste quadro de transição, é que havia, por toda a parte, uma grande tendência a desautomatizar o modo de se fazer teatro que imperava até então. Todos os envolvidos com a linguagem teatral passavam a buscar um teatro com linguagem própria e com consciência dessa sua linguagem e de sua capacidade de articulação significativa.



Abandonava-se definitivamente a crença na representação “duplicadora” da natureza e enfatizava-se a expressão interior.

Em todas as artes aconteciam movimentos, muitos dos quais em direção à introspecção – em contraposição à atitude de duplicação da natureza; o artista em busca do seu estado interior dando-se o direito de distorcer a realidade exterior pelo seu “olho interior” subjetivo.

Desta forma, o teatro rompia definitivamente com a cena naturalista que procurava “copiar” a natureza exterior construindo uma encenação excessivamente sentimentalista e referencial, espetáculo muito preocupado em traçar nítidos quadros psicológicos das personagens e que amarrava as situações de narrativa segundo leis de causa e efeito dentro de uma lógica rígida e já automatizada.

O teatro expressionista colocava-se frontalmente contra este estado de coisas. O mundo exterior era mostrado pelos expressionistas de forma anárquica através de cenas rápidas, sem seqüência lógica, e distorcidas pela alteração da fantasia: personagens fantásticas, visões e estados de humor contrastantes, aparência mecânica e estilização de cenários. Esta nova postura propiciou um amplo campo de criatividade e liberdade de experimentação aos jovens atores, dramaturgos e principalmente encenadores e cenógrafos. Aqui a cena convencional é destruída em sua estrutura seqüencial. Em, seu lugar



surge a peça dividida em quadros e sem nexos causal e com um nítido movimento de afastar-se das referencialidade e do psicologismo sentimentalista. A sintaxe convencional do espetáculo é destruída para instalar-se em seu lugar uma linguagem que oscila desde a concentração telegráfica até simples balbuciar desprovido de nexos lógico-semântico e próximo das atitudes dadaístas.

Os expressionistas, por outro lado, procuravam estabelecer uma nítida diferenciação entre o que consideravam o homem velho (materialista, calculista, frio, organizado sobre uma lógica estrita) e o homem novo (puro, espiritual, com sentimentos profundos que vinham à tona sem nexos lógico e sem organização rígida). Dessa forma, a personagem de seu teatro não é necessariamente motivada psicologicamente. São personagens estáticas, não raras vezes retiradas da literatura e do cotidiano populares e crivadas de efeitos e atitudes grosseiras, vulgares e grotescas.

O expressionismo, enfim, mais que um estilo teatral parece ter sido um estado de espírito, uma atitude de revolta contra o estado de coisas reinante no nível da realidade e da representação. O expressionista não fotografa, tem visões. A obra cênica não busca representar a imagem do real, mas exprimir o interior profundo do sentimento numa espécie de grito de revolta. O diretor de cena trabalha todos os elementos de forma concentrada sobre um motivo



profundo, uma idéia capaz de causar um choque sobre o espectador agindo, assim, diretamente sobre a sensibilidade da recepção. Não é o cenário realista que se impõe à cena, mas a palavra que soa como poema. A expressão simbólica do cenário dá-se principalmente ao nível da linha e da cor. As cores utilizadas nos cenários, figurinos e iluminação são elementos tradutores da atmosfera da cena. A luz geral é praticamente eliminada e o palco passa a ser iluminado por “flashes”, pontos iluminados em contraste com o restante do espaço no escuro ou na penumbra. O cenário recusa o “espelhamento” da realidade exterior e busca montar um sistema significativo nas formas, cores e linhas. Desta forma, todos atuam como personagens: indiciam, sugerem o estado de espírito da cena, espécie de tradutores simbólicos de uma situação que está apenas indiciada para a percepção sensível da recepção.

O ator expressionista situa-se entre o distanciamento (brechtiano) e a ação do tipo das marionetes. Não há a “encarnação” da personagem com base na linha stanislavskiana de representação. Os atores expressam-se por movimentos que são reduzidos ao mínimo necessário para exprimir o essencial. A palavra é pronunciada de forma ritmada, marcada e nitidamente articulada. Os gestos são duros, explosivos e precisos.

Este quadro de transformação e efervescência, com efeito, operou profundos diálogos com a personalidade perscrutada de Brecht que estava,



então, à cata de uma cena capaz de transformar, pelo raciocínio, a conduta do espectador. Como já assinalamos, do diálogo e da experimentação destas várias tendências é que Brecht chegará, finalmente, à postulação de seu teatro épico.

Não se pode negar, por outro lado, que algumas das principais características do teatro expressionista estejam presentes no teatro de Oswald de Andrade, muito em especial na estrutura de *O Homem e o Cavalo* (1934) e de *O Rei da Vela*. Com efeito, o modo de encenação expressionista serviu como ponto de partida para a encenação de *O Rei da Vela* (1933-1937), montada pelo Teatro Oficina em 1967. Evidencia-se, portanto, mais um ponto de contato, via teatro expressionista, entre Oswald e Brecht. Ambos pareciam permanecer em constante diálogo. Diálogo por vezes estranho, intermediado por outro texto. Por exemplo, vários críticos e estudiosos brasileiros já apontaram as semelhanças existentes entre o teatro de *O Mistério Bufo* (*Mistéria-Buf*) (1920), de Maiakovski e *O Homem e o Cavalo*, de Oswald. Dentre estes críticos destacamos Boris Schnaiderman e Sábato Magaldi que mais de uma vez apontaram esse diálogo que acreditamos, conduz sempre à cena expressionista, ou como ponto de partida ou como ponto de chegada.

Tanto Oswald quanto Brecht fazem nítida opção: um teatro de atuação. Depois de um claro posicionamento político-ideológico, partem para uma ação



mais ampla: da ação teatral colocada ao nível da experimentação, muitas vezes exaustiva, partem para a elaboração e efetivação de um teatro de atuação. Um teatro que fosse canto paralelo tradutor de uma nova ordem: a história enquanto contrução/desconstrução.

Esta mesma crítica foi determinante, a ponto de ser motivo letargo para a maioria dos autores da época. Brecht e Gollwitzer, no entanto, não se deixaram abater e continuaram a trabalhar, desenvolvendo suas ideias e criando um teatro que fosse uma verdadeira revolução.

Tanto Brecht quanto Gollwitzer, então extremamente preocupados com a crítica à linguagem teatral usada até então para explicar, criticar e conhecer as relações do homem com o universo. Há sempre a presença de uma linguagem de teatro que seja uma verdadeira revolução, capaz de mudar a maneira de ver o mundo e de agir nele.

Tanto Brecht quanto Gollwitzer, então extremamente preocupados com a crítica à linguagem teatral usada até então para explicar, criticar e conhecer as relações do homem com o universo. Há sempre a presença de uma linguagem de teatro que seja uma verdadeira revolução, capaz de mudar a maneira de ver o mundo e de agir nele.



3. A linguagem teatral de Brecht e Oswald

Uma certa crença, surgida no meio teatral, de que o Teatro possui em sua estrutura uma capacidade transformadora da realidade, devendo atuar, portanto, direta e imediatamente sobre a realidade no sentido de modificá-la e, desta forma, adquirindo quase que a única função de modificador, transformador, levou muitos críticos, teóricos e encenadores a exigir do teatro tal postura, deformando a linguagem teatral e atingindo, muitas vezes, os limites do panfleto ideológico.

Esta mesma crença foi determinante, a nosso ver, em muitas leituras precipitadas a respeito do teatro de Brecht e de Oswald, situando-os, erroneamente, dentre aqueles postuladores de um Teatro atuante sobre a realidade exterior de forma direta e imediata, levando seus leitores a esquecer a leitura da linguagem teatral proposta por ambos. Não se pode entender Oswald e Brecht teatrais sem partir da leitura da linguagem proposta por ambos, pois que suas posturas ideológicas estão intimamente ligadas às novas propostas apresentadas por ambos para a linguagem teatral.

Tanto um como o outro, estão extremamente preocupados em criticar a linguagem teatral usada até então para explicar, criticar e conhecer as relações do homem com o universo. Há sempre a pesquisa de novas formas de



linguagem, que possam dar ao usuário oportunidade de participação ativa no evento teatral, e que buscam encontrar meios de interpretar a realidade de forma a criar no usuário um juízo crítico. A meta principal, sem dúvida, é a mudança de crença e hábitos perceptivos para, através desta mudança, atuar de forma crítica sobre uma provável mudança na estrutura social.

Quando tentamos efetuar a leitura do teatro de Brecht e de Oswald, através de uma aproximação dialogal, verificamos que, ao mesmo tempo, buscamos e somos levados a admitir determinadas consequências práticas desta aproximação. Estas consequências, provavelmente, não seriam passíveis de determinação caso não se colocasse em estado de confronto dialogal o teatro épico e o teatro antropofágico.

Brecht, antiaristotélico, e Oswald, antinaturalista, propõem o signo teatral com função social, com consequências práticas na sua relação com o mundo exterior. Signo-estranhamento que provoca o repensar da estrutura social. Expor a crença de uma estrutura lógica, ética e estética à experimentação e colocá-la em julgamento. Elaboram, desta forma, um conceito geral que, enquanto existentes sob forma de estranhamento-distanciamento – atuam sobre a produção de ícones, revelando-os e propiciando, assim, mudança ou a possibilidade de mudança de hábitos.



Estabelecem diagramas e os colocam em experimentação. A experiência é única mestra.

O tom messiânico que pregava a necessidade de um novo homem evidenciava uma revolução interior ansiada por aqueles dramaturgos nutridos de uma forte dose de idealismo. Assim, Bertolt Brecht (*Apud* Peixoto, 1981, p.47), no seu *Diálogo de a Compra do Latão*, elabora uma valiosa discussão sobre vivência e experiência; ou melhor, sobre dois elementos diferentes que alguns confundem: a experiência vivida (*Erlebnis*) e a experiência científica (*Experiment*). O que é possível extrair da segunda é impossível extrair da primeira; além disso, a vivência teatral não equivale a viver alguma coisa na própria pele. A única hipótese de utilidade neste sentido, da experiência vivida, seria a possibilidade de reflexão posterior sobre a mesma.

Desta forma, pelas proposições de Brecht e Oswald compreende-se que ambos buscaram colocar, no teatro, as estruturas universais (estéticas, éticas e lógicas) e verificaram, através dessa experimentação, as conseqüências práticas dali advindas.

O teatro, linguagem complexa, constituída de intersemiotização de vários códigos, parece ser o lugar, por excelência, onde a vida, em toda sua complexidade (através de sua representação), pode ser colocada em experimentação.



O fenômeno da vida enquanto existente (segundo) é posto em conceito geral (terceiro), através da mediação do signo, e este, por sua vez, poderá revelar-nos o seu objeto, isto é, sua forma de ser, sua estrutura. Constroem-se, portanto, diagramas de vida que, estudados, jogados, analisados, poderão apontar não só para nossas concepções futuras, como também para nossos possíveis hábitos e crenças.

O teatro parece permitir, através da representação das relações humanas em todos os níveis, colocar em situação de experiência o próprio homem e seu modo de perceber e conceber o universo.

Brecht e Oswald não querem apenas utilizar o teatro para representar a vida. Querem ir além. Procuram, através da linguagem teatral, observar, experimentar e criticar analiticamente a conduta humana e suas concepções, visando à prospecção das prováveis conseqüências práticas para situações futuras.

3.1. O teatro convertido em ciência

A arte, em especial o Teatro, adquire uma função prática, aproximando-se da função da Ciência; e para Brecht foi Georg Kaiser (1878-1945), o primeiro a iniciar em teatro uma postura científica. Essa postura seria aquela



perseguida por Brecht na sua busca de um teatro épico. Note-se, entretanto, que, na obra *Maiakovski e o teatro de vanguarda*, A M. Ripelino (1986, p. 109) afirma que, em 1920, Maiakóvski concebeu um drama baseado nas figuras de Lênin, Einstein e Deus, e que o próprio “Maiakovski apaixonava-se pelos conceitos de Einstein, sonhando refletir na própria poesia as atividades da ciência”. Sendo geradora de estruturas próximas ou aproximativas às estruturas universais que permitem, pela sua observação e experimentação, apontar para uma nova forma de perceber e de conceber o universo, dando à própria representação uma função prática, (não unicamente estética) em relação aos seus objetos.

3.2. Novos rumos na pesquisa e prática teatrais

Ao estabelecerem caminhos paralelos, Oswald e Brecht em suas vidas-texto, constroem suas obras dialogantes que buscam apontar novos rumos na pesquisa e prática teatrais em virtude dos quais, alguns pontos saltam imediatamente à vista neste diagrama possível:

1. Tanto Oswald quanto Brecht dão por encerrada a fase do teatro enquanto linguagem sacralizada, modelizada através de normas e regras estabelecidas unicamente com base no estatuto estético;



2. Ambos se colocam frontalmente contra os princípios aristotélicos e, por conseguinte, contra o pensamento linear o qual vê a história enquanto uma sucessão de fatos e a arte como reflexo desta estrutura. Suas posturas dão-se em virtude da busca de um teatro participante e não submisso, ativo e não passivo; teatro de sobressaltos e não teatro de exaltação e/ou êxtase;

3. Os dois optam, enfim, pela experimentação. Não pela simples experiência estetizante, mas pela transgressão às próprias leis da tradição teatral, seus valores estéticos, partindo para colocar em tubos de ensaio as relações universais, isto é, as relações humanas como a forma de percepção e de concepção do universo, situadas dentro de um determinado modo de produção. Não é por acaso que ambos terão como ponto central de observação e análise as relações humanas, no modo de produção capitalista em todas as suas nuances de produção de sentido, produção de signos. É este modo de ser/estar no mundo que é colocado sobre o crivo da análise, através de sua representação. São as relações de produção de signos, vale dizer, de hábitos e crenças da sociedade sob o regime capitalista que vão ser cuidadosamente detectados, diagramados, analisados e criticados nas obras de Brecht e de Oswald.



As contradições são reveladas através do posicionamento em forma dialógica, isto é, as tensões colocadas em conflito. Do conflito advém a dúvida e, na tensão, a fissura, lugar onde se produzirá o signo novo, ampliado.

Assim sendo, a tensão que se observa é a da metalinguagem e da poética, do símbolo contra o ícone tensões sempre presentes nas obras de Oswald e que provocam o choque. Não é por coincidência, também, o uso de técnicas de distanciamento e de estranhamento nas peças de Oswald e Brecht. Com relação a esta questão V. Chklovski, em *A arte como procedimento*, enfatiza:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo da singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se "tornou" não importa para a arte.* (*Apud* Eikhenbaum, 1965, p.81-2).

Esta formulação rápida de Chklovski nos remete à idéia de que a arte serve a vida porque, enquanto a automatização a tudo devora, a arte existe “para ressuscitar a nossa percepção da vida”. Habilmente, Chklovski defende seu ponto de vista e, ao mesmo tempo, mostra a utilidade social que empresta à arte. Entretanto, para que ela sirva, é preciso que o receptor pague um certo preço. Desautomatização implica dificuldade, pois exige um “make it new”. O



estranhamento das coisas e a complicação da forma são, portanto, condições indispensáveis para que a arte desempenhe a sua função.

2.3 - O teatro e a percepção desautomatizada

Em se tratando de arte, a liberação do objeto do automatismo da percepção se instala por diferentes meios; no teatro, do qual estamos tratando (épico/antropofágico), é utilizado o estranhamento para causar o choque, fazer aflorar as contradições e, assim, demonstrá-las visivelmente. O choque é interpor a dúvida sobre crenças estabelecidas. A surpresa é a colocação do discurso paralelo, uma espécie de contra-canto que vai correndo ao lado do discurso institucionalizado e, assim, revelando-o em todos os seus mascaramentos, arrancando-lhe a máscara. Meio-fio perigoso, intencionalmente escolhido como divisor de águas, fronteira de choques e prospecção do vácuo. Do choque dos discursos, das relações representadas através da linguagem sígnica, entrevê-se, por sobressaltos, a história.

O teatro antropofágico de Oswald é, em todo seu modo de ser, de construir-se e revelar-se, enquanto estrutura móvel, deslinearizada, privilegiadora da parataxe, um ponto de choque, de surpresa. É a ação da linguagem, sua articulação por meio de palavras que buscam traduzir o



intraduzível. O símbolo tensionado procurando traduzir o ícone; o instante primeiro de todas as possibilidades, sendo mediado pela linguagem, sempre limitada diante do universo. Diante do evento possível, do fenômeno das possibilidades, o homem está diante do desconhecido, situação do instantâneo, simultaneidade repleta de possibilidades de vir a ser, o caos ou o acaso.

Não se pode deixar de descrever o teatro de Oswald como estranho e estranhado, simultâneo e causador de choques, fissuras profundas nas relações organizacionais do homem; incansável remexer de atitudes e, portanto, progressão “ad infinitum” das possibilidades perceptivas da arte enquanto síntese das relações universais. Oswald, em cena é, para o receptor, experiência de estar diante do provável, do possível.

Assim, a Arte assume esta atitude de considerar, demonstrar o abstrato em formas concretas pelas inter-relações. Ao radicalizar seus pontos relacionais, portanto, num movimento sincrônico, somos capazes de conjugar elementos distanciados na cronologia e, desta forma, é possível entrever, pelas frestas, o percurso da história e, nesse percurso, o papel desempenhado pela Arte e pelo artista.

3.4. A Antropofagia e a proposta estética de Oswald



O Teatro Antropofágico de Oswald parte integrante do sistema da antropofagia é uma forma radical de conduta. A radicalidade do teatro de Oswald está, por conseguinte, no processo de construção que busca montar um novo sistema (análogo à estrutura de contrastes da sociedade brasileira) que permita a percepção diferenciada e posterior modificações dos hábitos sócio-culturais.

O Teatro canibal oswaldiano não nega apenas nossa estrutura social política e econômica, nosso *modus vivendi*, mas, sobretudo, nega nossa postura e comportamentos estéticos e cria um sistema teatral radicalmente oposto ao vigente até então. Com essa postura, adota um caráter metalingüístico, crítico em relação ao teatro brasileiro tradicional, e postula uma reorganização em termos do que seja um espetáculo teatral nacional. Ainda com relação a essa questão, é Haroldo de Campos, na obra *Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração*, quem comenta a atitude antropofágica presente na obra oswaldiana dizendo:

Creio que, no Brasil, com a 'Antropofagia' de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universo. A 'Antropofagia' oswaldiana – já formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do 'bom selvagem' (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo um ponto de vista desabusado do 'mau selvagem', devorador de brancos, antropófagos. Ela não envolve 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 apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é 'outro' merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um 'polemista' (do gr. *pólemos* = luta, combate), mas também um 'antologista': só devora os inimigos que considerava bravo, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... Exemplo: Oswald de Andrade inspirou-se até certo ponto no cubismo poemático-itinerante de Blaise Cendrars (sobre quem, por outro lado, não deixou de exercer influência no período heróico da criação da chamada 'poesia pau-brasil', 1923-1924). No entanto, ao invés da kodak excursionistas do pirada du lac Léman, preocupada em registrar o pitoresco e o exótico nas suas andanças por terras brasileiras, o camera-eye do poema-minuto oswaldiano deflagra, no meramente paisagístico, um elemento crítico, capta um registro satírico dos costumes nacionais estratificados, detona uma cápsula de humor dessacralizante, que não encontramos nos turísticos poemas brasileiros de Cendrars, recolhidos em *Feuilles de route*. Com Oswald, na década de 20, já estamos mais próximos, por antecipação, do antiilusionismo da poesia lacônica de Brecht no final dos anos 30 (os poemas escritos em basic German e aguçados de farpa crítica) do que da cromotipia descomprometida de Cendrars. O suíço pensou que tinha redescoberto o Brasil e escaldado o amigo brasileiro numa panela de fondu cosmopolita. Oswald pediu-lhe emprestada a máquina fotográfica e retribuiu-lhe a gentileza comendo-o. Sutilezas do morubixaba Cunhambebe: 'Lá vem a nossa comida pulando', como diziam os tupinambás à vista do europeu Hans Staden (1981, p.62).

