

OPERCEVEJO

REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA • ANO 4 • N. 4 • 1996 • ISSN N. 0104-7671

DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO • PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO • UNI-RIO



MODERNISTAS NO TEATRO BRASILEIRO I
OSWALD DE ANDRADE
O REI DA VELA

FINALMENTE - HOJE - ABERTO PARA TODO O

OFICINA
OREI
da
VELA
de OSWALD DE ANDRADE

A PEÇA MAIS OUSADA DA DRAMATURGIA
3 ESTILOS NUM SÓ ESPETÁCULO

REALISMO -
e ainda
para exprimir o
- VIDA, PAIXÃO E MORTE

Cenários e figurinos: HELIO EICHBAUER
Direção: JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA

Espe
a GL

Edgar G. Arauza

Renato Dobal

Liana Duval

Abrahão Faro

Renato Borghi

I



Totó Fruta
do Conde

Indio das Bolachas
Aymoré

Joana
(João dos Divans)

O Americano

Abelardo I
(Rei da Vela)

O Estado de S. Paulo, 19 de agosto de 1967

PUBLICO O MAIS MODERNO TEATRO DO BRASIL

FEIRA — Proibido para quadrados — Festivos e Pudicos.

REVISTA — OPERA ISSA NEGRA Realismo brasileiro! DE UM BURGUEZ BRASILEIRO !

dedicado
ROCHA

Madrinha — DONA MARIA DO CARMO ABREU SODRÉ
Padrinho — GOVERNADOR PAULO PIMENTEL

dirigido por Fernando Peixoto Francisco Martins Dirce Migliaccio Otávio Augusto ETTY FRASER

OFICINA

RUA JACEGUAÍ, 520

TELEFONE: 32-3039

Diariamente - 21 hs.

Sábados 19:45 e 22:30

Domingos - 18 e 21 hs.



Abelardo II

Seu Pitanga

D. Poloquinha

Perdigoto

Dona Cesarina

NOTA EDITORIAL

MODERNISTAS NO TEATRO BRASILEIRO foi o tema escolhido para compor o dossiê deste e do próximo número de *O Percevejo*, iniciando-se pelo teatro de Oswald de Andrade. O caráter polêmico e provocador de sua obra dramática oportunizou a histórica encenação de *O rei da vela*, pelo Oficina de José Celso Martinez Corrêa, em 1967, montagem que tentamos recontextualizar e rever hoje, através de documentos de época e de artigos críticos. O dossiê se completará no próximo número, dedicado a Mário de Andrade, Alcântara Machado, Flávio de Carvalho e outros representantes do grupo de modernistas no teatro brasileiro.

Além do dossiê temático, em seções independentes, apresentaremos um artigo sobre Meyerhold e a Biomecânica e reflexões sobre a peça de Brecht *As visões de Simone Machard*, como também a tradução do texto de Michael Issacharoff sobre "Voz, autoridade e didascália".

Durante o ano de 1996, dois alunos integrantes da equipe de trabalho receberam bolsa de Iniciação à Pesquisa da FAPERJ, consolidando nosso compromisso com a divulgação de material de suporte à pesquisa sobre teatro. A publicação deste número, correspondente ao ano de 1996, foi possível graças às taxas acadêmicas da CAPES para o Programa de Pós-Graduação em Teatro, desta Universidade.

Em 1997, nosso quinto ano de publicação, concentraremos esforços para tornar *O Percevejo* uma revista semestral: no final do primeiro semestre, lançaremos o número 5, cujo dossiê encerrará o tema *Modernistas no teatro brasileiro*; e, no final do ano, o número 6 que, entre outras seções, terá Walter Benjamin como núcleo temático de dossiê, apresentando textos coligidos a partir de Seminário recentemente realizado na Escola de Teatro da Uni-Rio.

A publicação semestral de nossa revista, entre outros benefícios, permitirá vendas antecipadas de assinaturas, gerando recursos financeiros necessários para garantir uma periodicidade regular de publicação, já que o primeiro semestre de cada ano é em geral prejudicado pelos atrasos ocorridos na liberação de verbas oficiais.

No final deste número inserimos uma página descartável para adesões de assinaturas, com espaço para críticas e sugestões. Apreciaremos muitíssimo receber esta colaboração de nossos leitores.

OPERCEVEJO

ANO 4 • N. 4 • 1996 • ISSN N. 0104-7671

O Percevejo é uma publicação do Departamento de Teoria do Teatro (Centro de Letras e Artes) em colaboração com o Programa de Pós-Graduação em Teatro da Uni-Rio. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam necessariamente a opinião dos editores. Os artigos e documentos deste número foram publicados com a autorização de seus autores ou representantes.

As imagens, com exceções das indicadas em legenda, tiveram sua publicação autorizada pelo Departamento de Iconografia da FUNARTE.

Conselho Editorial

Professores do Departamento de Teoria do Teatro

Conselho Consultivo

Armindo Bião
Bóris Schnaiderman
Carlos Zílio
Gerd Bornheim
Irene Brietzke
J. Guinsburg
Leslie Damasceno
Renato Janine Ribeiro
Sábato Magaldi
Silviano Santiago
Victor Hugo Pereira

Editoria Executiva

Ana Maria de Bulhões Carvalho (coordenação)
Angela Materno (edição)

Digitação

Eduardo Oliveira Vilarin
Christine Junqueira
Carolina Labra
Adriana Piragibe

Pesquisa, revisão de originais e notas:
Bolsistas de Iniciação à Pesquisa - FAPERJ:
Daniela Labra e Mario Piragibe

Alunos colaboradores

Alex Machado, Fred Tolipan,
Patricia M. Viana, Sabina Aguiar,
Sílvia M. Kutchma Formiga, Paulo O. Vieira

Edição de arte e editoração eletrônica

Paula Seara

Fotos
Arquivo FUNARTE

Fotolito
Mult cor

SUMÁRIO

1. DOSSIÊ: MODERNISTAS NO TEATRO BRASILEIRO I: OSWALD DE ANDRADE

DOCUMENTOS SOBRE A ENCENAÇÃO DE O REI DA VELA

- O rei da vela: Manifesto do Oficina (1967), *José Celso Martinez Corrêa* 4
Zé Celso, o Oficina e O rei da vela 4
De como se apresenta e se alimenta um cadáver gangrenado (1967),
Fernando Peixoto 10
A encenação de O rei da vela (1967), *Décio de Almeida Prado* 13
O rei da vela: Oswald de Andrade, comediógrafo - I (1967), *Alberto D'Aversa* 15
O rei das velas de Oswald de Andrade - II (1967), *Alberto D'Aversa* 17
O rei da vela: forma e conteúdo - III (1967), *Alberto D'Aversa* 18
O rei da vela: forma e imagens - IV (1967), *Alberto D'Aversa* 19
O rei da vela: Abelardo II - V (1967), *Alberto D'Aversa* 20
O rei da vela: do texto ao espetáculo - VI (1967), *Alberto D'Aversa* 21
O rei da vela: os intérpretes - VII (1967), *Alberto D'Aversa* 22
Oswald, o Oficina e o tempo (1968), *Luiza Barreto Leite* 23
O rei da vela não reencontra o clima (1971), *Martim Gonçalves* 25

ARTIGOS SOBRE OSWALD DE ANDRADE

- Théâtre Brésilien: a parceria de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida,
Cláudia Rio Doce 26
Um lugar na história contemporânea: o teatro ideológico de Oswald de Andrade,
Ana Maria de Bulhões Carvalho 34
Futurismo em *Pau Brasil*: uma aproximação ao livro de poesia ilustrada,
Rodrigo Garcia Loyer 42
O rei da vela e a sua hora, *Victor Hugo Pereira* 53
A morte do modernismo, *André Bueno* 61

2. ARTIGOS

- Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo, *Arlete Cavaliere* 68
As visões de Simone Machard: uma lição de dialética, *Emília Viotti da Costa* 74

3. TRADUÇÃO

- Voz, autor e didascália, de Michael Issacharoff, tradução de Paulo de Oliveira
Vieira e J. Eduardo Rosa e revisão de Angela Leite Lopes 81

4. ÚLTIMA PÁGINA

O REI DA VELA: MANIFESTO DO OFICINA

JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA

ZÉ CELSO, O OFICINA E O REI DA VELA

José (Zé) Celso Martínez Corrêa estudou na faculdade de Direito de São Paulo onde, em 1958, participou de um grupo de teatro amador – junto com Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Moacyr do Val, Jairo Arco e Flexa e outros – do qual surgiu o Teatro Oficina. Até 1961, os espetáculos do grupo foram encenados em alguns teatros de São Paulo, sobretudo no Teatro de Arena. Com a peça *A vida impressa em dólar* (*Awake and Sing*), de Clifford Odets, na tradução de Elisabeth Kander e direção do próprio Zé Celso, o grupo abandona o amadorismo e inaugura sua casa de espetáculos, o Teatro Oficina, à rua Jaceguai, 520, em 16 de agosto de 1961. Um incêndio arrasador inutiliza-o em 1966. Mas os esforços do grupo fazem o prédio ressurgir das cinzas em um ano de obras, sendo reinaugurado justamente com a montagem de *O rei da vela*, objeto principal do dossiê deste número de *O Percevejo*.

Zé Celso realizou várias montagens notáveis à frente da companhia criada, Cia. De Teatro Oficina Ltda, como *Os pequenos burgueses*, de Máximo Górgki, em 1963; *Andorra*, de Max Frisch, em 1964; *Os inimigos*, de Máximo Górgki, em 1966; *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, censurada em 68 junto com *Roda viva*, de Chico Buarque, espetáculo que Zé Celso dirige fora do grupo, no Teatro Princesa Isabel, do Rio de Janeiro, produzido por Orlando Miranda;

*In: Programa da montagem de O rei da vela.
São Paulo, setembro de 1967.*

O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar por causa do incêndio estavam defasadas em relação à sua visão do Brasil desde os anos depois de abril de 64. O problema era do **aqui e agora**. E o **aqui e agora** foi encontrado em 1933, n' *O rei da vela* de Oswald de Andrade.

Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional ?

Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia modernoso e futuristóide. Mas mudou o Natal e mudei eu. Depois de toda a festividade *pré e post* golpe esgotar suas possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas, fez saltar para mim e meus colegas do Oficina todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar a obra de arte reflexo da consciência possível de seu tempo. E *O rei da vela* (viva o mau gosto de imagem) iluminou, e ainda iluminava, um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago, cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um *cogito* muito especial. Esculhambo, logo existo. E esse esculhambar era o meio conhecimento, a expressão de uma estrutura que sua consciência captava como inviável. Pois essa consciência se inspirava numa utopia de um país futuro, negação do país presente, de um país desligado dos seus centros de controle externo e consequentemente do escândalo de sua massa marginal faminta. Para captar essa totalidade era preciso um super esforço. Tudo isso não cabia no teatro da época, apto somente para exprimir os sentimentos brejeiros luso-brasileiros. Era preciso então reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro. Para exprimir uma realidade nova e complexa era preciso reinventar

neste ano também encena *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht; *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, em 1969, ano que marcou uma nova etapa do grupo, esvaziado de antigos integrantes, dos quais permanecem apenas Renato Borghi e o próprio Zé Celso. Nova etapa, novo manifesto *Saldo para o salto* que decretava, entre outras coisas, o fim do



Renato Borghi, o rei da vela, e seu polêmico canhão. Foto Manchete. Arquivo Funarte

vanguardismo e a instituição da procura permanente do nosso objetivo (fevereiro de 1971). Como diz Armando Sérgio da Silva, citando a imagem criada para o grupo por Sábato Magaldi *mais uma vez o sismógrafo* [das últimas tendências artísticas internacionais] *voltava a funcionar: o novo Oficina Brasil, nacionalista desde o*

nome, passa a buscar novos espaços e a pesquisar o teatro de rua, para o povo, *transformação do teatro em vida*, como diz Armando Sérgio, e *da vida em arte*. Como consequência, continua o pesquisador, o nome teatro foi então [...] abandonado e a nova proposição de comunicação seria chamada de Te-ato – nome com múltiplas significações que vão desde 'te uno a mim', até 'te obrigo a unir-se a mim': era o abandono das estruturas teatrais do dito teatro comercial, importado e 'morto', para um te-ato vivo, comunicação direta, cujos membros seriam verdadeiros 'atuadores'. A sistematização do Te-ato teria como base um texto-roteiro, escrito logo após o encontro com o Living Theatre, em 1970, e chamou-se *Gracias Señor*, peça-estrutura, criação coletiva do grupo, proibida pela censura em todo território nacional em junho de 1972. A última encenação do grupo, *As três irmãs*, marca a saída de Renato Borghi e uma temporada sem sucesso. Anos de silêncio, prisão, novas montagens, viagens, incursões pelo cinema, novos projetos, mega-projetos, eterna luta pelo prédio, em 74 um dramático S.O.S. publicado por Zé Celso, diz... *Há 400 anos eu penso: TUPY OR NOT TUPY – THAT IS THE QUESTION...eu decidi TUPI, TUPI e segue pedindo socorro a todos, grupos, atores, simpatizantes: Esse foi o meu trabalho para o Dia do Trabalho. Que se publique, imprensa do Brasil. Enumera jomais. E assina: Ex-José Celso Martinez Corrêa; de agora em diante Zé; e se ficar muito difícil pelo menos Zé Celso. Mas eu prefiro Zé: SOS..* Em 79 o Oficina reabre com a exposição *Vinte e Cinco*, re-batizado de Oficina Quinto Tempo ou Movimento O, inspirado em Rimbaud. Em 80, publicam o *Cinamação*, livro sobre as

fórmulas que captassem essa nova realidade. E Oswald nos deu em *O rei da vela* a forma de tentar apreender, através de sua consciência revolucionária, uma realidade que era, e é, o oposto de todas as revoluções. *O rei da vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução. De sua consciência utópica e revolucionária Oswald reviu seu país e, em estado de criação quase selvagem, captou toda a falta de criatividade e de história desse mesmo país. A peça, seus 34 anos, o fato de não ter sido montada até hoje, enfim tudo fez com que captássemos as mensagens de Oswald e as fizéssemos nossas mensagens de hoje. Comunicação de nossa visão de realidade brasileira e das novas formas que o teatro deve inventar para captá-la. *O rei da vela* acabou virando manifesto para comunicarmos no Oficina, através do teatro e do anti-teatro, a chaciníssima realidade nacional. Essa realidade que Olavo Bilac já mencionava falando às crianças que nunca, nunca veriam igual. E que, portanto, somente um teatro fora de todos os conceitos do ser ou não ser teatro, fora do escoteirismo teatral, poderia exprimir.

A falta de medo da inteligência de Oswald, seu anarquismo generoso, seu mau gosto, sua grossura são os instrumentos para captar a vida do homem recalcado no Brasil, produto da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas e de pederastas, com esse sol e essas mulheres...para defender o imperialismo e a família reacionária.

Em *O rei da vela*, todo esforço do homem brasileiro é gasto para manter, através da autócne e única ideologia nacional, o oportunismo, seu *status quo*, paradoxalmente um *status quo* que é exatamente a engrenagem que o perde.

De um lado, a história dos Mr. Jones (personagem americano da peça), do outro, os Jujubas (massa de marginais representada na peça não por um ser humano, mas por um cachorro), e não sua história; no centro o chamado homem brasileiro, que só é importante para fazer sua história, tem que partir para o seu simulacro de história: sua existência carnavalesca, teatral e operística. *O rei da vela* de 1933, escrita por uma consciência dentro dos entraves que são os mesmos de 1967, mostra a vida de um país em termos de show, teatro de revista e opereta. A tese não engendra sua anti-tese por si só. A estrutura (tese) se defende (ideologicamente, militarmente, economicamente) e se mantém e inventa um substitutivo de história e assim de tudo emana um fedor de um imenso, de um quase cadáver gangrenado, ao qual cada geração leva seu

atividades do grupo, material sobre *O rei da vela* e *Vinte e cinco*. Escreve sugestiva Carta aos banqueiros, que termina ironicamente: *Daqui pra frente, a classe dos banqueiros entrou no nosso elenco; Zé Celso também publica outro depoimento, em dezembro de 80, Oficina disata U nó. Nova fase, 81, Oficina/Uzyna, depois Oficina/Uzyna Uzona, novas montagens, perfil semelhante, ainda provocador, polêmico, como se observou na recente encenação de *As bacantes*, inspirada em Eurípedes. Sobre a montagem de *O rei da vela*, diz Fernando Peixoto em "Incêncios, estudos e projetos, recomeço" (A fascinante e imprevisível história do Oficina (1958-1980) In: Fernando Peixoto (org.) Revista *Dionysos*, n.26, janeiro, 1982, p. 29-111), falando a respeito das experiências cênicas durante a temporada de *Quatro num quarto*: *Começamos a descobrir em nós um potencial teatral quase indomável. E inclusive, deliberadamente, defendemos e incorporamos a "chanchada" como finalidade e opção de alguns espetáculos. [...] Finalmente o insperado: o Luis Carlos Maciel nos fez reler Oswald de Andrade, especialmente O rei da vela. Já conhecíamos o texto, achávamos inteligente e divertido, mas historicamente superado, manifestação de um vanguardismo literário dos anos vinte. Nossa opinião mudou da noite para o dia: O rei da vela, enquanto temática e linguagem, estrutura cênica e proposta ideológica, desafio e compromisso, era exatamente o que estávamos buscando sem saber como encontrar. Uma noite num apartamento em Ipanema [o grupo estava em temporada no Rio, com um Festival retrospectivo, e trabalhava em outros projetos durante o "tempo ocioso"], Renato**

Borghi leu o texto inteiro em voz alta: naquela noite a decisão foi tomada. Não foi fácil conciliar ensaios e construção [do teatro Oficina em São Paulo]. Mas nos atiramos de corpo e alma num esforço cotidiano irreprimível e entusiasmante. (p.70-1)

Continua Fernando Peixoto, em suas reflexões sobre "O significado de O rei da vela": O rei da vela foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começava agredindo a nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque devolvia uma imagem crítica constituída basicamente de deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento. Incorporando a postura livre e anárquica proposta por Oswald de Andrade, nosso espetáculo não conhecia limites em sua ânsia de questionar o que para nós significava a essência do processo ideológico e político tanto da direita quanto da esquerda. Decidimos questionar o público habitual, que nos parecia habituado e adormecido, e assim questionar também o próprio teatro. Estávamos todos profundamente sufocados pelas conseqüências cotidianas de 64, atingidos por uma impaciência incontida, atacados de uma rebeldia irada, marcada pela perda de ilusões e pela descrença nos projetos reformistas e pseudo-revolucionários. O rei da vela foi uma forma de realizar uma

alento e acende sua vela. História não há. Há representação de história. Muito cinismo por nada.

Oswald, através de uma simbologia rica, nos mostra *O rei da vela* se mantendo na base da exploração (Herdo um tostão em cada morto nacional) e da Frente Única Sexual, isto é, do conchavo com tudo e com todos (a vela como falus): conchavo com a burguesia rural, com o imperialismo, com o operariado etc. Para manter um pequeno privilégio (não é o rei do petróleo, do aço, mas simplesmente o da michuruca vela). Toda essa simbologia procura conhecer a realidade de um país sem história, preso a determinados coágulos que não permitem que essa história possa fluir. E faz destes personagens emanações, formas mortas, sem movimento, mas tendo como substituto toda a sua falsa agitação, uma falsa euforia e um delírio verde-amarelo, ora ufanista, ora desenvolvimentista, ora esquerdista, ora defensor da segurança da pátria, mas sempre teatro, sempre mise-en-scène, sempre brincadeira de verdade, baile do Municipal, procissão, desfile patriótico, marchas de família, Brasília de cenário de óperas. A peça é a mesma trocando-se as plumas.

A história real somente se fará com a devoração total da estrutura. Com a cidadela tomada não por dentro, mas por fora, onde só a fecundidade da violência poderá partir para uma história.

O humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas de um teatro no teatro, literatura na literatura, faz do texto uma colagem do Brasil de 30, que permanece uma colagem ainda mais violenta do Brasil de trinta anos depois, pois cresce a denúncia da velhice dos mesmos e eternos personagens.

Nós somos muito subdesenvolvidos para reconhecer a genialidade da obra de Oswald. Nosso ufanismo vai mais facilmente para a badalação do óbvio,

espécie de radiografia do país, revelando sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e em nosso ingênuo conformismo. Transformou-se assim numa bandeira radical, num manifesto político-cultural explosivo e criativo. (p.71) [...] A burguesia estava atenta: o antropofagismo se converteu em tropicalismo e lentamente foi sendo assimilado como inconseqüente modismo. (p.72).

E acrescenta, comentando dois fatos marcantes relativos à montagem:

A paradoxal curiosidade é que Brecht estava presente nesta data, sem dúvida histórica no teatro brasileiro: o Berliner Ensemble nos enviou da república democrática Alemã uma didática e bem estruturada exposição de fotos de seu trabalho, que foi inaugurada neste mesmo dia (29 de setembro de 1967) na parte debaixo do teatro, atrás do palco, para onde o público descia nos intervalos. [...]

Mais uma surpresa: como assistente de direção, tínhamos um dominicano - Frei Beto. (p.74). Sobre o programa da peça, diz Fernando Peixoto: O programa foi o resultado deste material recolhido, que antes



Abraão Farc, Fernando Peixoto, Liana Duval e Edgar Gurgel Aranha, do elenco do Oficina que montou O rei da vela na Europa. Folha de S. Paulo, 17 de abril de 1968

O rei da vela, *Oficina (SP)*, 1967.

Em cena, a partir da esquerda:
 Ety Fraser, Renato Dobal,
 Ítala Nandi, Liana Duval,
 Abraão Farc, Renato Borghi.
 Foto Fredi Kleemán



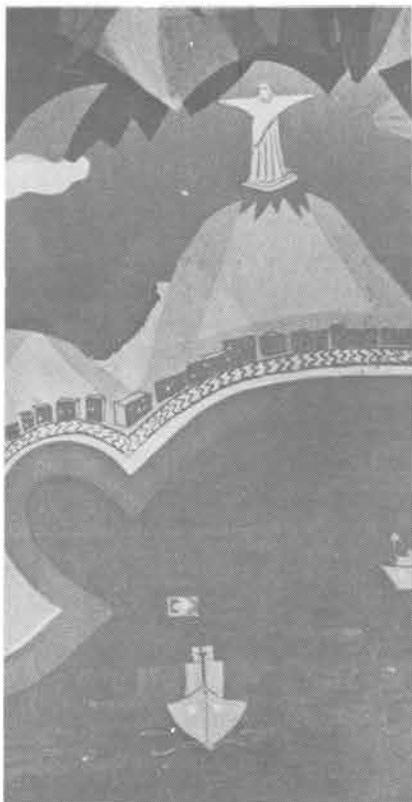
editamos em mimeógrafo para uso interno e distribuição à imprensa. Na capa, o elenco, com roupas do cotidiano, sentado nas novas escadarias, ainda sem cadeiras, que seriam a base da nova platéia. Em seguida, foto de Paulo Pimentel, com uma mensagem de reinauguração; na página seguinte foto da madrinha, em seguida a dedicatória a Glauber, de Oswald a Eugênia e Álvaro Moreyra (na dura criação de um enjeitado – o teatro nacional) declarações e escritos de Oswald de Andrade, Procópio Ferreira, Mário Chamie, Raul Bopp, Haroldo de Campos, Guilherme de Almeida, Tristão de Athayde, Otto Maria Carpeaux, Menotti del Picchia, José Celso Martinez Corrêa (o texto que ficaria como um dos documentos básicos do Oficina O rei da vela: Manifesto do Oficina, Fernando Peixoto, Sábato Magaldi, Ruggero Jacobbi, Oswald de Andrade Filho [Nonê], Paulo Emílio Salles Gomes. Mais a ficha técnica, frases e trechos da obra de Oswald, manifestos do antropofagismo, o célebre Prefácio de Serafim Ponte Grande, uma cronologia do Brasil durante os anos da vida de Oswald, nosso histórico, uma lista grande de agradecimentos. Na última hora deixei de incluir um documento que me parecia igualmente histórico, mas deslocado para esta publicação: uma carta enviada por Hélène Weigel com a solidadriedade sua e do Berliner Ensemble ao Oficina, logo após o incêndio (p.74), que inclui na edição especial n. 26 da Revista *Dionysos*. Conta depois Fernando Peixoto os

sem risco do que seria a descoberta de algo que mostre a realidade de nossa cara verdadeira. E é verdade que a peça não foi levada até agora a sério. Mas hoje, que a cultura internacional se volta para o sentido da arte como linguagem, como leitura da realidade através das próprias expressões de superestrutura que a sociedade espontaneamente cria, sem mediação do intelectual (história em quadrinhos, por exemplo), a arte nacional pode subdesenvolvidamente também, se quiser, e pelo óbvio, redescobrir Oswald. Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte visual. A super teatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista, etc.

A direção será uma leitura minha do texto de Oswald e vou me utilizar de tudo que Oswald se utilizou, principalmente de sua liberdade de criação. Uma montagem tipo fidelidade ao autor, no caso, é tentar reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem, na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música, etc. Ele quis dizer muita coisa, mas como mergulhou de cabeça, tentando fazer uma síntese afetiva e conceitual do seu tempo, acabou dizendo muito mais do que queria dizer.

A peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje, tão distante do arrojo estético do cinema novo. Eu posso cair no mesmo artesanato, já que há um certo clima no teatro brasileiro que

diversos incidentes ocorridos durante a temporada: reações do público, ameaças da censura, até o seqüestro pela polícia de um imenso pênis-canhão, pertencente a um enorme boneco cenográfico, criado por Hélio Eichbauer, que, iluminado por dentro, em determinado momentos da peça saía debaixo do paletó do boneco e fulminava alguns personagens. Idéia que, segundo Fernando Peixoto, teria sido inspirada numa cerâmica popular que trouxera do Sul, de um frade que tinha seu desproporcional órgão sexual movido por uma cordinha. O tal "pênis" cenográfico, recuperado à polícia, só pode ser usado em cena em Florença, no ano seguinte, quando uma novidade foi acrescentada: uma música especialmente composta por Caetano Veloso para o terceiro ato, *A canção de Jujuba*, usando como letra uma longa fala escrita por Oswald de Andrade. (p.75). A temporada européia da peça realiza-se em 68, convidada a representar o Brasil no *IV Rassegna Internazionale dei Teatri*



Detalhe do cenário de Hélio Eichbauer para *O rei da vela*. Oficina, 1967

Stabili, em Florença e no *Ier Festival International des Jeunes Compagnies*, em Nancy, segundo Fernando Peixoto, temporadas inteiramente pagas pela companhia (o Itamarati negou auxílio). A temporada italiana foi fria, distanciada. A de Nancy mobilizou reação entusiasmada de alguns críticos, que se encarregaram de promover a ida da peça para Paris, onde foi apresentada justo na famosa noite das barricadas do Quartier Latin, 10 de maio de 1968, no Théâtre de la Comune d'Aubervillier. (p.77-8). Bernard Dort era um dos promotores do evento.

FICHA TÉCNICA

Estréia: 29 de setembro de 1967, teatro Oficina, São Paulo.
Rio, janeiro de 1968.
Direção: José Celso Martinez

se respira, na falta de coragem de dizer e mesmo possibilidade de dizer o que se quer e como se quer (censura, por exemplo).

Eu padeço talvez do mesmo mal que o teatro do meu tempo, mas dirigindo Oswald eu confio me contagiar um pouco e a todo o elenco, com sua liberdade. Ele deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte. Como expressão audiovisual. E principalmente como mau gosto. Única forma de expressar o surrealismo brasileiro. Fora Nelson Rodrigues, Chacrinha talvez tenha sido o seu único seguidor sem sabê-lo.

O primeiro ato se passa numa São Paulo, cidade símbolo de uma urbe subdesenvolvida, coração do capitalismo caboclo, onde uma massa enorme, estabelecida ou marginal, procura, através da gravata ensebada, se ligar ao mundo civilizado europeu. Uma São Paulo de dobrado quatrocentão, que somente o olho de Primo Carbonari consegue apanhar sem mistificar. O local da ação é um escritório de usura, que passa a ser a metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo. A burguesia brasileira já está retratada com sua caricatura um escritório de usura onde o amor, os juros, a criação intelectual, as palmeiras, as quedas d'água, cardeais, o socialismo, tudo entra em hipoteca e dívida ao grande patrão ausente em toda a ação e que faz no final do ato sua entrada gloriosa. É um mundo kafkiano, onde impera o sistema da casa. Todo ato tem uma forma pluridimensional, futurista, na base do movimento e na confusão da sociedade grande. O estilo vai desde a demonstração brechtiana (cena do cliente), ao estilo circense (jaula), ao estilo de concorrência, teatro de variedades, teatro no teatro.

O segundo ato é o ato da Frente Sexual Única passado numa Guanabara. Utopia de farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado made in the states, verde e amarela. É o ato de como vive, de como é o ócio do burguês brasileiro. O ócio utilizado para os conchavos. A burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge Andrade e Tennessee Williams vão para conchavar com a nova classe, com os reis da vela, e tudo sob os auspícios do americano. A única forma de interpretar essa falsa ação, essa maneira de viver pop e irreal, é o teatro em revista, a praça Tiradentes. Assim como São Paulo é a capital de como opera a burguesia progressista, na comédia da seriedade da vida do businessman paulistano, na representação através dos figurinos engravatados e da arquitetura que, como diz Lévi-Strauss, parece ter sido feita para se rodar num filme. O Rio ao contrário,

Corrêa; assistência de direção: Carlos Alberto Christo (Frei Beto); cenário e figurino: Hélio Eichbauer; música: Rogério Duprat, Damiano Cozzela, depois com "A canção de Jujuba" de Caetano; produção executiva, Renato Dobal; coreografia, Maria Ester Stocker; equipe técnica: Gilberto P. da Silva, Domingos Fiorini e Adolfo Santanna; intérpretes: Renato Borghi *Aberlardo I*; Fernando Peixoto *Abelardo II*; Ítala Nandi *Heloisa de Lesbos*; Francisco Martins *O cliente*, Coronel *Belarmino*; Liana Duval, *A Secretária*, Joana ou João dos *Divãs*; Edgar Gurgel Aranha *O intelectual Pinote*, Totó *Fruta de Conde*; Ety Fraser *Dona Cesarina*, *A bainana*; Dirce Migliaccio *Dona Poloca*; Abraão Farc *O americano*; Otávio Augusto *Perdigoto*; Renato Dobal *O índio*; Adolfo Santanna *O apresentador*; intérpretes em substituições: Dina Sfat *Heloisa de Lesbos*; Othon Bastos *Totó Fruta de Conde*; Maria Alice Vergueiro *Dona Cesarina*; Esther Góes *Heloisa de Lesbos*; José Wilker *Abelardo II*; Henriqueta Brieba *Dona Poloca*, etc.

TEMPORADA POSTERIOR

Festival Saldo para o Salto, no Rio - Teatro João Caetano: *O rei da vela*, que é mutilado pela censura, é apresentado junto com *Pequenos burgueses e Galileu Galilei*.

O REI DA VELA: O FILME

1971: filmagem da peça, com mesmo diretor, cenógrafo e música da peça; fotografia de Carlos Alberto Ebert e Rogério Noel (71), Pedro Farkas, Ruiz Adilson e Jorge Bonguet (74); iluminação, Osmar Roque; maquinista, Cid - a partir da encenação do Oficina, a adaptação foi realizada coletivamente: cenas foram

filmadas em 71, outras seqüências acrescentadas em 74 e outras em 80, em São Paulo; intérpretes em 71: Renato Borghi, *Abelardo I*; José Wilker *Abelardo II*; Esther Góes *Heloisa de Lesbos*; *Maria Alice vergueiro Dona Cesarina*; Renato Dobal *Índio*; Sílvia Werneck, Flávio Santiago, *Americano*; Luís Fernando Guimarães, Tessa Callado, Fernando Nurnberger *João dos Divãs*; Carlos Gregório *Totó Fruta de Conde*; Henriqueta Brieba *Dona Poloca*; Cláudio Macdowell *Cliente, Perdigoto*; integram o elenco em 1974: Maria Aparecida Milan, Sandra Adans, Hamilton Almeida Filho, Celso Lucas, Joel Cardoso, Edinísio, Paulo Yutaka, Ana Maria Tamanini, Werner, Saraka, Carlos Alberto Caetano, Lucinha Anjo de 8 Cores; equipe de atores em 1980: atores, cantores, músicos, palhaços, mães de santo, ogãs, obejis, capoeiristas, Carnaval do Povo, Coro do Te-ato Oficina, trabalhadores, e muitos outros, numa versão de 90 min. E em outra, com cerca de 210 min. Como dizem J. Guinsburg e Armando Sérgio da Silva, em *Oficina, do teatro ao te-ato: O rei da vela do Oficina foi o banquete que consagrou a devoção e deglutição do Bispo Sardinha por seus pósteros*. E completam os pósteros, antropófagos na fase Syzo, sobre *O rei da vela: peça escrita na Ilha de Paquetá, no Rio, em 1933 (ano 379 da deglutição do Bispo Sardinha)*, editada pela primeira vez pela José Olympio editora, em 1937 (ano 383 da deglutição do Bispo Sardinha), encenada pela primeira vez pelo Teatro Oficina em São Paulo em setembro de 1967 (ano 413 da deglutição do Bispo Sardinha), cinematografada entre 1971 e 1982 (nos 417 e 428 da deglutição do Bispo Sardinha). (AMBC).

é a representação, a farsa de revista, de como vive o burguês, a representação de uma falsa alegria, da vitalidade que na época começava na Urca e hoje se enfossa na bossa de Ipanema.

O terceiro ato é a tragicomédia da morte, da agonia perene da burguesia brasileira, das tragédias de todas as repúblicas latino-americanas, com seus reis tragicômicos vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem. Um cai, o outro o substitui. Forças ocultas, suicídios, renúncias, numa sucessão de Abelardos que não modifica em nada as regras do jogo. O estilo shakespeariano interpreta, em parte principalmente através de análises do polonês Jan Kott, esse processo; porém o mecanismo não é o da história feudal, mas o mecanismo das engrenagens imperialistas símbolo 151 \f "Colonna MT" \s 12 um mecanismo que se sabe hoje que é superável, passível de destruição. A ópera passou a ser a forma de melhor comunicar esse mundo. E a música do Verdi brasileiro, Carlos Gomes [Campinas, SP, 1836 – Belém, 1896], *O Escravo* [1889] e o nosso pobre teatro de ópera, com a cortina econômica de franjas douradas pintadas, passam a ser a moldura desse ato.

Aparentemente há desunificação. Mas tudo é ligado às várias opções de teatralizar, mistificar um mundo onde a história não passa do prolongamento da história das grandes potências. E onde não há ação real, modificação na matéria do mundo, somente o mundo onírico onde só o faz de conta tem vez.

A unificação de tudo formalmente se dará no espetáculo através das várias metáforas presentes no texto, nos acessórios, no cenário, nas músicas. Tudo procura transmitir essa realidade de muito barulho por nada, onde todos os caminhos tentados para superá-la até agora se mostram inviáveis. Tudo procura mostrar o imenso cadáver que tem sido a não-História-do-Brasil destes últimos anos, para a qual, através de nossa atividade cotidiana, nós todos acendemos nossa vela para trazer alento. 1933-1967: são 34 anos. Duas gerações pelo menos levaram suas velas. E o corpo continua gangrenado.

Minha geração, tenho impressão, apanhará a bola que Oswald lançou com sua consciência cruel e anti-festiva da realidade nacional e dos difíceis caminhos de revolucioná-la. Ela não está ainda totalmente conformada em somente levar sua vela. São os dados que procuramos tomar legíveis em nosso espetáculo. E volto para meu trabalho. E volto para meu trabalho, para a redação do espetáculo-manifesto do Oficina. Espero passar a bola para frente com o mesmo impulso que recebi. Força total. Chega de palavras: volto para o ensaio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORRÊA, Zé Celso M. e outros. *O rei da vela. (Publicação sobre o filme) São Paulo: Produções Uzyna Uzona, 1984.*

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade. Da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Anna Blume, 1993.*

MAGALDI, Sábato. *O Teatro de Oswald de Andrade, São Paulo, Tese de Doutorado Universidade de São Paulo, Cadeira de Literatura Brasileira, 1972.*

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.*

PBIXOTO, Fernando (org.) *Revista Dionysos, número especial dedicado ao Teatro Oficina 1959-1980. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte/STN, n. 26, 1982*

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.*

DE COMO SE APRESENTA E SE ALIMENTA UM CADÁVER GANGRENADO

FERNANDO PEIXOTO

Oswald de Andrade escreveu *O rei da vela* no período 1933 - 1937: para o Brasil de hoje não existe, na dramaturgia nacional, texto com tanta atualidade, pensamento com tanta vigência, lucidez sócio-política tão perturbadora. O que à primeira vista pode parecer o milagre de um escritor profeta em seu tempo, adiantado para o contexto em que viveu é, na verdade, o inevitável resultado de uma triste realidade: o país está estagnado, sua potência freada, seu desenvolvimento é ilusório. E uma análise aguda, feita na época de gestação do Estado Novo, conserva validade para os dias de hoje. A correlação de forças sociais, inclusive os métodos de permanência no poder das classes dominantes, permanece igual. As alterações na vida sócio-econômica foram mínimas e irrelevantes. A peça de Oswald mostra isso mas também não conclui com nenhum derrotismo anti-história: por trás da estagnação, é claro, há movimento. Mas também é claro que o dado principal é que a estagnação é constantemente alimentada e preservada.

Evidentemente não é só o teatro de Oswald que possui este sentido. Toda sua obra literária é fruto de uma sensibilidade atenta às contradições da realidade que ele procura apreender e denunciar, evidenciando compreensão de um momento complexo, difícil, transitório. Sua preocupação foi sempre social, quando não política mesmo. Sua postura foi sempre a de atacar com violência toda falsidade e toda mistificação. Como forma e conteúdo, e em poucos artistas brasileiros ambos os dados são tão dialeticamente compreendidos como unidos, tudo que Oswald escreveu é conseqüentemente revolucionário. Mesmo quando, em escritos teóricos, fez formulações arbitrarias ou confusas. Sua obra em geral possui sentido claro, direto, objetivo. Dotado de uma força demolidora que não resulta de simples esquemas panfletários, mas, sim, de uma extraordinária riqueza formal, de uma elaboração artística original e polêmica, cuja característica principal talvez seja a mais absoluta liberdade de criação. A coragem e consciência da necessidade de uma postura radical, sem que com isso produza um radicalismo superficial, ingênuo ou irresponsável. Ao contrário, seu pensamento é radical na medida em que nasce da lucidez, é lúcido na medida em que não se acovarda de ir à última conseqüência.

Hoje Oswald está sendo redescoberto, o que não é

In: Programa da montagem de O rei da vela. São Paulo, setembro de 1967.

Fernando Peixoto. *Jornalista, foi editor de cultura do semanário Opinião. Ator de cinema e teatro, escritor, roteirista e diretor, integrante do grupo do Teatro Oficina, sobre o qual organizou o número especial (n. 26, de 1981) da Revista Dionysos e editou um livro. Publicou diversas obras sobre teatro, dentre as quais, Brecht, vida e obra; Maiakóvski, vida e obra; Sade, vida e obra (Rio de Janeiro: Paz e Terra); Teatro em pedaços (São Paulo: Hucitec) e O que é teatro (São Paulo: Nova Cultural/ Brasiliense).*

gratuito. O país parece exigir, para que sua essência objetiva seja desvendada, uma postura intelectual como a sua. Durante muito tempo sua obra foi sufocada, silenciada. Seu incontido anseio de destruir um amontoado de tradições mortas, sacralizada e oficializada, defendida com unhas e dentes por uma bando de pseudo homens de cultura, frutos típicos de um subdesenvolvimento também mental, misturado com boa dose de passividade colonialista, teve seu preço. Oswald não poupou instituições nem personalidades sagradas. Investiu contra o que julgou urgente destruir. O deboche para ele foi uma arma penetrante. E feriu fundo.

O pensamento estético de Oswald nunca foi sistematizado, mas em seus escritos ele sempre reivindicou a provocação, uma postura crítica violenta. Em *O rei da vela* ele define o projeto da peça: *Chegamos à espinafração!* Sua arte foi sempre experimental. Compreendeu desde cedo que a única fonte possível para a expressão artística nacional era o próprio país, sua verdade econômica, política, social. E compreendeu a necessidade da pesquisa formal para expressar um conteúdo que precisava ser novo.

Os que viram em Oswald um formalista estéril foram os que não souberam ler tudo que de concreto está em seus símbolos. A arte tem um poder de símbolo que não reduz à simples abstração, ao contrário. O significado estético central da obra de Oswald reside justamente na exatidão com que cada conceito é formalmente exposto. Cada vocabulário revela uma opção de linguagem, possui significado específico que precisa ser compreendido, que não é nunca gratuito. *O rei da vela* é um texto onde metáfora e

ímbolo são fundamentais para a exposição impiedosa de uma realidade econômica, de classes em luta, num entredevoramento antropofágico. A linguagem de Oswald é rica em sentidos simbólicos, fonte inesgotável dos mais múltiplos sentidos, um convite à interpretação criadora. A descoberta de Oswald corre o perigo de ser transformada pelos formalistas, que farão dele um cultor da forma do vazio pelo vazio, e também pelos conteudistas, que poderão promover o que julgarão ser o pensamento social e político da obra, mediante uma leitura superficial e inadequada, fazendo de Oswald justamente o que ele não é: mais um capítulo da festividade cultural nacional...

As três peças de Oswald são um momento único na potente dramaturgia nacional. *O homem e o cavalo* é a mais brilhante, a mais anárquica também, estruturalmente a mais livre, verdadeira colagem, impiedosa para com os valores éticos, sociais e religiosos de uma sociedade fundamentada na injustiça. *A morta* tem uma estrutura mais rígida, diálogo denso, metáforas e alusões às vezes obscuras, ambição poético-literária mais evidente e um tema fascinante, ao qual Oswald comunicou extrema teatralidade: o livório da poesia do povo, segundo ele mesmo *o drama do poeta, do coordenador de toda a ação humana a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a*

pouco da linguagem útil e corrente, a angústia da busca de comunicação em três atos, tendo por fundo um bando de cremadores decididos a incendiar o mundo injusto, aos quais o poeta se engaja no final. A peça conclui com um personagem dizendo ao público: *Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as 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 salvareis da fogueira acesa do mundo!*

O rei da vela, formalmente uma síntese da liberdade de invenção de uma rigidez estrutural de outra (com momentos em que a aproximação com a obra de Maiakóvski, Meyerhold e mesmo Brecht impõe-se), e de como se preserva este imenso cadáver gangrenado.

O primeiro ato mostra como ópera o burguês nativo, Oswald parte do simples para o maior: para explicitar o significado do capitalismo "caboclo", mostra o funcionamento de um escritório de usura em São Paulo, o que já era uma escolha crítica. Aliás, quando descreve o cenário, deste como dos outros atos, revela sua compreensão do significado visual da comunicação teatral em termos críticos. Essa primeira cena é uma espécie de prólogo: indiferente a miséria do cliente, representante típico de uma classe



Elenco de O rei da vela, na montagem do Oficina

média pauperizada ao extremo, que já entra em cena com uma corda no pescoço, o usurário manda executá-lo, numa demonstração expositiva de como funciona “o sistema da casa”. Em seguida o usurário dirige-se ao público e diz que aquela cena basta para identificá-lo. Começa então a exposição de toda a situação sócio-econômica do país, através de cenas propositadamente esquemáticas e sempre objetivas. O usurário tem um auxiliar que entra em cena vestido de domador, sua função é verdadeira; numa cena aparece chicoteando os clientes, que vem dentro de uma jaula, feras, numa cena em que o grotesco é usado com crueldade. Ainda na exposição do significado ideológico e prático do capitalismo nascente são mostradas as relações do usurário com a Igreja, com os Intelectuais (que segundo ele devem ser mantidos na miséria para serem lacaios obedientes e prestimosos: o intelectual não se importa; se o desejo é ser um “Delly Social”, diz que faz questão de *manter uma atitude moderada e distinta*, permanecer neutro, o que aliás irrita o usurário: *a burguesia exige definições*). Mas um dos temas centrais da peça é o conchavo, atitude tipicamente nacional. O nosso Rei não possui nenhuma grande indústria. Krupp era o Rei do aço, mas o nosso Krupp não passa de um rei da vela. O único produto altamente consumível num país sem mercado interno, a não ser, justamente o mercado da vela, pois aqui, todos, sobretudo, morreram. E num país culturalmente medieval ninguém tem coragem de morrer sem uma vela na mão. Mas o nosso impiedoso burguês é ele mesmo subdesenvolvido, que precisa com a classe que ele mesmo vem substituir, a oligarquia do café. O momento não é fácil: há ameaça de revolta popular, e o próprio governo que sobe com a revolução de trinta, traz uma ideologia de classe média mas apressa-se a acertar o passo com a burguesia rural, para solidificar-se no poder. Quando o burguês encontra sua noiva diz: *Nosso casamento é um negócio*. O próprio usurário diz: *Os fortes comerão os fracos. Deste modo é que desde já os latifundiários paulistas se reconstituem sob novos proprietários*. Estava constituída a nova situação econômica do país, e é esse o tema que permanece central até o fim da peça. No fim deste ato, entretanto, aparece o verdadeiro rei, e o nosso reizinho curva-se até o chão diante do homem e a quem ele deve: Um certo Mr. Jones.

O segundo ato mostra como o burguês se diverte, naturalmente no Rio, Oswald pede que o ato se desenvolva diante de um mastro com a bandeira americana. É o ato em que o tema do conchavo materializa-se no que Oswald chama de: Frente Única Sexual. A oligarquia decadente abre (representada pela família de um Coronel arruinado, que sonha com a construção de um Banco Hipotecário e afirma a necessidade de maiores emissões, para contornar a crise

financeira; com duas filhas lésbicas, um filho pederasta e outro bêbado, que propõe a criação de uma milícia fascista, que naturalmente ele chama Patriótica, para conter o descontentamento no campo, imagem do integralismo em marcha) necessita para sobreviver, da aliança com a burguesia industrial que surge. Na mesma medida em que esta necessita do brasão aristocrático para impor-se num país feudal. O americano também vem para a ilha: defende a necessidade do Brasil trocar café pelas armas que sobram da corrida armamentista, preparando-se para uma guerra, seja ela externa ou interna. O final do segundo ato transforma-se: o usurário reexamina sua condição de classe e anuncia a necessidade de armar-se mesmo politicamente - *so-mos parte de um todo ameaçado, o mundo capitalista*.

O terceiro ato mostra como o burguês morre, assassinado pelo próprio sistema baseado na concorrência: seu auxiliar dá um golpe, toma posse da sua fortuna e transforma-se num novo rei da vela. É o vale tudo, a neurose do lucro, o chamado da nota. Um cai outro o substitui: a classe permanece. O usurário agonizante faz seu testamento, ameaça seu sucessor com uma revolução que virá pedir-lhes contas um dia. O terceiro ato é o mais forte, provavelmente o mais violento da dramaturgia nacional. A ameaça da revolução, única forma de acabar com o cadáver gangrenado, vem na parábola do cachorro Jujuba: mascote de um quartel, depois expulso porque levava outros cachorros para comer com ele. Jujuba recusava-se a voltar ao quartel, apesar de defendido pelos soldados: escolhe permanecer na rua com outros cachorros. A cidadela precisa ser tomada por fora. Jujuba é um cachorro passivo, não morde, mas a mensagem fundamental da peça é que a estagnação pode e deve cessar. A história se faz e uma estagnação demorada não destrói a colocação hegeliana. O sentido de fidelidade à fome, à classe, é claro: é exatamente o que os dois usurários não fizeram, pois ambos traíram suas origens. A parábola de Jujuba compreendida hoje, tem um significado mais profundo. A fidelidade à fome, entendida em suas últimas conseqüências, tem hoje um exemplo de dignidade assumida coletivamente: a luta do Vietnã.

A peça termina com um epílogo inteiramente silencioso quase até o fim que resume seu significado - a preservação e alimentação do cadáver através do conchavo sexual (isto é político): o casamento, celebrado pelo americano, da burguesia industrial com a burguesia rural, unidas por laços indissolúveis apesar das possíveis contradição manobrada pelas rédeas do poder econômico estrangeiro. Uma das últimas frases da longa rubrica saúda à romana. E só um personagem final caracteriza uma ameaça: O fascista finalmente fala: *Mr. Jones, símbolo do imperialismo norte-americano, diz Good business!*

A ENCENAÇÃO DE O REI DA VELA

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

In: O Estado de S. Paulo, 20 de outubro de 1967.

Décio de Almeida Prado exerceu profissionalmente crítica teatral durante 22 anos – de 1946 a 1968. Professor aposentado da Universidade de São Paulo. Publicou recentemente: Peças, pessoas e personagens, (São Paulo: Cia das Letras, 1993); Teatro de Anchieta a Alencar (São Paulo: Perspectiva, 1993).

A sina gloriosa e melancólica de todo precursor é ser eventualmente alcançado e ultrapassado. Nunca julgá-los, por exemplo, que a carga de sexualidade de *O rei da vela* fosse considerada algum dia insuficiente, necessitando explicitação e reforço. No entanto, é o que acaba de suceder. O ideal da encenação de José Celso Martinez



Renato Borghi e Henriqueta Brieba, Teatro Oficina, 1967.

Corrêa é ir sempre um pouco além do texto, ser mais Oswald de Andrade que o próprio Oswald de Andrade. Abelardo II, um dos *raisonneurs* da peça ao lado de Abelardo I, ambos emanações da consciência crítica do autor, observa sarcasticamente que a burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração. A espinafração – política, sexual e artística – pode ser definida como o método por excelência do novo espetáculo do Teatro Oficina.