A antropofagia brasileira abriu uma perspectiva política e artística diametralmente oposta à dialética das vanguardas européias, as quais partiam da abstração e da eliminação do passado e visavam essencialmente quer fosse à suplantação da experiência artística individual pela lógica artificial da máquina, quer fosse à elevação da representação estética a espetáculo real. O olhar da antropofagia, em oposição, tratava de alcançar uma reconstrução das memórias culturais, a recriação a partir de seus símbolos e conhecimentos, de uma relação não hostil entre a natureza e a civilização, a restauração



prazenteira de uma nudez sagrada e a rejeição de uma opressão civilizatória magnificamente emperiquitada.

Aí está, portanto, de forma bastante clara e sintética, todo o espírito que conduz os procedimentos da antropofagia e, se bem que, embora no caso acima, Haroldo de Campos referia-se principalmente à poesia e narrativa oswaldiana, o mesmo pode ser perfeitamente aplicado ao teatro antropofágico. Oswald canibal também em teatro é um comedor. Absorve as tendências vanguardistas de fora, digere-as inteligentemente e constrói com astúcia um sistema de espetáculo teatral totalmente novo, rejuvenescido que, não só questiona o nosso teatro tradicional, nossa cultura tradicional, mas também apresenta-nos um novo modo de teatralizar que, sem dúvida alguma, revolucionará todo o teatro bem como oferecerá subsídios para uma nova postura de toda a poética brasileira em termos de cinema, música, de espetáculo, enfim.

Oswald é radical em sua postura. Sua radicalidade situa-se, principalmente, na intertextualização, ou seja, na *transvaloração* ou *transculturação* onde os valores da tradição histórico-culturais são apresentados de forma crítica, revertendo a perspectiva histórica que é, assim, vista criticamente. O leitor fica diante de uma extensa e intrincada paródia que se constrói enquanto discurso paralelo de todos os elementos culturais, sociais,



econômicos e políticos que fazem parte do discurso institucionalizado, oficial e, por conseguinte, critica-o, nega-o, estabelece um diálogo crítico com o discurso da própria História em seu sentido tradicional. É como estarmos diante do discurso do vencido enfrentando, pela negação, o discurso do vencedor. Vencido e vencedor em combate, duelo de linguagem que permite ao leitor uma nova concepção e percepção, pela linguagem, de sua realidade sócio-cultural e de suas relações com o real.

O teatro de Oswald busca o nacional comendo a tradição e absorvendo as estruturas da vanguarda internacional. Devora o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo alemão, o futurismo russo e italiano, deglute Maiakóvski, mistura-se com Piscator, aponta para Brecht e Antonin Artaud e, num intenso trabalho intertextual, vai construindo o seu modo de fazer teatro.

Quando dizemos que Oswald degusta essas fontes, estamos querendo dizer que ele aponta a leitura para essas tendências, que seu procedimento no modo de construção teatral indicia a nossa leitura para encontramos, por consonância de procedimentos, pontos comuns a esses movimentos e autores, quase todos também radicais e radicalizadores, pontos de emergência de novas tendências da arte teatral universal.



4. Tradição teatral no Brasil

Note-se que no capítulo destinado ao teatro nacional na *Arte brasileira*, obra produzida a partir do convênio ABRIL/MEC (1976, p.103-15), há informações de que no século XIX a Independência (1822) e as preocupações nativistas decorrentes dela conduzem o teatro brasileiro à busca da afirmação nacional. A dramaturgia, no Brasil, encontra seus criadores em João Caetano dos Santos – ator – e em Domingos José Gonçalves de Magalhães e Luís Carlos Martins Pena – autores.

João Caetano (1808-1863) apresentou-se inúmeras vezes no Teatro São Pedro, nas províncias brasileiras e em Portugal. Gonçalves de Magalhães (1811-1882) introduziu oficialmente o Romantismo no Brasil. Em 1832, João Caetano leva à cena *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, peça de Gonçalves de Magalhães sobre a vida do dramaturgo Antônio José que, acusado de práticas judaicas, foi queimado vivo em Lisboa.

No ano de 1838, a companhia teatral de João Caetano estreou a peça *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena (1815-1848). Frequentemente comparado a Molière, o criador da comédia nacional retratou os costumes do campo e da cidade brasileiros na primeira metade do século XIX. Sua obra, de grande importância na literatura dramática do país, teve seguidores como



França Júnior, Artur Azevedo e Joaquim Manuel de Macedo (este, numa linha mais urbana). Martins Pena, primeiro dramaturgo a usar no palco uma linguagem brasileira, criou toda uma galeria de tipos, caricaturas através das quais criticava violentamente os costumes da época. O jovem ingênuo, trapalhão mas bem intencionado; a mocinha namoradeira; o sertanejo bronco mas puro de coração; o estrangeiro espertalhão que quer enganar os da terra são alguns dos tipos que Martins Pena criou ou Introduziu no teatro brasileiro, e que vieram para ficar.

Em plano oposto ao de Martins Pena, quer na linguagem quer na temática, surgiu pouco depois José Joaquim de Campos Leão (1833-1883). O autor, que se apelidou *Qorpo-Santo*, foi considerado louco e desprezado por seus contemporâneos. Só recentemente é que começou a receber atenção: suas peças foram publicadas pela primeira vez em 1969, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Se encenada na época, teriam representado uma antecipação de várias décadas ao francês Alfred Jarry (1873-1907), considerado precursor do Surrealismo e do teatro do absurdo com *Ubu Rei*, peça fundamental na renovação do teatro europeu.

4.1. Qorpo-Santo e o teatro do absurdo no império



Seguindo os caminhos abertos por esta dissertação na tentativa de levantar as invariantes do teatro moderno não se poderia deixar de voltar os olhos para a expressiva obra teatral de José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, que apesar de ter nascido 67 anos antes de Oswald de Andrade, esse brasileiro, redescoberto por Guilhermino César (1971), nos deixou cerca de dezessete obras teatrais consideradas por muitos críticos como precursoras do Teatro do Absurdo.

Em uma nota biográfica expressa na obra *Cadernos de teatro*, Flávio Aguiar (1975, p.37) informa que Qorpo-Santo escreveu peças absurdamente ousadas para o teatro da época. Escreveu poemas agressivos, sem métrica, sem rima, sobre formigas, aranhas, tinteiros e quinquilharias, escandalizando as mentes parnasianas. Editou sua própria obra, pomposamente chamada *Ensiqlopédia ou Seis mezes de Huma Enfermidade*.

Interessa-nos verificar quais os procedimentos que tornam a obra de Qorpo-Santo qualitativamente valiosa para nós e para o teatro nacional. Curiosamente, também Qorpo-Santo, numa de suas peças mais expressivas, *Hoje Sou Um; E Amanhã Outro*, utiliza a figura de um rei e seu ministro que, desde a fala inicial apresenta uma tese: quem é ministro já foi ou será rei e quem foi rei já foi ou será ministro. Inversão dos papéis, inversão da ordem dos elementos do sistema. Esta tese é demonstrada como sendo uma grande



descoberta feita no Império do Brasil e que está se espalhando por todo o mundo. O universo do poderoso e do vassalo, portanto, se confundem. Esta característica de inversão de funções das personagens e objetos cênicos, do confronto do discurso de elite com o discurso popular, o próprio conflito entre as diferentes retóricas (erudita, pomposa; em contraponto à jocosa, popular), a miscelânea dos universos morais (virgens ao lado de prostitutas; pai que é ao mesmo tempo amante), torna-se, sem dúvida, procedimento básico para a construção do teatro de Qorpo-Santo.

A linguagem verbal usada é toda ela ritmada, com rimas internas, carregadas do processo de montagem por espelhamento e inversões ao nível da palavra. Desta forma, ela resulta extremamente sintética dando passagem à linguagem visual que, por sua vez, é construída à base do gesto, da mímica, da pantomima, da construção estética circense. O recurso de representações mímicas dos palhaços de circo é intensamente utilizado por Qorpo-Santo (máscaras postiças que são arrancadas à vista do espectador; pastelão; vestimentas sobre vestimentas que são tiradas durante diálogos).

Qorpo-Santo opera a desestruturação das noções tradicionais de espaço/tempo ao misturar, na mesma cena, geografias e épocas distintas e, por vezes, opostas. Assim é que casa de família é ao mesmo tempo casa de prostituição. O criado retira os objetos dos locais de origem (desorganizando)



com o argumento de que os organiza. A preocupação fundamental das rubricas está em indiciar gestos, pantomimas, o que demonstra uma preocupação com o espetáculo teatral e não apenas com o texto. Neste sentido, até o texto de Qorpo-Santo, conciso, sintético, repleto de elipses, trocadilhos e chistes, torna-se um texto gestual.

Os objetos e personagens, neste tipo de teatro, não têm uma função fixa. Os objetos assumem a postura de personagens no espetáculo e operam uma total refuncionalização do próprio signo teatral. É como se o mesmo objeto fosse adquirindo, pela sua refuncionalização, interpretantes conflitantes; como veremos em Oswald e Jarry no próximo capítulo, o enredo é rarefeito em virtude da utilização de determinados procedimentos como a suspensão da noção de espaço/tempo, a inversão objeto/personagem, os conflitos de discursos (retórica), a inclusão de um número muito grande de personagens. Em Oswald isto ocorre especialmente em *O Homem e o Cavalo*.

Os nomes das personagens em Qorpo-Santo não têm a função apenas de nomear pessoas. Há a utilização da inversão (feminização dos nomes masculinos e vive-versa), indicações de personalidades pertencentes a outros textos e contextos, intervenção ortográfica nesses nomes. Portanto, eles funcionam como citações e índices, adquirindo, por vezes, sonoridade, características icônicas. A título de exemplo, eis uma lista das personagens



constantes dos vários textos de Qorpo-Santo: “Impertinente, Intérpreta, Mildona, Truquetruque, Inesperto (criado), Mateusa, Pedra, Silvestra, Fernando Noronha, Velho Brás, Ferrabrás, Satanás, Esculápio, Tamanduá, Tatu, Remo, Sancho, Malévola, Planeta, Brasília etc.”

Esta lista nos dá uma idéia deste teatro imaginoso, inventivo, que rompe com todas as estruturas do teatro nacional da época e, ousamos dizer, até a estrutura do teatro nacional contemporâneo. É, também, um teatro radicalizador em sua estrutura e temática. Qorpo-Santo, em seu texto *A Separação de Dois Esposos*, discute e apresenta a questão homossexual. É um teatro que visa ao espetáculo como um todo, retirando o papel principal da linguagem verbal e reorganizando todo o sistema teatral no sentido do espetáculo. Este, por sua vez, é construído à base das técnicas mais populares: o circo, o cabaré, a mímica, a pantomima, o improviso, o discurso rápido, o trocadilho e o chiste.

Ao assumir estas características, também o teatro de Qorpo-Santo é estranho e estranhado, critica o sistema organizado fechado e completo, opera por metalinguagem colocando a nu sua própria estrutura. Revela, portanto, um canto paralelo sempre conflituoso entre o discurso do vencedor e o do vencido.



Pela metade do século XIX há novas tentativas de renovação do teatro brasileiro. Seguindo as pegadas do teatro realista francês, começam a surgir no Brasil as “peças de tese”, que enfocavam os problemas sociais e psicológicos de uma elite. Na realidade, essas “peças de tese” eram os chamados “dramas de casaca”, de assunto e personagens modernos, mas de espírito ainda romântico. O gênero preferido da época era a comédia, o *vaudeville*, o drama (destacando-se *Leonor de Mendonça*, do poeta romântico Gonçalves Dias). Por esse tempo fundou-se no Rio de Janeiro o *Ginásio Dramático*, casa de espetáculos que desempenhou importante papel no teatro brasileiro em sua transição do Romantismo para o Realismo. Era ali que se concentrava a geração renovadora, na qual se destaca o romancista José Martiniano de Alencar (1829-1877). *O demônio Familiar*, de sua autoria, trata do problema moral da escravidão do negro no Brasil, e é considerada uma das mais importantes comédias brasileiras de todos os tempos.

Nessa época surge o principal seguidor de Martins Pena, Joaquim José de França Júnior (1838-1890). Com a mesma preocupação de fixar costumes, a temática nacionalista de França Júnior revela uma perspectiva mais realista que a do criador da comédia brasileira. Sua principal peça, *Caiu o Ministério*, ridiculariza a política durante o Império, através de tipos caricatos. Um



exemplo é o estrangeiro de capacete de explorador, que tentava vender aos brasileiros a idéia de um trem movido a cachorro.

No final do século XIX, ainda na pegada do teatro francês, o público brasileiro demonstrava preferência por espetáculos do gênero opereta, *vaudeville*, café-concerto, teatro de revista, em detrimento do drama e da comédia. As encenações eram, em sua maioria, de peças importadas, traduzidas e adaptadas ao consumo local. Nesse panorama surgiu Artur Azevedo (1855-1908), que reage contra o teatro da época através de sátiras musicais onde aponta e analisa problemas sociais. Autor de quase duzentas peças, Artur Azevedo encerrou um ciclo do teatro brasileiro, começado com as comédias de Martins Pena. Duas de suas peças: *O Mambembe* e *A Capital Federal* são consideradas obras-primas da literatura dramática nacional. *A Capital Federal* critica, através de tipos caricatos, a vida atribulada da cidade grande, mostrando bem o que era o teatro brasileiro da época.

Com a 1ª. Guerra Mundial, o Brasil deixa de ter contato com os centros culturais europeus, que até então haviam influenciado seu teatro. Ao lado disso, o sentimento nativista, também criado pela guerra, favorece a formação de companhias brasileiras. Começam a surgir peças que valorizam a vida no campo, onde os homens são fortes e saudáveis, em oposição à vida urbana; volta à cena a comédia brasileira, nos moldes de Martins Pena, e encenam-se peças



que retratam o conflito entre a “nascente” classe média e ricos. É nesse período que aparecem três atores de grande importância no teatro brasileiro: Procópio Ferreira, Apolônia Pinto e Leopoldo Fróis. Duas peças se destacam na produção dramática da época: *Flores de Sombra*, de Cláudio de Sousa (1876-1954), e *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro (1880-1965). Nesta comédia, o autor, apesar de criticar a organização social e política da época, apresenta o Brasil como o melhor país do mundo, numa idealização de cunho ainda romântico.

Do fim da 1ª. Guerra Mundial até a década de 30 o teatro brasileiro não sofreu modificações. A Semana de Arte Moderna de 1922, que trouxe inovações para a poesia, o romance, a música, a pintura e às outras artes, não atingiu o teatro. Enquanto na Europa da época a valorização do encenador como elemento principal da montagem causava mudanças radicais nos rumos do teatro, no Brasil o espetáculo teatral continuava sendo, basicamente, um roteiro sobre o qual as “estrelas” improvisavam. O teatro brasileiro era um *teatro de ator*, e não existia a idéia de um diretor que coordenasse o espetáculo, respeitando as idéias do autor. Em 1927, Eugênia e Álvaro Moreyra fundam, no Rio de Janeiro, O Teatro de Brinquedo, que estréia com a peça *Adão, Eva e Outros Membros da Família*; foi uma tentativa de trazer para o palco brasileiro as proposições estéticas da Semana de 22. Em 1932



Joracy Camargo (1898-1973), do Teatro de Brinquedo, estreia sua comédia *Deus lhe Pague*, interpretada por Procópio Ferreira, sem grandes qualidades dramáticas, a peça, no entanto, obteve êxito: reflete um estado de espírito da época, marcada por preocupações políticas provocadas pela crise econômica mundial.

A verdadeira renovação do teatro brasileiro se daria em 1933, quando Oswald de Andrade (1890-1954), um dos porta-vozes da Semana de 22, escreve *O Rei da Vela*. A peça, que só viria a ser encenada na década de 60, investe contra as imagens idealizadas e preconceituosas existentes na época sobre a cultura e a sociedade brasileira. A *O Rei da Vela* vieram se juntar *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). Anticonvencionais e revolucionárias, as peças de Oswald de Andrade representam o que causaria, na ocasião, a grande transformação do teatro nacional.



5. A trilogia da devoração

Antes de iniciarmos nossa leitura acerca da trilogia teatral oswaldiana, há algo que nos chama a atenção e que acreditamos importante ressaltar aqui. Oswald, na década de 30, dedica-se exclusivamente à escritura de três peças de teatro. Parece haver por trás dessa escritura oswaldiana uma espécie de projeto de erguimento de um tríptico teatral. Não é esta a única vez que ele dedica-se a trilogias. Aqui, contudo, parece estar bem clara esta idéia de trilogia em que cada elemento do tríptico tivesse um significado muito especial e pendesse para uma forma teatral mais específica.

Doravante é que veremos o teatro de Oswald abranger três momentos específicos de construção teatral que vai desde um teatro extremamente liberto, beirando a anarquia em *O Homem e o Cavalo*, passa por um momento de equilíbrio e maior contenção com *O Rei da Vela*, onde o didatismo e o poético equilibram-se harmonicamente, para atingir um ponto de extrema condensação poética em *A Morta*, com uma espécie de metalinguagem autofágica de autor e obra. Não nos parece que tudo isso tenha se dado por acaso.

5.1. *O Homem e o Cavalo* é a história da humanidade



Na carta prefácio a *Serafim Ponde Grande*, Oswald antecipava-nos sua postura ideológica: ser, pelo menos, casaca de ferro da revolução proletária. Este seria o caminho a seguir após uma incursão pelos mais diversos universos do ambiente artístico mundial. Por volta de 1930, mãos dadas com Pagu, ingressa no Partido Comunista. Oswald está cansado “enjoado” de tudo. É alvo de duras críticas. O campo parece estar minado para suas propostas vanguardistas, revolucionárias, para seus romances de invenção. Não há lugar para inventores ou experimentadores, a não ser, talvez, no teatro. Quando se pensa na ação direta sobre a massa. Quando se pensa num trabalho didático de conscientização política e quando se pensa em experimentar as reações humanas diante das mais diversas situações, o Teatro é, sem dúvida, o campo ideal. É o palco um lugar privilegiado para que a experimentação ocorra em forma de diagramas que representarão diagramas colados à realidade e que, conseqüentemente, podem oferecer essa possibilidade de “conscientização”. Esta foi, sem dúvida, a preocupação de Brecht na elaboração de sua teoria para teatro e também parece ter sido a opção de Oswald. Um teatro de tese que procurasse denunciar as estruturas do sistema sócio-político e cultural e que, pela denúncia, obrigasse a mudança de hábitos e crenças em relação não só aos sistemas infra-estruturais, mas também, da forma de percepção da cultura. A cultura, para Oswald, é um mosaico de peças contraditórias. Este mosaico,



ao colocar-se em estado de nudez diante da percepção do espectador, irá atuar sobre sua consciência de forma a provocar prováveis mudanças de hábitos e crenças sociais. A arte, em Oswald e em Brecht, adota uma funcionalidade social. A arte é voltada, pela perspectiva de Oswald, para o social; mas por meio de uma forma revolucionária.

O mundo se apresentava diante dos olhos de Oswald, por ocasião da escritura de suas três peças, como um mosaico de contradições e conturbações. O “Crack” da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, levava a recessão a todos os quadrantes, atingindo diretamente a família de Oswald e atuando sobre a realidade do poder de forma decisiva. A partir de então, via-se um crescimento cada vez maior das forças de direita em todo o mundo preparando regimes ditatoriais, totalitários e prenunciando momentos extremamente difíceis para o mundo.

Não é nosso objetivo, aqui, realizar um estudo profundo sobre as interferências políticas e sociais sobre a obra oswaldiana, pois este estudo deveria resultar de uma ampla pesquisa sociológica que não é o escopo deste trabalho. Achamos, contudo, importante, mesmo que sutilmente, referendar o fato de que as questões político-sociais influíram nas realizações escriturais de Oswald e que, cada qual a seu modo, interferiu na sua visão política, social e principalmente histórica, conduzindo-o a um tipo de teatro preocupado em



denunciar hábitos e crenças automatizados por regimes de poder não democráticos e em criar uma recepção pronta a estabelecer relações estruturais entre a representação e a realidade externa.

A referência ao panorama histórico, quando ocorrer, servirá como traço orientador no sentido de visualizar a época que se oferecia a Oswald como ponto de referência para sua escritura, uma vez que sua época foi repleta de acontecimentos, de convulsões sociais de toda a ordem que indiciavam, quase sempre, a necessidade da ação. Tudo se movia rapidamente transformando-se a cada instante. O panorama histórico estava em constante movimentação e era preciso atuar. É sobre esse contexto que Oswald pretende agir e é durante essa época que Oswald dedica-se, então, ao Teatro.