O resultado é surpreendente em algumas cenas, sobretudo no segundo ato, representado no estilo do teatro de revista, conferindo ao texto um estranho caráter premonitório. Para quem se lembra da provinciana São Paulo de 1930, com o seu número extremamente reduzido de homossexuais (havia dois ou três célebres, conhecidos de toda a cidade, sem contarmos, é claro, as vocações frustradas ou furtivas), não faz muito sentido a descendência do Coronel Belarmino e de D. Cesarina, composta por Totó Fruta do Conde, Heloísa de Lesbos e Joana (conhecida por João dos Divãs). Aliás, nem Heloísa, nem Joana agem na peça de acordo com suas supostas inclinações: a primeira agarra-se aos dois Abelardos e ao Americano, a segunda só pensa em reaver Miguelão. Apenas Totó Fruta do Conde é coerente com as próprias convicções. De qualquer forma, em teoria senão na prática, o que parece predominar na tradicional família bandeirante é aquilo que o velho Stefan Zweig chamava amavelmente de confusão de sentimentos. Oswald de Andrade, ao traçar este quadro de decadência sexual, epifenomeno segundo ele da decadência econômica e política, parece ser testemunha muito menos da sua do que da nossa época, em que se prolifera de fato a indeterminação dos sexos (é extraordinário, observava um escritor francês, como eles se multiplicam sem se reproduzir!). Todo o segundo ato passado numa ilha tropical na baía de Guanabara (o Rio sempre funcionou como *Pasárgada* para a burguesia paulista), habitada por morenas seminuas, homens esportivos, hermafroditas, menopausas, é uma caricatura violentamente moderna da *dolce vita* brasileira, diferente da italiana na medida em que substitui o enfado, a nóia, a sofisticação, pelo primitivismo do samba, do sol e do carnaval. É uma *dolce vita* suada e pulada, em ritmos de marchinha (Yes, nós temos banana!), desenvolvida fisicamente e subdesenvolvida intelectualmente.

O que tanto Oswald, quanto a encenação de José Celso, conseguem com muita felicidade é incorporar à fic-

ção alguns elementos tradicionalmente encarados como chulos: aquela espécie de folclore masculino, constituído de anedotas, casos e reminiscências pessoais, gestos obscenos de uso corrente, expressões vulgares, frases feitas, palavrões, girando com muita frequência sobre símbolos sexuais, principalmente masculinos, tal como aparecem na representação, folclore que acompanha o homem brasileiro desde o ginásio (pelo menos) até a senilidade, nunca figurando, entretanto, em seu mundo oficial. A mudança, a esse respeito, parece ser dupla: as mulheres começam a ter acesso a esse campo tradicionalmente reservado aos homens, ao mesmo tempo que a falta de inibição da vida moderna, consequência da psicanálise, dos novos métodos educacionais, das transformações da moral sexual, vai tomando pública muita coisa até agora definida pelo seu caráter estritamente privado. É o fim do mundo, afirmam os moralistas. Talvez seja, ao contrário, o nascimento de uma nova moralidade, mais unificada, com menos segredos de Polichinelo, baseada na franqueza, na admissão da realidade tal como ela é, numa imagem mais vasta do homem, capaz de abranger tudo aquilo que na verdade o constitui, sem censura ou exclusão de nada.

De modo geral, estes aspectos cômicos, grotescos ou paródicos, são os melhores da peça: quando se leva menos a sério é que Oswald se torna mais sério artisticamente. Em contraposição, o texto entra em colapso, desligando-se do público, sempre que a literatura ou a filosofia se intrometem. Quando, por exemplo, o marxismo aparece em estado natural, como uma lição recentemente aprendida, sem se incorporar à visão particular do escritor, isto é, sem se transfigurar em iluminação lírica ou satírica, as duas chaves em que Oswald funciona plenamente. Perpassam ainda pelo texto, como matéria inassimilada, restos de pirandellismo (a conversa com o maquinista e com o ponto, as referências ao teatro como teatro) e até o gosto pelas tiradas de efeito do velho teatro (*Conheço uma só coisa, a realidade. E por isso subjugo você que é sonho puro* ou *O coração, esse útero do homem onde a gente gera os filhos mais caros... a ambição, o amor, o desespero, a vontade de viver... a literatura*). São freqüentes, e poucos felizes, os mots d'auteur, as frases de espírito do autor, sem falar nos trocadilhos que, fixados, imobilizados no tempo, justificados e preparados pelas réplicas que os antecedem, perdem por completo a espontaneidade e graça.

A direção de José Celso, barroca, carregada, antes analítica do que sintética, talvez com sacrifício do ritmo, do *racourci* típico da caricatura e da escrita de oswaldiana, e singularmente penetrante, inventiva, imaginosa, picaresca, quanto aos detalhes, auxiliada poderosamente, nessa mesma direção, pelos cenários e figurinos de Hélio

Eichbauer. O expressionismo grotesco do primeiro ato, alicerçado sobre metáforas de circo (a entrada de circo, a pantomima de picadeiro, a jaula dos animais ferozes, o domador), tem alguns instantes de altíssima dramaticidade (a inversão dos devedores relapsos) e de altíssima poesia (a litania sobre as velas de sebo). O terceiro ato é o menos convincente, da peça e do espetáculo. A alusão à ópera parece ter sido criada apenas por simetria (1º ato: circo; 2º ato: revista; 3º ato: ópera), introduzindo uma nota de paródia que nos parece alheia ao texto. A influencia já não é de Oswald de Andrade mas de Glauber Rocha - o anti-Oswald por definição.

Renato Borghi (Abelardo I) sabe como representar o papel, mas falta-lhe às vezes a comunicabilidade imediata, não conceitual, não estabelecida através de palavras, do cômico de revista, e também um pouco mais de truculência física. Ítala Nandi tem a graça aristocrática, a feminilidade esquiva - *et pour cause* - de Heloísa de Lesbos, usando deste encanto pessoal com ligeira ironia, ligeiro distanciamento crítico. Uma solução perfeita a nosso ver. Fernando Peixoto, sem ser excepcional, sugere bem a malevolência, a ferocidade aberta ou dissimulada de Abelardo II (o socialista, segundo a concepção comunista então vigente: o homem que está a dois passos do capitalismo, pronto a oferecer seus préstimos e a ocupar um posto assim que haja vaga).

Os outros papéis são episódicos, mas de enorme importância para a fixação da atmosfera. Os atores mais experientes ou mais propensos à farsa vêm naturalmente para o primeiro plano: Ety Fraser, suspirosa e gorda D. Cesarina, Liana Duval (La Secretária e João dos Divãs), Dirce Migliaccio (D. Poloquinha, provavelmente a primeira aristocrata bandeirante a improvisar em cena alguns passos de capoeira), Edgar Gurgel Aranha (Totó Fruta do Conde) e Francisco Martins (Coronel Belarmino, nome nostálgico, que nos remete imediatamente para as anedotas caipiras do começo do século).

O rei da vela é cheia de altos e baixos: o público ora fica preso ao espetáculo, ora parece perder por completo o contato com a cena. Essa oscilação, fatal certamente em outros tipos de dramaturgia, não chega a ter no caso maior importância porque o talento de Oswald não é de equilíbrio, de homogeneidade: é feito de fulgurações, de intuições descontínuas. Não devemos medir o resultado final pelo nível médio mas pela soma destas cintilações sarcásticas ou poéticas. E há, seja no texto de Oswald de Andrade, seja na encenação de José Celso Martinez Corrêa, cintilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos. Nem tudo é bom em *O rei da vela*. Mas o que é bom, é muito bom.

OSWALD DE ANDRADE, COMEDIÓGRAFO - I

ALBERTO D'AVERSA

In: *Diário de São Paulo*, 25 de setembro de 1967

Alberto D'Aversa nasceu na Itália, foi naturalizado brasileiro e morreu em São Paulo, aos 49 anos, a 21 de junho de 1969.



Oswald de Andrade, por Ferrignac, 1918

Reconhecendo que o teatro de Oswald de Andrade deveria ser enquadrado e estudado na perspectiva maior de toda a sua obra de poeta, romancista, ensaísta e polemista, confesso que, por declarada ignorância (devido não tanto à falta de interesse quanto à carência de informações e publicações), sou obrigado a deter-me quase exclusivamente nas duas únicas peças que conheço: *O rei da vela* e *O homem e o cavalo*.

Depois de reler, com atenção de gangorra, vários ensaios sobre o famoso, discutido e até clamorosamente negado (por vários de seus componentes) movimento modernista que Oswald de Andrade foi, senão pontífice máximo, sem dúvida grande sacerdote; depois de controlar minuciosamente a correspondência de Mário de Andrade com Manuel Bandeira, pude notar, com surpresa mas sem espanto, que ninguém se dispõe a falar de Oswald como comediógrafo e homem de teatro. Lembro que Patrícia

Galvão¹ afirmava serem sete as comédias escritas por seu marido; algum cronista mal informado declara que são somente três, enquanto os filhos, únicos possíveis e eventuais decifradores do mistério, ainda não se pronunciaram. A imprecisão, como sempre, serve para aliciar o mito e confundir o historiador e o crítico².

Mário de Andrade, sempre tão escrupuloso e minucioso em anotar as variações de humores de todos os seus amigos, sempre tão precioso e pontual ao falar do único tema que verdadeiramente lhe interessava, ou seja, ele mesmo, sempre tão generoso e solícito para elogiar poetas e escritores que o tempo se encarregou de justificar sumariamente, cita, em doze anos de intenso carteio com Bandeira, o nome de Oswald apenas em nove ocasiões e sem excessiva cordialidade; possivelmente para não pagar de público uma dívida de reconhecimento (na ordem da sugestão e do surgimento poético), ele que, confusa e ingenuamente, confessava a Manu sentir-se ... *mais próximo de Rilke e um bocado de Ernest Toller...* (carta de 13-VII-29).

Mas tudo isso pouco interessa ao nosso discurso. O que realmente importa relevar é o fato de que, de todos os escritores do movimento modernista, o único que concretamente se interessou pelo teatro, em sua forma dialética, conceitual e prática, foi um escritor autenticamente revolucionário e de esquerda, foi Oswald de Andrade. E seria fácil, neste ponto, tecer variações sobre a coincidência da relação teatro-política, com a condição de que se confira à política o antigo valor de *ordenamento da pólis*.

O conteúdo ideológico do pensamento de Oswald operava uma separação não fictícia nem casual entre ele e os companheiros de aventura espiritual do movimento: de um lado da barricada, os modernistas românticos e até ironicamente parnasianos, do outro lado ele, Oswald de Andrade. Como em todas as vanguardas, uma divisão; não somente estilística mas de conteúdo e modo existencial. Exemplo: de um lado, Guillaume Apollinaire³, F. T. Marinetti⁴, Tristan Tzara⁵, Antonin Artaud⁶, August Stramm⁷; do outro, Georges Ribemont-Dessaignes⁸, Henri Michaux⁹, Gertrude Stein¹⁰, Henri Pichette¹¹, P. A. Biot¹², Roger Vitrac, Herwarth Walden.

Mas para Oswald de Andrade todos os nomes podem ser uma possível referência, porém nenhuma é provante porque a sua voz, ampla ou tênue que seja, é única exclusivamente sua, única e irrepetível.

¹ *Patrícia Rehder Galvão nasceu em São Paulo, a 09 de junho de 1910 e morreu a 13 de dezembro de 1962. Participou da vanguarda socialista, foi candidata a Deputada Federal em 1950 e assinou uma coluna no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro. Conhecida como Pagú, usou também o pseudônimo de Mara Lobo.*

² *José Oswald de Souza Andrade (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 - 22 de outubro de 1954) para teatro, além das conhecidas, O rei da vela, O homem e o cavalo e A morta, em 1933, 34 e 37, respectivamente das peças francesas de juventude, Mon coeur balance e Leur âme, em parceria com Guilherme de Almeida, em 1916, escreveu O Santeiro do Mayne *mistério gozoso em forma de ópera), de 1935 a 1950, e uma comédia infantil O rei floquinhos, em 1953, somando sete peças.*

³ *Guillaume Apollinaire é pseudônimo de Wilhelm Apollinaris de Kostrowizky (Roma, 1880 - Paris, 1918). Um dos iniciadores das chamadas vanguardas históricas do início do século, ligado a Blaise Cendrars H.M. Barzum (criador do dramatismo). Em 1918 publica a Caligrammes (Caligramas).*

⁴ *Felippo Tommaso Marinetti (Alexandria, Egito, 22 de dezembro de 1876 - Bellagio, Itália, 02 de dezembro de 1944). Autor do primeiro Manifesto Futurista, cujas propostas incendiárias, que exaltavam a máquina e a velocidade e proclamavam a guerra, levantaram muitos protestos. As tardes futuristas em geral acabavam com a interferência da polícia. Defendeu as Palavras em liberdade.*

⁵ *Tristan Tzara (Moinest, Romênia, 1896 - Paris, dezembro de 1962) foi um dos fundadores do movimento Dada. Mais tarde aderiu ao surrealismo de caráter marxista.*

⁶ *Antonin Artaud (Marselha, 1896 - Ivry, 1948). Dramaturgo, ator e pensador de teatro cujas idéias sobre o teatro de crueldade influenciaram fortemente a cena contemporânea. Em 1927 funda com Vitrac o Teatro Alfred Jarry.*

⁷ *August Stramm (1874 - 1915) foi o poeta-revelação da Revista literário-artística Der Sturm, porta-voz da nova geração de pintores e poetas fauves, opositores do Impressionismo. Reúnem-se em grupos: Die Bruecke (A ponte); Der Blaue Reiter (O cavaleiro azul). Sintetizaram sua expressão nova na palavra Expressionismo.*

⁸ *Georges Ribemont-Dessaignes (Montpellier, 1884 - 1974). Pintor e escritor, companheiro de Picabia e Duchamp. Escreve L'Empereur de Chine - poemas em 1916, anti-peça em 1921. Participa com Tzara das montagens.*

⁹ *Henri Michaux (1899-?) é poeta francês. Aparece em 1922 com Cas de folie circulaire, les idées philosophique de 'Qui je fus' (Caso de loucura circular, as idéias filosóficas de 'Quem fui eu'); procurou a renovação da linguagem. Criou um personagem de simbolismo evidente, Senhor Plume (Pena)(1930), figura errante que lembra o Carlitos de Chaplin.*

¹⁰ *Gertrude Stein (1874-1946) escritora, crítica e colecionadora de arte americana. Morou a maior parte de sua vida na França, em Paris, congregando as maiores figuras da vida artística européia dos anos 20 e 30, numa efervescência que pode ser conhecida através da alterbiografia A autobiografia de Alice B. Toklas (1933), que escreve para/por sua secretária e companheira durante quarenta anos, Alice Toklas. Escreveu óperas com Virgil Thompson Four Saints in Three Acts (Quatro santos em três atos) (1934) e The Mother of Us All (A mãe de todos nós).*

¹¹ *Henri Pichette, dramaturgo francês contemporâneo. Escreveu Les epiphanies (As epifanias), encenada em 1948 por Georges Vitaly, no Théâtre des Nostambules, Paris.*

¹² *Pierre Albert-Birot, (?) encenador francês: como Apollinaire propõe uma nova linguagem para o ator, liberta da língua desmineralizada do cotidiano: propõe uma linguagem de gesto e falas livres, enigmáticas.*

O REI DAS VELAS DE OSWALD DE ANDRADE - II

ALBERTO D'AVERSA

In: Diário de São Paulo, 26 de setembro de 1967.

Se, pela mania estéril das aproximações, que nada explicam apesar da pretensão didática, quisermos encontrar um *paterfamiliae* para esse Abelardo (ô, delícia desse nome que lembra, na escolha, a Lucrecia de *A Mandrágora*) do *rei das velas*, deveríamos recorrer, sem medo de errar, ao *Roi Ubu* do patafísico Jarry. Acharíamos, possivelmente, menos fantasia, menor substância poética, ausência universalizante de símbolos, porém descobriríamos uma mais viva consciência política, uma mais sofrida participação humana, uma linha de conduta social, válida em sua metáfora, ainda hoje pela sua exemplaridade. Porque essa sátira de Oswald pretende alcance ou não, o autor, a pluralidade das suas intenções denunciar a situação de um país inteiro num preciso momento histórico (1933), retratando os aspectos mais variados e conflituais de um comportamento coletivo que é social e político ao mesmo tempo.

Não é difícil comparar a figura do protagonista com a de outros protagonistas ditadores, militares, capitalistas, etc. e o coro de vítimas os que são obrigados a viver dentro de uma jaula e com a corda no pescoço com o coro maior de um povo que ainda hoje pula agarrando às grades da jaula ao som do chicote do domador lacaio que marca o ritmo desta ridícula e desesperada pantomima.

A fábula, afastada num passado não muito remoto, adquire uma perspectiva de alucinante atualidade e as metáforas resultam de uma evidência teorematizada parecendo indicar um caminho para os tímidos dramaturgos hodiernos que, privados abruptamente dos fáceis esquemas fornecidos pela política de ontem, não sabem ainda como fazer frente às exigências e aos imperativos de uma revolução que não seja meramente patética e emocional.

Abelardo I é um agiota que empresta dinheiro a ju-



Renato Borghi e Liana Duval na montagem do Teatro Oficina, 1967

ros altíssimos e vende velas de todo tamanho e qualidade. Porém a sua grande idéia foi a invenção da vela dos mortos, aquela minúscula velinha que, piedosamente, coloca-se nas mãos do defunto para iluminar-lhe o caminho nas trevas. Ninguém resiste à tentação da piedade e cada velinha, num país onde a morte é indústria, rende um cruzeiro: muitos mortos, logicamente, muitos cruzeiros. Abelardo I é o novo rico e dignifica o seu dinheiro casando-se com uma paulista de 400 anos pertencente a uma família de tarados físicos e morais, arruinada pelas dívidas e pelos vícios. Mas Abelardo I que explora e oprime os pobres, curva-se servilmente diante dos mais poderosos; neste caso, um americano dólar-colônia.

O vício, porém, gera sempre vícios maiores e inevitáveis. Na noite das bodas de Abelardo I é roubado e arruinado pela criatura que ele mesmo formou e educou. Abelardo II: então incapaz até de realizar o suicídio, delega essa última covardia ao contra-regra do espetáculo e suicida-se por interposta pessoa enquanto Abelardo II casa-se com a consolável viúva (Heloísa será sempre de Abelardo! É clássico!) ao som da marcha nupcial, apadrinhado pelo americano que conclui a peça com um cínico *Oh good business!*

O REI DA VELA: FORMA E CONTEÚDO - III

ALBERTO D'AVERSA

In: Diário de São Paulo, 27 de setembro de 1967.

Quero deixar claro que ao falar de forma e de conteúdo pretendo colocar-me em uma posição estética realista (Plecanov¹, Gramsci², Lukacs³, Della Volpe⁴) totalmente oposta ao tradicional conceito da arte de origem idealista romântica que identifica *forma* com o pensamento ou conceito (e não com abstratas e místicas *imagens*, ou seja, imagens insignificantes, por isso mesmo incomunicáveis e inexpressivas e portanto informes) e o *conteúdo* com a matéria ou multiplicidades de imagens. Se assim não fosse não teria nenhum sentido falar de *forma* a propósito da poesia e da arte em geral, porque não há *eidos* ou idéias ou conceito não há forma mas somente o caos, ou seja, o informe da matéria.

Existe portanto um *discurso dramático*, assim como existe um discurso poético, histórico ou científico; e o termo *discurso* deve ser tomado em sua formulação literalmente rigorosa de *procedimento racional e intelectual*.

É, em outras palavras, a natureza *sociológica* da obra dramática que devemos constatar: porque somente os significados e as articulações intelectuais do real podem constituir a obra poética como tal, devemos concluir que existe a possibilidade da fundação sociológica (materialista) dos valores poéticos, reconhecendo assim, como mítico e ilusório o *céu platônico* (com seu espaço metempírico e metaistórico) e o reino hegeliano do Ideal ou dos *Geister*, *sombras e figuras espirituais*.

Por isso, procederemos ao controle progressivo dos significados ou valores estruturais, dramáticos e poéticos, da obra em exame (mas estrutura não é já sinônimo de intelectualidade?) para compreender assim a sua

condicionalidade - empírica, histórica e social. Estamos firmemente convencidos de que se o valor e caráter sociológico da obra dramática (ou poética) não fosse pedido, ou melhor, não estivesse implícito na própria substância da obra dramática, nunca poderíamos demonstrar e afirmar a plena humanidade da obra poética e do total empenho do indivíduo-artista enquanto pensante e moral, historicamente colocado em um tempo definido e portanto participe de uma sociedade e de uma civilização. E fique claro que, quanto mais uma poesia é autêntica, mais exige, para ser totalmente apreciada, uma análise concreta, isto é, sociológica, que nada tem a ver com o método crítico idealista nem com o método marxista-vulgar, porque ficando ambos aquém da poesia, ficam também substancialmente aquém da história (e não da literária somente). Depois destas rápidas premissas podemos concluir que:

a) a verdade ou valor da poesia, sendo discurso, tende (como qualquer outro discurso) para imagens-conceitos, confirmando a presença indispensável de uma estrutura, ou seja, de um significado em cada produto ou fantasma poético; e que:

b) referindo-se todo significado, direta ou indiretamente, à experiência, à historicidade, enfim a um *quid* sociológico, assim, e somente assim, podemos justificar uma análise materialista-histórica da poesia, a única criticamente aceitável pelo seu caráter científico, antidogmático e antimetafísico.

Achamos que era necessário colocar essas premissas antes de proceder à análise de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, porque se trata de um texto de excepcional importância para a dramaturgia brasileira.

¹ Georgii Vaentinovitch Plekhanov (Gudalovka, Tambou, Russia, 11 de dezembro de 1856 - Terioki, Finlândia, 30 de maio de 1918). Político russo, um dos principais teóricos da Revolução de Outubro de 1917.

² Antonio Gramsci (Ales, Sardenha, 22 de janeiro de 1891 - Roma, 27 de abril de 1937). Escritor e político. Foi preso e no exílio publicou Cartas do Cárcere.

³ Gyorgy Lukacs (Budapeste, Hungria, 13 de abril de 1885 - 04 de junho de 1971). Pensador e crítico literário, foi defensor do realismo socialista.

⁴ Galvano Della Volpe pertenceu a uma variante do grupo de Frankfurt, representante da crítica sociológica, cujo pensamento diverge em certos aspectos de Lukacs.

O REI DA VELA: ABELARDO II - V

ALBERTO D'AVERSA

Como em todas as boas peças dramáticas, o paradigma do protagonista (quando se trata de peça com protagonista) marca também os movimentos da linha estrutural da obra inteira.

A primeira e mais importante virtude desse protagonista é (coisa rara no teatro brasileiro), ser ele uma personagem completa e inteira; não tipo, nem caráter mas, repetimos, personagem com certidões de nascimento e de óbito, com idéias e sentimentos, com paixões e dados físicos, olhos, sexo, mãos e estômago. E seus sentimentos são concretos, suas idéias são precisas e definidas. É sempre o mais lúcido, o mais inteligente, o mais coerente. Sabe, como bom capitalista, o que quer, e sobretudo como realizar o que quer; e sua ação deriva diretamente dessa inteligência (*Aqui não há acordo. Há pagamento... A polícia ainda existe!... É a desordem social, o desemprego, a Rússia!... Nós, ho-*

In: Diário de São Paulo, 29 de setembro de 1967.

mens adiantados, só conhecemos uma coisa, o valor do dinheiro... etc.). Esse homem-dinheiro (lembra *Mercadet* de Balzac) é capaz de tudo para servir ao seu Moloc; matar (*Linche esse camarada! Ponha flite nele e acenda um fósforo!*); ofender: (*Lisol! Estricnina! Viaduto! É do que vocês precisam, canalhas!*); adular: (*Beijo-lhe as mãos, reverendo!*); seduzir: (*Vamos fazer piquenique debaixo daquela mangueira?... Eu acabo me enforcando nessas tranças!... Deixa?*); e assim por diante com uma inesgotável riqueza de temas e de argumentações sempre rigorosamente coerentes com a psicologia da personagem e com a intensidade das situações.

As outras figuras da peça giram em torno desse *ubesque* protagonista como cavalinhos de carrossel e cada uma, mais que uma função dramaticamente autônoma, tem a missão de iluminar, de maneira sempre diversa, a pessoa de Abelardo, dando a sensação de serem projeção das idéias e dos sentimentos do protagonista, mais do que criaturas com vida própria. A estrutura da peça é assim um enorme monólogo com coro, porém restituindo ao coro sua primitiva e nobilíssima função de criador e testemunha, ao mesmo tempo do acontecimento cênico.

Abelardo II, o *deus ex machina* do enredo, é o xipófago do antigo ritual dionisíaco, o que pratica a homofagia, o comedor das carne crua e ainda palpitante do cabrão sagrado.

Heloísa de Lesbos representa a posse e os benefícios do sexo obtidos mediante dinheiro (a relação simbólica mas não tanto, entre sexo-dinheiro em todas suas variantes, começando pelos nomes e terminando na pluralidade dos vícios sexuais, é tão evidente, imediata e fácil que nos exime de comentário).

E poderíamos continuar a enumeração até chegar à figura do Perdigoto, o cunhado fascista, crápula e aproveitador, mas extremamente lúcido da sua função social e dos meios para exercê-la.

Última figura do carrossel, o Americano; mas o símbolo, hoje, não funciona mais: a cínica personagem traçada por Oswald de Andrade, parece em nossos dias uma anêmica e graciosa estatueta de Sèvres, comparada com os idealistas que morreram para levar a democracia aos obstinados e rancorosos campônios do Vietnã.



José Wilker como Abelardo II, no filme O rei da vela

O REI DA VELA: DO TEXTO AO ESPETÁCULO -VI

ALBERTO D'AVERSA

In: Diário de São Paulo, 30 de setembro de 1967.

Entre as infinitas formas de encenação de uma peça, duas parecem ser as categorias: a interpretação respeitosa dos valores propostos pelo autor (e, a esse respeito, opera-se uma reinvenção, em que as idéias dramático-textuais não sofrem alteração alguma mas, pelo contrário, estabelecem uma nova relação de consubstancialidade); e a livre reescritura, em situação prática de um texto de espetáculo cuja finalidade reside em si mesmo e em que o texto poético serve como veículo e pretexto para propostas e afirmações que só existem no espetáculo.