Década de 30. Oswald dedica-se quase exclusivamente à dramaturgia. Inicia um percurso fundamental, versátil, experimental e radicalizador na dramaturgia brasileira e, talvez, internacional. Oswald também em teatro é um canibal que vai às mais diversas fontes, come-as e constrói uma espécie de painel crítico da cultura e da sociedade.

O Homem e o Cavalo, peça dividida em nove quadros, publicada em 1934, é o primeiro e talvez o mais amplo dos painéis. Oswald adota a visão panorâmica. Sua lente-olho deixa o nacional específico e faz “travelling” por um amplo painel político, econômico, histórico, mitológico, cultural. A leitura



de *O Homem e o Cavalo* exige do leitor ir a outros contextos que são citados no decorrer do texto e construir, pedaço por pedaço, o painel panorâmico de um universo experimental. É preciso que esse leitor deixe a passividade tradicional de apenas observar o trabalho já montado, pois, aqui, ele deve tomar parte ativa, isto é, também, montando as peças do jogo textual. O texto vai funcionando, como queria Oswald, como uma espécie de roteiro. Apesar de estar colocado em forma cronológica, isto é, quadro após quadro, cena após cena, estas são perfeitamente mutáveis e deslocáveis de seu lugar de origem. Muitas delas são inclusive minúsculas apenas indicadoras de situações quase “telegráficas”, sem nenhuma preocupação em verticalizar a posição espacial-geográfica, onde se desenrola a ação, e muito menos temporal. É um texto que tem como tempo-espço o não tempo-espço, percorrendo caminhos que levam nosso olhar ao céu, balões interplanetários, países diversos, estratoportos, e assim por diante. Uma peça assim construída em quadros e cenas funciona como um grande paradigma à disposição do leitor-espectador para que este construa seu sintagma. Os blocos dispostos à seleção estão aí inseridos em forma de justaposição.

O Homem e o Cavalo é uma peça que tem enredo rarefeito em virtude da suspensão de espaço/tempo, não fixados rigidamente. São épocas e espaços distantes que se justapõem, que se amontoam parataticamente. O



posicionamento ideológico não é escamoteado; pelo contrário, coloca-se claramente à frente do olhar do leitor. E a História vem a cavalo: Cavalo de tróia, Cavalo de Átila, Cavalo branco de Napoleão e até Cavalo Doença (cavalo era o nome popular dado à doença venérea chamada cancro). Parece haver aqui, também, uma alusão ao texto bíblico remetendo-nos de imediato aos quatro cavaleiros do apocalipse, reforçando, desta maneira, com mais uma citação, a característica paródica em relação à História da humanidade. O poder vem sempre montado a cavalo e qualquer semelhança com as épocas não parece, para Oswald, mera coincidência. A História é posta sob julgamento perante o olhar do leitor-espectador. Ele é uma espécie de juiz da sua própria consciência (tal qual Brecht em *Aquele que diz sim & aquele que diz não*).

Para efetivar essa empreitada, Oswald lança mão dos procedimentos considerados característicos da narrativa ou poesia épica e, aqui, mais uma vez, em concordância com a teoria teatral brechtiana. O teatro de *O Homem e o Cavalo* pretende narrar a História da humanidade a partir da revolução que teria lugar em todo mundo. O enfoque está na narração de fatos e esta narratividade vai incorporando a grandeza do que se pretende relatar. Sem dúvida, aqui nesta peça, Oswald e Brecht mais uma vez se aproximam na



busca de construir um novo tipo de teatro que, no caso deste último, levou o nome de épico.

Este tipo de comportamento de construção do texto dramático leva Oswald a não verticalizar nenhum estudo psicologizante das personagens. Não há grandes cenas para grandes e célebres astros e estrelas, pois que seu enfoque está exatamente no contexto histórico. Portanto, não há personagens grandiosas que poderíamos intitular de herói, protagonista, anti-herói, isto é, enquadrá-las dentro da postura tradicional. Os nomes das personagens são remissivos a outros contextos que não o nosso. São índices de outros textos que existiram ou vão existir em outras épocas, outros contextos que vão desde o contexto social, político, mitológico, até marcar acentuadamente o relacionamento amancebado do clero (igreja) com o poder. É o poder que está em jogo – o jogo do poder metaforizado em corridas de cavalos.

Na busca de montar um imenso painel onde interajam forças e valores de épocas diversas, Oswald lança mão de um número enorme de personagens que são, todas elas, índices de outros textos e outros contextos, atomizando a cena, fragmentando a visão do leitor-espectador.

5.1.1. Personagens



Para se ter uma idéia da imensa tarefa de leitura intercultural a que é obrigado o leitor, vejamos algumas das personagens utilizadas por Oswald:

SÃO PEDRO: personagem bíblica.

PROFESSOR ÍCAR: personagem mitológica que aqui recebe a insígnia paródica do professorado, relacionando-o com o acadêmico, com o “científico”.

POETA-SOLDADO: a poesia e a militância justapostas. Justaposição aparentemente estranha, porém concordes com as falas deste poeta futurista que opta pela poética bélica. Aqui parece estarmos diante de uma dupla citação. Este poeta-soldado de Oswald remete-nos imediatamente ao futurismo e ao seu mais famoso poeta, Marinetti, mas também ao poeta Gabriele D’Annunzio que participou da 1ª. Guerra Mundial recebendo várias medalhas tornando-se comandante da cidade de Fiume e que escreveu, em 1910, *Canzone Della Gesta D’Oltremare* que fala sobre os motivos da guerra de forma patriótica, com invocações históricas e descrições cruas das batalhas e das feridas dos moribundos. Enfim, D’Annunzio foi, em realidade, um poeta em guerra, portanto, soldado. Com esses índices, Oswald vai trazendo



remendos da História para sua estória e, parodiando-os, constrói seu texto.

A QUATRO GARÇAS: Etelvina, Malvina Balduína, Querubina, as garças divinas e celestiais, são transformadas, parodicamente e através da paronomásia, em garças celestiais. Seus nomes próprios revelam, através da rima em ina, a mesma origem e um certo parentesco que é, antes de tudo, humorístico, e não deixa de lembrar uma certa tradição da família nacional ao nomear seus herdeiros simbolizando, pelo nome próprio, a eterna aliança familiar. Os nomes rimados indicam, também, as construções das ladainhas de igreja. Acrescente-se, também (pelo amplo conhecimento que Oswald possuía do francês e pela sua tendência em fazer trocadilhos), que a palavra garce, em francês, também significa prostituta. Desta forma, temos nestas personagens índices de significação que nos conduzem a caminhos opostos e contrastantes e que criam plurisignificação a partir dos seus nomes. No caso, prostituição e divindade estão reunidas enquanto índices das mesmas personagens.

CACHORRINHO SWENDEMBORG: Swendenborg (1688-1722) filósofo que andou tendo visões e que compôs a teoria em que afirmava a



ação de personagens do mundo espiritual (anjos e demônios) sobre terráqueos.

CAVALO DE TRÓIA: figura muito conhecida da guerra de Tróia. Espécie de protagonista da História e, ao mesmo tempo, espécie de troféu de guerra.

CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO: outro cavalo famoso com seu cavaleiro também famoso por suas façanhas no poder. O Cavalo Branco de Napoleão foi transformado, pela cultura popular, de troféu de guerra em objeto dessacralizador humorístico.

A VOZ DE JOB: personagem bíblica.

A BARCA DE SÃO PEDRO: cenário e personagens. É citação explícita dos autos medievais (*Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente). Aqui, a barca se transforma em “dancing” e é administrada por Cleópatra, que, de figura da história é transformada em “dona de bordel!”

MISTER BYRON E LORD CAPONE: personalidades da nossa história de mocinhos e bandidos que estão, aqui, com os pré-títulos, ou com a titulação de nobreza trocadas. Quem é *Lord* na história, aqui está *Mister*; quem é *Mister*, está *Lord*. Inversão de títulos de tratamento de nobreza que passam entre as mãos de mocinhos, bandidos, isto é, trocam de mãos.



O SOLDADO VERMELHO DE JOHN REED: John Reed, ensaísta norte-americano, imortalizado por suas relações com o mundo vermelho e cujo livro *Os Dez Dias Que Abalaram O Mundo* tornou-se filme.

MME. ÍCAR: O professor Icar tem esposa que é intitulada de forma francesa como sendo uma Mme. Porém age de forma totalmente diversa aos cânones dos bons costumes franceses.

VOZ DE ESTALIN – VOZ DE EISENSTEIN – As vozes aparecem em “off”, atitude inédita no teatro nacional. Oswald aproveita as vozes da história e da cultura para fazer uma pregação ideológica.

MME JESUS – CRISTO – MADALENA – VERÔNICA – personagens bíblicas Mordasmente parodiadas. Cristo tem esposa que também é Mme. Verônica, aqui, é fotógrafa e revela as fotos do julgamento ou prepara as fotos dos réus deste julgamento. O julgamento é totalmente carnavalizado no seu sentido tropicalista de inversões,, miscelâneas de situações e personagens. Barrabás vira Barão, adquire título de nobreza e sobrenome Rotschild, o que lhe confere, não só “status social” como também fortuna.

D’ARTAGNAN: herói romântico e personagem dos livros de Alexandre Dumas salta de seu tempo/espço para, aqui no contexto



oswaldiano, degladiar-se com outra figura de tempo/espço diverso do seu: FUMANCHU. A miscelânea provocando o confronto de épocas, idéias e comportamentos. A história remendada sendo reconstruída parodicamente.

CAMARADA VERDADE: citação aos autos-religiosos medievais. Este tipo de alegoria do teatro medieval serve para que o autor possa proferir as palavras que indicam a “moral da estória”. Oswald utiliza-se de um expediente próprio do teatro medieval no seu teatro modernista.

A BARONESA DO MONTE-DE-VÊNUS: mais um título de nobreza, mais uma figura da mitologia, mas que, humorística e parodicamente, a cultura popular transformou em nome característico à região genital feminina.

CONDUTOR DE MARCIANOS: alusão à ficção científica.

VENDEDOR DE CÂMBIO-NEGRO: mesmo na ficção científica a presença da corrupção, do mercado paralelo.

E ainda, um número enorme de outras personagens, vozes, povo, crianças, soldados, marinheiros, sem contar que, nas suas falas vão sendo citados um outro número muito grande de personalidades, tais como João Sobiéski (1629-1696), rei da Polônia e considerado um dos heróis do século



XVII; Saulo, que era São Paulo antes da conversão ao catolicismo e que é invocado para fazer “Mágicas”; Alan Kardec, teórico espiritualista e Gustavo Garapa que parece, também aqui, ser dupla alusão a dois escritores e pensadores brasileiros: Gustavo Barroso, escritor pertencente ao movimento integralista e Gustavo Corção, escritor e pensador católico.

É assim um verdadeiro painel fragmentado da cultura universal disposto à frente do leitor-espectador que, necessariamente, deixa de ser espectador, o que observa e espera, para passar a uma atitude daquele que monta, ou pelo menos, co-constrói. Os “figurões”, que pertencem ao discurso institucionalizado, da cultura dominante, seja ela a da igreja, da política, da intelectualidade, são virtualmente depostos por um discurso que os ridiculariza, que inverte as posições, que assume a postura e a visada do vencido. O espectador, a partir dos próprios nomes das personagens, passa a ser assediado, atacado e exigido a exercer um processo de desconstrução do discurso linear e ininterrupto (estrutura própria dos discursos religioso, político e econômico, dominantes).

Mas este processo de desmontagem não se dá só ao nível das personagens. Através das notas do autor, vamos verificando que o cenário, os figurinos, enfim toda a cena constitui-se em espaço desconstrutivo do discurso



e estruturas dominantes. Na raiz de tudo, o próprio teatro nacional tradicional está sendo atacado de forma irreversível.

5.1.2. Primeiro quadro: o céu

O 1º. Quadro da peça *O Homem e o Cavalo* nos leva para o Céu; porém, a rubrica indica que a cena se passa num velho carrossel. O parque de diversões, o carrossel de imagens líricas, de sonhos adultos e infantis da cultura popular, ingressam no contexto.

No mesmo cenário, o carrossel convive com um elevador inutilizado e com inscrições: Deus – Pátria – Bordel – Cabaço, numa alusão mordaz à ideologia integralista de Deus – Pátria – Família – Liberdade. A família burguesa é dessacralizada ao ser juxtaposta, no céu, ao bordel e ao cabaço. Destronização diabólica. Esta inversão concorre para um profundo afastamento (Brecht) na observação do espectador através de um duro golpe no seu sistema de valores. A noção de alto/baixo, bom/ruim, céu/inferno, céu/terra, divino/humano é subvertida a um só golpe quando a cena se abre e vemos quatro garças sentadas em banquinhos, fazendo bordado com fios de nuvem e conversando sobre a chatice da vida celestial. Para afastar a monotonia elas fazem joguinhos, estudam inglês, cantam cantigas populares



como: “Atirei um limão doce...”, e suas falas são sempre curtas, ritmadas, dando a impressão de que falam em jogral.

As falas vão passando pelas bocas das quatro garças como se saíssem da mesma boca. Seu discurso é automatizado mas caracterizado por uma grande dose de humor produzido pela própria inflexão popular na boca de figuras celestiais. O Divo, o anjo, está sempre nos banheiros cantando trechos de óperas com textos paródicos. Mais uma vez, a técnica e os postulados de Brecht entram na cena oswaldiana: a ópera criticada e revista; distanciamento; o popular: cabaré, bordel, cabaço; a metalinguagem direta como a do Poeta-Soldado que diz ao Divo: “Você perdeu o seno moral no palco!” O palco, em Oswald, está em crise. A cena dramática brasileira necessita rearticulação. O futurismo de Marinetti está claramente inserido na postura e fala do Poeta-Soldado. Nele, poética e tecnologia militar andam de mãos dadas. Nele está à solta a poética bélica:

Eu queria regenerar a humanidade! Quero restaurar a guerra e o sentido da guerra. Única higiene do mundo. E, dirigindo-se pra as garças: Ide trabalhar sob o signo sangrento! Fazei pensos de sol, unguentos de saturno pra os meus guerreiros! Pomadas mercuriais para os meus heróis! (1973, p.134)

Neste discurso, como diria Walter Benjamin, há característica do discurso fascista: estetização da política. E, por outro lado, também remonta claramente à antropofagia cultural que implica na assimilação de todas as



natimortas tendências estéticas da Europa; Oswald assimila, elabora no subconsciente, e produz coisa nova, coisa nossa. E o que ele antropofagiza por meio da fala do Poeta-Soldado é o nono mandamento do Manifesto do Futurismo de Marinetti (*apud* Teles, 1982, p. 92): “Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor (...)”. E, ainda na voz do Poeta-Soldado, mais uma vez, fica inserida a técnica do distanciamento brechtiano, quando ele se dirige diretamente ao público:

Eu sou companheiro de leito da morte! A morte é o cabaço da necessidade!
Como é que um espermatozóide pretende ser imortal! Que és tu, espectador,
senão um espermatozóide de colarinho! E por isto te recusas a conhecer a
verdade que a guerra traz nas artérias (1973, p. 137).

O final deste primeiro quadro nos apresenta a situação da descida do balão aos céus (mais uma vez invertida a ordem das coisas: geralmente, no discurso institucionalizado, sobe-se ao céu), que é uma estratosfera, balão, foguete interplanetário, Zepellin e, na boca das personagens da cena, uma camisa-de-vênus (contraceptivo masculino). Esta cena imita, mimicamente e através das falas, uma situação corriqueira das nossas noites de junho: crianças e adultos correndo atrás de balões que caem, cantando e gritando: “cai, cai balão. É meu; eu vi primeiro”. O balão desce: é uma bola de alumínio. Uma portinha se abre. Uma cara morena, sob chapéu, sob chapéu de escafandro



surge. É o professor Icar descendo ao céu e que será o piloto da nave por uma viagem que, em breve, as personagens farão pelo planeta Terra.

A viagem para a terra é conturbada e repleta de humor. Em *flashes* fotográficos, rápidas citações nas falas das personagens. Oswald vai deglutindo tudo, invertendo toda e qualquer ordem. No interior da astronave há uma enorme figa e a ela se apegam as personagens religiosas indicando a superstição tão própria à cultura brasileira. Além de indicar a mistura entre religiões e superstição, a enorme figa também parece um símbolo fálico provocando um outro tipo de mistura significativa apontando a significação para o sexual, para o religioso e místico-supersticioso. O resultado é sempre um enriquecimento da malha significativa deixando ao leitor/espectador um leque de possibilidades de interpretação. Içar é preto, pois passou muito perto do sol e amorenou-se. As Garças (Graças) são messalinas modernas. A Via Láctea é uma coalhada aérea. Ao invés de rezarem diante do perigo, São Pedro faz reza de benzedeira (mais uma vez a nossa cultura interiorana). Uma estrela de rabo é Greta Garbo e o Divo embebeda-se não de uísque, mas de éter. Para aliviar o medo, as personagens, no interior do balão, entregam-se à jogatina, espécie de jogo do bicho, só que aqui, os bichos são astros: Júpiter, Marte, Mercúrio etc. Ouvem rádio: enorme alvoroço que pode indiciar revolução social, mas São Pedro logo nos elucida: *é uma partida de futebol no Brasil. Podemos ficar tranquilos. As massas iludidas ainda se divertem com isso* (1973, p.149).

A primeira parada em terra acontece em Derby de Epton, famosa corrida de cavalos, onde estão trotando o Cavalo de Tróia e o Cavalo Branco de Napoleão.

Poderíamos seguir, assim, por toda a peça de Oswald, lendo em conjunto e descrevendo os pontos de humor, de didatismo, de inversão que nos apresenta o texto. Creio, contudo, que esta leitura cansaria, em demasia, nosso leitor e lhe retiraria a liberdade de imaginação que exige esta montagem fictícia do texto oswaldiano. Deixaremos nosso leitor mais livre



com sua imaginação através de *O Homem e o Cavalo* e, a partir daqui, seguiremos o nosso percurso de forma apenas a levantarmos os tópicos essenciais que acreditamos necessários para uma leitura mais aprofundada do texto.

O título de cada quadro é uma coisa que precisa ser revelada. Esta é uma das características do teatro épico de Brecht. Aqui em Oswald, essa titulação torna-se bastante importante para situar o espectador-leitor e, portanto, esses títulos devem comparecer em qualquer encenação do texto em forma de cartazes, *slides* ou outras fórmulas. Os títulos contextualizam a situação e indicam ou até prevêem (antecipam) os acontecimentos, evitando a empatia psychologizante do teatro tradicional e chamando o leitor/espectador à razão.

As orientações que antecedem os quadros indiciam cenários que dificilmente podem ser vistos de forma tradicional, “realista”, isto é, mimética ao referente na realidade. Oswald não busca a determinação espaço-temporal nem a rigidez de elementos cenográficos naturalistas. Estas rubricas também indicam uma nova forma de teatro no Brasil. Elimina-se (como em Brecht) a quarta parede e, como em Antonin Artaud, a cena cobre todo o teatro de todos os ângulos e lugares. O espectador é literalmente bombardeado em seus



sentidos por todos os lados através dos mais variados estímulos e começa a fazer parte integrante da própria encenação.

Da mesma forma em que o cenário não se define referencialmente, a iluminação deve seguir os mesmo princípios, isto é, partir de todas as direções e intensidades para todas as direções, atingindo sensorialmente o espectador, estimulando-o, agredindo-o até, semelhantemente ao teatro cruel de Artaud. Um teatro de simultaneidade não poderá restringir-se à cena estática no palco tipo italiano.

5.1.3. Terceiro quadro: “Debaut les Rats”

No 3º. Quadro de *O Homem e o Cavalo*, Oswald descreve o cenário:

A cena representa um local abandonado do Derby de Epson, com a paliçada ao fundo. Passagem para o campo de corridas. O palco liga-se à platéia. Tumultos. Relinchos. Cavalgada. Aglomerações. O tumulto cresce. Trote de cavalos. Relinchos. Troar de bombas. Relâmpagos. Sons de tempestades. A cena representa a barca de São Pedro. É o Vaticano sobre uma jangada. No primeiro andar um dancing. Entre altares, hermas falantes. Ouve-se na distância a trompa heróica de *Lehegrin*. Uma *Valquíria nua*, mascarada contra gases asfixiantes atravessa a platéia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra, protegido também pela máscara. (1973, p.162)

E assim por diante. Há inúmeras outras rubricas que vão evidenciar tratar-se de um teatro grandioso, no dizer de Oswald, um teatro de estádio, como no futebol, com a integração do espectador à própria cena. Fica claro,



portanto, que qualquer tentativa de montagem ou de leitura com olhar tradicional implicará em erro. A cena não está construída de forma linear. Não há estilo, pelo contrário, há uma clara opção pela bricolagem e esta deve estar presente não só nas falas, mas também no som, na gestualidade, nos cenários e figurinos e na iluminação. Oswald mistura claramente músicas de óperas, sinfonias famosas, com cantares religiosos, cantigas populares, sons de todos os tipos e de todas as origens. Isto ocorre até ao nível da língua onde encontramos o discurso erudito, rimado e com a utilização do tu ao invés de você, mas também encontramos a língua estrangeira: francês, italiano, inglês, assim como elementos da linguagem popular, carregados desse jargão e até do “baixo-calão”.