O diretor José Celso, responsável pela versão apresentada no Teatro Oficina, optou pelas duas soluções simultaneamente (ou seja, por nenhuma) com o resultado de uma confusão que prejudica não somente a exata compreensão do espetáculo como também, e isto é mais grave, a própria compreensão do extraordinário texto de Oswald de Andrade. Os erros começaram com a escolha do protagonista. Renato Borghi é (ainda) um jovem ator que pode dar ótimas provas de sua capacidade de intérprete quando colocado em personagens adequados à sua idade, seu físico e suas condições histriônicas (*Pequenos burgueses, Andorra*, etc); mas, naturalmente, não pode suportar o peso de personagens que transcendem às suas possibilidades. Abelardo I possui um peso físico e moral, uma carnalidade e uma passionalidade, um sentido sensual e sexual da vida, uma avidez, enfim, uma possibilidade de exemplificação visualmente concreta e definida que o jovem Borghi não possui. E devemos notar, para não dar lugar a nenhum equívoco, que essa interpretação de Renato Borghi é a mais madura, lúcida e trabalhada de quantas nos deu até agora; só que ele não é o culpado se o diretor quis por num recipiente de um quarto o conteúdo de um litro de personagem. (Alguém, maldosamente é claro, insinuava que R. Borghi é um dos proprietários do Teatro Oficina e que essa condição lhe concede um quase direito de escolha: tudo é possível, mas ainda assim acreditamos na fundamental honestidade de José Celso porque, se assim não fosse, o discurso se precipitaria

num plano de indignidade artística e moral). O que criticamente interessa é que o erro na escolha do protagonista obrigou o diretor a renunciar a um tipo de encenação em que os valores humanos tivessem prevalência sobre os valores meramente espetaculares; tivemos teatro de mamulengo em vez de teatro de atores, marionetes em lugar de personagens.

Ninguém nega que essa não possa ser também uma versão legítima, numa ordem crítica e interpretativa, porém, devemos reconhecer que, assim fazendo, o texto passa a segundo plano e que as idéias do autor passam a ser utilizadas segundo as intenções do diretor que podem não ser as legítimas. Como aconteceu, por exemplo, na cena entre Abelardo e Perdigoto, em que o protagonista parece desprezar profundamente o indigno fascista (situação que também, mas não exclusivamente, está no texto) colocando-o numa posição de constante inferioridade quando, na realidade, os dois se detestam mutuamente, o fascista na sua agressiva insolência e o capitalista com seu medo de perder os benefícios do seu dinheiro, condição essa que o obriga a uma aliança não sincera, possivelmente, mas fomentada e aceita, como a História demonstrou até o cansaço. Ou como acontece no final, quando Abelardo I, já em ponto de morte, exige que seu sucessor coloque nas suas mãos as velinhas dos mortos, o símbolo da sua fortuna (*Num país medieval como o nosso, quem se atreve a transpor os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional!*), da mesma maneira e intenção com que, por exemplo, Rockefeller poderia morrer apertando um dólar na mão, ou Hitler uma suástica; e o texto diz literalmente: ... a cena emerge da luz frouxa da vela que Abelardo colocou no castiçal de latão. Num último arranco o moribundo deixa cair a cabeça para trás e a vela cai no chão... Sendo essa a vontade do autor, sendo essa situação que moralmente e artisticamente fecha a parábola humana do protagonista, por que cometer o arbítrio de fazer enfiar a vela na paisagem anal do moribundo Abelardo, substituindo uma claríssima idéia moral por um gesto que denuncia uma conclusão mesquinha e antitética às intenções de toda a peça?

O REI DA VELA: OS INTÉRPRETES - VII

ALBERTO D'AVERSA

O diretor da peça não podendo contar com um elenco capaz de comunicar formal e conteudisticamente os valores do texto, partindo de uma recitação que se inserisse na realidade concreta das personagens para atingir progressivamente o plano do grotesco, dirigiu suas preocupações para os elementos exteriores do espetáculo, usando todos os recursos dos mais variados estilos, desde o expressionista até o circense. Falta portanto uma proposital (mas nem por isso justificada) unidade nesta colocação em cena que oscila numa gangorra de acertos e de equívocos que proibem não somente a exata compreensão do texto, como também a idéia dramática do diretor. Fomos para a revelação de Oswald de Andrade e assistimos à orgia desenfreada de um diretor parado nas sugestões de uma vanguarda de trinta anos atrás, mal assimilada e tetricamente reproduzida. Não podemos mais admitir a sátira do pederasta, da lésbica, do coronel ou da velha tia (como dos miseráveis, dos mortos de fome etc.) nos moldes de um teatro de revista nos moldes de um teatro de revistam em sessões continuadas com desculpa de ironização de um costume; sejamos honestos conosco mesmos: isso se chama apelação, golpe baixo, confirmação (e áulica) de mau gosto.

Permitimos esta excessiva severidade com José Celso porque achamos que é um dos poucos diretores de autêntico talento do nosso teatro: o crédito aberto à sua capacidade é sem limites; por isso toleramos, e até exigimos, a possibilidade do erro; mas que seja um erro generoso, saudável, positivo, desse que Gide achava necessário, e talvez mais importante que os acertos.

O espetáculo, logicamente, tem seus achados importantes mas, faltando a unidade e coerência cênica, permanecem o que na realidade são, ou seja, achados.

Os atores (fora Renato Borghi, que oferece nesta equivocada interpretação a melhor prova de seu talento) lavaram as mãos, como Pilatos, aceitando supinamente, anticriticamente, um clichê imposto pelo diretor e não vivificado pela intervenção e o controle de uma inteligência especulativa: todos ficaram no tipo, na indicação sugestiva, sem se aproximar nunca da persuasão con-

In: Diário de São Paulo, 01 de outubro de 1967.

creta das personagens.

O cenário segue (como é justo mas sem razão suficiente) a linha confusa e rococó da direção: falsamente expressionista no primeiro ato, absurdo (mas sem a típica, férrea, construção do absurdo tão procurado por Kafka) no segundo e acertado no terceiro.

O Teatro Oficina possui agora um giratório: o fato não passou despercebido (nosso desejo é que o diabólico e



Renato Borghi e Dirce Migliaccio, Oficina, 1967. Foto Fredi Kleeman

caduco instrumento encrenque de repente para obrigar a soluções de inteligência e não de mecânica popular).

Repetimos: O Teatro Oficina pode errar mas não desiludir, pode equivocar-se mas não comprazer-se no erro, progredir não estancar: acreditamos nele. Portanto, um rápido *mea culpa* e partir para outra. É pena que na queda tenha caído também o inocente e gigantesco Oswald que, com este espetáculo, fica ainda no limbo do mistério respeitado e não revelado.

P.S. - Seriamente: depois das últimas experiências, acho que os jovens atores e diretores brasileiros, em vez de viajar para a Europa, devam ganhar bolsas de estudo para estagiar em Botucatu, Campo Grande e Petrolina.

OSWALD, O OFICINA E O TEMPO

LUIZA BARRETO LEITE

In: Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1968.

Luiza Barreto Leite (Santa Maria, RS, 01 de outubro de 1912).
Ensaísta, crítica, atriz, tradutora e roteirista. Entre as suas obras
destaca-se *A mulher no teatro brasileiro* - 1975.

Para mim, como para todos os remanescentes dessa geração que recebeu diretamente a influência de Mário de Andrade, a tomada de posição ante a montagem de *O rei da vela* é assim como um retorno ao útero materno. Às vezes, nesses momentos em que a gente deixa o pensamento à solta, chego a pensar que o Brasil parou em 37 e nós estamos apenas acordados de um sonho (ou pesadelo?) em que esperanças por vezes nos faziam entrever a terra que poderíamos ser, se não estivéssemos há tanto tempo remando contra a maré, nesses barcos instalados em institutos de recuperação física de burgueses obesos ou marchando naquele passo de pantomima, que nos permite transformar um palco de três metros em uma estrada interminável.

Pois aí está a diferença. Embora em passo de pantomima, atravessamos o palco e puxamos os outros. Talvez eles não saibam, mas nós os puxamos, como Oswald de Andrade e Álvaro Moreyra¹ puxaram a nós. E agora eles retomam a Oswald, porque já não são, um, nem dois, já são mais de mil, embora sejam menos. No I Seminário de Dramaturgia Carioca tivemos 60 autores e mais de uma centena de intérpretes e diretores. Poucos são bons, muitos serão bons; chegou a haver excelentes. Oswald teria se orgulhado deles, mesmo dos mais confusos, pois são todos participantes neste gênero que renasce: Teatro do absurdo? Teatro da crueldade? Teatro de tapa na cara dos que se negam a ver? Teatro do humor Negro? Teatro da verdade, mas também teatro do lirismo e da crença no que está para vir, no dia em que essa gente pioneira se transformar em documento, em memória, em denúncia do que foi e não mais do que é. Oswald poderia ter entrado no Seminário e então os jovens de hoje lhe teriam dito que o sentem tão de perto, tão integrado em seu movimento atual que qualquer um se sentiria capaz de reformulá-lo. Então ele responderia que José Celso já o fez e não é qualquer um, como o Teatro Oficina não é pouca coisa. Mas nossa gente ter-lhe-ia dito que, embora sendo o mais seriamente estruturado, ou talvez por isto mesmo, o terceiro ato parece um pouco longo, precisaria haver cortes em algumas redundâncias. Embora

em passo de caranguejo, nós já chegamos ao ponto em que não é preciso repetir com tanta insistência nossa condição de cadáver gangrenado, mas ainda com capacidade para reviver. Basta chamar a atenção para o fato que todos conhecem, embora se neguem a aceitar (a senilidade). É preciso deixar à plateia o direito de ir para casa com a consciência pesada, em vez de evitar-lhe o raciocínio, repetindo o que já sabe, assim só se pode convencer quem já está convencido. Os outros se fecham porque só assim se impedem de ver. Jogar a bomba e deixá-la explodir em casa é melhor. Também João dos Divãs falou um pouco além do que deveria, saindo do estilo de Oswald. Embora seja de seu pleno direito de personagem autônomo, com vida própria, entrar na máquina do tempo e deixar-se levar pelo tropicalismo carioca, dizendo e fazendo coisas que não estavam no palco de São Paulo. Na verdade, nunca vi Liana Duval tão bem, só não roubando as cenas em que entrou, porque de tal equipe é impossível roubar o que quer que seja.

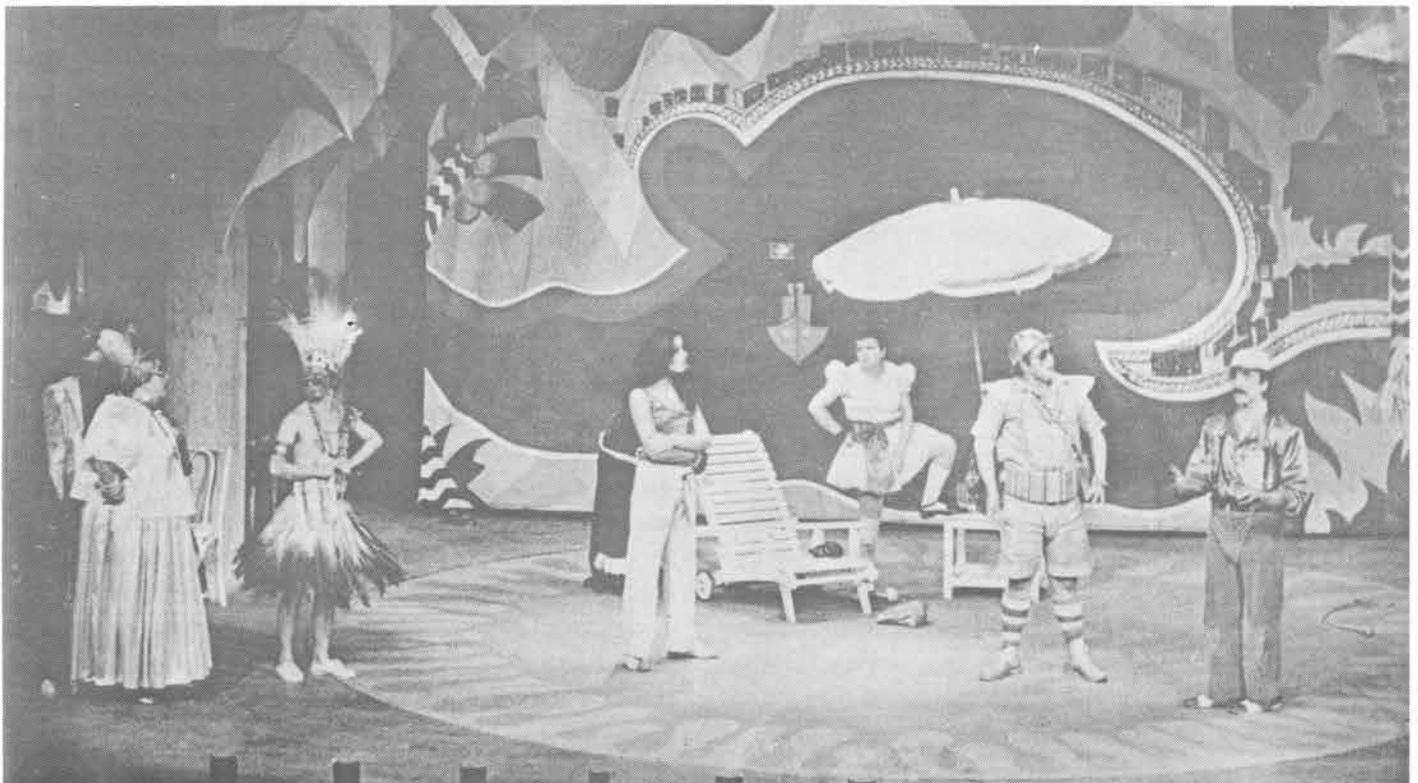
Renato Borghi está absoluto. Diverte-se, divertindo a plateia com o rasgar das próprias entranhas, com o expor das próprias vísceras, com o prazer sádico que só Oswald em pessoa teria empregado. Fernando Peixoto, não menos bom, em Abelardo II, que marca perfeitamente com o carimbo carreirista premeditado. Dina Sfat tem sua grande oportunidade em Heloísa de Lesbos. Excelente atriz, sempre trabalhando em conjunto, agora, apesar da harmonia do todo, tem oportunidade de destacar-se como personalidade independente. É esta uma das características mais completas da burguesia aristocrática dos personagens de Oswald. Embora pertencendo a uma mesma clã, são independentes entre si. Personalismo condicionado pelo interesse de classe. Símbolo da decadência. Ety Fraser, em Dona Cesarina e Dirce Migliaccio, em Dona Polaca, saltam perfeitas da imaginação do poeta egresso da herança bandeirante, em duas caracterizações mais que admiráveis. Totó Fruta do Conde é trazido por Edgard Gurgel Aranha ao nosso baile no Municipal, com vastas possibilidades de ser incluído no próximo desfile das escolas de samba. Perfeito. Quantos espectadores se identificaram? E quantos com o intelectual Pinote? Parabéns Edgard. A equipe toda se porta como manda o figurino e o figurino do Oficina não pode ser melhor. Creio que agora só lhes resta um problema: escolher o próximo espetáculo. E aí se vê o quanto a nossa dramaturgia ainda precisa de seminários e outros incentivos. Hélio Eichbauer já pode ser incluído definitivamente.

mente na primeira fila de nossos cenógrafos e figurinistas de categoria universal. Perfeito. Damiano Cozzela e Rogério Duprat escolheram e adaptaram as músicas com um senso estupendo, integrando-a no espetáculo com a mobilidade e o ajustamento indispensáveis à sua valorização nos mínimos detalhes. Enfim, falar de todos é impossível, mas o Oficina deu um salto direto e preciso na direção da dramaturgia que precisávamos para acrescentar a dimensão estética ao teatro de idéias diretas que é característica essencial a êsse tempo de guerra e transição.

Esta crítica foi publicada em nosso Suplemento no princípio deste ano, quando *O Rei da Vela* estreou em nosso Teatro João Caetano, confirmando seu espetacular sucesso em São Paulo. Finalmente o Brasil assistia à montagem de uma das tão discutidas peças do mais discutido poeta e escritor brasileiro, monstro sagrado, da Semana de Arte Moderna, responsável maior pelo Movimento Antropofágico que conduziria nossa cultura a uma reformulação de suas tradições arcaicamente copistas. Foi tal o sucesso de montagem do Oficina que não tardou um convite direto, vindo de Nancy, para o I Festival Internacional de Jovens Companhias. Nossos jovens partiram por própria conta (onde se viu o govêrno ajudar viagens de teatro?) e fizeram sucesso também sem auxílio de ninguém. De Nancy, foram dire-

to para a Itália e à Paris, também convidados diretamente por importantes organizações de Festivais Internacionais. Agora, novamente no Brasil, em vez de festas e homenagens, como seria natural em qualquer país que prezasse sua cultura, são recebidos de lança em riste pelas forças ocultas de qualquer Mão Negra que vive assoprando alucinações nos ouvidos da Censura. Resultado: a peça depois de representada centenas de vezes, aplaudida e discutida em várias partes do mundo civilizado com o respeito que merece uma autêntica obra de arte, passa a ser proibida como se fosse apenas lixo subversivo. A gente que se entenda e que procure entender o que anda por aí. Bem sabemos que a mentalidade do governo muda com cada nôvo governante, mas de janeiro para cá, que eu saiba, nada mudou? Por que a proibição? Não será esta a resposta à pergunta de José Celso, transcrita ontem, no princípio deste artigo? Sem dúvida, é um caso de senilidade mental, não nossa, mas de alguém... De quem? Adivinhe se for capaz.

¹ Álvaro Moreyra da Silva (Porto Alegre, 23 de novembro de 1888 - Rio de Janeiro, 1964). Poeta, cronista, ator, dramaturgo. Foi diretor do Teatro de Brinquedo (1927) e da Cia. de Arte Dramática (1937). Pseudônimo: Arlequim da Silva na revista *Para todos*. Escreveu as peças *Adão e Eva e outros membros da família*, *Noé e os outros*, em 1929. *A ele e a sua mulher, Eugênia, Oswald de Andrade dedica O rei da vela. Fazia questão do y no nome, por isso o conservamos.*



O rei da vela, direção de José Celso Martinez Corrêa

O REI DA VELA NÃO REENCONTRA O CLIMA

MARTIM GONÇALVES

Uma peça montada numa determinada época corresponde a certas exigências, responde a indagações do momento. Quando remontada depois de tanto tempo, faz-se necessário uma espécie de revisão, uma nova impostação [v. sobre remontagem em notas ao Manifesto do Oficina.N.e.]. Não se trata de obra fixa no tempo a que um público móvel responde segundo a ocasião. Não se trata de uma pintura, de uma escultura, mas de algo que se transforma por exigência de sua própria natureza e meios de que dispõe para subsistir. E, hoje em dia, estas transformações se operam com rapidez (muitas vezes) total. Portanto, uma Retrospectiva [Saldo para o salto] que pretende reproduzir fielmente uma montagem feita há três anos não pode nunca reencontrar o clima original, tanto na sua execução, quanto na reação que venha a provocar. Ela se transforma numa peça de museu.

Peça difícil: Sobre a importância da peça de Oswald de Andrade, não nos deteremos. Ela fala sozinha através do seu humor cáustico, servindo à crítica de uma sociedade e apresentando sob forma de farsa esse panorama visto em extensão, não desejando (ou não podendo) penetrar no âmago e nas reações do que ela satiriza. Sob esse ponto de vista é uma obra superficial, farsica, uma brincadeira bem ao gosto do momento. Não consigo descobrir o sentido mais profundo apontado pelo diretor José Celso Martinez Corrêa em recente entrevista. Se não é uma peça santa (talvez que o diretor queira dizer hermética), *O rei da vela* não é absolutamente uma peça fácil, popular, como ele pretende. Está cheia de intelectualismos e de preferências que escapam completamente ao público menos avisado. E no capítulo das *boutades* e trocadilhos, eles perderam em grande parte a sua eficácia, passando agora em brancas nuvens.

Desempenho: A direção imaginosa de José Celso confere à peça de Oswald um vivência e um tom que estão perfeitamente de acordo com o original escrito, exceto no que se refere à caracterização cafajuste (que não funciona como impostação crítica) dos personagens que pertencem ao grupo tradicional arruinado. Heloisa de Lesbos, Totó Fruta de Conde parecem irmãos gêmeos do Rei. Todos sofrem da mesma doença, todos falam com aquele tom debochado que se torna confuso. Do grupo salva-se Dona Polaca, talvez pela sinceridade com que Henriqueta Brieba vive o papel, conferindo-lhe um tom patético que caracteriza o seu personagem com muita propriedade.

Em matéria de desempenho, não vamos cair nas comparações entre o elenco original e o desta remontagem. Se

In: O Globo, 16 de fevereiro de 1971.

Eros Martim Gonçalves (Recife, PE, 1919 - 18 de março de 1973) cenógrafo, escritor, diretor e tradutor. Publicou artigos e ilustrações em O Jornal do Comércio e no Diário de Pernambuco, de Recife. Fundou, em 1951, O Tablado com Maria Clara Machado. Foi organizador, diretor e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

alguns elementos atuais podem ser apontados como mais fracos, outros compensam essa debilidade e alguns mostram-se definitivamente superiores. É o caso, por exemplo, dos desempenhos de José Wilker fazendo o Americano e Abelardo II. Prova mais uma vez o seu talento de ator e o seu pendor natural para a versatilidade (lembrem-se de *O arquiteto e o imperador da Assíria?*). Renato Borghi não só repete a excelência de sua interpretação anterior como mostra-se mais maduro e mais consciente na sua interpretação. Além disso, a sua atuação como Abelardo I constitui um esforço físico e técnico que poucos atores do nosso teatro seriam capazes de realizar.

Caráter abstrato: Os cenários e os trajes de Hélio Eichbauer possuem força plástica e resumem de maneira imaginosa os elementos críticos que o texto sugere. O tom dos anos trinta é obtido através da utilização inteligente das características da nossa pintura durante e logo depois da semana. Creio que uma das falhas na direção de José Celso está em não ter encontrado o clima do momento, localizando a ação no tempo em que a peça foi escrita. A meu ver, essa dispersão, essa Terra de Ninguém confere à peça um caráter abstrato, não corresponde a nenhum Brasil, nem ao Brasil dos trinta, nem ao Brasil de agora. Creio que distanciação teria o necessário efeito de conferir ao que acontece e ao que é dito um valor crítico muito maior. Não era em vão que o mestre desse gênero de teatro, Brecht, colocava suas peças em forma de parábola, de alegoria. O relacionamento vinha *a posteriori*. E com maior eficácia.

O espetáculo que o Oficina está apresentando não sofre mais da técnica claudicante dos primeiros dias, exceto pelo som do Teatro João Caetano (que é realmente abaixo de qualquer crítica) e dos lapsos do seu operador, que continua obrigando o ator Renato Borghi a pedir música, que chega sempre atrasada ou fora de controle.

O espetáculo d'*O rei da vela* é difícil e árduo, exigindo também do espectador uma aplicação a que não está acostumado. Mas é um espetáculo que merece ser visto por todos.

THÉÂTRE BRÉSILIEN

A PARCERIA DE OSWALD DE ANDRADE E GUILHERME DE ALMEIDA

CLAUDIA RIO DOCE

O livro de estréia de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida é um volume de duas peças escritas em parceria, *Mon coeur balance* e *Leur Âme* (1916), que nascem da familiaridade da roda literária d'*O Pirralho*¹ com o mundo dos espetáculos. É nessa revista que Oswald e Guilherme ensaiam suas primeiras investidas literárias. Nesse início de suas carreiras podemos verificar que as produções de Oswald de Andrade oscilam entre o convencionalismo da literatura em voga e a paródia desse mesmo convencionalismo, enquanto as produções de Guilherme de Almeida se identificam plenamente com a moda orientalista do *fin-de-siècle* europeu. No mesmo período em que Guilherme de Almeida e outros escritores procuravam explorar o exotismo orientalista, Lima Barreto, através da descrição das letras na Bruzundanga², satiriza esse hábito da literatura, destacando seu contentamento com a superficialidade e o disfarce da limitação dos autores com “pelotiquices intelectuais”, características que, por sinal, são as mesmas que encontramos nas críticas desfavoráveis que alguns periódicos da época fizeram a *Mon coeur balance* e *Leur Âme*. O que de censurável se via nelas era o fato de terem sido escritas em francês, opção que as crônicas apontavam como atitude impatriótica e extravagância de mocidade, ou seja, imaturidade de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida. A crítica do *Queixoso*³, por exemplo, vai além. O cronista, sob o pseudônimo Brutus, acredita ter encontrado o motivo de terem os autores adotado outro idioma para as peças:

A justificativa achamo-la e não somos por isso nenhum Cristóvão Colombo. Temos quase a certeza de que, se Oswaldo de Andrade e Guilherme de Almeida tivessem escrito a sua peça inteira em português, teriam passado inteiramente despercebidos do público e da imprensa, e somente alguns amigos teriam sabido dos seus esforços e da sua produção, ao passo que, adotando o francês, tiveram quem os ouvisse na leitura do seu trabalho, e a imprensa não repugnou levar-lhes os nomes, nos ecos da sua voz poderosa, a todos os recantos da nossa terra. Clamam pelo desprezo às coisas pátrias, numa terra em que o brio nacional anda de rojo pelas sarjetas, em que a etiqueta estrangeira vale 50 por cento mais que a nacional!

Nove dias depois *O Pirralho* sai em defesa dos autores⁴ que nele iniciaram suas criações, dando excessiva importância ao epíteto de cabotino⁵ que o *Queixoso* aplica aos jovens estreantes. Excessos de ambos os lados marcam a polêmica em torno da qual as peças ganham publicidade, numa atitude típica da imprensa da virada do século, como já apontou Flora Süssekind, ao destacar um certo tom paternalista (como se devesse ensinar alguma coisa a quem se dirige), uma tentativa de nacionalizar o gosto do público e, principalmente, uma aberta vocação polemista. Nas polêmicas, era a capacidade retórica do crítico que aumentava a sua confiabilidade, e não seus critérios ou rigor argumentativo. No caso das críticas a *Mon coeur balance* e *Leur Âme*, destaca-se a disputa de confiabilidade e notoriedade dos grupos literários que se reuniam em torno das revistas mais influentes. De qualquer forma, fica transparente pela crítica do *Queixoso* o prestígio que a literatura francesa possuía no nosso meio cultural, pois, só o fato de terem Oswald e Guilherme escrito em francês seria motivo suficiente para o acolhimento de público e imprensa, indo de encontro, portanto, à

Cláudia Rio Doce é mestrandia em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. Esse artigo é parte da sua dissertação intitulada A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela, orientada por Maria Augusta Fonseca Weber Abramo e Raúl Hector Antelo.

¹ *O Pirralho* foi uma revista fundada e dirigida por Oswald de Andrade, cuja duração vai de 1911 a 1918.

² Lima Barreto. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. A descrição dos hábitos da Bruzundanga é uma sátira que Lima Barreto faz dos costumes brasileiros de sua época.

³ “A propósito de ‘Mon coeur balance...’ peça de Guilherme de Almeida e Oswaldo de Andrade”, in *O Queixoso* de 13 de janeiro de 1916.

⁴ DELICATUS - “A propósito de ‘Mon coeur Balance’” in *O Pirralho* n. 211, de 22 de janeiro de 1916.

⁵ Maria Eugenia Boaventura, em *O Salão e a Selva*, (São Paulo/Campinas: Ex Libris/Unicamp, 1995) atribui a autoria do artigo de *O Queixoso* a Alexandre Marcondes Machado, brigado com Oswald de Andrade na

acusação de superficialidade que Lima Barreto faz da literatura samoiéda. Podemos, entretanto, aplicar essa acusação à própria crítica de Brutus, que se satisfaz com essas especulações em torno do idioma em que as peças foram escritas, ainda que, sobre *Mon coeur balance*, se limite apenas a comentar com desdém que: *A peça não é má - dizem...*, ressalva maliciosa que mostra que Brutus sequer leu a peça a que se refere. O prestígio da literatura francesa ainda ecoa em outros comentários, como na abordagem que Dolor de Brito faz do tema n' *O Pirralho*:

Mon Coer[sic] Balance é escrita em francês. Acham uns que é um defeito.

Acham outros que não.

Sendo a peça conjunto de cenas refinadamente elegantes, acham os segundos que só em francês poderia ser escrita.

Os nacionalistas, os fascinados pela palavra mágica de Bilac, pensam que não.

Enfim as obras de valor, uma vez acessíveis às nossas inteligências, sejam escritas em qualquer língua, serão sempre valiosas e dignas da nossa admiração.

Lembremos que não só a literatura, mas também os costumes franceses exerciam enorme influência na sociedade brasileira da época, que se entusiasmava e os difundia até a banalização. No entanto a questão que se coloca é de maior profundidade do que esse teatro simplesmente parecer refinadamente elegante. Sábato Magaldi, tendo entrevistado Guilherme de Almeida, diz que este lembrou que na época em que as peças foram escritas Oswald estava casado com uma francesa, Kamiá, e cita Guilherme: *Falávamos em francês. Nós éramos muito franceses*. Diz ainda que a idéia de escrever as peças em francês foi de Oswald, e que este teria explicado que no Brasil não tem teatro ainda, mas, para ser universal, é preciso escrever em francês. Mais do que adotar outra língua, *Mon coeur balance* e *Leur Âme* apresentam forte influência do teatro de costumes francês, o que denota uma preocupação de seus autores em impregnar a sua produção com o espírito da cultura francesa. Oswald e Guilherme adotam, na verdade, uma visão de mundo que eles atribuem à língua da qual se utilizam, visão essa compartilhada pela sociedade, que procurava na França um modelo de civilização a ser seguido, e o tinha nos grandes centros urbanos cosmopolitas. Esse cosmopolitismo, também perceptível na São Paulo que se urbanizava, é explorado pelas peças, principalmente em *Mon coeur balance*, subtraindo aos textos a dialética entre o singular e o universal inscrita na idéia de universalidade. Dessa maneira, o que os autores procuram consagrar com a adoção do francês, não é o caráter da sua cultura nacional, identificada com a universal, mas suas próprias personalidades cosmopolitas.

Em *Poétiques francophones*, Dominique Combe chama a atenção para o fato de que, quando publicados em Paris, os romances francofônicos adquirem uma certa reputação internacional, e que quando são publicados por editores locais, seja em que âmbito for, dificilmente ascendem a tamanho reconhecimento. Por não haver difusão suficiente, tomam-se difíceis de encontrar em Paris e, muitas vezes, caros. Oswald e Guilherme publicaram seu primeiro livro, *Théâtre Brésilien*, no país, mas certamente ocuparam-se com a divulgação do volume, aspirando a esse reconhecimento mundial. Oswald parece ter passado o ano de 1916 por conta das leituras das peças nos salões literários⁶ e redações de periódicos. Além disso, Oswald e Guilherme enviaram exemplares a pessoas influentes do país, como o escritor Afonso Arinos, que estava de viagem marcada para a Europa e não se manifestou sobre a obra, o senador Freitas Valle, e João do Rio, com a seguinte dedicatória escrita por Guilherme e assinada pelos dois: *A João do Rio, le maître du Théâtre Brésilien, bien cordialement*⁷. Ainda mais significativo é o presente que fazem do volume a Isadora



Oswald de Andrade

época. Diz ainda que Oswald respondeu, num bilhete com data de 13 de janeiro: "Bananere: Antes de tudo uma banana por saudação natural. De certo, na notícia preciosamente escrita e colossalmente raciocinada que deu O Queixoso sobre *Mon Coeur Balance*, esqueceste este tópico: 'Enfim dos males o menor - antes ser cabotino do que raté.'" O artigo de Alexandre Marcondes Machado teria feito com que Júlio de Mesquita Filho, um dos donos da revista, se desculpasse com Oswald posteriormente. p. 43-4.

⁶ Conforme informação de Maria Eugenia Boaventura. *Op. cit.*, p.43.

⁷ Maria Eugenia Boaventura. *Op. cit.*, p. 44.

Duncan⁸ e a Lucien Guitry⁹, quando estes passaram por São Paulo, em *tournee* pelo Brasil. Não devemos esquecer também que um ato de *Leur Âme* foi representado por Suzanne Deprés no Teatro Municipal de São Paulo, fato que também é noticiado pela imprensa. Nas suas memórias Oswald conta a expectativa dele e de Guilherme com a representação:

*Leio Leur Âme para grupos de amigos. Vazei, principalmente nesta peça, que nos cafés escrevi em francês com Guilherme de Almeida, toda a crise amorosa que me oprimiu. Suzanne Deprés, de passagem por São Paulo, representou com Lugné Poe um ato dela no Teatro municipal. Eu e Guilherme estávamos por detrás do palco. O teatro repleto. Recomendaram-nos que de modo algum, mesmo chamados à cena, aparecêssemos na ribalta.*¹⁰

A resposta a essa grande expectativa adolescente nos vem através de um outro fragmento, trazido pelo auto-retrato do artista adulto e nada complacente:

*Publiquei com Guilherme de Almeida, o meu primeiro livro em 1916. Duas peças em francês. Foi representado um ato de Leur Âme por Suzanne Després, no Teatro Municipal de São Paulo. Com a maior e mais justa indiferença do público e da crítica.*¹¹

O esforço dos dois escritores na publicidade e aceitação das peças choca-se com a idéia inicial, contada por Dolor de Brito¹², de que os autores teriam combinado fazê-las por mero *entretenimento literário*, que não seriam publicadas. O presente que fizeram delas a artistas importantes internacionalmente nos traduz a esperança de se fazerem ler e, talvez, representar, no exterior. É essa idéia de ganhar o mercado exterior que faz com que Oswald, alguns anos depois, publique o *Pau-Brasil*, produto de exportação mas genuinamente brasileiro, pela Au Sans Pareil de Paris; e que Guilherme, muito mais tarde, colabore em roteiros de filmes que visam o modelo hollywoodiano¹³, contendo, inclusive, como texto de abertura, algumas considerações em espanhol, para melhor penetrar nesses mercados. Mas ainda assim estaríamos limitando a relação dos dois autores com o francês, enquanto língua e cultura. Sabemos do vasto trabalho de Guilherme de Almeida enquanto tradutor de autores franceses; e Oswald de Andrade revela a João Condé¹⁴, que seu primeiro poema em versos livres, *O último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde*, nasceu do seu fracasso de querer traduzir Heredia em versos metrificados (logo Heredia, cubano). Mais do que simplesmente importar um modelo ou ganhar o mercado internacional, fica evidente o desejo de tomar-se parte de uma comunidade de cultura e de pensamento. Em *Mon coeur balance* e *Leur Âme*, no entanto, os autores tornam-se porta-vozes dos valores europeus assimilados, fazendo com que os elementos nacionais, que nesses dramas aparecem como pano de fundo para o desenrolar da trama, tenham apenas a função de dar uma cor local ao texto, identificando-se portanto, com o uso dos elementos exóticos destinados a envolver o leitor, dando um efeito real à narrativa.

Esse efeito real é outro fator mencionado na crítica da época. Dolor de Brito diz que *Mon coeur balance* é composta de quatro atos leves, reais, cheios de emoção e de vida. Quanto às personagens, além do trio principal, há também um coronel e um jornalista, figuras conhecidíssimas que todo o público já viu e que se parecem com criaturas com quem temos convivido, com quem temos tratado. E continua a sua descrição: *Como a dramatização de acontecimentos da vida real é perfeita a peça de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade(...). Só isso basta para recomendar a peça à consideração intelectual de São Paulo e do*

⁸ Maria Augusta Fonseca conta que Guilherme e Oswald encontraram-se no restaurante do Hotel Moderne com Isadora Duncan, presenteando-a com Théâtre Brésilien. Ver Oswald de Andrade - biografia. São Paulo: Arte, 1990, p.81.

⁹ Mário da Silva Brito publica uma carta de Lucien Guitry, sobre as peças em francês, que Oswald e Guilherme divulgaram pela imprensa. Em *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972, p.90-1.

¹⁰ Oswald de Andrade. Um homem sem profissão. São Paulo: Globo, 1990, p.97.

¹¹ "Auto-retrato de Oswald de Andrade" in Mário da Silva Brito. *Op. cit.*, p. 11-2.

¹² Dolor de Brito. "Mon coeur[sic]Balance - peça em 4 atos de Oswald de Andrade e G. de Andrade e Almeida" in O Pirralho, *cit.*

¹³ Guilherme de Almeida colaborou nos diálogos de quatro filmes da Vera Cruz (*Appassionata*, *Tico-tico no fubá*, *Sinhá Moça* e *Terra é sempre terra*), além de ter a função de corrigir o português dos roteiros.

¹⁴ João Condé publica a sua conversa com Oswald no artigo "Missão em São Paulo ou fracasso de uma expedição III" no *Letras e Artes*, suplemento literário do jornal carioca. A Manhã, de 22 de setembro de 1946.

*Pais, muitos aplausos merecendo, os dois telentosos moços.*¹⁵ O cronista do *Estado* assinala que as intenções de *Mon coeur balance* são de compor um quadro de costumes com uma *tranche de vie*, e arremata: *São modestas [as intenções da peça]. Mas o quadro é bom e o pedaço de vida que o anima pal[pi]ta e sangra de veras.*¹⁶ Vivas e cheias de emoção são as características levantadas por essas e outras críticas, e que vão inseri-las no real destacado por Dolor de Brito. Tal qualificação nos remete ao caráter biográfico das peças, ao sofrimento de Oswald no seu envolvimento mal sucedido com Carmen Lydia, indicação por ele mesmo fornecida em *Um homem sem profissão*¹⁷. Mas também traz de volta à cena uma outra polêmica, surgida na imprensa alguns meses antes de Oswald e Guilherme lançarem *Théâtre Brésilien*, quanto ao mimetismo das elites. Ela explode a partir da estréia de *Eva*, peça de João do Rio, encenada pela primeira vez em 13 de julho de 1915, no teatro Cassino Antártica de São Paulo, pela companhia portuguesa Adelina Abranches. Apesar da representação ser aguardada pelo público, que já consagrara João do Rio como dramaturgo desde o lançamento da *Bela Madame Vargas*, e do sucesso obtido, a imprensa apontava trechos falsos ou inverossímeis nela contidos. O motivo nos é elucidado pelo cronista do *Comércio de São Paulo*¹⁸: a peça teria sido inspirada nos hábitos macaqueadores de algumas famílias endinheiradas do interior de São Paulo, que levavam uma vida aparisienciada. Esse hábito foi levado ao conhecimento de João do Rio a bordo de um transatlântico, que o levava a Paris. Disso resultaram as manifestações acerca de seus trechos falsos, como se o autor, ao escrever baseado num fato do qual tomou conhecimento, fosse desprovido da liberdade de manipulá-lo e modificá-lo segundo as suas intenções, comprometendo, com isso, a qualidade de seu trabalho. As acusações começam pelo próprio cronista do *Comércio de São Paulo*, que não se furta ao comentário de que também uns pássaros que cantam em chilreada matutina, às 3 horas da madrugada, iludidos pelo luar, o que parece fantasia do autor. *Pirralho* é mais incisivo ainda, e publica duas notas referindo-se ao tema, uma delas sintetiza o espírito com que se recebeu essa *Eva*, cujo maior pecado foi traçar a caricatura de uma parcela afetada e esnoabe da sociedade:

*Foste ver a Eva?
Fui e achei a peça cheia de falsidades. Aquilo não aconteceu.
Pois de fato; a cena não se passa: foi inventada...
Os quatro jongleurs*¹⁹

Oswald de Andrade, então crítico teatral do *Jornal do Comércio*, não foi indiferente à estréia da peça de tão admirado dramaturgo, e pelas páginas do *Pirralho*, após contar o enredo de *Eva*, demonstrando muita simpatia ao tema, considera:

Poder-se-ia desejar melhor para o teatro nacional em começo? Creio que não apesar da opinião mal redigida mas firme do cronista do Diário Popular.

Erra por toda a peça um sutil simbolismo. E como simbolismo em comédia haverá melhor do que a bela, a forte, a inteligente intriga que João do Rio inventou? Será difícil. Em Eva há toda a fábula linda da mulher.

* * *

A destacar, em crônica de première, a soberana atitude com que Aura Abranches jogou o blefe [bluff, no original]. Que maneira poderosa de enganar! Sem dúvida, Aura é mesmo a feminilidade brusca, tentadora e vitoriosa. Um pouco de temperamento másculo que tivesse, e estragaria o papel.

¹⁵Dolor de Brito. "Mon coeur[sic]Balance - peça em 4 atos de Oswald de Andrade e G. de Andrade e Almeida" in *O Pirralho* cit.

¹⁶ O artigo d'O Estado foi transcrito n'O Pirralho, sob o título de "Mon coeur balance", no n. 210, de 8 de janeiro de 1915.

¹⁷ "Refletem elas [as peças em francês] a descoberta da mulher, verídica no seu sexo e no seu destino. Foi a descoberta das vacilações naturais de Landa, aumentada pelos meus preconceitos e pela minha formação patriarcal." In *Um homem sem profissão*. Cit., p.100

¹⁸ "Ribaltas e Gambiarras, Primeiras representações" e "Eva". In *O Comércio de São Paulo*, 14 de julho de 1915.

¹⁹ "Café-Concerto" in *O Pirralho*, n. 196, de 17 de julho de 1915.

Alexandre Azevedo foi um Adão de fazer corar todos os homens. Arrebatado, crédulo, cheio de idéia fixa, a sua criação admirável, foi decerto a melhor constatação de superioridade que o público feminino daquela noite teve em vida. Mas que fraqueza, senhores! E João do Rio cometeu a indiscrição de insinuar que todos são assim, do mesmo barro!

Enfim, como a derrota é gloriosa, viva a Eva, a grande Eva de reputação secular que num jardim da Ásia, há muito tempo, deu o primeiro tombo no primeiro homem, a Eva pequenina e roliça que no Cassino Antártica, fez Adão decaído ganhar o Paraíso.²⁰

Essa referência nos mostra alguns dos valores que ainda norteavam o campo literário em que Oswald e Guilherme concebem e desenvolvem suas próprias peças.

Em primeiro lugar, observamos a idéia de teatro nacional ainda em começo, que também aparece nas lembranças de Guilherme a respeito das decisões de como deveriam ser as peças que os amigos escreveriam juntos. Talvez o desconhecimento do teatro brasileiro anterior a esse período por parte de Oswald de Andrade seja um dos motivos que o leva a considerar, anos mais tarde, *Théâtre Brésilien* o seu pior livro publicado, excluindo até mesmo Guilherme das responsabilidades inerentes à empresa comum. Não sem certa impositação afrancesada, Oswald admite que: *o fracasso, eu o atribuo unicamente a mim. Eu não tinha ainda alcançado a maturidade intelectual.*²¹ Mas não há como negar que há traços compartilhados pelos dois escritores. Assim, o sutil simbolismo atribuído à *Eva* é, justamente, um dos fatores

abordados pelos dois. Quando Sábato Magaldi²² pergunta a Guilherme se ele considerava simbolistas as peças em francês, o escritor responde que as colocava entre o simbolismo e o naturalismo. Mas há, ainda, outro fator por eles explorado, e que pretende ser o elemento de consistência do trabalho: o tema. A soberania da mulher, tentadora e vitoriosa, *Eva* ou *Salomé*.

Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida procuram ir além na construção da imagem da mulher-enigma que *Eva* lhes oferece como modelo. *Eva* aponta o caminho, dá pistas para que possam decifrá-la, atendendo ao pedido de Jorge, o apaixonado, de não esconder a sua alma. Apesar do seu comportamento de *flirteuse*, *Eva* deixa entrever uma essência diversa, que assume no final, desfazendo-se do revestimento da aparência com a qual era vista até então. Por trás do rótulo de menina barulho, esconde o seu lado romântico e sentimental; no fundo da sua indiferença está a fragilidade que lhe convém ocultar. Já *Marcela* e *Natália* incorporam mais seriamente a esfinge, se propondo como o enigma que os pretendentes devem decifrar, mas, ao contrário de *Eva*, dificultam-lhes o caminho, utilizando uma aparência sentimental apenas como ardil, para iludi-los e, assim, divertirem-se mais com as dúvidas que provocam.

Podemos verificar ainda que *Marcela* é mais eficaz enquanto enigma do que *Natália* que, como *Eva*, acaba deixando-se entrever. Só que *Natália* e *Eva* se dirigem para lados opostos. *Eva* demonstra-se insensível para ocultar seus verdadeiros sentimentos, enquanto *Natália*, em compensação mostra-se carinhosa para paliar a dor que provoca com a sua maneira de ser. Diríamos até mesmo que o comportamento das duas é semelhante, variando apenas na intensidade, pois, o único sentimento de *Natália* que percebemos é a sua insatisfação e *Eva* se apresenta como prêmio maior e definitivo para as pequenas decepções que promove. No entanto, *Eva* faz sofrer porque se oculta e expõe o outro. Sua recompensa é maior já que, ao se mostrar, o faz publicamente. *Marcela* e *Natália* preferem as grandes decepções. Expõem falsos sentimentos e ocultam suas relações. Estão sempre prontas para esmagar seus parceiros, deixando somente duas saídas para seus frágeis adversários: fugir da vida refugiando-se na solidão, como *Gaston* e *George*, ou vingar-se pela ironia, como

²⁰ Oswald de Andrade. "Lanterna Mágica - Eva". In *O Pirralho* n. 196, de 17 de julho de 1915. [O texto referido foi publicado em *O Percevejo* a.2 n.2, 1994, p.34.] [N.e.]

²¹ "Estou profundamente abatido: meu chamado não teve resposta" Entrevista realizada por Radhâ Abramo. *Tribuna da Imprensa*. Rj, 25/26 de setembro de 1954 in *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990, p.239

²² Sábato Magaldi. *Op. cit.*

Gustavo e Luciano. Essa solução marca o tom simbolista dado ao texto e, de fato, propicia as considerações que os dois pares de amigos fazem a respeito dos momentos e experiências que vivenciaram. As considerações, porém, não passam de um desdobramento da atitude anterior de explicar e exemplificar com associações as situações que vivem, inclusive as emoções. Atitude que é explorada como núcleo das peças. O que permite a essas personagens explicar tanto as situações que vivem não é somente um resquício do melodrama, que partia do pressuposto da ingenuidade de seu público, sem exigir-lhe o mínimo de imaginação; nem tão pouco identificarem-se com a personagem mediadora, largamente difundida no século XIX e que tinha por função comentar os acontecimentos, explicando suas razões. O motivo maior é envolver todo o texto pelo *spleen*, sugestão que nos vem através das próprias personagens durante o último ato de *Mon coeur balance*. É nesse ato que Gustavo distancia-se das demais personagens que agora considera uma corja multicolor e ignóbil²³. Permanece distante lendo *Les Fleurs du Mal*, apenas interrompendo sua leitura para destratar o grupo do qual, até pouco tempo atrás, também fazia parte. Sua impertinência não pára aí, ele resolve se vingar da plebe fazendo-a cheirar todos os dias as flores do mal!²⁴ E recomenda, então, o livro de Charles Baudelaire a Carlos, um ingênuo baicharel que comemora seu noivado, como obra feita expressamente para os noivos. Se o *spleen* põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido, como afirma Benjamin, tal fato se deve ao aprofundamento do vazio próprio do *spleen*, que é o que permite a Gustavo e Luciano se distanciarem das outras personagens no final, e mais ainda, poderem avaliar a situação na qual se encontram. Tendo sido recém-informados de que Marcela fôra embora do hotel, agem como se tudo tivesse se passado há muito tempo. Esse processo faz com que em *Leur Âme* o último ato, onde George e Gaston também fazem as suas avaliações do que aconteceu, se passe, com efeito, sete anos depois. Mas isso é só um eco do que já se passou com Gustavo, Luciano, George e Gaston separadamente: a decepção provocada por um objeto (de desejo) que figura parcial, fragmentado, em contraposição com um desejo que vai cada vez mais longe e, portanto, fica cada vez mais difícil de alcançar. De um simples flerte para um casamento, do convívio social para a reclusão a dois; da posse do corpo para a do coração, e desta para a da alma... Em virtude disso, as personagens parecem viver numa desilusão permanente. Esse desejo, que se aprofunda mais à medida em que se distancia da possibilidade de alcançá-lo, está intimamente relacionado com um jogo de presente-ausente²⁵, ou antes, do visível. É por isso que as declarações do tipo *te amei desde o primeiro minuto em que te vi* ocorrem, e também é por esse motivo que Natália tem que ser a mulher mais bonita da cidade. Essa presença que se torna fundamental e desencadeadora de toda idealização, mostra que esse objeto de desejo na verdade, um objeto fetiche e que a sua limitação colocada em perspectiva assume, para o sujeito que deseja, um caráter metonímico. Nas peças essa fragmentação, que faz presente o objeto ausente, é percebida não só nas diversas facetas assumidas por Marcela e Natália, mas também nas constatações de que pequenas atitudes de Emma são semelhantes às de Natália; e nos dois amigos de *Mon coeur balance*, que imitam sarcasticamente os momentos cruciais da indecisão de Marcela. Sem contar as previsões futuras, de que tudo voltará a acontecer exatamente da mesma maneira, mostrando que a vida é pura agitação congelada, para usar um termo de Buci-Glucksmann, porque não conhece nem futuro nem evolução. A metaforização das pulsões de amor e de morte, pungente na experiência que provoca prazer e dor, também vai ser explorada por Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, dentro do espírito assumido pelos dois pares de

²³ Esse distanciamento crítico no final de *Mon coeur balance* parece ter um antecedente em outra peça de João do Rio, também de 1915, *Um Chá das Cinco*, onde Pedro, o protagonista, "transformado pelo amor", chama seus companheiros, ou ex-companheiros, de fúteis e frívolos, à parte, é claro, confessando, inclusive, achar seus encontros "horríveis".

²⁴ *Mon coeur balance*. São Paulo: Globo, 1991, p. 142-3.

²⁵ Christine Buci-Glucksmann em *La raison baroque*. De Baudelaire a Benjamin, (Paris, Galilée, 1984), exalta que é barroca essa relação exacerbada ao corpo presente-ausente, mas que, em *Salomé*, o princípio destrutivo da alegoria moderna conduz essa relação ao seu extremo: a ruína, o fragmento, a "cabeça morta-vivida do desejo".

amigos em suas considerações finais. Em *Mon coeur balance* Gustavo e Luciano fazem um paralelo entre festejar noivados e naufrágios, arrematando a idéia: *toujours des marches nuptiales à côté des marches funèbres!* Em *Leur Âme*, a idéia de morte, menos expressiva, nos vem através de uma presença fantasmagórica de Natália que vem atormentar o refúgio de George, que por si só é uma fuga da vida.