Vale tudo. Santos e demônios convivem lado a lado. Virgens e prostitutas dialogam, abraçam-se e dançam uma estranha coreografia de misturas: misturas de estilos, de vozes, de entonações. Até as posições ideológicas mais didáticas do autor partem de múltiplas vozes, de forma multifacetada, esquadrinhada qual num mosaico cultural. Curiosamente, Oswald faz nesta peça o que, posteriormente os enredos de escolas de samba do Brasil fariam: narrativas por justaposição de eventos sem que tenham, necessariamente, qualquer relação lógica causal.



5.1.3.1. Cena IV do terceiro quadro

- SÃO PEDRO: (Trepado na paliçada.) – Venha ver! Os cavalos estão chegando! São os cavalos mitológicos! Os cavalos da história e da fábula. O Poeta levantou a multidão e a conduz para a guerra. Que espetáculo. Tumultos. Relinchos. Cavalgadas. Aclamações.
- ÍCAR: - Eu penso no meu lar destruído!
- SÃO PEDRO: - É bucéfalo. Marcha contra o sol! É a luta contra a Quimera da Paz! Seguem-nos as Amazonas e os Centauros! Venha ver os cavalos concundos da lenda!
- ICAR: (Reanimando, espia por uma pequena abertura.) – Um camelo!
- SÃO PEDRO: - É o cavalo de Maomé!
- ÍCAR: - O burro de Sancho Pança botando fogo pelas narinas.
- SÃO PEDRO: - É o delírio guerreiro da burguesia!
- ÍCAR: - *Daquele lado estão concentrados a Cruz Vermelha!*
- SÃO PEDRO: - As amantes dos padres. As mulas sem cabeça. Prestam grandes serviços à causa da guerra.
- ÍCAR: - Olá, que lindo casal!
- SÃO PEDRO: - Ariel na garupa de Pedro o Eremita. Adiante três reis. São os reis magos. *Menelick, Tamerlão e Alfonsito!*
- ÍCAR: - Olha Nietzsche com aquele frajola!
- SÃO PEDRO: - É Parsifal! Reconciliaram-se. Nietzsche converteu-se na luta!
- ÍCAR: - E aquele moço chibante! É o Messias. O que deve vir! É Siegfried! (1973, p.158-9).

Diante dos nossos olhos vão passando, como diante dos olhos das personagens, os cavalos da história. Vai passando, assim, de forma misturada e inverossímil, num só momento, a própria história. Ela nos é apresentada de forma fragmentada, longe de um discurso linear para que juntemos as peças e formemos, se possível, o enredo. Carnavália Tropicalista onde os universos e valores são subvertidos e invertidos. Não só um canto paralelo, mas contra-cantos, contra-pontos, melodias que se bifurcam numa des-sinfonia.



A Barca de São Pedro é uma jangada e sobre ela o Vaticano que tem, em seu primeiro andar, um *dancing* no qual Cleópatra atua como dona do bordel. A cena do levante dos marinheiros e da revolução na Barca de São Pedro remete-nos às cenas de Eisenstein no seu famoso *Encouraçado Potemkin*. Aliás, não só esta cena nos remete ao cinema de Eisenstein, mas o modo de construção da peça em quadros que se justapõem sem uma conexão necessariamente lógica, mas que podem adquirir significação por vias analógicas, lembram-nos a teoria desenvolvida pelo cinema em relação à montagem centrada na justaposição de fotogramas.

Por outro lado, o próprio movimento expressionista, no teatro, estava carregado desse tipo de construção por justaposição e sem necessidade de utilização de uma lógica casual. Máscaras sobre máscaras. Personagens e cenários são espécies de coringas com várias máscaras. Retiram uma, embaixo restam outras. Na cena do Tribunal, a sala representada é a do prêmio Nobel convertida em Tribunal Revolucionário que tem ao fundo uma porta que se abre para o Gólgota com duas cruzes. Aí, Verônica seca fotografias em que aparecem Hitler crucificado na Suástica: carteiras de identidades dos acusados. Verônica desempenha função administrativa (segundo suas falas). O diálogo que se segue entre Verônica e Madalena sobre a arte é absolutamente antológico.



- MADALENA: - Você matou a arte na Judéia.
VERÔNICA: - Fui apenas a precursora da indústria do retrado.
MADALENA: - Continua estragando a verdadeira arte. Nem a Renascença pôde com você. *Aliou-se aos padres para inundar o mundo de santinhos e sofreadores.*
VERÔNICA: - Hoje, dedico-me ao cinema...
MADALENA: - Assisti 'O rei dos reis'. Boa droga!
VERÔNICA: - Engano. Estou a serviço do cinema do Estado. Evolui. Sou o progresso em pessoa.
MADALENA: - Pois eu continuo a ser a arte pela arte.
VERÔNICA: - Ainda é modelo de atelier? (1973, p.204-5).

Procede-se ao julgamento. Mas, diante do espectador, é a sua própria História que está sob julgamento e ele é, ao mesmo tempo, réu e juiz. Ele está perfeitamente inserido como participante do movimento histórico. Não é a religião tal ou qual, o modelo político X ou Y que está em jogo mas, também, o próprio homem e suas opções históricas. Enfim, mais que tudo, a própria platéia encontra-se no estado de julgadora e julgada, invertendo-se, mais uma vez, os papéis. Aqui está, novamente, a postura didática: levar o homem a reconhecer (através da representação) a estrutura sócio-cultural em que está, observar as estruturas e crenças e partir para a ação.

Para que aconteça, com efeito, a subversão do discurso linear, sintagmatizado e hierárquico da classe dominante nos meios de comunicação, Oswald fragmenta esse discurso, inverte as posições de valores (estéticos, éticos e lógicos), produz a miscelânea de eventos, rarefaz o enredo, não constrói estória, desconstrói. Parte para uma total desarticulação de sistemas



pré-montados e que serviram de moldes estéticos e políticos. Seu teatro, portanto, é o teatro do circo. Teatro mambembe e itinerante, próprio de estádios e de feiras ou praças públicas.

Não negamos a postura didática adotada por Oswald neste texto. De fato, muitas vezes, seu discurso perde-se à beira do panfleto político, principalmente nos quadros “A Industrialização” e “A Verdade na Boca das Crianças”. Seu discurso partidário comunista fica por demais explícito, perde a verve humorística e paródica, quase que se monologiza. No entanto, esta oscilação pendular que vai do panfletário ao extremamente teatral (poético), do símbolo explicitando uma argumentação lógica ao ícone apresentando possibilidades de situações, parece-nos própria do experimentador que busca conciliar o útil ao agradável; sentir o prazer contido no intrincado jogo teatral que fissura o teatro tradicional em suas estruturas.

Bertolt Brecht, para demonstrar os procedimentos do homem frente ao poder, instala no deserto uma cidade: *Mahagony*, onde o poder do dinheiro é que governa e reina. O deserto torna-se uma espécie de inferno com seus bufões e rufiões. A lei é outra. A moral e a estética também são outras, contudo, bastante semelhantes ao universo capitalista das grandes cidades governadas pelas leis de Wall Street.



Assim, Oswald faz desfilar diante de nossos olhos a História e este desfile parece prenunciar, do ponto de vista de sua forma de construção, de sua sintaxe, a articulação do que seria mais tarde um desfile de escola de samba. Tudo misturado, miscigenado. A história antropofagizada. Oswald se faz, então, dessacralizador. Desconstrutor da estrutura institucionalizada e demonstra, coerentemente, de maneira não linear, paratática, fragmentada tal qual é nossa cultura. Análoga ao nosso real fragmentado e decomposto; desenredado.

Seu posicionamento ideológico está posto claramente. Ao contrário do discurso do poder que utiliza os meios de comunicação e a arte de uma forma geral para escamotear, mascarar a ideologia de dominação sobre a classe dominada, Oswald opta pelo discurso às avessas, do vencido. Coloca uns e outros lado a lado. Confronta-os. É exatamente isso que Oswald quer nos mostrar: há uma estrutura automatizada que nos é imposta, inclusive enquanto leitura estética que, necessariamente, não precisa ser a estrutura que nos há de dominar eternamente. Ele nos mostra que há outras possibilidades de ser e estar no mundo, que não há verdades modelizadas e absolutas nas quais inserem-se todos os homens. Opera a destronização do discurso reinante, modelizador e automatizante e instaura o discurso polissêmico, polifônico, carnavalesco, de vozes que se confundem num mesmo canto.



Isto tudo o aproxima de Brecht. Partir para a ação. Ação estética. Como nas palavras de Benjamin, ao invés de adotar o discurso fascista de estetizar a política, politizar a estética. Dar a estética função social.

5.2. Irreverência e anarquismo em *O Rei da Vela*

O Rei da Vela, publicado em 1937, teve sua montagem executada pelo Grupo Teatro Oficina de São Paulo, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa em 1967. Esta montagem, sem dúvida alguma, tornou-se um marco de extrema importância para o teatro nacional, espécie de divisor de águas entre o que acontecia no teatro brasileiro até então e o após montagem do grupo Oficina. A época de efervescência política e intelectual promovia um amplo debate sobre a cultura nacional e nada mais significativo então que a montagem de *O Rei da Vela*. A referida encenação tornou-se ponto de convergência para um intenso debate de idéias sobre a cultura nacional (e também política), incluindo contribuições que resultariam no Tropicalismo (movimento musical) e no chamado Cinema Novo, especialmente aquele de *Terra em Transe* de Glauber Rocha. Encenar *O Rei da Vela* promoveu não só o debate, mas também uma certa visitação à cultura passada, aos postulados nacionalistas, às posições estéticas frente à cultura internacional. Os debates



integram, como já se disse, músicos, cineastas, intelectuais, estudantes, os poetas do concretismo tornando o final da década de 60 talvez, na época de maior agitação cultural que já se viveu no Brasil. Assim, Oswald revivido, como que ressuscitado 30 anos após, antropofagizava futuristicamente a inteligência nacional. Seus postulados para um teatro antropofágico, adormecido até então, eram acordados e recordados nessa nova tentativa de busca da nacionalidade nas manifestações culturais. O clima da época era revificador. Época de revisões em todo o mundo. Momentos de irreverência, anarquismo, rompimento com estruturas consideradas envelhecidas e deterministas. Oswald, mais uma vez, tornava-se ponto de partida perfeito para as exigências da época.

Não há necessidade de se deter detalhadamente sobre a montagem dirigida por José Celso posto que, acredita-se, muito já foi dito, comentado e escrito sobre esta encenação que já cerca de 35 anos nos separam. Infelizmente, neste enorme hiato muita pouca coisa ocorreu que acrescentasse verdadeiramente algo ao tão empobrecido teatro.

O que vale sempre ressaltar é que, em meio ao grande debate intelectual sobre o que seria verdadeiramente nacional nas manifestações artísticas – Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália na música; Cinema Novo, Chanchada da Atlântica no cinema; TBC, Arena e Oficina em teatro – José Celso fez a



opção por revisar Oswald e, na antropofagia oswaldiana, encontrar os ingredientes básicos para um teatro nacional. Os procedimentos escolhidos, então, partiram desta pesquisa que redundou numa mistura carnavalizada que incluía os procedimentos circenses, a opereta brasileira (mistura de teatro de rebolado com ópera), enfim, um teatro calcado na bricolagem, análogo à nossa realidade repleta de contradições, mosaico de atitudes e opções. Desta forma, o teatro que daqui surgiu foi um teatro mesclado, essencialmente gestual: uma poética dos nossos gestos contraditórios. Todo este movimento revolucionário que revivia em nosso teatro foi bruscamente cortado pelos atos de exceção, repressão e censura do regime político, que praticamente dissolveu um fértil campo de aprendizado e debate culturais no Brasil.

Feito este breve preâmbulo, detém-se, daqui para frente, com o texto de *O Rei da Vela* como base para a nossa leitura-roteiro. Volta-se a jogar com o leitor no sentido de procurar entender e buscar as estruturas significantes desta peça.

O Rei da Vela, no seu plano sintagmático, articula-se através do encadeamento em três atos e com um enredo (pelo menos do pontos de vista semântico) não rarefeito e claramente detectável. Sua estrutura sintagmática, portanto, obedece às normas do teatro tradicional e parece não efetuar, neste aspecto, nenhuma ruptura fundamental, a não ser, digamos, o fato de uma



certa circularidade entre os 1º. e 3º. atos (nos quais repetem-se os lugares de encenação). Contudo, este enredo não rarefeito, aparentemente tradicional, é, durante o decorrer do texto, totalmente pulverizado com procedimentos de inversões de posições, de sentido, de valores que promovem uma completa desestruturação desta estrutura aparentemente fiel à lógica aristotélica de causa-efeito e da verossimilhança. A estrutura sintagmática de princípio-meio-fim é desmontada ao nível paradigmático por um procedimento que Haroldo de Campos em seu artigo “*Da Vela à Vala*”, 1967, para o *correio da Manhã* do Rio de Janeiro, chamou de *rotação tipológica* e que Gardin na obra *O Lúdico e o Didático em Brecht* (1981), chama de “mobilidade do signo”.³

O signo móvel significa, nesse caso, um procedimento muito próprio à estrutura paródica e que consiste em ser o signo um objeto que, refuncionalizado, isto é, retirado de seu contexto original, referencial, passa a indicar, funcionar como índices totalmente opostos àqueles de sua origem, provocando, desta forma, interpretantes insólitos à sua originalidade. O signo transforma-se em objeto para novos interpretantes; porém, refuncionalizado, provoca uma espécie de mutalidade, de rotatividade ou mesmo de inversão de significação ou interpretação. Desta forma, mesmo uma estrutura sínica

³ A respeito do assunto dos signos em mutação, da mobilidade dos signos, ainda que abordo sob diferentes aspectos e nuances, há que se salientar, além do texto de Haroldo de Campos citado acima, o texto “Signos em Rotação” de Octavio Paz que se encontra em *O Arco e a Lira*, trad. de Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, pp. 309-48.



aparentemente maniqueísta é subvertida com a inversão e refuncionalização do signo que, camaleonicamente, assume postura invertida, às avessas, passando a um paradigma oposto ao de onde é originário.

Este procedimento é bastante comum no teatro épico brechtiano porque está Brecht à busca do distanciamento, da subversão do discurso institucional. É uma postura característica do teatro metalingüístico que procura colocar a nu seu modo de construção, refletir sobre sua própria função. Este teatro de signo móvel, não raras vezes, contém a chamada construção em abismo que rompe, de certa forma, a linearidade princípio-meio-fim.

5.2.1. Personagens

Em Oswald, essa inversão paradigmática corre já ao nível dos nomes das personagens: são signos mutantes, muitas vezes contraditórios (a origem contradiz sua postura no decorrer da ação), indiciam a ação mas a contradizem. São também signos de humor, muito mais apelidos que nomes próprios (cultura popular):

ABELARDO – Indicia o teólogo medieval (séc. XII) que se tornou famoso por seus infelizes amores com Heloísa. Tornou-se símbolo do amor romântico e protagoniza alguns romances de teatro. Abelardo, aqui em



Oswald, tem seu duplo e ambos aparecem diferenciados por uma simples numeração: Abelardo I e Abelardo II, que também indicia uma prática em reinados, principados e papados: a linhagem da nobreza permanente em família pela sucessão de números opostos aos nomes. Há, nos nomes dos Abelardos a antecipação da ação, isto é, a sucessão de um por outro, a substituição de uma máscara por outra máscara, espécie de construção em abismo com destronização de uma personagem e entronização da outra sem que a estrutura fundamental do “sistema da casa” seja interrompida em definitivo. A estrutura em abismo indicada pelos nomes também indica a construção de um círculo vicioso, sucessório, onde mudam apenas as máscaras (ao nível ideológico os mandantes): mas não se mexe definitivamente na estrutura de poder. Os Abelardos de Oswald nada têm em comum com o teólogo medieval. Estes são o avesso daquele, sua face invertida. O mesmo referente servindo, pela refuncionalização, a interpretações opostas. Paródia. Este procedimento de troca de máscara seria, mais tarde, utilizado por Brecht em *A Alma Boa de Se-Tzuan* evidenciando, assim, esta dissertação-tese de aproximação dos dois teatrólogos. Os procedimentos utilizados são semelhantes. Brecht faz com que sua personagem, Se-Tzuan, troque de máscaras revestindo-se, assim, de características duplas e opostas.



HELOÍSA DE LESBOS – Também aqui, a Heloísa que forma o par romântico medieval está colocada em processo inverso. Esta Heloísa passa de mão em mão, indicia vulgaridade, é a imagem grotesca da Heloísa medieval. Heloísa transaciona sua feminilidade para conservar seu “status” social de nobreza. Transforma-se em espécie de objeto transacionável e, apesar de seu nome indiciar lesbianismo, na ação ela é vista quase sempre em companhia de homens trocando sua sexualidade por bem-estar econômico. Contradiz, em ação, o índice de lesbianismo.

JOANA – conhecida por **JOÃO DOS DIVÃS** – Irmã de Heloísa tem um apelido masculino que, ao mesmo tempo, indicia atividade sexual intensa (dos divãs). Na ação, contudo, ela tem namorados (o que contradiz sua suposta homossexualidade) e os perde para Totó, que, por sua vez é homossexual, que os perde para sua rival, que é a prostituta do Mangue.

TOTÓ FRUTA-DO-CONDE – Há aqui um jogo de humor. Totó, tradicionalmente, é nome de cachorrinho de estimação de madame zona sul. Fruta-do-conde indicia homossexualismo na linguagem popular da época. Há inversão sexual. O masculino afemina-se e o feminino (Heloísa e Joana) masculiniza-se.

CORONEL BELARMINO – Seu nome é uma clara alusão ao coronelismo sempre presente na política nacional. Convém lembrar que os



títulos de Barão, Coronel e Doutor quase sempre eram títulos adquiridos, comprados.

DONA CESARINA – Mãe de Heloísa, traz no nome, humoristicamente, os brasões tão apreciados pela família decadente. Cesarina parece ser o feminino de César ao mesmo tempo que, sonoramente, lembra cesariana. Atitude trocadilhesca de Oswald que trabalha, inclusive, ao nível paronomásico.

DONA POLOQUINHA – Defensora da família aristocrática. Assediada por Abelardo, porém, cede à tentação sexual e, ao capitular, torna-se Polaquinha. Polacas eram os codinomes das prostitutas no séc. XIX.

PERDIGOTO – Indica o filhote de perdiz ou a pessoa que salpica saliva ao falar. Na ação da peça representa o fascismo verdamarelista, o integralismo brasileiro. Veste-se militarmente, faz continência, choca as botas, no melhor estilo militar. Esta rigidez militarizante é parodiada pelo nome que indica falha no sistema, não possibilidade de controle, degradação física.

O INTELLECTUAL PINOTE – Parece ser uma alusão paródica a Menotti del Picchia a quem os modernistas chamavam trocadilhesicamente de Pinotti del Micchia.

O PONTO – É típico do teatro antigo e principalmente do teatro circense. É elemento integrante deste tipo de teatro em que os atores não têm



tempo para decorar suas falas e até mesmo posicionamento em palco. O ponto, uma pessoa com o texto e indicações cênicas na mão, fica escondido em um buraco no centro do procênio seguindo toda a encenação e “soprando” o texto para os atores. Exerce uma dupla e interessante função: é ao mesmo tempo solidário e policiador. Isto é, ele policia na medida em que não permite a improvisação, a saída das personagens para inserir “cacos” em suas falas. Policiando-os para que fiquem restritos ao texto; é ao mesmo tempo solidário na medida em que auxilia os atores quando do esquecimento de suas falas. O ponto tem sido, ou foi, muito utilizado metalingüisticamente pelo teatro nacional, inclusive para dar este clima de humor. Em Oswald, o ponto assume a posição de metalinguagem, sai da vala, do buraco sob o palco e ascende em forma de personagem. É uma das principais peças para o efeito de estranhamento e distanciamento na construção do texto.