Nos dois casos, no entanto, é a ausência de Natália e Marcela que promove esse *abismo*, que figura como morte. Assim, como Salomé, Marcela e Natália causam o cruzamento de olhares que produz o infortúnio, e mesmo antes deste ter acontecido, já é pressentido pelos amigos. De fato, elas geram esse sentimento através da confusão que fazem entre essência e aparência, revestimento do qual nunca se desprendem. Realizam, com essa característica, a intenção dos autores, pois Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida pretendem mostrar que a alma da mulher é inatingível, e é por isso que as duas são cercadas de tantos mistérios o passado incerto, os sentimentos inconstantes. Esse fato certamente preserva as personagens, tornando-as menos palpáveis, mas faz com que elas sejam apenas um pretexto para o desenrolar das peças, que giram em torno das personagens masculinas que compõem os trios amorosos, ou seja, giram em torno do conflito dramático em si.

Para melhor identificarmos o comportamento recorrente dessas personagens, reportemo-nos ao ápice do conflito em *Mon coeur balance*:

3 ato - cena VI

A manhã clareia o céu e o mar com frio reflexo de aço. Surge Marcela em traje de banho, no terraço à esquerda. Um grande mantô a envolve.

Marcela - Luciano... Gustavo... (Os dois voltam-se vivamente.) - Vocês de pé! Ainda de pé? Então também dormiram mal, como eu? Eu acordei tão cedo... não podia mais dormir... (Pausa) Mas estão de smoking! Então não vão ao banho hoje? Pausa. Gustavo mantém-se afastado, sem se mover, sem uma palavra.

Luciano (Muito embaraçado e falando como alguém que procura apoio.) - Nós jogamos, senhorita... Não é verdade que jogamos, Gustavo? E perdemos... É verdade, perdemos...

Marcela - Mas o que foi que perderam?

Luciano - Tantas coisas! A noite...

Marcela - Como vocês são engraçados! (Quase alegre) Parece que vocês me perderam!

Luciano - E verdade, nós a jogamos, mas a partida ainda não acabou, não é, Gustavo? E agora não podemos continuar, não queremos mais jogá-la, pois está aqui...

Marcela (Surpresa) - Eu?

Luciano - Naturalmente. E então é preciso que se decida ou por Gustavo ou por mim... Fale!

Gustavo - Essa não!

Luciano (Com energia) - Sim, fale, nós queremos o seu coração! Longa pausa.

Marcela (Afastando-se na direção da escada, meio sorridente e mais encabulada.) - Olhem só que mar! Como está chovendo, meu Deus! E dizer que teremos que passar por tantas poças d'água na praia antes de...

Luciano (Interrompendo-a bruscamente) - ...Antes de pronunciar-se sobre a escolha do seu coração? É preciso, bem sabe...

Marcela (Voltando-se) - Meu coração, senhores... pois bem...

Gustavo e Luciano (Que se postaram, ansiosos, junto dela.) - E então?!

Marcela - E então! (Brincando com a corda do seu mantô, depois de contemplar os dois, um depois do outro.) Meu coração... mas meu coração... balança! Com uma grande risada, corre pela escada. Gustavo e Luciano ficam petrificados no terraço.²⁶

²⁶ *Mon coeur balance*, cit., p.123-5.

Esta cena é uma síntese do comportamento sensual e histérico de Marcela, comportamento completamente aceitável também em Natália, pálidas lembranças, ambas, de Salomé. Num primeiro momento Marcela se propõe como objeto de desejo de Gustavo e Luciano: *parece até que vocês me perderam*, único motivo possível para a decepção dos dois. Mas a partir do momento em que se vê coisificada, definida e aceita pelo outro enquanto objeto de desejo, a esposa amável, que certamente não é o destino que vislumbrou para si mesma, utiliza-se da máscara como escape, *Olhem só que mar! Como está chovendo...* A máscara da menina desprotegida, componente coadjuvante de Marcela na sedução (*é que eu sou uma mocinha quase só nesse mundo...*), é aceita num primeiro momento pelos amigos, devido à conduta duvidosa de sua mãe, e é o que promove, nos dois, as especulações sobre as carências de Marcela. No entanto, ela não funciona mais. Coloca-se um conflito diante do qual Marcela não pode fazer nada, a não ser fugir. Na fuga ela recupera seu poder de estar além do alcance dos dois, poder de ultrapassar o papel convencionalmente atribuído e, assim, continuar sendo o centro das atenções e expectativas, desejando o que não pode conseguir (ter tudo ao mesmo tempo). É através de sua fuga também que vem a punição a Gustavo e Luciano por se sentirem no direito de fazer mais do que se tomarem gratos pela atenção a eles dedicada.

Nesse ponto Marcela e Natália ultrapassam Eva, que simplesmente aceita o casamento no final.

Ao explorar a independência de escolha da mulher moderna, através do artifício, Oswald e Guilherme oferecem uma nova alternativa e maior autonomia para essa personagem, alterando a imagem que tomaram como modelo. E não é por acaso que elegem João do Rio como esse modelo diante do qual realizam seu trabalho de tradição seletiva²⁷, pois a sagacidade do autor de *Cinematógrafo* nunca passou despercebida a Oswald que conta ter pensado nele como ponto de apoio (pelo nome já respeitado e pela possível simpatia aos ideais) na divulgação do grupo “futurista” enquanto este preparava o evento de comemoração do centenário da independência, que seria a Semana de Arte Moderna²⁸. Anos depois, faz ainda referência ao cronista na *Carta-Oceano* que prefacia o *Pathé-Baby* de Alcântara Machado, ponderando: *Como mudam tempos diria Marquês Maricá pensando João do Rio. De fato da tolice amável esse seu malogrado amigo à segurança seu estilo seu modo acertar vão diversos séculos. Brasil país milagres acrescentaria Marquês ignorando grande literatura nossa época é reportagem.*

Nessa figura esquiva, misto de mulher e serpente, anjo e demônio, Eva ou Salomé, esconde-se a matriz de uma alegoria do moderno. Alegoria no duplo sentido, como argumenta Christine Buci-Glucksmann, de niilismo e progressismo; porque destrói a naturalidade das aparências e sua aura ideal, quando corta as imagens e suas representações e justapõe-nas, exacerbando as contradições entre natureza e técnica. Mas, por isso mesmo que é niilista, é também progressista já que cria imagens, cenas, matérias para seu desejo instável. Materializa as diferenças e o próprio excesso numa lógica da ambivalência, ao criar uma língua que não é o outro da razão (o irracional), mas uma razão outra ou a razão do Outro, com todos os efeitos de estranhamento que isto conota. Quer dizer que se a razão mais frequentemente invocada pelo modernismo é a que cria o Estado moderno e uma sociedade civil cada vez mais racionalizada, é possível que exista outra razão, ou mesmo outra modernidade, que apelaria ao entre-lugar de razão e sentimento: ao *senti-mental*.²⁹

²⁷ Raymond Williams, em *“Dominante, Residual e Emergente”* define o residual como formado no passado mas ainda ativo no processo cultural, e acrescenta: “(...) É pela incorporação daquilo que é ativamente residual - pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas - que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente”. In *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p.126.

²⁸ Depoimento a Mário da Silva Brito, abordado por este em *“O escultor taciturno”* in *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

²⁹ Christine Buci-Glucksmann. *Op. cit.*, p.224.

UM LUGAR NA HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA: O TEATRO IDEOLÓGICO DE OSWALD DE ANDRADE

ANA MARIA DE BULHÕES CARVALHO

É incontestável a importância de Oswald de Andrade como poeta modernista, intelectual de vanguarda, revolucionário de formas e de idéias. Mas o papel do dramaturgo está ainda sendo redescoberto, apesar de o teatro ter representado a principal produção literária de Oswald de Andrade nos anos 30. Como se trata de um intelectual polêmico, de perfil exótico e comportamento contraditório, para que se entenda a que anseios respondem suas incursões pelo teatro, é preciso que se refaça, no percurso do escritor, o momento em que se inserem as peças *O rei da vela*, de 1933, *O homem e o cavalo*, de 1934, e *A morta*, de 1937.

Entender e avaliar o teatro de Oswald de Andrade implica posicionar-se num lugar de observação mais amplo, para recuperar a resposta do teatro brasileiro ao momento cultural e político que caracterizou o país na passagem para os anos 30. A este tempo internacionalmente convulso vai corresponder a consolidação do modernismo enquanto movimento literário historicamente definido. A revolução formal que atingira as artes plásticas, a música e a literatura brasileira, após o contato de intelectuais com as audaciosas reviravoltas das vanguardas européias dos anos 1910 e 1920, bem como a redescoberta das *coisas do Brasil* pelos modernistas, não influenciaram o teatro, a não ser nos anos 30. Antes disso o Brasil apenas repetia o modelo europeizado passadista do teatro de divertimento, do teatro de Revista, do teatro da comédia ligeira. Sintetiza Décio de Almeida Prado:

Para se chegar a uma verdadeira contestação da ordem vigente teria sido necessário que o espírito da Semana de Arte Moderna houvesse agido sobre o teatro com virulência igual à que já estava dando frutos em outros gêneros literários. Se tal não sucedeu, culpa não cabe, é bom frisar, aos modernistas, que tentaram em vão, durante anos, forçar as portas da cidadela conservadora em que se convertera o palco brasileiro. (1989. p.26-7)

Encarcerado em sua *cidadela*, o teatro produzia sim, tinha público sim, mas a partir da mera exploração do slogan "*Rir! Rir! Rir!*", de humor ascético e limites estreitos, que caracterizava nossa comédia de costumes nos finais dos anos 20, insensível à busca de um nacionalismo *pau-brasil*, ignorando totalmente a fome crítica da *devoração antropofágica*, e tendo perdido o surto criativo do início dos contemporâneos.

Esta inércia do teatro nacional não passa despercebida aos olhos críticos de Alcântara Machado (1901-1935) que, no período, acusava o teatro nacional de não evoluir de forma independente, *brasileiramente*, tornando-se um teatro amorfo, nem nacional, nem universal, ignorando-se e ignorando os outros (v. Décio de Almeida Prado. 1989, p.27).

A pobreza de imaginação que, com raras exceções, caracterizava a dramaturgia do período também marcava o tradicionalismo da cena teatral, que mambembava pelo Brasil afora o que o Rio de Janeiro produzia como modelo. É de novo Décio de Almeida Prado que resume, com muito humor e algum exagero, o que seria fazer teatro no Brasil de então: *Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos, o que graças a Deus nunca faltou no Brasil, representava-se qualquer peça.*(1989, p.20)

Ana Maria de Bulhões Carvalho é professora do Departamento de Teatro da Universidade de Rio de Janeiro e está terminando tese em Literatura Comparada sobre o narrador pós-moderno e o discurso alterbiográfico na literatura contemporânea (UFRJ).

A tentativa de atualização cênica, no período anterior a 30, pontua apenas o esforço canhestro de Álvaro Moreyra (1888-1964), em 1927, com a criação do Teatro de Brinquedo, que, segundo parece, ficou apenas nisto, uma brincadeira de teatro, sem maior expressão.

O Brasil dos anos 30 insere-se no panorama da convulsão mundial, assombrado pelo fantasma da Segunda Guerra Mundial. A culminância da crise é marcada pela quebra da bolsa de Nova York. A preocupação de uma parte dos intelectuais brasileiros com a tomada de consciência dos problemas nacionais marca profundamente o percurso literário de Oswald de Andrade, pessoalmente afetado pela *debâcle* econômica do café. Numa conferência em Belo Horizonte, ao fazer o balanço de seu *Caminho percorrido*, volta sobre si mesmo o olhar acurado com que costumava enxergar os sinais de mudança no tempo presente, e revê sua atitude naquele período em que abandona o conforto burguês e adere radicalmente ao movimento político da esquerda. Pergunta-de-ordem: a missão do intelectual é participar dos acontecimentos? Resposta contundente de Oswald:

Como não? Que será de nós, que somos as vozes da sociedade em transformação, portanto os seus juizes e guias, se deixarmos que outras forças influam e embarquem a marcha que começa? O inimigo ainda está vivo e age.[...]É preciso que saibamos ocupar o nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se dividiu num combate, só não há lugar para neutros ou anfíbios.[...]O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha. (1972a,p.24)

Se ainda em 1944 mantinha o tom guerreiro, o que dizer da contundência que empunha a seu discurso literário em 30, momento pleno de guinada? É sintomático o exemplo, tirado do Prefácio de Serafim Ponte Grande, uma das mais instigantes contradições na obra de Oswald: renega as opções do passado próximo, incluindo até a antropofagia, em irônico discurso réu - confesso:

Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio[...]; Acoraçado por expectativas, aplausos e quimeras capitalistas, o meu ser literário atolou diversas vezes na trincheira social revolucionária. Logicamente tinha que ficar católico; [...] Continuei na burguesia, de que mais que aliado, fui índice cretino sentimental e poético.(1985,p.10)

O sarcasmo com que avalia os outros e a si mesmo nos faz desconfiar da seriedade da intenção e da retidão de propósitos. Em todo caso, este Serafim, áter politizado do anarquista blasé João Miramar, de 1924, assina o necrológio da burguesia, epitáfio do que foi. A distância entre os personagens é curta, mas a guinada, pelo menos aparentemente, brusca: *Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente. (1985 p.10)*

Serviria agora às causas políticas com sincera crença?

Para o perfil intelectual de Oswald de Andrade o teatro atua como coadjuvante e relaciona-se com as sucessivas guinadas ideológicas, de modernista e antropófago a comunista e, depois de 45, novamente antropófago revisionista. Sobre esta última guinada, comenta, em 1947: *Quando retirei minha inscrição do PCB, experimentei uma livre e excelente recuperação intelectual. O existencialismo robusteceu minhas posições de 28: a Antropofagia. (1990, p.122)*

A relação entre o pensamento marxista e as posturas vanguardistas do começo do

século foi tema de preocupação do pensador inglês Raymond Williams (1921-1983), que experimentou na juventude o contato com esta geração dos revolucionários da arte européia. Segundo ele, há uma característica fundamental à classe posta em questão pelas vanguardas: a ambigüidade da burguesia. A burguesia, em toda sua significação, é a chave de muitos movimentos, inclusive dos que clamam contra ela. Hostil ou indiferente, prepotente ou vulgar, a burguesia é a massa que o artista criativo deveria ignorar ou atacar e, cada vez mais, chocar. É a classe que fica entre duas forças, a aristocracia e a recém-formada classe trabalhadora. Para uma, representava a vulgaridade, a pretensão social, a arrogância moralizante, de mente estreita; para outra, não só a burguesia considerada individualmente pelo que representava em sua combinação de moralidade voltada para o auto-interesse e permanente busca de conforto, mas como classe dos empregadores e controladores do dinheiro, a burguesia era o palco central das críticas. Como os artistas, escritores e intelectuais, pertenciam a qualquer uma dessas classes, poderiam se identificar com qualquer uma dessas críticas ou autocríticas. Ao perfil ambíguo do intelectual habilmente descrito por Raymond Williams, nem totalmente aristocrata e sobretudo não exatamente trabalhador, e tendo como alvo de crítica a mesma burguesia rejeitada por ambas as classes, a este perfil ambíguo cabe a dupla identificação com a classe operária: negativamente, quando se considera alvo das mesmas injustiças advindas da classe dos agentes e organizadores do capitalismo; positivamente, quando dedica sua arte à defesa das causas do povo, ou dos trabalhadores.

Este é o paradoxo em que se encontram os intelectuais e de que toma consciência Oswald, padecendo da dupla síndrome, nos anos 30. Escreveu seu *epitáfio*, para enterrar o

que foi, e decretar o *necrológio da burguesia*, isto é, da própria classe a que pertencia. Necrológio do movimento, tal como a queda de Wall Street teria sido para algumas fortunas mundiais, inclusive a sua. Podia cuspir no prato que comera, pois já estava vazio: *A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira 'de vanguarda', provinciana e suspeita, quando não*

REVISTA DE ANTROPOLOGIA



REEDIÇÃO DA REVISTA LITERÁRIA PUBLICADA EM SÃO PAULO - 1ª E 2ª "DENTIÇÕES" -1928-1929

Reedição da revista literária publicada em São Paulo - 1ª e 2ª "dentições" (1928-1929). São Paulo: Abril Cultural/Metal Leve S. A., 1975

extremamente esgotada e reacionária. (1985,p.11)

Da literatura que produzira ficou esta, o *Serafim*, um inédito que repudia, mas prefere tirar da gaveta, em gesto curioso. Justifica-se dizendo que voltar atrás é impossível e que seu relógio anda sempre para frente. E publica já quando o repudia, em 33. Seu movimento ideológico segue um trajeto pendular, pelo viés de Raymond Williams, bastante compreensível - é protótipo do intelectual burguês, representante coerente de uma classe, melhor dizendo, de um grupo social, que tomava consciência de seus impasses.

Onze anos e algumas mulheres depois, numa entrevista ao *Estado de Minas*, fazia ainda um balancete da sua produção literária, em pleno surto comunista, nestes termos:

Tenho catorze anos de literatura interessada. Deixo de lado a revolução modernista de 22. Deixo também a Antropofagia que foi considerada o nosso primeiro movimento antiimperialista. De 30 para cá compareci no cenário da literatura nacional com a parte final d'Os condenados, com o prefácio de Serafim Ponte Grande, com a peça O homem e o cavalo, que, entre outras, fez fechar o Teatro de Experiência, de Flávio de Carvalho, com A morta e O rei da vela e finalmente com o primeiro volume do romance Marco zero intitulado A revolução melancólica. (1990,p.87-8)

O que vai importar, no entanto, para além das aparentes contradições ideológicas, é a fidelidade de Oswald de Andrade a determinados valores relativos à preservação da alma primitiva do brasileiro, que lhe permite deglutir sucessivamente: o europeu, nos tempos do dandismo; o comunista, no tempo da adesão ao Partido; a utopia antropofágica, no tempo da maturidade. Sua história de vida está cheia de predileções pessoais seguidas de rupturas, de avaliações estéticas da obra de companheiros que em momentos mais ásperos recusara como é o caso de Cassiano Ricardo, de quem tanto divergiu num certo período (pela adesão ao Integralismo) e a quem tanto elogiou em outro (1950: *considero-o o maior poeta brasileiro*) (1990,p.168). O importante é perceber uma estrutura organizadora do seu pensamento em torno do que para ele seriam valores realmente nacionais, valores que podem ser permanentes e apontem para o futuro. A plataforma que defende em Pau-Brasil, baseada no primitivismo, lastreia a filosofia da devoração Antropofágica e vai ser retomada pela postura otimista do final da vida:

O ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam.

Montaigne, no seu grande capítulo dos Essais, onde exalta "Les Canibales", foi o primeiro que viu o caminho novo, dado pela revolta e pelo estoicismo do índio. Não se trata da contrafação cristã de Rousseau, que é uma deformação. Evidentemente o que eu quero não é o retorno à taba e, sim, ao primitivismo tecnizado. A técnica está se incumbindo, aliás, de nos levar a mais de uma concepção primitivista, como seja a conquista do ócio, o matriarcado etc, etc. (1990, p.230)

Seus gestos todos se interrelacionam: tanto a opção pelo Partido Comunista em 30, como a ruptura em 45, passando pela fase da *literatura interessada*, de defesa da responsabilidade social e política do intelectual. Sem forçar muito a barra, pode-se dizer que a sua literatura sempre foi *interessada*, mesmo quando não tenha explicitado em seu conteúdo um caráter social tão óbvio. *Pau-Brasil* é tão revolucionário, renovador e fiel à nossa cultura quanto as peças que escreveu no período em que adere à defesa de idéias revolucionárias e ao proselitismo político.

Não são, porém, as três peças de Oswald tão tranquilamente afins com uma literatura de tal modo engajada que se possam considerar moldadas pelo realismo socialista luckacsiano, por exemplo. Uma obra teatral engajada tem a missão de trazer

para a cena, de forma crítica, as vicissitudes da classe dominante e as saídas utópico-revolucionárias que representariam a redenção se não de toda a humanidade, pelo menos de tal ou qual comunidade. Mas o teatro de Oswald é antes mostra fiel dos compromissos da estética modernista com determinadas rupturas formais: não afirma, ironiza; não unifica, fragmenta; não segue padrões preestabelecidos, inova.

O rei da vela, é uma peça em três atos redigida em 33 e publicada em 37 com uma dedicatória a Álvaro Moreyra e Eugênia Álvaro Moreyra *na dura criação de um enjeitado - o teatro nacional*. Focaliza a decadência da economia cafeeira, a incipiente indústria nacional ainda carente de mercado interno, a luta de classes e a luta dentro das classes pela hegemonia do poder. A exemplo deste conflito, o diálogo entre o empresário Perdigoto e um dos usurários, sócio do *escritório de usura Abelardo & Abelardo*, cada um pelo seu lado tentando defender a sua parte no jogo do poder e na ambiciosa ganância do dinheiro único laço a uni-los. Perdigoto pede mais dinheiro, quer formar uma *milícia patriótica* para defender suas propriedades. Apesar de desconfiado Abelardo I concede-lhe o empréstimo de dez contos: *Mas sua idéia não é má. Não deve ser sua. Aliás é uma cópia do que está se fazendo nos países capitalistas em desespero!* O tráfico de influências e a lei da mais-valia social regem a sociedade decadente, sucintamente descrita por Abelardo I, na cena seguinte:

Crápulas! Sujos! Um é o Totó Fruta-do-Conde! O outro, este bêbado perigoso. Virou fascista agora. Minha cunhada veio sentar-se de maillot no meu colo para eu coçar-lhe as nádegas... com cheques naturalmente. A sogra caída... A outra velha... E eu é que devo me sentir honradíssimo,... por entrar numa família digna, uma família única. (1976,p.105)

Uma réplica equivalente ao choramingo da noiva Heloísa: *Estás arrependido? Não te trago vantagens sociais? físicas? Políticas.. bancárias...* (1976,p.106)

O sistema expõe, nas entrelinhas dos diálogos sarcásticos, sua lógica perversa, onde a agiotagem e a exploração covarde do capital emprestado a juros cada vez mais altos criam uma rede de relações na ilegalidade de um sistema econômico totalmente injusto, do qual é impossível sair. Abelardo I é claro:

Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias?

E continua, respondendo à surpresa de Abelardo II sobre o resto da população: *O resto é prole. O que eu 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.* (1976,p.69) Aponta nesta fala, além do pérfido quadro das relações entre poderosos, um outro tema subjacente ao núcleo dramático central: o próprio teatro. O teatro é o espaço da referência, espelho da sociedade que ali se vê refletida ao inverso. Abelardo I, prisioneiro de sua própria armação, expõe numa cascata de lucidez irônica, toda a contradição dos pensamentos da classe que conhece os seus impasses insolúveis, escravos do *chamado da nota* (1976,p.113):

A burguesia já foi inocente, foi até revolucionária... Nos bons tempos do romantismo, antes do cinema devassar o mundo, acreditava-se no chamado do Oriente, esse apelo insondável dos países misteriosos e tardos, onde, no fundo o cinema depois divulgou, só havia exploração imperialista e palmeiras, mais nada.

Faz então a síntese, usando mais uma vez a metáfora do teatro para o drama de

sua vida e, revelando-se *personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico*, declara ir até o fim; *O meu fim! A morte no terceiro ato*. Passa o revólver ao *Ponto, Seu Cireneu*, que diz-lhe ser impossível evitar sua morte pois, mesmo que o autor não ligasse, havia *A situação mundial...O imperialismo; e com o capital estrangeiro não se brinca!*:

e a burguesia nacional, vinda da agiotagem, que se deixa absorver pelo imperialismo americano para conservar suas regalias, a qualquer preço, via barganhas amorais e sem ideologia para manutenção do status...e da nota! (1976,p.113-4)

A morte em cena e a agonia da personagem que estertora toda sorte de barbarismos, são dupla agonia: em nível da trama farsesca, é prenúncio do fim trágico da burguesia que critica; em nível metalingüístico, a agonia do próprio teatro como espaço de soluções *fora da vida* (1976,p.113), no sentido escapista, romântico, do século passado.

Coerente com este universo deformado, as personagens têm traços carregados, o encadeamento de suas falas é marcado por um tom exagerado, carregado, cruel. A peça se sustenta, porque deixar entrever uma proposta revolucionária não sob a forma direta de pregação, mas sob os escombros de uma classe que se despedaça e revela seus truques, na impossibilidade de deter o curso da história. Se, sob o pessimismo dos risos amargos que provoca, atina-se com o propósito construtivo de uma sociedade diferente desta que ali está, as idéias não se sobrepõem, de um modo geral, à estrutura dramática, mas são permeadas por ela.

O mesmo não ocorre com a peça que escreve para o Teatro de Experiência de Flávio de Carvalho, por esse mesmo motivo interdito, *O homem e o cavalo*, publicada em 1934. Oswald chama-a *espetáculo* (não mais peça) em nove quadros, numa verve inventiva à Jarry. Sem conseguir manter um equilíbrio de tom entre os nove atos, abusando do ecletismo, os cinco primeiros são como que uma transposição feérica da implícita teatralidade e fragmentação do *Serafim Ponte Grande*, como lembra Mário da Silva Brito nas orelhas do livro. Mas, a partir do sexto quadro, exacerba-se a proposta de engajamento ideológico, desenvolvendo-se uma prosa política até certo ponto ingênua, transparente e aborrecida, tomando *O homem e o cavalo* uma peça datada, como denuncia a fala final da *Camarada Verdade* no quadro oito: *Eu sou a Verdade! Sou a defesa da espécie. Da humanidade pobre que habita um planeta milionário*. E a partir daí enumera didaticamente todos os momentos da história da humanidade em que esteve presente, da geografia de Ptolomeu à física de Einstein. Fechando a peça, o último quadro recupera o espaço onírico do primeiro, com uma carga política mais acentuada, numa cena que *representa a sala de espera da Gare Interplanetária na Terra Socialista*. *O homem e o cavalo* é um drama *science-fiction* político revolucionário exagerado, intenso e eclético. Na *Marcha da Utopias* Oswald identifica o barroco como o estilo antropófago por excelência. Pois, *O homem e o cavalo* é barroco e antropófago, no sentido de que abocanha slogans, alegorias, plataformas, idiotismos e neologismos, num conjunto massacrante. Errou a mão.

A última peça, *A morta*, que escreve em 1937, é um *ato lírico em três quadros*. Farsa solene, em linguagem hermética e cifrada, faz claras incursões no universo surrealista, flagrando situações em seus diferentes níveis, do impensado e inconsciente ao imaginário elaborado. É uma peça catártica, explosão da alma do poeta que se liberta de anseios, de preconceitos. É uma peça de purgação, de autoflagelo,



Retrato de Oswald pintado por Tarsila do Amaral em 1922

antecedida em sua publicação, por uma carta prefácio assinada por Oswald e dedicada a uma de suas mulheres, Julieta Bárbara, em 25 de abril de 1937.

A morta [...] é o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbuciamiento e na telepatia. (1976,p.3)

O pessimismo das primeiras linhas justifica o sincopado da linguagem e das figuras quase incomunicáveis. No primeiro ato lírico, uma longa rubrica (1976,p.13) define a cena, que *se desenvolve também na platéia, onde o único ser em ação viva é a Enfermeira. No centro do palco, compõe um quadro com personagens estáticas quatro marionetes; nos cantos da cena, num camarote à direita Beatriz nua e a Outra, num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés; noutro, à esquerda, o Poeta e o Hierofante são caracterizados com extrema vulgaridade. Como falam essas estranhas personagens, segundo o autor? Todos extáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as Marionetes a eles correspondentes executem a mímica de suas vozes. Sobre os quatro personagens da platéia, jorram refletores no teatro escuro.*

Termina então Oswald, num flash: *É um panorama de análise.* O retrato da esquizofrenia social, marca talvez dos comportamentos inclusive dos intelectuais que, no período, digladiavam-se entre a vanguarda poética, que fala, e acredita no poder da palavra como instaurador da verdade e do conhecimento, e os a esquerda partidária do realismo socialista declarado, que acreditava na força do real e na necessidade imperiosa de privilegiar a verdade factual, relegando a palavra a mero veículo de restauração do referente; mas que privilegiava o ato. Como se a uns coubesse falar e a outros agir, cada um defendendo seu código, sem possibilidade de intercâmbio.(V. Saraiva,1969)

A outra - um colar truncado.

O poeta - Quatro lirismos...

Beatriz - E um só lírio doente...

O poeta - No país dissociado...

A outra - Da existência estanque...

Beatriz - Não te assustes, Outra!

A outra - Sou a imagem impassível onde ondulam tuas cargas...

E por aí afora, frases fragmentadas e intercomplementares, chegando ao momento em que referem o próprio espaço da representação. Fala da Outra: *Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta o teatro.* (1976,p.14) Este é o país do indivíduo, do qual passamos, no 2º quadro, ao país da gramática: numa praça, onde vêm desembocar várias ruas, um grupo de gente internacional passa ao fundo. As figuras são diversas das primeiras, mas o tratamento que recebem ainda é onírico. Diz O Turista, por exemplo, a certa altura do diálogo com O Polícia:

....Que seria do mundo sem padrões?

O polícia - Eles querem queimar todos os cadáveres, os mais respeitáveis, os que fazem a fortuna das empresas funerárias mais dignas, como a imprensa, a política...

O turista - Acabam querendo queimar o cadáver da curiosidade, que sou eu! (1976,p.31)

Neste clima encontram-se Beatriz e o Poeta, que a esclarece sobre a identidade dos Cremadores que invadiram a cidade, fazendo tumulto.

Beatriz - Quem são estes desordeiros?

O poeta - É a vanguarda que luta pela libertação humana. (1976, p.33)

Aqui aparece clara a intenção de dar por mortos os valores antigos, a vanguarda representando a forma de destruição, cremação, necrológio da burguesia. O que em Serafim aparece como ritual autofágico, aqui surge como plataforma:

O cremador - O que nos traz à cena é a fome. Mais que qualquer vocação. Muito mais que qualquer vontade de representar. É o problema da comida! A produção da terra é desviada dos vivos para os mortos. Nós trabalhamos para alimentar cadáveres. Mas eles absorvem a produção, mais eles aniquilam os vivos. Tudo que produzimos vai para sua boca insaciada. (1976, p.35)

O último quadro é a condenação dos mortos, o *país da anestesia*, que termina com uma fala do mesmo Hierofante que abre a peça. Antes do primeiro quadro aparece na *avant-scène* para se identificar como um *pedaço de personagem perdido no teatro, a moral*. Apresenta o espetáculo como uma *farsa* em que a platéia fará parte do espetáculo porque os personagens em cena são eles mesmos. É direto:

[...] Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. Consolai-vos em ter dentro de vós um poeta e uma grande alma! Sede alinhados e cínicos quando atingirdes o fim de vosso próprio banquete desagradável. Como os loucos, nos comoveremos por vossas controvérsias. Vamos, começai! (1976, p.7)

No final volta a dirigir-se à platéia, não para pedir palmas, mas para pedir bombeiros:

Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes, a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossa podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo! (1976, p.56)

A leitura de *A morta* esclarece porque, na carta - prefácio, Oswald confessa dar maior importância a esta peça, em meio a sua produção literária: a peça dramatiza o movimento interno do intelectual que assinara o próprio epitáfio em meio à carreira, que assumiu as próprias contradições e incluiu-se corajosamente na fúria irônica com que investia contra os passadistas. Depois, investiu contra os próprios correligionários, por quem aos poucos foi sendo abandonado. O esforço por não abdicar do otimismo reveste-se de um tom amargo, não impedindo, porém, a suposta crença utópica na salvação em dois extremos: nos anos 30, pela revolução, no final dos 50, por uma nova forma de vida primitiva, a do antropófago tecnicizado.

Os últimos anos do poeta inserem-se no momento que chama de *recuperação intelectual*, após a ruptura com o Partido. A partir daí dedica-se a estudos filosóficos e retoma a Antropofagia. O sentido do grito libertador que então recupera está na preocupação de buscar uma identidade nacional voltada para o nosso passado original, sem negar ou recusar as heranças estrangeiras. Depois do prato principal o antropófago come a sobremesa.

O teatro foi, talvez, na obra deste irreverente crítico, a forma encontrada pelo dândi anarquista e aristocrata para manifestar o seu compromisso com a ação revolucionária em toda a sua riqueza de significação, ao dar uma profunda guinada ideológica em sua carreira de intelectual comprometido com a realidade nacional, *pero sin perder a ironia, jamás*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. (1964) *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

(1966) *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro

(1972) *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

(1972a) *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

(1985) *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Global.

(1990) *Os dentes do dragão*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura/Globo.

PRADO, Décio de Almeida. (1987) *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva.

SARAIVA, Arnaldo. (1969) *Prefácio in Páginas de estética contemporânea*. Lisboa: s/l.

WILLIAMS, Raymond. (1989) *The politics of avant-garde*. In *The politics of Modernism. Against the New Conformists*. London: Verso.

FUTURISMO EM *PAU BRASIL*: UMA APROXIMAÇÃO AO LIVRO DE POESIA ILUSTRADA

RODRIGO GARCÍA LOYER

Pau Brasil compõe-se de 136 poemas de Oswald de Andrade e 6 desenhos de Tarsila do Amaral. Foi publicado em 1925 com a seguinte dedicatória: *A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil*. Tanto a amizade quanto a poesia de Cendrars tiveram uma enorme influência em Oswald, especialmente durante 1923 e 1924, anos decisivos na produção artística do escritor brasileiro. Para Tarsila, 1923 também foi um ano importante. Na sua pintura *A negra* ela incorpora temas e insinua o estilo que nos anos por vir se conhecerão como *pintura Pau Brasil*. Ao mesmo tempo, Cendrars apresentou Tarsila aos artistas da vanguarda nesse momento em Paris e organizou ali a primeira exposição individual da pintora, em 1926. O seu poema *Saint Paul* foi incluído no catálogo dessa exposição. Em 1924 Tarsila ilustrou *Feuilles de Route*, um livro de poesia de Cendrars. Nesse livro ele descreve uma viagem de navio da Europa ao Brasil, passando por diferentes cidades até chegar ao porto de Santos². Nesse mesmo ano, Oswald, Tarsila e Cendrars, entre outros, fizeram uma viagem para as cidades históricas de Minas Gerais e para o Rio de Janeiro. O alvo principal dessa viagem era a *descoberta do Brasil*.

I. A poesia *Pau Brasil*

A influência do futurismo italiano sobre os modernistas Brasileiros, especialmente em torno da *Semana de arte moderna de 1922*, tem sido amplamente estudada por Annateresa Fabris. Para a autora, *os modernistas, embora com recuos e hesitações, constróem a sua idéia de modernidade em volta de alguns núcleos essenciais do futurismo* (Fabris, 88). Fabris sustenta que o interesse principal dos escritores paulistas dirigia-se ao período compreendido entre 1909 e a primeira guerra mundial. As influências mais decisivas foram as do grupo futurista Lacerba³, que opunha-se à doutrina de Marinetti. Algumas das categorias que os modernistas brasileiros compartilharam com esse grupo foram:

[1] a negação da tabula rasa e a busca de uma idéia de passado que não negue o legado das gerações anteriores, mas que seja capaz de decantá-lo e de torná-lo parte integrante da visão do presente; (...)

[2] a defesa da personalidade individual em detrimento da ação de grupo; (...)

[3] a busca de uma arte purificada... (Fabris, 113)

Estas categorias gerais podem-se aplicar à poesia *Pau Brasil*. A tentativa de purificação dessa poesia associado ao sintetismo característico dela, estão claramente propostos pelo autor já no texto introdutório denominado *falação*. Em relação à segunda categoria mencionada e em oposição com as recomendações de Marinetti para a técnica do manifesto, é freqüente o uso da voz poética em primeira pessoa, a qual pode, as vezes, determinar a estrutura de alguns poemas. Finalmente, o resgate do passado pode apreciar-se, por exemplo, na primeira seção do livro intitulada *História do Brasil*. Reforçando as categorias estabelecidas, Fabris cita Papini, membro do grupo Lacerba. Esse autor, além de insistir na idéia de reexame do passado, atribui um papel fundamental à pesquisa artística. É assim como o futurismo:

O QUE OS MODERNISTAS NÃO EXPRESSAVAM COM CLAREZA TEÓRICA, VINHA, ENTRETANTO, EXPRESSO EM SUAS OBRAS.¹

Rodrigo García Loyer é doutorando da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Este artigo é parte de sua tese de doutorado, intitulada *Poesia e pintura Pau-Brasil*.

¹Fabris, Annateresa. O futurismo paulista. 1994, p. 180. (A partir daqui citada pelo nome da autora, seguida da numeração da página).

²Essa viagem de Cendrars tem um paralelo na seção *Lóide Brasileiro de Pau Brasil*. Nela também se descreve uma viagem de navio da Europa ao Brasil

³O grupo futurista florentino estabeleceu os seus princípios no primeiro número da revista *Lacerba*, publicada em 1913. Os principais integrantes eram Papini e Soffici.

Encoraja todas as tentativas, todas as pesquisas; incita a todas as ousadias e a todas as liberdades. Seu lema é, ante tudo, originalidade.

Para Fabris, finalmente, o termo futurismo indica dois processos básicos em Oswald de Andrade. De um lado, a exaltação da modernidade de São Paulo, 'cidade para todos os futurismos' e, do outro, o seu desejo de pôr o país a par das novas linguagens e das novas tendências de caráter construtivo (Fabris, 149). Com essas idéias, Fabris dá-nos uma plataforma desde a qual se pode iniciar uma avaliação crítica de Pau Brasil. No que se segue, exploraremos as tendências futuristas da linguagem dessa poesia.

II. O Manifesto

A falação de Pau Brasil, texto em prosa que funciona como introdução ao texto poético, é uma versão condensada do Manifesto de poesia Pau Brasil, escrito por Oswald em 1924. Para Marjorie Perloff, o manifesto, como forma literária, é um legado exclusivo de Marinetti. A autora dá ênfase à novidade desse gênero literário, dirigido à audiência de massa em uma tentativa de transferir o discurso poético ao político (Perloff, 154-5). Em um tom bufonesco e declamativo, as imagens não apontam para o eu. Ao contrário, são subordinadas ao nós comunal, dirigindo-se ao você da multidão, sem revelar um narrador íntimo. Utilizando, entre outras, as figuras retóricas de exortação e de repetição o narrador constrói imagens de som, de cor e de movimento cinético (Perloff, 163-9). Finalmente, a arte de fazer manifestos de Marinetti

tornou-se um meio de questionar o status de gêneros e meios tradicionais, de negar a separação entre, digamos, poema lírico e conto, [e] mesmo entre poema e pintura.
(Perloff, 169) (grifo meu)

Dois conceitos importantes mencionam-se aqui: o de movimento (dinamismo) e o de fusão de gêneros tradicionais. O primeiro deles será analisado na parte seguinte desse artigo. Em relação ao segundo, em alguns poemas de Pau Brasil pode-se apreciar um elemento narrativo caracterizado pela utilização de versos verbais, i.e., versos que contêm verbos dispostos em um padrão seqüencial sintático. Isso freqüentemente produz uma seqüência de ações realizadas pelos muitos personagens presentes nos poemas. Paralelo a isso, encontram-se formas expressivas próprias do teatro como são a exortação e o diálogo. Os desenhos de Tarsila completam essa fusão de elementos interdisciplinares.

III. A poética de Pau Brasil

O estudo da poética do livro revela como os temas e a sua expressão formal integram-se no decorrer da leitura. A *falação* começa com uma enumeração de substantivos adjetivados. Esse instrumento sintático, amplamente utilizado na poesia, está mais próximo das técnicas do cinema do que das recomendações de Marinetti para a escrita futurista, embora ambas estejam intimamente relacionadas entre si⁴. Tanto na *falação* quanto nos poemas a enumeração de substantivos alterna-se com a utilização de cadeias sintáticas de verbos. Eles, por exemplo, aparecem no sétimo parágrafo da *falação*. Próximo do final, a enumeração substantiva é utilizada novamente. Nos primeiros dois parágrafos, através da técnica de enumeração substantiva, o falante levanta dois mundos poéticos, os quais vai tentar caracterizar e integrar no decurso da leitura:

⁴Fabris afirma que Se o cinema, anterior ao futurismo, é um dos elementos fundamentais na constituição da ideologia do movimento italiano, é este, que postula sua especificidade lingüística, lançando as bases da atuação filmica de vanguarda. (p. 196)

*O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.
O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-brasil. Bárbaro e nosso⁵.*

Imediatamente depois há uma definição da poesia *Pau Brasil* nestes termos:

*A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.
Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil. (OA, 14)*

Raça, natureza, trabalho, costumes: núcleos temáticos da poética de Pau Brasil que se relacionam intimamente tanto com as técnicas literárias de apresentação quanto com a definição do poeta:

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares. (OA, 14)

É poeta quem nomeia no momento de descobrir. Toda a primeira parte do livro, *História do Brasil*, compõe-se de poesia baseada em relatos de pessoas que descreveram e interpretaram as suas primeiras visões nas terras descobertas.

Avançada a leitura, encontra-se uma variação dessa poética.

No poema *3 de maio*, sob a seção *RPI* lê-se:

*Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi (OA, 42)*

A voz poética descobre, com o filho, um mundo não visto antes e faz desse descobrimento um ato propriamente poético. Dessa forma, o descobridor, a criança e o poeta compartilham uma potência comum: a de gerar poesia. Outra versão dessa poética encontra-se um pouco antes da anterior, no poema *versos de dona carrie* na seção *São Martinho*:

*A nova poesia anda em Gofredo
Que nos espera de Forde
Numa roupa clara de fazenda
É ele quem cuida da plantação
E organiza a serraria como um poema... (OA, 40)*

A nova poesia está personalizada em Gofredo. Gera-se um ato poético através das suas práticas cotidianas de cuidar da plantação e de organizar a serraria.

Assim, a poesia origina-se não somente do nomear, mas também dos atos humanos. Ações realizadas no interior de um ambiente composto de mundos integrados, os quais tem sido nomeados, i.e. erguidos poeticamente, no começo da *falação*: o representado pela terra e o representado pela tecnologia. O Forde e a plantação coexistem. A poesia *Pau Brasil* cria-se tanto no momento da descoberta quanto bem avançados na história do país. Uma idéia parecida encontra-se no poema *aproximação da capital*, na seção *Roteiro das Minas*

*Trazem-nos poemas no trem
Azuis e vermelhos
Como a terra e o horizonte
É um hotel rigorosamente familiar
Que oferece vantagens reais
Aos dignos forasteiros
Havendo o máximo escrupulo na direção da cozinha... (OA, 76)*



História do Brasil, de Tarsila

⁵Oswald de Andrade. 1925, p. 14. A partir daqui os poemas *Pau Brasil* serão citados pelas iniciais OA, seguidas do número de página.

Neste caso, a paisagem percebida desde um trem que se aproxima da cidade sugere-se abarrotado de cartazes publicitários: hotéis e mais adiante *Impermeáveis / Borzeguins / Pijamas* (OA, 76). Tenta-se a poetização de uma paisagem cuja modernidade sintetiza-se na proeminência do cartaz publicitário. Paisagem moderna poetizada através de uma janela moderna. A citação anterior tem uma relação decisiva com outro trecho da *falação*

A coincidência da primeira construção Brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau Brasil. (OA, 15)

No meio da reestruturação civilizatória do mundo, a reconstrução do Brasil, simbolizada pelo trem, está, ao mesmo tempo, vinculada tanto a uma poética quanto a um estilo poético:

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa. Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrelas fechadas nos negativos fotográficos. (OA, 15) (grifo meu)

Uma nova forma de ver que transporta o milagre físico para a arte. Uma nova maneira de transpor o mundo percebido, operação que agora conta com meios tecnológicos: o trem que permite uma rápida mudança do ponto de vista do observador; a máquina fotográfica que encerra as estrelas no seu negativo. Nomear esse mundo, percebido agora com novos meios e em novas circunstâncias, é equivalente com aquele nomear dos descobridores e com aquele da criança. Essa poética é levada ainda mais longe por meio da poetização das ações humanas no mundo modernizado. Esse mundo compõe-se de dois mundos diferentes que têm sido erguidos poeticamente na *falação*. Eles serão integrados nas últimas linhas desse texto introdutório em um dos estilos característicos da poesia que se segue:

Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil. (OA, 15)

Há aqui só uma alusão à influência européia: a escola. O resto da enumeração substantiva relaciona-se com esse mundo inicial, aquele descoberto e habitado por pessoas bárbaras, pitorescas e crédulas. Esse mundo possui a sua vegetação e as pessoas, mesmo depois da influência da escola, têm a sua forma própria de agir sobre ele: elas cozinham, trabalham, dançam. Embora a coexistência desses dois mundos seja considerada nesta poética, existe uma tendência a reafirmar o mundo original. O olhar através da janela moderna visa as características físicas e humanas desse mundo original no meio de um mundo modernizado. Desta maneira, a poética *Pau Brasil* está associada com uma forma de perceber a realidade e de recriá-la através da poesia.

IV. Simultaneidade e montagem

Marjorie Perloff considera Blaise Cendrars o melhor expoente do momento futurista. Ela dedica muitas páginas do seu livro ao poema *La prose du Transibérien* (1913)⁶, supostamente originado de uma viagem no trem Transiberiano desde Moscou ao mar do Japão. Perloff afirma que

A particular versão da modernidade que se abre nesse texto faz dele um emblema especialmente adequado do que chamo o momento futurista. O poema não é, está claro,

Esse poema será referido no futuro como LPDT.

estritamente falando, futurista (...) [mas] nos da um paradigma do futurismo no sentido mais amplo, como palco de agitação e revolução em projeto que caracteriza o avant-guerre. (Perloff, 33)

Neste período, *tudo está vivo, em movimento, em transformação...* (Perloff, 85).

Referindo-se novamente a LPDT, a autora define um conceito essencial para a caracterização do momento futurista: a simultaneidade. Cita a Boccioni e aos seus colegas que tentaram definir a simultaneidade como a síntese do que se recorda e do que se vê⁸, a possibilidade de representar estágios sucessivos de movimento em seqüência linear, como no famoso *Dinamismo de um cão em movimento* de Giacomo Balla, de 1912. (Perloff, 40)

Para os futuristas, a prática da técnica de colagem está baseada em pôr à disposição do público a simultaneidade dos estados da mente. Esse é o alvo principal da obra de arte (Perloff, 40). Paralelamente, a técnica de montagem, embora seja um conceito cinematográfico, é usada em literatura como equivalente à colagem pictórica.

A simultaneidade, considerada como princípio de percepção e de estruturação, determina a utilização da técnica de colagem na arte e a de montagem na literatura.

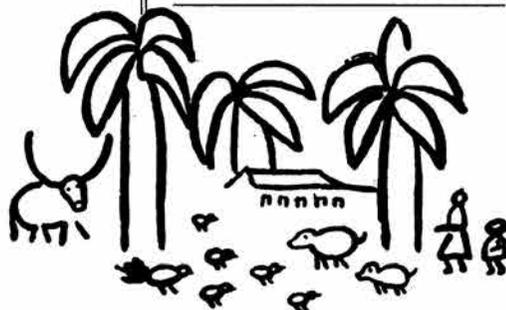
Essas técnicas estão associadas à viagem vertiginosa como uma nova possibilidade de transporte. Referindo-se novamente a LPDT, Perloff sustenta que essa poesia é apresentada como uma elaborada montagem de sensações, imagens e fragmentos narrativos por meio dos quais o poeta conserva o seu ego intacto. Ele deve, nas palavras posteriores de Charles Olson, *conservar-se em movimento!*. (Perloff, 60)

A integridade do eu poético também se observa em *Pau Brasil* e contrasta com a impessoalidade da *falação*. O trem, as chegadas e partidas e as diferentes paisagens urbanas e rurais registradas por um observador em movimento, são temas recorrentes. O dinamismo do mundo moderno determina uma percepção simultânea dele e a técnica de montagem faz possível a expressão dessa nova forma de ver. A enumeração substantiva adjetivada é o padrão técnico de montagem mais utilizado nesta poesia. A montagem também se consegue através da união sintática dois versos verbais, isto é, ações separadas no tempo e no espaço, mas unidas seqüencialmente na linearidade gramatical.

V. A poesia *Pau Brasil*

O falante poético ergue um mundo composto por muitos elementos diferentes: pessoas de meios sociais diversos, terras, árvores, morros, animais, frutas, casas. Tudo isso constitui uma nova *apresentação dos materiais*, necessária para desmanchar aquela apresentação anterior impressionista e simbolista (*falação*, 15). Esse mundo poético erguido pode ser visto como um assentamento físico, um cenário natural para ações amorosas, de trabalho, lingüísticas, culturais, religiosas e de divertimento em um Brasil que se redescobre.

A divisão estrutural de *Pau Brasil* relaciona-se diretamente com essa idéia. Os 136 poemas agrupam-se em oito seções diferentes. A única dividida em partes é a primeira delas, *História do Brasil*. Cada uma das oito partes dessa seção corresponde a um personagem histórico. Todos eles escreveram sobre o Brasil a partir de perspectivas diferentes. Um é religioso, outro historiador; outro um bandeirante muito influente em Minas Gerais; outro é o príncipe Dom Pedro. A voz poética apropria-se das testemunhas escritas desses personagens e as transcreve em poesia. Por meio do agrupamento de visões que aconteceram em tempos diferentes,



Poemas da colonização, de Tarsila

⁷O período que Perloff denomina de *avant-guerre* é aproximadamente o mesmo período de tempo do qual, segundo Fabris, provêm as principais influências futuristas do modernismo brasileiro.

⁸Umbro Apollonio (editor), 1971, p.47. Apud: Perloff, p.40.

gera-se uma simultaneidade de discursos. O seu conjunto oferece um ponto de vista múltiplo da história do descobrimento. Ao mesmo tempo, nessa simultaneidade histórica atualizada no presente da enunciação, cada pessoa agrupa sob ela um conjunto de poemas intitulados. Os títulos funcionam como aquela *apresentação dos materiais*. Por exemplo, sob Pero Vaz Caminha os poemas *a descoberta, os selvagens, primeiro chá e as meninas da gare* são agrupados como cenas características das primeiras visões. Tem-se mencionado à simultaneidade contida no último desses poemas que se refere às mulheres indígenas como se fossem meninas situadas numa estação de trem e não na natureza descoberta⁹. Nesta primeira seção, há uma simultaneidade em dois sentidos: através das diferentes testemunhas sobre a história da descoberta do Brasil e através da técnica com que cada descrição ou ação é apresentada dentro de um poema ou numa seqüência de poemas. Este último tipo de simultaneidade se consegue alternando enumerações substantivas com as seqüências sintática verbais, fenômeno presente no livro todo. Este aspecto da simultaneidade e da sua técnica poética é condicionada pela viagem, simbolizada pelo navio nas seções *História do Brasil* e *Lóide Brasileiro*, e pelo trem no resto do livro. Na seguinte seqüência de poemas da seção *Roteiro das Minas*, poderemos apreciar mais concretamente as características futuristas apontadas até agora.