O AMERICANO – uma personagem que representa uma espécie de supersigno pois que é, ao mesmo tempo, a circularidade, a continuidade dos Abelardos na estrutura de poder e será, como diz o texto, seguido nesta estrutura em abismo pelos comunistas.

Há, ainda, uma série de outras personagens transitórias como Secretárias, Devedores, Cliente, Padre. A peça está, como em *O Homem e o Cavalo*, repleta de citações a outros contextos políticos, sociais e culturais. A



certa altura do texto, por exemplo, Abelardo dita uma carta a um intelectual chamado Cristiano Bensaúde numa alusão paródica a Tristão de Athayde.

O que parece tornar-se claro em relação às personagens é a sua situação contraditória, não só ao nível semântico, mas ao nível estrutural, isto é, de signo e ação. A personagem não só é ela mesma, mas traz em si a máscara, o duplo, já é máscara de uma outra personagem, e as máscaras são contraditórias, resultando em plurissignificação. Este procedimento de mascaramento (máscara sobre máscara) revela uma construção em abismo em que a personagem vai adquirindo, no decorrer da ação, múltiplas faces, muitas vezes ambíguas, quase sempre contraditórias.

Parece ficar aí caracterizada a questão da entronização/destronização, também presente em *Qorpo-Santo*: como se viu anteriormente, o rei que já foi ministro ou ministro que será rei; a inversão de posicionamento hierárquico entre patrão e criado.

Também se utilizará deste tipo de procedimento, depois de Oswald, Brecht em seu texto *A Alma Boa de Se-Tzuan*, (1938); no qual se encontram procedimentos consonânticos: os deuses que descem à Terra à procura de um ser humano realmente bom, à semelhança das graças divinas de Oswald em *O Homem e o Cavalo*, são espécies de bufões, deuses idiotizados, caracterizados como *clowns*, o que contradiz sua origem celeste. Da mesma forma Shen-Te, a



prostituta, único ser que lhes dá abrigo, é uma personagem com seu duplo, sua máscara, posicionamento dúbio e dualista que, para sobreviver, oculta-se sob a máscara. Tais procedimentos, Brecht utiliza, depois de Oswald, também em *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*, em 1940, no qual o protagonista, fazendeiro rico, é bondoso e cheio de bom-humor quando está bêbado; porém, quando sóbrio, transforma-se em mesquinho, interesseiro e autoritário. Enfim, personagens que são “coringas” na ação e que não se prestam apenas a um estudo rigoroso de sua atitude psicológica, porém, que estão intimamente ligadas a toda a estruturação do espetáculo no sentido de indiciarem, enquanto procedimentos cênicos, a própria forma de construção da cena, bem como, analogicamente, a possibilidade de transformação social. O que se quer demonstrar mesmo a partir das personagens e de todo o sistema de representação, é que não há discurso fixo, sistema achado e completo. Como dizia Brecht, tudo é passível de transformação até mesmo acrescentar-se a percepção desta transformação.

Em *O Rei da Vela*, Oswald abandona aquela visão panorâmica, universal de *O Homem e o Cavalo* onde o olho do autor procura pintar todo o planeta de vermelho e parte para uma tomada mais aproximada de sua câmera ao ambiente brasileiro. O objeto de sua observação é o sistema em suas estruturas social, política e cultural. O objeto é mais específico, a câmera,



portanto, está em maior aproximação, porém os procedimentos utilizados para revelar este objeto não são necessariamente diferentes.

Oswald transparece, no texto *O Rei da Vela*, mais amadurecido em termos de poética da encenação. As arestas estão aparadas, os excessos eliminados, o texto e a ação estão muito mais condensados; e o equilíbrio entre o didático e o lúdico buscados, até então, encontram neste texto sua realização. Oswald mantém a sutileza, o humor, o grotesco, joga com a estrutura paradigmática, desmontando os sintagmas em todos os seus níveis, monta/desmonta desde o fonético até o ideológico de uma forma extremamente condensada. Trabalha com arquétipos, estruturas fossilizadas no sentido de demonstrar a necessidade de sua desautomatização. Neste sentido, Oswald deixa clara sua intenção, logo no início da peça, quando Abelardo I, após uma pequena cena em que se vê às voltas com seus “clientes”, diz a Abelardo II: “Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais” (2001, p.41).

É tudo igual, diz Oswald encarnando sua personagem Abelardo. A estrutura, que é objeto de análise, oferece sempre a mesma visão. A aristocracia rural está decadente, perdendo o poder e alia-se à burguesia em ascensão (Abelardo I) que tem como seu *partner* duplo, espécie de sombra,



Abelardo II, que é socialista, mas quando se trata de poder, não é fanático. Abelardo mata Abelardo num suicídio de classes, mas já estão prestes a serem substituídos pelo Americano (espécie de poder maior), que terá nos seus calcanhares os comunistas. Que tipo de construção social é essa senão uma estrutura em abismo em que mudam os protagonistas mas a estrutura que a sustenta permanece como está? Este é o questionamento maior que nos pretende demonstrar Oswald. A reflexão é exigida para este ponto central e, por coerência, o modo de representação, o sistema sócio, também tem os mesmos ingredientes: circularidade ou construção em abismo.

Também o gosto estético está em jogo. As rubricas indicadoras de lugar colocadas antes de cada ato são índices deste gosto composto por miscelânea de estilos, mistura grotesca de elementos cênicos revelando a bricolagem de *Kitsch*.

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de Alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS – Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS (2001. p.37).



E Oswald não deixa, mesmo nas rubricas, de dar traço de humor e de poesia, acrescentando: *pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala.*

Estas rubricas antecipam, roteirizam os procedimentos da encenação. O cenário, se bem que referenciais, isto é, realistas, devem indicar claramente a mistura de estilos, de cores, de peças acessórias. A cena, pelas rubricas, mostra-se atravancada por uma infinidade de objetos montados em processo de bricolagem. O cenário, aqui, não apenas identifica o lugar da ação, mas, principalmente a estética a ser seguida pela encenação. Os rótulos (cartazes) são procedimentos postulados por Brecht para contextualizar a ação e livrar o espectador do *hipnotismo*. A grade (jaula) é elemento cênico próprio ao circo e, pelo figurino de Abelardo II, verifica-se que este é apresentado enquanto um domador de feras, com chicote, “domando” os clientes dentro da jaula. O cenário funciona, portanto, como metalinguagem. Tem a si próprio enquanto linguagem objeto de análise. Quer mostrar-se, colocar-se diante do espectador como elemento integrante (e não acessório) da cena, atuando, desta forma, quase como personagem, elemento essencial na estrutura significativa.

Apesar de não haver indicação quanto à iluminação e quanto ao figurino de todas as personagens, deduz-se, por coerência, que ambos devem estar imbuídos do mesmo sentido, buscando a metalinguagem, participando da ação



como personagens, integradas no contexto geral, isto é, deverão estar construídas, também, de forma bricolada, com misturas de estilos e cores. As fontes mais evidentes para este tipo de recursos são, sem dúvida alguma, no Brasil, a encenação circense ou do teatro de revista.

Ainda no que diz respeito às rubricas, aquela que precede o 2º. Ato lembra, imediatamente, um cenário do que seria um carro alegórico para desfile de carnaval ou mesmo das paradas militares brasileiras. Mais uma vez nosso carnaval. Oswald e a realidade brasileira alinhados. Oswald quase prenunciando o que viria a ser. O kitsch dos carros alegóricos e sua miscelânea aparecem, já, nesta rubrica:

Uma ilha tropical na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo em comunicação com a areia. Platibanda cor-de- aço com cactus verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede de Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas (2001, p. 57)

Os contrastes, as contradições presentes ao mesmo tempo, num mesmo espaço, revelam surpresa pela reunião de opostos, não só do ponto de vista cenográfico, mas pela maneira como se atualiza a forma dramatúrgica carregada de poeticidade estranha; parece estar a nos dizer o método adequado para o estudo dos objetos apresentados no cenário do *intermezzo*. Mais uma



vez o Carnaval está presente em Oswald. Carnaval enquanto miscelânea de todos os gostos e de todos os discursos. Carnaval paródia de si mesmo. O império do *kitsch*. Mosaico de valores e comportamentos. Gosto duvidoso. Tropicália: Brasil. Estas serão as fontes para o desenvolvimento de um estilo teatral, cinematográfico e musical que serão desenvolvidos principalmente nas décadas de 60 e 70. Afinal, como dizia Oswald: “Fizemos foi é Carnaval”.

Esta ilha tropical em que se desenrola o 2º. Ato torna-se (como no Carnaval) espécie de símbolo de tempo e lugar onde todos os valores e normas institucionais da sociedade são suspensos para dar lugar à libertinagem. A sexualidade funciona como elemento fundamental, pois as instituições sociais funcionam no sentido de conformar a questão sexual a determinadas funções que são rompidas na ilha. Há no ar tropical uma espécie de orgia. Abelardo assedia todas as mulheres que, apesar de defenderem os padrões morais da família e da tradição, sucumbem ao charme do poder e do dinheiro. A estrutura da sociedade dominante é colocada, por Oswald, em degenerescência. A aristocracia, brasões, prazeres, tudo é possível de compra através do dinheiro. O poder, portanto, é focalizado de forma corroída, corrompida como em *Mahagonny*. Lá, também, Brecht funda uma cidade onde estão suspensas as normas que regem a sociedade legalmente instituída. É a cidade do prazer onde reina o jogo, o sexo livre, a gastronomia



desenfreada. Estes prazeres, no entanto, custam dinheiro e acabam arruinando suas personagens, e acaba-se sendo condenado à morte pelo único crime possível nesta cidade: falta de dinheiro.

Tanto Oswald como Brecht procuram demonstrar como está montada a sociedade em todas as suas relações. E por se tratar de um tipo de encenação que inclui não o espectador anestesiado pela catarse aristotélica, mas o espectador que estranha quando é chamado à reflexão deste tipo de montagem. Neste intento, apontam para uma estrutura social altamente sistematizada, esquemática, automatizada, enfim, que vive um crescente quadro de degenerescência de seus valores primordiais e que, portanto, é passível de ser transformada. Ao apresentarem seus modelos de representação teatral enquanto formas transformacionais, que se constroem enquanto um processo de montagem/desmontagem, indicam para o leitor e espectador que ele, tendo consciência deste processo, poderá vir a ser elemento de transformação tanto estética quanto socialmente.

O olhar crítico de Oswald vai penetrando impiedosamente nos núcleos que sustentam o nosso sistema social e, em *closes*, vai conduzindo o leitor-espectador para dentro de um corpo de pele sedosa e vísceras gangrenadas, quase em estado de putrefação. Assim, a degradação é mostrada na composição entre a igreja e o poder econômico; a instituição do matrimônio



aparece pela voz de Heloísa como um negócio; os papéis sexuais são invertidos; o poeta torna-se biógrafo e fazedor de quadrinhas, acrósticos, sonetos, reclames. Tudo entra em processo de degradação a demonstrar que há necessidade de inversão na posição daqueles que impõem o sistema.

Não há, em Oswald, intenção revelada de que o espectador entre no clima do espetáculo única e exclusivamente pela empatia com as personagens, ou seja, despertado por sensações emocionais que o conduzam a um estado hipnótico, alienado e não reflexivo. Pelo contrário, neste texto, temos em abundância o efeito de distanciamento postulado por Brecht, a chamada direta ao espectador para que reflita sobre os eventos representados e de que tudo não passa de representação. Diante destas chamadas, o leitor-espectador é colocado em situação de estranhamento para que possa, realmente, atuar enquanto co-participante intelectual da representação e, por reflexão, estudar conscientemente as possibilidades de transformação.

Para exemplificar, tem-se no primeiro ato a fala de Abelardo I:

“- O resto é prole. O que estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo” (2001. p.42).

Ao que Abelardo II responde:

“- Se é! A burguesia só produziu um teatro de Classe.
A apresentação da classe. Hoje evoluímos.



Chegamos à espinafração” (2001, p.42).

O distanciamento fartamente utilizado por Oswald em *O Rei da Vela*, funciona não só como elemento que chama o espectador à reflexão sobre a situação social, mas, também como metalinguagem a explicar a própria estrutura da encenação teatral. Nestas falas, Oswald critica os procedimentos do nosso teatro tradicional, montado em estruturas psicologizantes e postula uma nova forma de encenar. No nosso entender, esta atitude atinge seu momento maior ao final do segundo ato, quando Oswald retira o ponto de sua posição original e o incluiu diretamente na cena, transformando-o, assim, em personagem a quem Abelardo II chama de Cirineu (aquele que ajudou Cristo a carregar a Cruz). A ação está interrompida e o ponto é chamado para dar seqüência à ação. Dar o último tiro:

ABELARDO I – (...) (Fita em silêncio os espectadores.) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (Grita.) Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Manguê! (Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.) Por favor, seu Cirineu... (Silêncio. Fica interdito.) Vê se afasta de mim esse fósforo...

O PONTO - Não é mais possível.

ABELARDO I – Como? Não é possível? O autor não ligaria... Então?...

O PONTO – Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca. (2001, p. 81).

Oswald retira o Ponto, figura dos subterrâneos da cena, escondido, para dar ao espectador a ilusão de realismo e o introduz na cena. Clara intenção de



mostrar os bastidores e o espetáculo, de fazer ver o modo de construção de um sistema de representação de um sistema sócio. O que estava fora de cena vem para dentro, o que estava dentro sai da cena. Quem estava embaixo sobe, quem estava em cima desce. *De Rei da Vela à Vela*. Inversão de que não há fixidez de valores, de sistemas e de que tudo está em processo de transformação.

E no final, quando a cena corre o risco de tornar-se melodramática, Oswald mais uma vez carnavaliza. Do teatro grego ele retira o Corifeu, primeira voz do coro grego, que aqui simboliza a voz dos clientes que ecoa da jaula vazia. Abelardo, vela na mão, morre, mas a cena é bruscamente estranhada pelo som da Marcha Nupcial e a entrada das personagens que desfilam diante da platéia e do casal enluarado Heloísa e Abelardo. Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!

Mas a última fala será do Americano, sucessor nesta cadeia de ascensões e quedas, entronizações e destronizações, a quem, segundo Oswald, pela voz de sua personagem Abelardo I, “hipotecamos até as palmeiras”. Sua fala final resume nossos dias? Como o de posições, desconstrução de estruturas, numa clara demonstração que o próprio diálogo final entre os Abelardos explica a conotação de toda a estrutura montada por Oswald:

ABELARDO II: - Me matas?



ABELARDO I: - Para quê? Outro abafaria a banca. Somos uma barricada de Abelardos!
Um cai, outro substiui, enquanto houver imperialismo e diferenças de
classes... (2001. p. 84).

Eis então, que *O Rei da Vela* vai montando um diagrama onde os próprios signos, pela não fixidez, pela sua mutabilidade, vão sendo experimentados, comutados em estado situacional similar ao do objeto de observação que, no caso, é o contexto social. O Rei vai da vela à vala numa espécie de personagem-signo bufão, um Rei Momo que começa entronizado por um tempo delimitado, até que o sistema da casa permita, e sabendo que seu reinado não vai “além desta peça”.

Os signos móveis (e assim deverá ser com o cenário, figurinos, iluminação) vão saltando de um eixo paradigmático para outro, corroendo a estrutura sintagmática, questionando a linearidade, tornando presente o objeto sujeito à crítica e indiciando um outro modo de modelização que prima pela desconstrução da diacronia para, por construções paratáticas, formular possibilidades de novos caminhos construtivos de representação sónica teatral e, por essa via, dar uma função pragmática a essa representação.

A montagem por mosaico indicia a possibilidade de ação do usuário do signo quer por vias intelectuais, quer por vias estruturais no sentido de ser obrigado a deixar sua atitude passiva diante do signo-objeto (pois que é instigado o tempo todo à participação) para, culturalmente, ser o próprio



objeto da análise e, como tal, um participante ativo não só na montagem do jogo como de suas próprias regras. A mescla de citações e outros contextos, o amalgamento de referências em várias línguas estrangeiras, alusões a personagens de outros livros, outras estórias e histórias vão possibilitando ao leitor-espectador pontos de referências críticos no sentido de vir a montar as peças do mosaico.

Pela via da similaridade, diagramas de representação, vão construindo experimentalmente as possibilidades de situações e indiciando a atuação, a característica fundamental deste tipo de teatro, ou seja, a inclusão do receptor como personagem ativa, pela apropriação do signo, na cena e na história.

Este texto teatralizado observa os requisitos paródicos essenciais e tem, em comum com o texto de Alfred Jarry, uma série de itens: rubricas estranhas-estranhadas; um número imenso de personagens que produz, por consequência, a rarefação do enredo; os nomes das personagens têm características indiciais-icônicas, isto é, além de designarem a própria personagem, referem-se ou remetem a outras personagens e, pelo som, iconizam imageticamente a idéia que poderemos fazer da personagem; o uso da sonoridade poética no desenvolvimento do enredo; a sátira e a paródia explícitas; trocadilho, a prática circence com a utilização do gestual e da mímica à maneira dos “clowns”; a intersecção, do discurso, de várias línguas



que se completam para produzir o todo do significado: latim, francês, italiano, inglês; enfim, a utilização de elementos próprios da cultura popular: ditos populares, citações folclóricas, cantigas populares anônimas. Observemos, por exemplo, os nomes de algumas personagens:

Quase uma centena de personagens colocadas num mesmo espaço/tempo que, necessariamente, não têm nada em comum, mas que, por contigüidade, produzem a relação significativa. Humanização de objetos que se tornam personagens falantes e atuantes. A brincadeira com o trocadilho através da justaposição de sons nos receptivos nomes das personagens. Personagens que se contraditam ou que são provenientes de universos antagônicos ou opostos: virgens e prostitutas se misturam num mesmo espaço. Assim, os nomes das personagens são construídos de tal forma que remetem o leitor a universos variados e contrapostos que vão desde a mitologia, passando pelo universo religioso, pelo mundo dos negócios, até outras obras.

A estrutura teatral montada é aquela da miscelânea de tipos, de espaço e tempos, mistura de conflitos que inclui num único espaço/tempo tipos representativos de épocas antagônicas, carnavalizando toda a situação e, por conseguinte, criando um espaço teatral carnavalizado onde o conflito, entre estrutura popular e estrutura de elite, fica explicitamente demonstrado. Por conseqüência, verifica-se uma espécie de rarefação do enredo teatral. O



enredo deslineariza-se, ou seja, são apenas montados blocos paradigmáticos que podem, por justaposição, por similaridade, oferecer uma leitura significativa do “real” enquanto uma constituição mosaical. O sistema teatral é, desta forma, atomizado, fragmentado, fugindo a uma postura naturalista de confronto com o “real”. Este esquema fica sugerido não só a partir da postura das personagens e seus diálogos, mas também, de um posicionamento evidenciado através das rubricas que são apenas indicadoras de situações, atingem um grau de poeticidade muito grande passando a fazer parte integrante e não acessória do texto.

5.2.2. O diálogo entre *Ubu Rei* e *O Rei da Vela*

As rubricas contidas em Oswald e em Brecht e em Jarry, em Artaud ou em Maiakowski atuam quase sempre como personagens. Não são apenas índices de situações de cena, não são apenas indicadoras de situações, entonações; elas adquirem características poéticas, portanto, icônicas: são elementos significantes e integram a totalidade do espetáculo.

É de se prever, portanto, que as idéias revolucionárias do teatro de Jarry tenham impressionado e influenciado a escritura de Oswald. O fato é que Jarry operou uma fissura enorme no modo de projeção da cena teatral tradicional e,



desta forma, interpôs sua influência sobre os poetas surrealistas sendo também considerado, por muitos, precursor do Teatro do Absurdo e do Movimento dadaísta.

Ubu Rei ou *Lês Polonais* foi escrito por Jarry em 1888, mas teve sua estréia apenas no ano de 1896, em Paris. A cena de abertura indicava em seu aspecto cenográfico mais uma representação clássica (cenários de um templo grego, coro, máscaras). No entanto, a primeira frase do ator foi capaz de romper com as expectativas estéticas de público e crítica. Conflito entre a linguagem da cena com o texto provocando o estranhamento. O ator avança até o procênio e diz: “Merde!”. Todas as expectativas de uma estética clássica são rompidas num só instante. A percepção do público desautomatizada num só golpe e há radicalidade presente em todo o texto de Alfred Jarry. Ele é poeta e com esse *Ubu Rei* começa uma nova época no teatro.

O sistema teatral montado por Alfred Jarry, em *Ubu Rei*, está repleto de procedimentos paródicos, ou seja, é montado como se fora um texto paralelo à estrutura discursiva e linear vigente no teatro tradicional. O cenário, estruturado de forma a representar um templo grego (teatro como lugar sagrado, ritualístico e aurificado), traz no topo das colunas a inscrição Escola que contextualiza a atitude crítica em relação à postura acadêmica. Para completar essa situação, as falas das personagens demonstram, também, este



posicionamento crítico em relação à dicção do discurso acadêmico, à retórica versejada utilizada pelo teatro tradicional. Tudo o que é institucional, oficial, é parodiado seja pelas falas das personagens, seja pela disposição cênica com a introdução do grotesco enquanto procedimento básico. O Rei Ubu não adota posturas nobres em sua fala, gesto e atitudes. Pelo contrário, indica muito mais covardia, a fala ou dicção popular, a desorganização. Posta-se muito mais como uma espécie de Rei Momo, folgazão, e, ao mesmo tempo, implacável em sua sede de poder. Aliás, nas relações entre as personagens está explícita a paródia que se faz a toda espécie de poder, portanto, a crítica a todo e qualquer discurso institucionalizado, seja ele da política, economia, seja da cultura e, amais especificamente, do teatro.

É a atitude popular do improviso, do trocadilho, do gesto circense e da pantomima que estão presentes na obra de Jarry e não o sistema oficial. Os protagonistas são demonstrados enquanto figuras grotescas, desprovidas de qualquer controle moral, que agem como marionetes. Todos os espaços (e eles são muito variados) são representados num único lugar misturando-se e fazendo com que nossa percepção de espaço/tempo fique rarefeita. Assim, sobre um único local são representadas cenas de palácio, de guerra, de povo, de oceano. Sobre esta questão espacial, a cena final de *Ubu Rei* opera uma verdadeira miscelânea geográfica, não permitindo ao leitor situar-se.



Jarry também utiliza um número imenso de personagens sobre a cena e seus nomes não são apenas puras nomeações, mas também, indicadores de atitudes e personalidades. Este procedimento é dado através do trocadilho ou da composição do nome, da maneira de iconizar a própria personagem: Capitão Borduadura, Rainha Rosamunda. O Cavalo de Finanças, A Máquina de Decapitar, Pila, Gótica etc. Contudo, a designação trocadilhesca de objetos e pessoas fica mais evidenciada através das falas construídas com inversões de fonemas. As falas são quase toda de frases rápidas, curtas, ritmadas, o que provoca uma rapidez e fluência muito grande de toda a cena. Não há, portanto, nenhuma preocupação com a verossimilhança. Pelo contrário, o leitor é colocado, o tempo todo, em atitude distanciada do referente. A estrutura é a da simultaneidade e é o leitor que tem que juntar as peças, encontrar a significação num constante jogo com o espetáculo ou com o texto. A título de exemplificação, vejamos como Jarry monta uma cena de banquete na corte do Rei Ubu:

Ubu Rei: Ato I – Cena III

Pai Ubu, Mãe Ubu, Capitão Borduadura e seus companheiros.

- MÃE UBU: - Bom dia, senhores, já estávamos impacientes. Sentem-se por favor.
- BORDUADURA: - Bom dia, madame. Mas onde está Pai Ubu?
- PAI UBU: - Aqui mesmo, meu caro. Credo em cruz, por meus chifres, Até que não sou tão magro assim.
- BORDUADURA: - Bom dia, Pai Ubu. Sentem-se, rapazes.



(Sentam-se todos.)

PAI UBU : - Êta, um pouco mais e a cadeira se desmanchava.

BORDUADURA: - Mas, Mãe Ubu, o que é que você tem de bom para nós?

MÃE UBU: - *Ouçam o menu.*

PAI UBU: - Oba, isso me interessa.

MÃE UBU: - Sopa polonesa, cotes de rastron, vitela, frango patê de cachorro, sobreco de peru, compota russa...

PAI UBU: - Suponho que seja o bastante. Ou ainda há mais?

MÃE UBU: - Bomba, salada, frutas, carne cozida, topinambor, couve-flor a lá merda.

PAI UBU: - Ei, você pensa que eu sou um paxá pra arcar com tamanha Despesa?

MÃE UBU: - Não liguem, ele é um imbecil.

PAI UBU: - Espera aí, que eu vou afiar meus dentes nas tuas canelas.

MÃE UBU: - Come primeiro, Pai Ubu. É a sopa.

PAI UBU: - Ai, velhaca! Que troço ruim!

BORDUADURA: - Realmente, n~jao está bom.

MÃE UBU: - Cambada de judeus, que querem mais?

PAI UBU: - (Batendo na testa.) Tenho uma idéia. Volto já. (Sai.)

MÃE UBU: - Senhores, vamos à vitela.

BORDUADURA: - Deliciosa, já terminei.

MÃE UBU: - Agora aos sobreco.

BORDUADURA: - Um sabor requintado! Viva Mãe Ubu!

TODOS: - Viva Mãe Ubu.

PAI UBU: - (De volta.) Daqui a pouco, estarão gritando viva Pai Ubu. (Traz uma enorme vassoura que sacode sobre a mesa do banquete.)

MÃE UBU: - Que estás fazendo, miserável?

PAI UBU: - Provem, provem. (Vários provam e caem envenenados.)

MÃE UBU: - Que estás fazendo, miserável?

PAI UBU: - Mãe Ubu, passe-me as costelas de ratão, que eu mesmo me sirvo.

MÃE UBU: - Toma.

PAI UBU: - Pra fora, todo mundo. Capitão Borduadura, quero falar Com você.

OS OUTROS: - Mas ainda não comemos.

PAI UBU: - Não vão embora,é? Juro por meus chifres que vou Arrebentá-los a golpes de costelas de ratão. *Começa a jogar costelas neles.* Jarry (1972, p.20-5).

Ingredientes deste banquete: a culinária do grotesco, a gastronomia do glutão onde não impera a qualidade mas a quantidade; os “maus modos”; os famintos (de carne e poder); a pantomima circense; o diálogo rápido; a compra



e a subserviência pela fome; a miscelânea mostrada não só pela rapidez da cena lê dos diálogos mas evidenciada no próprio menu: carnes, compotas, carne de cachorro, de rato, vassouras envenenadas e merda.

Neste percurso com o intuito de indicar diálogos textuais através da similaridade, é importante notar que essa semelhança não ocorre tão somente ao nível temático, mas principalmente, ao nível estrutural. O que parece ocorrer, nestes casos, é um procedimento fundamental que alicerça estes textos: o procedimento paródico. Dessa forma, estruturalmente, as características da introdução do grotesco, da inversão e miscelânea tornam-se elementos constantes em todos os textos. O enredo torna-se rarefeito com a rarefação da noção de tempo/espço e toda a espécie de discurso institucional é colocada em estado de linguagem objeto sobre a qual se debruça o texto teatral, desta forma, metalingüisticamente

Há inúmeras coincidências temáticas e estruturais nas obras de Alfred Jarry e de Oswald de Andrade. Ora, estas não devem ser vistas apenas como simples coincidências, mas revelam, por outro lado, a atitude radical em relação à linguagem teatral e a postura subversiva, revolucionária de seus autores em relação ao contexto social, político e cultural. Revelam, também, uma opção pelos mesmos tipos de procedimentos no processo de construção da obra teatral.



5.2.2.1. Cenas comparadas

Ubu Rei – Ato III – Cena II

Salão do palácio. Pa Ubu, Mãe Ubu, oficiais e soldados, Girão, Gótica, nobres algemados, financistas, magistrados, tabeliões.

- PAI UBU: - Tragam o tambor-dos-nobres e o gancho-dos-nobres e o livro-dos-nobres! Em seguida, façam entrar os nobres.
- MAE UBU: - Moderação, Pai Ubu, por favor.
- PAI UBU: - Tenho a honra de vos anunciar que, para enriquecer o reino, vou mandar liquidar todos os nobres e confiscar-lhes os bens.
- NOBRES: - Horror! Povo, soldados, sublevemo-nos!
- PAI UBU: - Tragam o primeiro nobre e me passem aqui o gancho-dos-nobres. Os que forem condenados à morte serão jogados no alçapão, cairão no subsolo do Chucha – Porco e do Tribunal dos Vinténs, onde se lhes rebentarão os miolos. (Ao nobre.) Quem és tu, idiota?
- NOBRE: - Conde Titepsk.
- PAI UBU: - A quanto montam tuas rendas?
- NOBRE: - Três milhões de rixdales.
- PAI UBU: - Condenado!
(Prende-o no gancho e puxa-o para o alçapão.)
- MÃE UBU: - Que ferocidade bestial!
(...) Mais adiante, na mesma cena...
- PAI UBU: - Para o alçapão, então. Quarto nobre, quem és?
- NOBRE: - Príncipe de Podolia.
- PAI UBU: - Quais são tuas rendas?
- NOBRE: - Estou arruinado.
- PAI UBU: - Por causa dessa frase desagradável iras para o alçapão! (1972. p.73-6)

O Rei da Vela – Ato I – Cena I

Em São Paulo. Escritório de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS. – Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS.



Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala.(...)

ABELARDO I, ABELARDO II E CLIENTE.

ABELARDO I (Sentado em conversa com o Cliente. Aperta um botão, ouve-se um forte barulho de campainha.) – Vamos ver...

ABELARDO II (Veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à cinta.) – Pronto Seu Abelardo.

ABELARDO I – Traga o dossier desse homem.

ABELARDO II – Pois não! O seu nome?

CLIENTE (embaraçado, o chapéu na mão, uma gravata de corda no pescoço magro.) – Manoel Pitanga de Moraes. (...)

ABELARDO II – Já sei. Está nos impontuais. (Entrega o dossier reclamado e sai.)

ABELARDO I – Aqui não há acordo, meu amigo. Há pagamento!

o! Reduzir o capital? Nunca! (...)

O CLIENTE – Mas eu já paguei mais do dobro do que levei daqui...

ABELARDO I – Suma-se daqui! (Levanta-se.) Saia ou chamo a polícia. É só dar um sinal de crime neste aparelho. A polícia ainda existe...

O CLIENTE – *Para defender os capitalista! E os seus crimes!*

ABELARDO I – Para defender o meu dinheiro. Será executado hoje mesmo. (Toca a campainha.) Abelardo! Dê ordens para executa-lo! Rua! Vamos. Fuzile-o. É o sistema da casa. (...)

O CLIENTE – Eu sou um covarde! (Vai chorando.) O senhor abusa de um fraco, de um covarde!

ABELARDO I – Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.

ABELARDO II – A jaula está cheia... Seu Abelardo! (...)

ABELARDO I – Bem. Veja o bordereau... O Banco devolveu muita coisa?

ABELARDO II – Xu! Um colosso! Estamos no vinagre, Seu Abelardo!

ABELARDO I – Vamos...

ABELARDO II – (Lendo.) – cinco contos setecentos e setenta. Dr. Carlos Magalhães de Moraes Benevides Fonseca. Chapa única... Reforma-se? Não paga juros há dois meses.

ABELARDO I – Reforma-se.

ABELARDO II – Antunes & Lapa... três contos... já protestei. Mangioni... Luiz. O bicheiro... Dr. João Carlos de Menezes rocha... dois contos...

ABELARDO I – Pro protesto.

ABELARDO II – Barão de Gama Lima, quinhentos mil-réis...

ABELARDO I – Pro protesto.

ABELARDO II – Moura Melo... setecentos mil-réis.

ABELARDO I – Pro protesto!

ABELARDO II – Carlos Peres... Esta já foi pro pau ontem (2001, p.37-43).

Jarry e Oswald vão montando, nas entrelinhas, de sua dramaturgia, uma crítica ao poder em épocas diversas. Mudam as épocas, os sistemas políticos e

econômicos, porém a estrutura do poder continua a mesma e, desta forma, serve de prato predileto para aqueles que pretendem negá-la.

Assim, Ubu lança seus “devedores” ao alçapão; Abelardo os lança ao protesto. Ubu usa o gancho-dos-nobres; Abelardo o chicote e vestimentas de domador de feras. Em ambos os casos, porém, o reinado é coberto de comportamentos não refinados, destituídos de valores éticos, estéticos e lógicos. A lógica do poder, demonstrada por Oswald e Jarry, é uma outra lógica, onde não há leis fixas; elas podem ser mudadas a qualquer momento dependendo dos interesses daqueles que detêm o poder.

Por entre os diálogos das personagens o leitor vai espreitando a formação de uma espécie de subtexto correndo paralelo ao texto principal. Este subtexto ou texto paralelo vai evidenciando a estrutura do discurso oficializado. O leitor, do confronto dos textos que dialogam, vai montando um terceiro, seu interpretante, capaz de relacionar as variadas relações ou confrontos entre o discurso oficial, institucionalizado e aquele pertencente ao dominado, vencido.

5.3. A Morta é uma viagem



A Morta, ato lírico em três quadros, publicada em 1937, é, com efeito, um texto onde predomina o poético, onde os procedimentos mais próprios à poesia se fazem presentes com grande intensidade, por vezes dando-nos a impressão de estarmos diante de um grande poema para palco. O palco se poetiza pela vias textuais, o espaço cênico torna-se, ao mesmo tempo, lugar poético e onde a própria situação da poética é colocada em debate.

Oswald vai completando sua caminhada, vai, pouco a pouco, voltando-se para sua especificidade. Seu olhar-câmera já não toma referência universalizante, já não passeia por portos de brasilidade, mas agora faz uma espécie de *close* incisivo sobre seu próprio interior e, por essas vias, efetua *travellings* no interior do ambiente da poética e do poeta. Poeticamente faz um estudo metalingüístico do objeto poética . O poeta debruça-se reflexivamente sobre seu objeto (o drama da poética) e efetua um estudo profundo das características desse objeto, mas seu modo de construir a reflexão é dramático (teatral) e, desta forma, contém também as características fundamentais do próprio ser poético. Em suma, o olhar do espectador assiste à autópsia do poeta e da poesia: por conseguinte, é instado a assistir a sua própria autópsia. Neste ato lírico, tanto poética quanto metalinguagem fundem-se numa só para construírem, harmonicamente, a essência da observação e do objeto observado.



Tudo isto está explícito na *Carta Prefácio* que Oswald escreveu. Esse texto antecede a peça e é de absoluta importância para a contextualização do espectador em relação à cena. Aí, de forma breve, Oswald revela seu drama de poeta instalado num século reacionário, repleto de normas e regras que não permitem espaço para os que, como ele, pretendem romper com essas normas, estabelecer nova ordem em todos os níveis da cultura nacional. Nesse texto-prefácio, Oswald revela-nos claramente sua opção após várias tentativas: “Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz e, através da ação, chegam às barricadas” (1991, p.25).

Está colocada, então, a luta entre o poeta e o “estilo”; entre a poesia e a pressão do sistema modelizador, ambiente repleto de normas, regras e leis que procuram conservar o sistema enquanto a poesia busca inventar, criar, portanto, romper. Esta situação conflituosa conduz a uma troca de elementos ou, pelo menos, a uma tentativa de junção de elementos, isto é, parte-se da atitude poética para a ação política: busca-se o palco como elemento catalisador de reflexões estéticas, éticas e políticas: politização poética. Com esta atitude, visa-se atuar pragmaticamente sobre o sentido de observação, de percepção dos elementos constitutivos do real em seu processo de construção. Oswald se personifica naquele “que tem coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada”, poeta que personifica não é um ser específico, mas



um poeta universal com funções definidas de estar sempre, através de rupturas, levando à ação. Atitude de máscara sobre máscara numa espécie de revelação biográfica da alma, do que acontece na essência do ser poeta. Ao retirarmos a última máscara (se é que há a última), desnudaríamos a essência do Poeta Oswald em suas experiências, em seu cansaço de muitas lutas, muitos caminhos trilhados, muita invenção.

O artista morre para renascer em seu discurso. Autofagia. Autópsia. É preciso visitar a morte para conhecer a vida e, assim como nos antigos rituais gregos ou na estrutura do grotesco, morte e vida se confrontam e se defrontam numa batalha de opostos. Aqui, o contraste e também a contradição, elementos muito próprios do teatro oswaldiano, assumem característica primordial. É o desnudamento do poeta, sua autópsia que permitirá o renascimento, através do seu discurso, de seu texto e deste impregnado no discurso do outro. Morte e vida, portanto, acabam, por processo de negação, anulando-se e permitindo a sobrevivência do homem no discurso.

Antes do início propriamente dito da peça, numa atitude que revela uma preocupação didática, Oswald introduz a personagem Hierofante que, sentado sobre a caixa do ponto, dirigir-se-á diretamente à platéia, antecipando os elementos essenciais constitutivos da cena que seguirá. Este comportamento é



um exemplo de utilização da técnica de distanciamento brechtiano, visando chamar o público à reflexão e evitar o procedimento de empatia público/personagem/ator. A fala de Hierofante aponta imediatamente o espectador para a questão da representação e inclui o próprio espectador na situação a ser representada: “Coisas importantes nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte” (1991, p.29).

Palco e plateia fundem-se num único plano, e o espectador da autópsia não deve ocorrer apenas no plano do palco: “Não vos retirais horrorizados com a vossa própria autópsia” (1991, p.29).

Por fim metaforicamente, Hierofante propõe o comportamento antropofágico: “Sede alinhados e cínicos quando atingirdes o fim do vosso próprio banquete desagradável” (1991, p.29)

Antropofagia revestida em autofagia. O comportamento revelador do poeta devorador que não perdoa a si próprio e auto-devora-se. Elemento indiciador de um procedimento extremamente importante na postura de Oswald, que é o de buscar a não modelização fixa e fechada de qualquer sistema; mas, pelo contrário, de tentar, estoicamente, modelizar as situações enquanto processo, vir a ser.

Hierofante é um “pedaço de personagem perdido no teatro” como em Pirandello, personagens saem à procura de um autor. Hierofante é a moral



deslocada de seu *habitat* natural. Ela vem antes e não, como de costume, no final da peça. Esta atitude é crítica em relação ao procedimento tradicional do teatro moralista, ao mesmo tempo, que permite a Oswald, pela boca de sua personagem, descarregar sua ira contra a imposição de modelos, contra o sistema policiador de comportamentos, contra a censura que não lhe deu paz mesmo após sua morte.

A personagem Hierofante, por outro lado, tem uma história extensa no contexto sócio-cultural universal. Assim, na Grécia antiga, era o sacerdote que presidia os Mistérios de Elêusis; na Roma antiga, o grão-pontífice; hoje é considerado um cultor das ciências ocultas, espécie de feiticeiro e advinho. Mais uma vez como nas peças anteriores, vemos que Oswald vai buscar personagens e personalidades de outros mundos, de outros textos e contextos, atravessando a história, a mitologia, a religião, a literatura com seu olhar crítico e radicalizador, construindo seu texto por múltiplas facetas que incluem outros textos numa clara alusão à construção em processo, ao processo histórico que se faz pelo enredamento de múltiplos textos que se justapõem independentemente de ordem cronológica. É na intertextualidade que Oswald constrói seu quadro cênico: mosaico de personagens justapostas.

5.3.1. Personagens



BEATRIZ: musa do poeta, inspiradora de Dante e personagem presente em outros textos a partir de então.

POETA: signo universalizante e multifacetado. Contém índices que remetem a personagem em direção ao autor numa espécie de postura biográfica mas, ao mesmo tempo, refere-se à situação do Poeta.

MARIONETES: bonecos manipulados. Indiciam manipulação e o mesmo tempo remetem-nos à cultura popular do teatro de bonecos, marionetes e mamulengos.

HORÁCIO – citação de outro poeta.

O ATLETA COMPLETO: citação crítica e paródica à perfectibilidade. Lembra-nos esses concursos de tipo Operário Padrão.

A DAMA DAS CAMÉLIAS: personagem romântica bastante familiar. Esta citação traz em si a crítica à postura romântica (postura estética).

CARONTE – personagem mitológica. Está presente na obra de Dante como barqueiro do inferno. Em Oswald, Caronte, não é barqueiro, mas piloto de autogiro.

O URUBU DE EDGAR – referência à personagem de Edgar Allan Poe, o Corvo.



É instrutivo observar que Oswald utiliza-se de um grande número de personagens em todas as suas peças que longe de tentarem construir uma cena realista, naturalista, são índices de outros textos; são outras personagens, numa miscelânea de situações, que obrigam o leitor/espectador a operar na montagem da peça. Assim, além das personagens citadas, entram em ação: A Enfermeira Sonâmbula, Cremador, Juiz, Uma Roupa de Homem, Conservadores de Cadáver, Mortos, Vivos, Turista Precoce, Polícia Poliglota, Radiopatrula, Senhora Ministra etc.

São elementos que contribuem para a construção, que se remetem a outros textos, que exigem, portanto, um amplo conhecimento da cultura. Atitude paródica que busca, pelo mosaico, de forma contra-pontística, analisar a si própria e a outros textos.

A Morta é uma viagem que todos fazemos a três países: o do Indivíduo, o da Gramática e o da Anestesia, numa relação, por semelhança, à viagem de Dante pelo Purgatório, Céu e Inferno em sua *Divina Comédia*. Mas é uma viagem ao mesmo tempo introspectiva, do ser para dentro de si próprio, e que vai indicando um ser humano cada vez mais fechado em si próprio, cada vez mais comunicativo e anestesiado por fórmulas e sistemas impostos. Um ser anestesiado contra a sua própria percepção. Tudo na cena compele a essa constatação anestésica, difusa e estática: a fala e gestos das personagens, o



cenário (e, por analogia, o figurino e a iluminação). A introspecção abandona pouco a pouco o humor (não totalmente) e parece adotar um discurso mais sério, mais dramático, e o espírito de condensação já praticado em *O Rei da Vela* atinge, aqui, seu equilíbrio.

5.3.2. Consonância entre *A Morta* e outros textos

O texto, coerentemente, para falar de poesia e de poética, está claramente poetizado. Há frases curtas, metafóricas, ritmos e até rima que indicam uma entonação diversa da comumente utilizada em teatro. A Poesia quer tomar conta do palco em toda a sua extensão espaço-temporal. As falas passam de boca em boca de uma personagem à outra como se saíssem de uma só:

A OUTRA: - Somos um colar truncado.

O POETA: - Quatro lirismo...

BEATRIZ: - E um só lírio doente...

O POETA: - No país dissociado...

A OUTRA: - Da existência estanque...

BEATRIZ: - Não te assustes, Outra!

A OUTRA: - Sou imagem impassível onde ondulam tuas cargas...

BEATRIZ: - Minha imagem frustrada.

A OUTRA: - O silêncio é necessário à nossa amizade.

O POETA: - Toda mudez termina no útero de amanhã.

A OUTRA: - Estão batendo.

O POETA: - Aqui não há portas.

BEATRIZ: - Abre aquela porta.

O POETA: - No meio da mágica.

BEATRIZ: - Nunca se sabe quem é que está batendo.



A OUTRA: - É preciso abrir toda porta.
O POETA: - A porta da sempre na jaula.
BEATRIZ: - Só Papa pode abrir.
O POETA: - O que haverá atrás de uma porta?
A OUTRA: - Abre a porta! *Chi lo Sá!*
O POETA: - Pode ser a girafa, o oficial d justiça, a metralhadora, a poesia!
BEATRIZ: - Nunca abra.
A OUTRA: - Eu me jogo seminua da minha posição social abaixo.
BEATRIZ: - Entras pela janela equivocada do meu ser, poeta!
O POETA: - És belo horrível! (1991, p. 36).

Assim, clima de poesia, a entonação compassada e mansa, de estaticidade e de espera. A fala das personagens, similarmente à prática do Teatro do Absurdo, indicia essa postura de espera, de falta de eventos, de ação, de perscrutação do que não há, de dúvida, enfim. O que nos faz lembrar da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1947), muito depois de Oswald, a qual provoca um impacto violento. *Godot* é a tragédia da espera e da ausência, o homem se interrogando sobre seu sentido e seu significado. Beckett, com uma intuição poética surpreendente, revisava e recolocava os mais terríveis problemas da angústia e da solidão. Mesmo assim Oswald, em *A Morta*, a cada fala um forte argumento ou uma definição, seja do estado de coisas a que estão sujeitas as personagens, seja de uma provável atitude posterior. Nestes diálogos (quase mini-monólogos) as personagens vão explicitando as suas posições, situações, posturas em relação a si próprias e a outras, vão revelando simbologias que estão ambíguas, fazendo alusão, muitas



vezes, à sua situação de personagens e de que se está diante do teatro, portanto, representação:

A OUTRA: - Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro (1991, p.36)

BEATRIZ: - Tens medo que seja um personagem novo!

O HIEROFANTE: - Onde estamos, em que capítulo (1991, p.37)

A metalinguagem, o distanciamento, a reflexão, o metateatro como prática, a conceituação. Mais uma vez, temos que admitir que o poético, signo icônico, busca ser conceito e o conceito (signo simbólico) busca ser poético, icônico. Eixo paradigmático se projetando sobre o sintagmático para, na superposição, criar um novo discurso dramático.

Não é só o texto que nos revela este posicionamento. Aliás uma das maiores contribuições de Oswald ao nosso teatro, cremos, refere-se à sua postura cênica. Em Oswald, é a cena toda, o espetáculo como um todo que está sendo reformulado. Apesar de Oswald não ter criado nenhuma teoria sobre Teatro, suas peças contêm elementos suficientes para que o leitor capte a necessidade de um novo modo de montagem teatral onde não é o texto que desempenha o papel fundamental, porém, todos os códigos se juntam (cenário, figurino, som, iluminação, gesto) para construir o espetáculo. Não há busca de verossimilhança nem de tentativa de se criar a ilusão realista dos referentes.



Não há a quarta parede. Portanto, querer ver os textos de Oswald como se estivessem postulados para o palco tradicional é incidir em erro imperdoável.

O Teatro de Oswald está contido em suas rubricas, principalmente. Por exemplo, há uma longa rubrica antecedendo o primeiro quadro, *O País do Indivíduo*, que indica o cenário, luz, gesto. Indica um espetáculo invertido, isto é, as personagens-atores têm réplicas-marionetes. A ação gestual está a cargo das marionetes enquanto os atores permanecem estáticos. As marionetes estão colocadas em tronos altos se tocar o solo. As falas partem de microfones colocados em camarotes opostos e situados no meio da platéia. Há indicações de figurinos: Beatriz, despida; A Outra, “num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés”; O Poeta e O Hierofante, caracterizados ‘com extrema vulgaridade’. Expressam-se com estaticidade enquanto as marionetes, suas réplicas, o duplo, executam a mímica de suas falas. Há indicações de luz: “sobre as quatro personagens da platéia, jorram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise”. O clima criado, portanto, é o da análise da observação e percepção dos objetos, da representação sem ilusão. Um palco que pretende mostrar-se enquanto lugar de construção de representação. Neste espaço não-realista, o espectador vai, pouco a pouco, observando a decomposição, em peças, das personagens, sua autópsia e, enquanto se fragmentam, se definem:



BEATRIZ: - Quero ser um espetáculo para mim mesma!
 A OUTRA: - És uma flor iracível.
 O HIEROFANTE: - Só é possível um acordo no sexual!
 O POETA: - A poesia é desacordo entre os conceitos.
 BEATRIZ: - Um terreno fofo, Poeta!
 O POETA: - Perco-me no paul do movimento.
 O HIEROFANTE: - A data mais importante da história é a que pôs o homem entre a ação e Deus!
 O POETA: - Entre o seu ser animal e o seu ser social.
 A OUTRA: - Eu sou Alter ego.
 O POETA: - Eu, o oposto de Beatriz ... a raiz dialética de seu ser (1991, p.39-40)
 E mais adiante,
 BEATRIZ: - Não poderei fazer nada sem ti, sem o teu calor, a tua adoração.
 O POETA: - Quebraste a porta fechada...
 O HIEROFANTE: - Complexo de que faço a máscara.
 O POETA: - E eu a ruptura...
 O HIEROFANTE: - Darei sempre a visão oficial.
 O POETA: - Enquanto eu bradar o canto noturno do emparedado. Um canto desconexo. Interior como o sangue. As comunicações cortadas com a vida! (1991, 42-3).

Assim, as personagens vão definindo-se mutuamente diante do olhar do espectador, e praticando, antropofagicamente, a autópsia que, por intersecção, será também a autópsia do espectador. Movimento de introspecção, de mergulho para dentro de si para retornar revivido para uma nova ação. As palavras do poeta, já citadas, ilustram tudo isso muito bem. Bradar o canto noturno, desconexo, interior como o sangue.

Do *País do Indivíduo* passamos para o segundo quadro, *O País da Gramática* que é, em seu todo, uma metáfora da disputa entre o tradicional e a ruptura, entre a norma e a nati-norma. Uma rubrica breve nos indica que a cena representa uma praça onde desembocavam várias ruas e esta praça serve de passarela para que as personagens desfilem e orientem a visão do



espectador para uma discussão das amarras dos indivíduos (as leis, normas, regras).

As personagens indicam posições gramaticais: são elementos da sintaxe, da pontuação e acentuação que, tornados humanos pela ação dramática, evidenciam sempre a luta, o choque. No aspecto semântico, o discurso continua a definir, conceituar; porém, aqui neste quadro, o aspecto paródico é evidenciado na medida em que o próprio discurso conservador adota postura empolada, coberta de retórica. Estão colocados em estado de combate o discurso conservador e a poética revolucionária:

O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos não se atacam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias... os museus... os códigos... (1991, p. 49).

Esta fala vem da boca de um policial sobre as personagens mortas e vivas que atravessam a cena. Os vocábulos mortos e vivos da língua desfilam pelo palco qual num dicionário. Oswald opera, então, uma espécie de autópsia da configuração da língua nacional oficial em relação àqueles que buscam rompê-la. O estado de aprisionamento lingüístico é denunciado nas falas-lutas das personagens-vocábulos. Tudo aqui adquire um sentido duplo. Personagens-vocábulos, língua-fala, sistema-anti-sistema, voz ativa-voz passiva, sujeito-objeto, enfim, é todo o sistema de comunicação que está sendo



questionado e, com ele, a comunicação estética, artística. Portanto, cremos não ser necessário exemplificarmos situações metalingüísticas, visto que o quadro como um todo é completamente metalingüístico na medida em que se utiliza do discurso para criticar o próprio discurso, para colocá-lo sob a mira crítica.

Neste quadro, ao contrário do anterior, volta à cena a utilização da bricolagem. Elementos contrários ou contraditórios são situados por justaposição dando uma medida exata de extensão de um intenso combate e, por conseguinte, debate de idéias. Assim é que citações relativas a práticas circenses aparecem, ao lado de cenas de tumulto (essencialmente mímicas), para logo após dar lugar a um tango que se ouve enquanto Hierofante procura um Evangelho e utiliza-se de língua estrangeira.

As personagens que simbolizam elementos próprios à gramática normativa entram em cena representando batalhões prontos para uma guerra vocabular. O que se segue, realmente, é uma batalha gramatical:

O tumulto cresce. Juntam-se aos cremadores galicismos, solecismos, barbarismos. Do lado dos mortos cerram colunas, graves interjeições, adjetivos lustrosos e senhoriais arcaísmos.

CORO DAS INTERJEIÇÕES: - Oh! Ah! Ah!

OS CREMADORES: - Fora estupidez das interjeições!

O HIEROFANTE: - *Massa desprezível de pronomes mal colocados!*

O CREMADOR: - Fora! Quinhentistas! Falais uma língua estranha às novas catadupas humanas!

O HIEROFANTE: - Somos o vernáculo das caravelas...

O CREMADOR: - Somos a língua falada pelo rádio... Queima essa tabuleta.

OS CONSERVADORES: - Babel! Babel!



OS CREMADORES:- Não! Somos os fundamentos do esperanto, a língua de mau humanidade una!

O HIEROFANTE: - Não pode! Não pode! Quem poderá destruir uma frase feita?

OS CREMADORES: - Fora as frases feitas, as frases ocas! Fora as frases mortas!

OS CONSERVADORES: - Chama o juiz! Chama o juiz! (1991, p.53-4).

E mais uma vez em Oswald, o julgamento, a situação também muito apreciada por Brecht e que propicia o colar-se didaticamente uma situação conflituosa para o posicionamento não da cena propriamente dita, mas um posicionamento do público, a quem a situação é apresentada. Geralmente, nos textos brechtianos, a sentença não é explícita, isto é, não vem colocada claramente pois o desejo é deixar o espectador formular a própria sentença. Neste caso, porém, Oswald, pela voz de um Juiz parodiado, emite a sentença que decide, de certa forma, a contenda:

JUIZ:- Esperai! Esperai! a sentença. Tragam aqui o livro: Bi-blos. Tudo está no Livro (Colocam diante dele um grande livro aberto. Ele vira as páginas) Vamos ver. De-vo-ta-mento... Vi-ver para os outros! Não! Está aqui! Achei (Lê num grande berro.) Os-mor-tos-go-ver-nam os vi-vos! (1991, p. 55).

E a decisão do juiz vem seguida de sua própria explicação quanto à lógica de sua aplicação:

JUIZ: - Os mortos governam os vivos. Premissa maior! Premissa menor... os cremadores são excessivamente vivos! Ergo! Devem ser... Conclusão! Governados... (1991, p.55)

A resposta crítica é dada pelo poeta:



POETA: - Essa lógica tem servido de fundamento a todos os crimes históricos... (1991, p.55).

Volta-se, Oswald, numa severa crítica a um tipo de lógica tradicional que, entre outras coisas, alinha os eventos pela lei da causa e efeito, linearizando o sintagma e descrevendo o caminho que elimina as contradições, os sobressaltos. Essa lógica, não só no sistema de representação mas no próprio encadeamento histórico, tem permitido uma visão suave e contemporizadora de situações conflituosas. O poeta-Oswald (duplo de personagem-autor) expõe sua opção por uma não lógica ou por um outro tipo de lógica evidenciadora de conflitos.

Enfim, o que este quadro demonstra em sua dimensão estrutural é a elaboração de dois grandes paradigmas que estão atualizados em relação de choque, conflito: Vanguarda versus Tradição. Cada um dos cabeças do paradigma está seguido de militantes que se incorporam à batalha. Assim, do lado da vanguarda, alinham-se a ação, o social, os vivos, os revolucionários, enfim, a subversão lingüística que é, também, a subversão da ordem institucional e imposta. Do lado da Tradição, estão a reação, o sexual, os mortos, os conservadores, a gramática, enfim, todas as instituições reguladoras e policiadoras de hábitos e crenças quer sejam eles estéticos, quer sejam



sociais. Há claras alusões, inclusive, ao movimento verde-amarelo que resultaria, politicamente, na facção fascista integralista.

Na sentença do juiz está também colocada toda a amargura de Oswald diante do sufocamento de suas idéias e experiências literárias e da triste situação artística a que vai se entregando o país. Estado letárgico... *O País da Anestesia*. O cenário do terceiro quadro, *O País da Anestesia* é estranho e volta a possuir características de bricolagem com uma grande mistura de estilos – uma paisagem de alumínio e carvão; um aeródromo que é ao mesmo tempo necrotério; um jazigo de família com um grupo de cadáveres recentes conversando em seus degraus; uma árvore da Vida onde arde um facho. Cenário estranho e estranhado. Estamos diante da morte e dos mortos: lá estão a Radiopatrulha, a Dama das Camélias, o Atleta Completo, a Ministra, a Criança de Esmalte etc. Vez por outra a cena é interrompida pela passagem do Urubu de Edgar que parece vigiar o lugar dos mortos. O ser humano, aqui neste quadro, parece estar sendo colocado no seu limite maior, isto é, diante do cenário da morte, mas a morte aqui não é comum, é a morte poética, pois que todos os cadáveres se levantam e vão até a platéia (platéia-morte) para poderem observar a cena de amor entre Beatriz e o Poeta. Cortejo sinistro para ato lírico.



Na primeira parte do quadro voltamos a observar a característica de diálogos feitos de frases curtas no estilo do Teatro do Absurdo que lhe dão ritmo e rima e mais parece um grande discurso interrompido, desconexo do antiteatro. Este procedimento é verificável em *A Cantora Careca*, de Ionesco, por exemplo. Durante suas falas, em atitude didática, as personagens vão explicando e decodificando a simbologia de elementos do cenário, como, por exemplo, *Árvore da Vida*. *A Cantora Careca* -, onde não há nenhuma cantora careca, mas que apresenta Mr. e Mrs. Smith, autênticos *robots* desprovidos de pensamento e que apenas tagarelam todo o tempo, sem chegarem a comunicar-se, dando-se o mesmo com Mr. e Mrs. Martin as visitas, que, substituindo os primeiros, repetem as mesmas frases (inspiradas no método Assimil para o aprendizado do inglês). Seguem no teatro ionesquiano, de maneira geral, criando um mundo louco, absurdo, pela procedência do significante ao significado. A decodificação, porém, vem carregada de conteúdo ideológico e crítico.

Caronte, o barqueiro do inferno, sai do contexto mitológico e do contexto dantesco para, modernamente, descer no País da Anestesia, de autogiro, trazendo nos braços Beatriz morta:

BEATRIZ: - Habito o país letárgico onde não penetra a dor! (1991, p.71).



O Poeta, diante da morte, da letargia e da inércia revolta-se, é um ser revolucionário e simboliza a própria revolução e, como já viera antecipado ao início do primeiro quadro, é incendiário (subversivo).

POETA: - Incendiarei os teus cabelos noturnos! A tua boca aquosa! A aurora de teus seios! (1991, p. 73)..

E antes que tudo termine, que a cena possa passar como sendo apenas um choque de emoções, O Hierofante penetra a cena para chamar, novamente, a atenção do espectador par o uso da reflexão racional, não apenas emotiva:

HIEROFANTE: (Aproximando-se da platéia) – Respeitável público! Não vos pedirei palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvarei da fogueira acesa no mundo! (1991, p.73).

Parece que a fala de Hierofante foi levada ao pé da letra pois que a encenação de *A Morta* também foi proibida à época de Oswald. Por outro lado, observe que problemas com a burocracia e com a censura levaram um texto escrito por Maiakovski em 1913 (encenado no mesmo ano) a ter o nome de Vladimir Maiakovski. Mas, o que nos faz citar este seu texto aqui não é somente o enfrentamento com as forças do poder, mas principalmente as incríveis e curiosas semelhanças com *A Morta* de Oswald.



Nosso intuito é apontar mais uma possibilidade de leitura por relações de semelhança, mais um caminho que se bifurca. O texto de Maiakovski denominado *Vladimir Maiakovski* é uma espécie de monólogo interior cuja personagem principal é um poeta que, segundo a crítica, traz em suas falas características autobiográficas. Observemos o excerto abaixo:

Não é fácil resumir a peça: a ação é mínima, a obra é a expressão do desespero e da solidão do poeta, um homem revoltado, em desacerto com o mundo em que vive. Um poema de linhas fortes, uma mediação sobre o sentido da poesia e do poeta. A possível influência simbolista é criticamente assimilada por Maiakovski. Ele despe o tema de tudo que é metafísico, de toda e qualquer mistificação idealista: no fundo o tema de Vladimir Maiakovski é uma temática social, um levantamento poético, talvez inconsciente, mas por isso não menos violento da situação trágica da Rússia pré-revolucionária, um grito em versos de protesto e de contestação de valores. A burguesia assimilava e anestesiava a revolta ingênua e superficial da blusa amarela, mas a revolta do poeta era mais profunda. Estava entranhada na própria razão de ser de sua poesia (*Apud* Peixoto, s/d, p.59).

Estas palavras de Fernando Peixoto sobre o texto de Maiakovski bem poderiam se aplicadas ao texto de Oswald. As semelhanças temáticas, intencionais e, até situacionais (em relação à revolta contra a sociedade burguesa) são praticamente diretas. Mas as similitudes ocorrem em todos os níveis de encenação. Assim é que as personagens de Maiakovski, como em Oswald, têm nomes estranhos, carregados de simbologia: Um homem sem um olho e Sem uma Perna, Um Homem sem Cabeça, O Homem dos dois Beijos, A Mulher da Lágrima; estes nomes indicam a humanização de objetos, inversão de posições e mobilidade, portanto, na significação. Em *A Morta*



temos todo o segundo quadro caracterizado por personagens que representam elementos da gramática. Tanto numa peça quanto em outra estas personagens apresentam-se em tamanho enorme, por vezes descomunal, e têm características disformes e simbólicas. Em Maiakovski elas são marionetes deformadas fisicamente. Em Oswald, no palco estão marionetes-réplicas das personagens que se situam num balcão na platéia. O texto do dramaturgo russo é composto por dois atos com um prólogo e um epílogo, que corresponderia, em nível de semelhança, às falas de Hierofante no princípio e no encerramento de *A Morta*. Há em ambos os textos uma nítida tendência lírica, uma preocupação em dar forma poética à cena teatral contando, para isso, com a necessária poetização do texto verbal.

Enfim, as semelhanças são evidentes e, como já dissemos, muitas vezes provocam ligações diretas de uma peça com a outra. Ressalte-se que grande parte da crítica teatral considera este texto de Maiakovski visivelmente influenciado pelo movimento simbolista por apresentar um grande número de alegorias que exprimem, em forma abstrata, realidades angustiosas, interiores e representadas, por simbologia, num clima de não-ação.

Este fato abriria, para nossos olhos, uma outra linha de abordagem e de leitura de relações conduzindo-nos ao mundo teatral representado pelo movimento simbolista aproximando Oswald também deste tipo de encenação.



Em *A Morta* Oswald parece lançar mão de formas de encenação que também o conduzem, por semelhança, próximo ao teatro simbolista. Mais uma vez a antropofagia: banquete estético. Meyerhold que encenou Maiakovski que influenciou Brecht que Oswald comeu.

Assim, na construção de sua forma teatral Oswald lança seu olhar microscópico sobre a situação nacional vista como um grande cadáver gangrenado que necessita de incineração: “Derrubar prateleiras, livros, estátuas, louças”. Desconstruir o objeto morto e revivê-lo pelo signo vivo. Um outro discurso. Aquele que da simultaneidade, da desconexão, onde não há regras específicas, mas que cria suas próprias regras no processo de criação: discursos, muitas vezes, grotescos vindo do subterrâneo, do universo escondido onde, verdadeiramente, a história é contada sem mascaramentos. Oswald propõe um teatro com máscaras, cruel, muitas vezes, como o queria Artaud, pois que estar diante do seu limite, do acaso sem previsibilidades possíveis é estar diante do novo, da possibilidade de criação, e isso é cruel como estar diante da morte: limite máximo. Ir até o fundo do poço de cada um e voltar renovado pelo lodo da mediocridade individual e coletiva. Um Teatro de exposição: as almas são expostas. Isso é cruel. Um Teatro sem limites que assedia as emoções e a razão do espectador em todos os seus limites e sob



todos os níveis. Enfim, um teatro vivo. Negação da negação: para se conhecer verdadeiramente a vida é preciso enfrentar o limite maior: a morte.

És que vamos chegar ao fim de nossa jornada, luzes apagadas, fechando as portas de casa, o silêncio de uma noite sem fim. Viagem acompanhada, penetrando vidas, confrontando universos, construindo percursos singulares que nos levarem ao desvendamento dos mistérios. És que falando de textos construímos o nosso texto. E nós revelamos, ou nos condenamos.

Neste percurso, fizemos algumas paradas para a reflexão. Assim é que discutimos o problema da contextualização e, nele, a questão da contextualidade histórica. Verificamos que este colocar em contexto leva os historiadores da arte e do teatro a olharem a história de forma realista e quase movida pela lei da causa e efeito. Essa série de problemas é levantada por vários estudiosos e, entre eles, há uma excelente e aprofundada reflexão feita por Nicos Hadjicostopoulos (1978) em seu livro *História da arte e movimentos sociais*.⁴ Apesar de existirem estudos a esse respeito, efêmeros em caráter metalinguístico, foram, contudo, as próprias obras de Ousajé e Brecht que nos sugeriram o caminho a seguir. Para eles, a história está em constante

⁴ HADJICOSTOPOULOS, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa, Ed. 70, 1978. Nesse livro o autor nos oferece, pela via do marxismo histórico, uma profunda reflexão sobre a relação de imagem e sua relação com o contexto. O assunto de contexto é a História da Arte e a forma apresentada segundo seu ponto de vista, segundo o qual ele tem sido mantido pelos historiadores. Dentre os pontos equivocados, ele nos aponta as concepções de História da Arte de: como a história da arte, ou como a história das civilizações ou como história das ideias etc. Porém, ao contrapor, a história da arte, arte e de sua evolução histórica a partir do que considera o método de materialismo histórico nos grandes moldes, não examinamos a luta de classes na produção de imagem e sua história.



Conclusão

Eis que vamos chegando ao final de nossa jornada. Intensa caminhada por múltiplos textos de tantas facetas. Viagem acompanhada, penetrando vidas, confrontando universos, construindo percursos sógnicos que nos levassem ao desvendamento dos mistérios. Eis que falando de textos construímos o nosso texto. E nos revelamos... ou nos condenamos.

Neste percurso fizemos algumas paradas para a reflexão. Assim é que discutimos o problema da contextualização e, nele, a questão da contextualidade histórica. Verificamos que este colocar em contexto leva os historiadores da arte e do teatro a olharem a história de forma retilínea e quase movida pela lei da causa e efeito. Esta série de problemas é levantada por vários estudiosos e, entre eles, há uma extensa e aprofundada reflexão feita por Nicos Hadjnicolaou (1978) em seu livro *História da arte e movimentos sociais*.⁴ Apesar de existirem estudos a esse respeito, efetuados em caráter metalingüístico, foram, contudo, as próprias obras de Oswald e Brecht que nos sugeriram o caminho a seguir. Para eles, a história está em constante

⁴ HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa. Ed. 70, 1978. Nesse texto o autor nos oferece, pela ótica do materialismo histórico, uma profunda reflexão sobre a leitura de imagens e sua relação com o contexto. O objeto de estudo é a História da Arte e a forma equivocada, segundo seu ponto de vista, segundo a qual ela tem sido montada pelos historiadores. Dentre os inúmeros equívocos, ele nos aponta as construções da História da Arte ou como a história de artistas, ou como a história das civilizações ou como história das obras de arte. Propõe, em contrapartida, a leitura do signo artístico e de sua evolução histórica a partir do que considera o método do materialismo histórico que, grosso modo, não escamoteia a luta de classes na produção de signos e sua história.



modificação, existe enquanto processo em movimento, não acabado e, portanto, passível de interferência. Nesta conjuntura, a obra teatral adquire uma função social, pois não é entendida apenas como reflexo de uma situação contextual, mas também sobre este contexto modificando-o, alterando-o: é também historiadora.

O modo para se enfrentar esse universo impregnado de contradições nos foi indiciado, portanto, pelas vidas-obras de Brecht e Oswald e, analogamente, buscamos produzir nosso texto em forma de confrontos, paralelismos que pudessem evidenciar essa situação de sistema em movimento, não terminado, em processo de feitura.

Assim, fragmentos de Oswald e Brecht foram situados lado a lado para nosso confronto. Evidencia este estudo dialético uma série de consonâncias que vão desde momentos contextuais, postura filosófica frente ao mundo, passando pela escolha do objeto de trabalho, objeto de observação, temática da representação até chegar à semelhança de opção política. Tudo parece seguir caminhos paralelos evidenciando um conhecimento, por parte de Oswald, da obra de Brecht. Impossível prová-lo. Contudo, as consonâncias apontam para este caminho.

Este universo de opostos que convivem, de contradições expostas, se apresenta aos nossos olhos em toda a obra de Oswald e foi este o nosso objeto



de estudo, nosso ponto de partida. Portanto foi a obra que nos sugeriu pistas, indicando caminhos a seguir. Diante deste nosso objeto de observação, o caminho terminava sempre em bifurcações que nos conduziam a outros caminhos, outros textos, outras estruturas análogas em obras de outros autores e de culturas diversas. Um intenso movimento de ida e vinda; de refazer percursos. Quem nos indicou o caminho da intertextualidade foi Oswald que em sua obra a demonstrou em estado de feitura: texto do texto, signo de outro signo; cultura que comenta outra cultura. Esta construção constelar de textos em direção à célula original, ao texto primeiro, ao interpretante final. Então, também a metalinguagem se nos revela como uma imensa malha de textos sobre textos.

Oswald, então, demonstrou essa nossa hipótese, apontando caminhos que deram em outros tantos. Seu teatro apresentou pontos de contatos com Jarry, com Qorpo Santo, com Maiakovski, com Brecht e com Artaud. Ele apontou relações com os expressionistas, futuristas, dadaístas e simbolistas. Enfim, Oswald canibalizando.

Neste seu teatro de ação, situado politicamente, ágil e gestual, a paródia anda colada à antropofagia, espécie de irmãs gêmeas. E a paródia na antropofagia, especificamente, no teatro, é usada no sentido de deglutição onde o novo texto traduz a cultura, tritura a tradição reinterpretando-a. O



discurso institucionalizado é usado contra si próprio numa espécie de reversão que investe contra a ordem pré-estabelecida. Oswald faz seu teatro marginalizado dialogar com aquele do poder (literário e teatral institucionalizado) para contestá-lo, agredi-lo e, neste processo, ele usa o discurso do poder para apontar a diferença, o confronto, a contradição, fazendo opção pelo vencido, não pelo vencedor.

Os procedimentos encontrados no teatro de Oswald vão conduzindo-nos a um universo peculiar: o circo, o cabaré, o teatro de revista, enfim, um teatro povoado de elementos trazidos da cultura popular. O trocadilho, o chiste, a paródia, o grotesco são elementos constantes na obra teatral oswaldiana. Estes elementos estruturais são aqueles que, mais uma vez, aproximam a obra de Oswald da de Brecht.

Enfim, para demonstrarmos o modo de construção do teatro oswaldiano do ponto de vista não só do texto, mas também da encenação, para apontarmos os principais procedimentos utilizados nesta construção, remetemo-nos as três obras de Oswald escritas e publicadas na década de 30. Procuramos, em nossa leitura, apontar pistas para outras leituras possíveis, deixar caminhos entreabertos e, ao mesmo tempo, tentamos montar uma espécie de diálogo com outras obras, outros textos e contextos, outras culturas e movimentos artísticos. O teatro de Oswald parece-nos uma espécie de síntese de várias



tendências e, como tal, contém índices que apontam para uma infinidade de outras formas teatrais, permitindo ao leitor/espectador estabelecer, por semelhança, relações de influências, interferências e proximidade.

Foi nesta batalha com o texto teatral oswaldiano que nos foi possível verificar um projeto de construção de um tripé cujas linhas apontam para três tipos diferentes de encenação. A primeira, evidenciada em *O Homem e o Cavalo*, remete-nos ao grande painel histórico, teatro panorâmico e grandioso que nos conduz, de imediato, à proposta teatral de Maiakovski em *O Mistério Buffo*.

A segunda, representada pelo equilíbrio entre o lúdico e o didático de *O Rei da Vela*, onde técnicas do teatro brechtiano encontram-se em maior evidência. A terceira linha desta trilogia conduz-nos, finalmente, ao teatro introspectivo, autofágico e, como já apontamos, profundamente relacionado com expressões de tipo simbolista. A trilogia da devoração de Oswald é, como o nosso texto, uma viagem. Enorme travessia por caminhos exteriores e interiores que nos levam a reconhecer e conhecer nosso próprio caminhar.

Foi este objeto de observação que nos sugeriu, indicou e projetou procedimentos da abordagem metalingüística. Sem evitarmos a conceituação, a reflexão ao nível lógico, procuramos montar o confronto, o diálogo e o conflito



Esta é, enfim, a nossa ação prática. Tentar a não-fixação definitiva de crenças e hábitos, saber-se falível, porém postar-se em atitude de alerta. Este nosso gesto: como em Oswald e Brecht, propor o confronto, estabelecer o conflito e motivar o diálogo. Age como um largo e amplo gesto sobre nossos hábitos e crenças estabelecidos e automatizados.

The starting point of this research deals with the modern theatre, complex and diverse, has frequently and simultaneously, turned to different languages.

The "corpus" is constituted by Oswald's multipoint theatre. Around this space, through a critical and interpretative, analytical and descriptive approach, we have configured the concept *P-Effect*.

The dialogical approach to the chosen "corpus" discusses about the systems of modern theatrical creation with the scientific and technological advances of this planet. Principally, concerning the aesthetic identification of this artistically works with the later and historical vanguard as well as the sense how to bring new theatrical language as well as the new theatrical language to the present, which means the operation of simultaneous frames of expressions.

The concept *P-Effect*, modeled in this concept, proposes an approach instrument to the modern theatre, which dialogues with it at the same level of fragmentation and over position of the theatrical creation.

IDENTIFICATION – STRANGENESS – ETHNOPHAGIC THEATRE –
OSWALD DE ANDRADE



Abstract

This dissertation aims at contributing to the reflections concerning contemporary theatrical creation through the elaboration of critic application that comes up from observation and the questioning about the condition of productions about this literature.

The starting point of this research deals with the modern theatre, complex and diverse, has frequently and simultaneously, turned to different language modalities.

The “corpus” is constituted by Oswald’s anthropofagic theatre. Around this space, through a critical and interpretative, analytical and descriptive approach, we have configured the concept *V-Effektes*.

The dialogical approach to the chosen “corpus” discusses about the syntonie of modern theatrical creation with the scientific and technological advances of this planet. Principally, concerning the esthetical identification of this artistically works with the later and historical vanguard as well as the sensible attitude to the overtureality of the present, which incites the operation of simultaneous frames of expressions

The concept *V-Effektes*, modalized in sub concepts, proposes an approach instrument to the modern theatre, which dialogues with it int the same level of fragmentation and over position of the theatrical creation.

IDENTITICATION – STRANGNESS – NTRHOPOFAGIC THEATRE –
OSWALD DE ANDRADE



Bibliografia

- ABEL, Lionel. **Metateatro: uma nova visão da forma dramática**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ADORNO, Theodor. **Sartre e Brecht**. “Engajamento na Literatura”. In: *Cadernos de Opinião*, nº. 2. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Edusp, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. **Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias – Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. **O Homem e o Cavalo - Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- _____. **O Rei da Vela - Obras Completas**. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **A Morta - Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. **Teatro - Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- _____. **Memórias sentimentais de João Miramar – Obras completas**. São Paulo: Globo, s/d.
- _____. **Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe - Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. **Serafim Ponte Grande - Obras Completas 1**. São Paulo: Globo, 1996.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise B. e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. (4º. reimpressão)



- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores)
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Editorial Minotauro, s/d.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques et al. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1995.
- BAITELLO JR, Norval. **Dadá Berlim: Des/montagem**. São Paulo: Annablume, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARRETINE, **Teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BASBAUM, Leôncio. **História Sincera da República (1889/1930)**. São Paulo: Fulgor, 1968.
- BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.



BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Trad.

José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III**. Madrid: Taurus, 1975.

BENTLEY, Eric. **A Experiência Viva do Teatro**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro:

Zahar, 1967.

_____. **O Teatro Engajado**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

BOAL, Augusto. **Teatro Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1975.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **Os dentes do dragão: entrevistas - Obras**

Completas de Oswald de Andrade 1. São Paulo: Globo, 1990.

_____. **A Vanguarda Antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

BORNHEIM, Gerd A. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRAGA, Maria Lúcia Santanella. **Produção de Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Cortez, 1980.

BRECHET, Bertolt. **A Alma Boa de Setsuan, Tambores Noite, Diz que Sim & Diz que**

Não. Trad. De Geir Campos et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **“Cinco Maneira de Dizer a Verdade”**. In Cadernos de Opinião, nº.

1. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.

_____. **O Círculo de Giz Caucasiano, Ascensão e Queda da Cidade de**

Mahagonny. Trad. Ilse Losa e Jorge de Sena. Lisboa: Portugalíia, 1963.

_____. **O Círculo de Giz Caucasiano, Na Selva das Cidades, A Exceção e**

A regra. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **O julgamento de Lúculo, A Exceção e a Regra, Baal**. Trad. Ivete

Centeno. Lisboa: Portugalíia, 1968.



_____. **Vida de Galileu.** Trad. Ivete Centeno. Lisboa: Portugalia, 1970.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula.** Trad. David

Jardim Júnior. São Paulo: Tecnoprint, 1965.

CARPEAUX, Otto Maria. **As Revoltas Modernistas na Literatura.** São Paulo:

Tecnoprint, s/d.

CAMPOS, Haroldo de. (Org.). **Ideograma, lógica, poesia, linguagem.** 3. ed. São Paulo:

Edusp, 1994

_____. **A Estrutura 'O Rei da Vela'.** Rio de Janeiro: Correio da

Manhã, 1967.

_____. **Da Razão Antropofágica: A Europa sob o Signo da Devoração.**

Lisboa: Gulbenkian, 1981.

_____. **Da Vela à Vala,** Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1967.

_____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo: Perspectiva,

1981.

_____. **Revisão de Sousândrade.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Augusto. **A margem da margem do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras,

1989.

CAMPOS, Geir. **Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo.** São Paulo: Tecnoprint,

s/d.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica.** São Paulo: Ática, 1985.

CÉSAR, Guilhermino. **História Literária Do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Globo,

1971

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos.** Barcelona: Labor, 1969.

COSTA, Caio Túlio. **O que é anarquismo.** São Paulo: Brasiliense, 1981.



- COSTA, Marta Morais da. **Estudo sobre o modernismo**. Curitiba: Criar, 1982.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. **A Estética Expressionista**. São Paulo: Íbis, 1999.
- DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EIKHENBAUM, Boris. **Teoria da Literatura - Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.
- EISENSTEIN, Siergéi. **"Structure, Montage, Passage"**. In Change I. Paris, Seuil, 1968.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é o herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FERRARA, Lucreia d'Aléssio. **A Estratégia dos Signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FILHO, Hermilo Borba (Org.). **Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Íris, s/d.
- GARDIM, Carlos, e Verdradini, J. E. **O Lúdico e o Didático em Brecht**. São Paulo: Cortez, 1981.
- _____. **Rarefação do Enredo na Narrativa Teatral**. São Paulo: PUC, 1977.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.
- GRASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GRASSNER, John. **Mestres do Teatro II**. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1989.
- INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO. **Arte brasileira**. São Paulo: Abril, 1976.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro B. e José P. Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.



- JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. Trad. Ferreira Gular. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. (p-20-5).
- KELLY, Celso. **Arte e comunicação**. Rio de Janeiro: Agir, 1972.
- KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.
- KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Ática, 1987.
- KOUNDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva 1991.
- MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. **O Teatro de Oswald de Andrade**. São Paulo: Edusp, 1972.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001
- NETO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NETROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música**. São Paulo: 1996, Ática.
- NIETZSCHE, Frederic Wilhelm. **Origem da Tragédia**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (col. Elos)
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. **João Goulart na Imprensa: de Personalidade a Personagem**. São Paulo: Annablume, 1993
- PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEACOCK, Ronald. **Formas da Literatura Dramática**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.



PIGNATÁRI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Globo, 1995.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo:

Perspectiva, 1977.

_____. **Escritos Coligidos**. Trad. de Armando Mora d'Oliveira e Sergio Pomararngblum.

São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1981.

_____. **Brecht, Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Maiakovski: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **O Que é Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Teatro Oficina: uma trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo:

Brasiliense 1968.

_____. **Büchner: a dramaturgia do terror**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1988.

PINHEIRO, Amalio. **A textura obra-realidade**. São Paulo: Cortez, 1982.

QORPO SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **Teatro Completo. Fixação do texto,**

estudo crítico e notas de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de

Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980.

QORPO SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **Teatro Completo**. São Paulo:

Iluminuras, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.



- ROTERDÃ, Erasmo de. **O elogio da loucura**. São Paulo: Formar, s/d.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**. São Paulo: Formar, s/d.
- RIPELINO, A. M. **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 1993.
- SANT'ANA, Afonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1991.
- SILVEIRA, Lauro da. "Um Estudo Semiótico da Estratégia Burguesa de Determinação da Conduta Social". In: *Semiótica I*, Campus de Marília, UNESP, publicação avulsa 1982.
- _____. **Produção dos Signos numa Estrutura Social Antagônica**. Campus de Marília, UNESP, texto avulso, 1982.
- SELEÇÕES DO READER'S DIGEST. **Os Grandes Acontecimentos do Século XX**. Portugal, 1979.
- SCHÜLER, Donaldo. **Literatura Grega**. Porto Alegre: Mercado aberto, 1985.
- STAAEL, Ana Helena Camargo de. (Org.) **Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1954)**. São Paulo: 34, 1998.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosa & Naify, 2001.
- SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- ZAMBONI, Sílvia. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.