*documental*¹⁰

É o Oeste no sentido cinematográfico
Um pássaro caçoa do trem
Maior do que ele
A estação próxima chama-se Bom Sucesso
Floresta colinas cortes
E súbito a fazenda nos coqueiros
Um grupo de meninas entra no filme

paisagem

Na atmosfera violeta
A madrugada desbota
Uma pirâmide quebra o horizonte
Torres espirram do chão ainda escuro
Pontes trazem nos pulsos rios bramindo
Entre fogos
Tudo novo se desencapotando

longo da linha

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos(OA, 75)

No poema *documental* as palavras *cinematográfico* e *filme* no primeiro e último versos, emolduram o poema. O falante documenta o que vê de um trem em



São Martinho, de Tarsila

⁹Ver Jorge Schwartz. 1980, p. 13.

¹⁰Nesses poemas as palavras em *negrito* indicam verbos e as palavras em *normal* indicam enumerações substantivas.

movimento: um pássaro caçoando do trem, as *meninas* entrando na área visual limitada pela janela como se fosse um filme que passasse diante de algum eu que registra. Uma cadeia de verbos constitui uma seqüência sintática de ações diferentes.

No meio dela, a descrição de uma paisagem *floresta colinas cortes* desde uma perspectiva móvel nos remete à técnica inicial da *falação*, repetida no poema *longo da linha*. Esse último poema também possui um ritmo e uma sonoridade que imitam os do trem. As elipses destes poemas se relacionam com a seleção de materiais relevantes, que já tinham sido transformados em símbolos no percurso da leitura. O poema *paisagem* constitui-se por meio de uma seqüência sintática de ações efetuadas por uma natureza personalizada. O dinamismo desses versos é comparável com o encontrado em *fazenda antiga* (OA, 30), que veremos imediatamente, com a diferença de que nesse último poema a cadeia sintática compõe-se de ações humanas. Em *paisagem* é relevante o ato de *desencapotar o novo* na sua associação com os atos de descobrir e de nomear, essenciais à poética de *Pau Brasil*. Todos os acontecimentos no interior dos poemas complementam-se, freqüentemente, com descrições geometrizadas, cubistas, que não interferem com o dinamismo característico que resulta da interação entre as imagens selecionadas para a montagem.

VI. Teatralidade

As características teatrais em *Pau Brasil* já foram sugeridas ao mencionar o levantamento de um cenário físico em que se efetuam atos humanos. Um bom exemplo desta forma teatral de estruturar um poema encontra-se em *fazenda antiga* (OA, 30) da seção *Poemas da Colonização*:

O Narciso Marceneiro
Que sabia fazer moinhos e mesas
E mais o Casimiro da cozinha
Que aprendera no Rio
E o Ambrósio que atacou Seu Juca de faca
E suicidou-se
As dezenove pretinhas grávidas (OA, 30)¹¹

Uma cadeia de atos separados no espaço e no tempo e efetuados por personagens descrevem a *fazenda* sem mencionar as suas características físicas. Essa técnica se utiliza repetidamente no livro e em alguns poemas complementa-se com a presença de um eu poético que possui um marcado tom declamatório. Este é o caso no primeiro poema do livro, *escapulário*, imediatamente antes da *falação*:

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

O tom oracional que imita o do Pai Nosso sugere uma declamação efetuada em um cenário físico que se vai transformar em símbolo durante a leitura e que, além disso, tem um lugar relevante no primeiro desenho de Tarsila: o *Pão de Açúcar*. O levantamento de um meio físico cotidiano; a ação diária e a poesia diária que dela resulta resumem os temas centrais da poesia *Pau Brasil*. As características teatrais



Postes da Light, de Tarsila

¹¹As palavras em normal indicam um personagem; as palavras em negrito indicam ações efetuadas por essas pessoas.

¹²O capoeira (OA, 32) e azorrague (OA, 33) são os dois poemas dialogados do livro.

reforçam-se por meio de versos constituídos por exclamações de algum personagem e pela presença de alguns poemas dialogados¹². A teatralidade também reforça-se por meio dos imperativos espalhados no texto, um dos quais apreciamos no poema *escapulário*.

Essa teatralidade oferece uma nova possibilidade de considerar as técnicas associadas à simultaneidade. Marinetti define o teatro futurista sintético como *very brief*, e capaz de sinterizar *fact and idea in the smallest number of words and gestures*¹³. Esse será um teatro dinâmico enquanto

*We achieve an absolute dynamism through the interpretation of different atmospheres and times (...) in the Futurist syntheses, Semultaneita, there are two ambiences that interpenetrate and many different times put into action simultaneously.*¹⁴

Desta forma, o conceito de simultaneidade e a sua implementação técnica na poesia relacionam-se de maneiras diferentes com o futurismo italiano, seja o definido por Marinetti, seja o florentino, proposto pelo grupo Lacerba.

VII. Desenhos *Pau Brasil*¹⁵

Os seis desenhos que acompanham a poesia *Pau Brasil* oferecem características semelhantes entre eles. Utilizando um traço excepcionalmente controlado, eles mostram *uma linearidade fluida, com imagens claras, sem insinuações de sombras ou volumes*¹⁶. Todos são sintéticos na medida que apresentam objetos com a menor quantidade possível de linhas. Por isso, e apesar dos detalhes descritivos de paisagens, da vegetação, dos animais e dos objetos, eles não mostram um realismo literal. A ausência total de decorativismo associa-se com a tendência à interpretação geométrica dos elementos percebidos e agrupados por meio de um sutil sentido de construção. Em geral, a perspectiva utilizada nestes desenhos é convencional. Todos eles estão separados dos poemas e sempre sob o título da seção que ilustram.

No desenho *História do Brasil* observa-se um morro com a forma inequívoca do Pão de Açúcar, mencionado antes no poema introdutório *escapulário*. As relações entre os elementos desenhados e os elementos nomeados é freqüente e complexa. Por exemplo, no caso dos pássaros, depois de terem sido nomeados em diferentes contextos nos primeiros poemas, no poema *as aves* as águias do sertão são um dos termos da única comparação presente na seção, comparação que, ao mesmo tempo, reflete o ponto de vista dos descobridores: águias *Que com uma asa levantada ao alto / Ao modo de vela latina / Correm com o vento* (OA, 24). A palmeira é outro exemplo. Ela adquire um lugar importante tanto no mundo figurativo dos desenhos quanto no mundo poético. Isso acontece com muitos outros elementos presentes nas ilustrações: mar, morros, casas, terra. Para Aracy Amaral, a repetição de elementos nos desenhos é consequência de um fenômeno criativo em Tarsila que origina-se da seguinte maneira:

O desenho como um diário de imagens retidas, em caderno de bolsa e a acompanhá-la de forma constante vai comparecer a partir de suas viagens de inícios de 20. (...) anotações ainda de forma fotogramática (...) quando a artista ainda separava as imagens que iam se sucedendo através da janela do trem da E.F.C.B., possivelmente na viagem ao carnaval do Rio de Janeiro, com Blaise Cendrars e o grupo modernista em 1924... (Amaral, 6)

Mais para diante, ela adiciona:

¹³Marinetti, Settimestelli, and Corra. *The Futurist Synthetic Theatre* 1915. Apud : *Apollonio*, p. 184.

¹⁴Idem, *Ibidem*.

¹⁵Os desenhos utilizados nesse artigo foram obtidos da edição de *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*

¹⁶Aracy Amaral. *Desenhos de Tarsila, intimidade de um processo*, 1985, p. 11. A partir daqui citada pelo nome e número de página.

Todavia podemos apreciar neste conjunto de desenhos seu processo de trabalho como ilustradora, a partir de certas características já acima assinaladas: o reaproveitamento de um vocabulário reduzido, embora próprio, que ela trabalha como montagem com elementos novos, recombina-os até obter uma composição ou arranjo a seu ver coerente e harmonioso. E aqui ocorre a recorrência ao decalque (...) Um pássaro, a folhagem de uma vegetação, uma árvore, uma bananeira ou uma palmeira estilizada são elementos que se deslocam de um estudo para outro... (Amaral, 11)

Essa técnica de montagem figurativa dá-se paralelamente à técnica de montagem literária. Ambas originam-se do mesmo princípio de coexistência de registros mentais efetuados em tempos diferentes, embora esses registros sejam também traduzidos em formas diferentes.

Na palmeira do primeiro desenho, além de ser repetida no último da série, existe uma transgressão das leis de perspectiva. Ela aparece tão grande quanto o Pão de Açúcar e a caravela. Essa distorção plástica tem a sua expressão textual no poema viveiro da seção *Roteiro das Minas: Bananeiras monumentais / Mas no primeiro plano / O cachorro / É maior que a menina / Cor de ouro fosco* (OA, 77).

A técnica de *decalque* de Tarsila adapta-se de outra maneira muito sugestiva em outros desenhos. No quarto, *Postes da Light*, as palmeiras compridas e finas poder-se-iam considerar como antenas de rádio. Nesse caso, a repetição da palmeira é ambígua. Esta situação estabelece outra cadeia de correspondências entre texto e ilustração. A *palmeira antena*, mencionada anteriormente no poema *morro azul* (OA, 38), depois será sugerida por essas palmeiras que parecem antenas no desenho.

Desta forma, a repetição de elementos nos desenhos, seja efetiva ou seja sugerida por meio da ambigüidade, poder-se-ia atribuir ao interesse em chamar a atenção do leitor para um elemento específico, o qual será erguido, ao longo do livro, à categoria de símbolo, com a sua correspondente rede de interconexões. Essas interconexões dão-se tanto no texto quanto nas ilustrações e na interação de ambos.

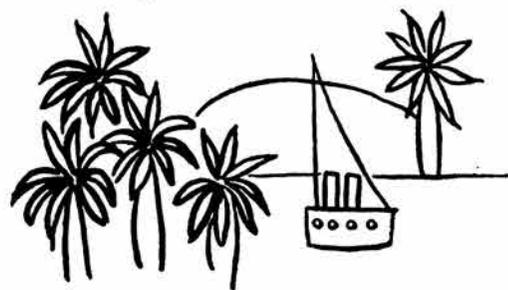
O segundo desenho, sob *Poemas da colonização*, representa uma cena rural. O teto da casa do desenho associa-se com a única metáfora da seção precedente, no poema *vício na fala* (OA, 27). O tecido da linguagem que os colonizados construíram no decurso do tempo refere-se como se fosse um *telhado*. Esse telhado é um elemento essencial das casas, freqüentemente mencionadas nos poemas e também presentes em

alguns desenhos. O telhado representa a *acumulação de erros* referida na *falação* (OA, 15): telhado produto da acumulação das *telhas* da linguagem popular.

O grupo de poemas que seguem esse desenho tenta caracterizar a vida na fazenda antiga. Há narrações de anedotas cotidianas protagonizadas principalmente por escravos. Inclui-se uma dança de capoeira. As muitas alusões a lendas e canções populares, dão ênfase ao caráter oral desta poesia.

Cada vez se faz mais difícil representar nos desenhos o mundo erguido nos poemas, especialmente na sua complexa interação de símbolos. Também há uma dificuldade em usar técnicas de desenho que sejam equivalentes às técnicas poéticas. Por exemplo, tão cedo como na seção *Poemas da colonização* nem o poema *negro fugido* (OA, 30), com as suas seqüências verbais, tem uma contrapartida nos desenhos, nem a possui o poema *azorrague* (OA, 33) com o tipo de sínteses alcançada nele.¹⁷

Os primeiros três desenhos podem ser considerados como imagens numa seqüência de *close-ups*: a descoberta, a colonização e a fazenda moderna São



Lóide brasileiro, de Tarsila

¹⁷A síntese alcançada nesse poema tem uma íntima relação com a sua estrutura dialógica.

Martinho. Dois poemas nesta seção são representativos nas suas inovações. Em *morro azul* (OA, 38) encontra-se uma forte imagem formada por dois substantivos em seqüência: *antenas palmeiras* que escutam Buenos Aires. Esta imagem vai predispor a recepção, por parte do leitor, das palmeiras no desenho *Postes da Light*.

Na seção *São Martinho* há uma utilização mais freqüente da enumeração substantiva, sempre alternada com versos narrativos. Essa alternância pode-se ver com clareza no poema *versos de dona carrie* (OA, 39), incluído na análise preliminar daquela poética associada à paisagem rural tecnologizada.

A seção seguinte, *RPI*, não tem desenho. Começa com o poema *3 de maio*, também examinado antes em relação com a poética do texto. Palavras como *cinema*, *bonde*, *rodagem*, e *gare*, além de *trem* e *cidade* mencionadas em seções anteriores, retratam o mundo moderno. O santuário da Aparecida, o poema *carro restaurante* e as menções repetidas da estrada de ferro sugerem uma viagem, um observador em movimento. No último poema, *capital da república*, alcança-se a parada final: o *Pão de Açúcar*. Nem a seção *Carnaval* nem *Secretário dos amantes* tem desenho.¹⁸

O título da seção *Postes da Light* vem seguido da ilustração de uma paisagem urbana na qual uma estrutura cilíndrica, ao parecer uma chaminé sombreada, é o único elemento cujo volume consegue-se por meio de efeitos luminosos. A angulação estática dos numerosos edifícios, dos postes, das chaminés e do que parece ser um guindaste de porto (que insiste no Rio de Janeiro como a cidade referida) contrasta com os desenhos anteriores, abundantes em formas redondas. Em relação à poesia que se segue, no poema *fotógrafo ambulante* (OA, 59) a primeira e a última estrofe constituem-se por uma sucessão de analogias, técnica não observada antes. Em geral, os poemas são mais extensos e mais difíceis de entender.

Bengaló (OA, 66) é um bom exemplo disso.

O desenho *Roteiro das Minas* mostra particularidades estilísticas decisivas. Os morros do primeiro plano são representados ambigüamente. O conjunto de linhas arredondadas contrasta com as angulações do desenho anterior. A forma com que se apresentam esses morros sugerem um movimento do observador que os registra, porque parecem sobrepor-se um a outro como se fossem acumulando-se segundo as leis de uma perspectiva móvel. As árvores do fundo são desproporcionadamente grandes em relação com o tamanho do conjunto de morros. Além disso, aparecem cobertas até a metade por esses morros, como em processo de esconder-se ou de descobrir-se, dependendo do movimento do observador. Elas são representadas esquematicamente e a disposição dos ramos com as suas folhas agrupadas em formas redondas lembram uma estrutura moderna na conjunção de retas e curvas, embora saiba-se que são pinheiros. Essas possíveis *outras* interpretações neste desenho, e nos restantes, são comparáveis, na sua ambigüidade, com aquelas interpretações sugeridas pela poesia.

O último desenho, o da seção *Lóide Brasileiro*, ilustra uma simultaneidade que tem sido indiretamente proposta no texto poético. Entre as palmeiras, o morro, o mar e o horizonte, já constituídos em símbolos ao longo do livro, há um navio moderno com duas estruturas que parecem chaminés. Uma vela anacrônica superpõe-se a elas. A chaminé tem sido mencionada no texto poético e apresentada ao leitor no desenho *Postes da Light*. A vela podia ser a de uma caravela e associa-se imediatamente à primeira comparação do livro: águias cujas asas parecem velas latinas.

Nunca, como agora, tinham sido tão freqüentes as alusões aos símbolos nacionais construídos no percurso da leitura: palmeiras, mar, farol, terra. Tanto a



Roteiro das Minas, de Tarsila

¹⁸Na edição de 1925, essas três seções incluíam desenhos. Eles foram eliminados das edições posteriores.

estrutura dos poemas quanto os seus meios estilísticos alcançam sua máxima complexidade. Por exemplo, o poema *rochedos são paulo* (OA, 83-4) compõe-se totalmente de metáforas.

Comentário final

Uma complexidade crescente desenvolve-se para o leitor na poesia *Pau Brasil*. A técnica de montagem efetua-se principalmente através da enumeração substantiva alternada com os versos verbais, narrativos. As comparações e as metáforas também aumentam e a construção de símbolos faz-se cada vez mais complexa.

Os desenhos de Tarsila, apesar de construírem-se com os elementos erguidos no mundo poético, não apresentam tanta inovação formal como a poesia à qual acompanham. Apesar de ter um estilo figurativo e de usar uma perspectiva tradicional, esses desenhos tentam estabelecer correspondências com as técnicas de expressão utilizadas nos poemas. Tudo isso tem como resultado a interação entre o texto poético e as ilustrações, uma interação que condiciona a geração de significado no leitor. Gerard Bertrand, no seu estudo do livro de poesia ilustrado na época cubista, sustenta que o momento de maior influência do texto poético na percepção dos desenhos é quando o leitor deixa o primeiro para dirigir-se ao segundo:

*C'est très exactement à ce moment de l'opération perceptive que se situe l'intervention de l'état poétique engendré par la lecture. L'imagination du lecteur a reçu une orientation, elle s'est fixée sur certains thèmes, certains concepts, certaines métaphores qui constituent les lignes de force, les pôles d'attraction du poème.*¹⁹ (grifos meus)

É assim como no desenho *Postes da Light* a palmeira sugere uma antena ao leitor, palmeira que já tinha sido descrita como *palmeira antena* no poema *morro azul* (OA, 38). Por outro lado, o desenho *Roteiro das Minas*, junto a sua referencialidade a morros e árvores, sugere uma acumulação dos primeiros, imitando o registro que faria deles um observador em movimento. Ao mesmo tempo, a desproporção dos pinheiros põe em evidência a técnica de decalque antes descrita. Finalmente, a sobreposição de uma vela às chaminés no navio do último desenho, *Lóide Brasileiro*, é uma tentativa de criar uma simultaneidade por meio da conjunção de elementos que existiram em tempos diferentes e que são funcionalmente incompatíveis. Também faz lembrar a primeira comparação do livro, mencionada anteriormente.

Bertrand, ao falar da sua metodologia, insiste nestes aspectos sugestivos, afirmando que:

Alors seulement la confrontation de la rêverie sur le poème et de la rêverie sur l'image aura quelque chance de ne pas aboutir à un bavardage stérile et de ne pas s'enliser dans des considérations dénuées de tout fondement. (Bertrand, 125)

A capacidade de gerar uma atividade imaginária no leitor (rêverie) origina-se principalmente da ambigüidade interpretativa. Os símbolos mais importantes do livro estabelecem-se através desta ambigüidade, as vezes compartilhada entre texto e ilustração, as vezes sugerida principalmente pelo texto. Esta capacidade sugestiva comum poderia ser de grande ajuda para um estudo mais detalhado sobre como se constroem os símbolos nacionais neste livro. Os achados deste estudo também poderiam abrir novas possibilidades de acesso tanto ao trabalho de Oswald quanto ao de Tarsila, nos seus próprios contextos criativos. Também poderiam ajudar-nos a desenvolver um entendimento diferente das interações recíprocas entre poesia e pintura desde o período *Pau Brasil* até o Movimento Antropofágico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Desenhos de Tarsila do Amaral. Desenhos de Tarsila, intimidade de um processo. Rio de Janeiro: Acervo Galeria de Arte, 1985.*

ANDRADE, Oswald de. *Poesia Pau-Brasil, Poesia Reunidas, Obras Completas. Vol 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.*

APOLLONIO, Umbró. *Futurist Manifests. London: Thames and Hudson, 1971.*

BERTRAND, Gérard. *L'illustration da la poésie a l'époque du cubisme: 1909-1914. Paris: Éditions Klincksieck, 1971.*

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista. São Paulo: Edusp, 1994.*

PERLOFF Marjorie. *O momento futurista. São Paulo: Edusp, 1993.*

SCHWARTZ, Jorge. *Edição e notas. Oswald de Andrade. São Paulo: Abril, 1980.*

¹⁹Gerard Bertrand. 1971, p. 168. Identificado por nome e número de página.

○ REI DA VELA E A SUA HORA

VICTOR HUGO PEREIRA

O presente trabalho é fruto da tentativa de compreender os motivos que afastaram a obra *O rei da vela* de Oswald de Andrade tão longamente do palco e também as circunstâncias que cercaram a sua fragorosa ressurreição.

Com essa finalidade, procurarei, primeiramente, relacionar acontecimentos históricos e políticos que possam ter interferido na recepção da obra, apresentada como livro ou espetáculo teatral, com situações que dizem respeito mais especificamente à conformação do campo intelectual no Brasil e, em particular, ao setor de atividades teatrais.

Na segunda parte desse trabalho depoimentos do diretor José Celso Martinez Corrêa e de outros integrantes do Grupo Oficina, que apresentaram a primeira montagem da peça, foram importante fonte de consulta para a compreensão da perspectiva com que procuraram atualizar a obra de Oswald de Andrade e da leitura em que se fundamentava a identificação do grupo com o autor modernista.

O exame das reações de algumas figuras destacadas da crítica especializada, por ocasião da estreia da montagem com o Grupo Oficina em 1968, é apresentado na parte final deste trabalho. Através da análise desses textos, escrito sob o impacto do espetáculo e das reações de outros setores formadores de opinião e também da platéia, objetivei chegar a algumas conclusões sobre o papel desempenhado pelo texto e pela montagem na discussão sobre as estruturas e funções do teatro que se tratava no Brasil, assim como na Europa e Estados Unidos.

Contemporâneo e inconveniente

O rei da vela, escrito em 1933, só foi publicado em 1937 e realmente contrastava em muitos aspectos com a dramaturgia brasileira produzida até então. Nesta ainda não se constataavam relações com as propostas modernistas. O próprio Oswald de Andrade, antes de 1922, justificara a Guilherme de Almeida, através dos argumentos de que não existia uma tradição dramática nacional e de que era necessário se fazer um teatro universal, o fato de escrever duas peças em francês: *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*, ambas de 1916 (Oscar, p.12). Com essa atitude, anterior às polêmicas sobre uma cultura nacional que ele mesmo iria fomentar, Oswald de Andrade estava apenas seguindo o hábito corriqueiro na capital do país, mesmo entre intelectuais de destaque como João do Rio, de fazer peças em francês.

Em relação ao conjunto da produção que predominava no panorama teatral brasileiro, ainda em 1937, ano da publicação em livro de *O rei da vela*, percebe-se o impacto que poderia ter ocasionado este texto dramático na época. No entanto a publicação do texto passou praticamente despercebida, e tornou-se corriqueiro, entre historiadores de teatro, justificar a demora de trinta e um anos para que fosse encenado pela primeira vez, pelas inovações na concepção teatral e pelo fato destas acarretarem o uso de recursos cênicos que nosso meio teatral ainda não estava preparado para aceitar e, muito menos, para apresentar. No *Panorama do teatro brasileiro*, publicado em 1962, o crítico e professor Sábato Magaldi situava a obra de Oswald de Andrade perante a dos dramaturgos brasileiros surgidos depois da 1ª Grande Guerra do seguinte modo:

Este artigo foi originalmente publicado no RLA, Romance Language Annual, Purdue, 1993, enquanto Victor Hugo foi visiting scholar na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill.

Victor Hugo Adler Pereira é Doutor em Literatura Brasileira e Professor de Teoria da Literatura da UERJ.

[...] sentimos que as incursões teatrais de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna (1890-1945), tenham dormido nos livros, sem nunca passarem pela prova do palco. Longe de nós pensar que uma encenação, em nossos dias, fizesse as suas três peças a justiça que os contemporâneos lhe recusaram. Tanto O Homem e o cavalo como A Morta e O rei da vela talvez sejam incapazes de atravessar a ribalta. Mas a sua não funcionalidade se explica por excesso, por riqueza, por enriquecimento dos limites do palco nunca por indigência, por visão parca, por vóo mediocre[...] Poucos atores fazem o crítico lastimar tanto que o teatro tenha as suas exigências específicas, tornando irrepresentáveis, no quadro habitual, os textos de Oswald de Andrade. A audácia de concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador conferem a essa dramaturgia lugar à parte no teatro brasileiro um lugar que, melancolicamente, é fora dele e talvez tenha a marca do desperdício. (p.189)

É curioso constatar a certeza de Sábato Magaldi de que o teatro de Oswald de Andrade não estava destinado a ser representado apenas alguns anos antes da montagem de José Celso. Ainda depois da ruidosa temporada de *O rei da vela* com o grupo Oficina, a idéia de que o conjunto da dramaturgia de Oswald de Andrade não era propriamente “teatral” continuava a circular mesmo entre intelectuais de destaque na área, como era o caso de Gustavo Dória. Em *Moderno Teatro Brasileiro*, publicado em 1975, afirmava Dória:

Os nossos mais esclarecidos homens de teatro por várias vezes pensaram na possibilidade de montar um Oswald de Andrade, recuando sempre diante da fragilidade de seus textos, curiosos e pitorescos, elaborados à maneira do teatro de revista da época em que foram escritos, difíceis, entretanto, de chegar a constituir um espetáculo sem larga dose de colaboração de um diretor. Pois foi a essa colaboração que se propôs José Celso Martinez Corrêa, aproveitando-se do que poder-se-ia denominar de onda tropicalista, que aos poucos parecia querer invadir nosso movimento artístico. Aproveitando-se desse momento ainda balbuciante mas que parecia caracterizar um período da vida brasileira, não conseguiu o diretor de O rei da vela, entretanto, realizar obra teatral de maior importância. (p.172)

Embora se acrescente no texto acima uma justificativa importante para o não reconhecimento da dramaturgia oswaldiana com teatral a incorporação de recursos do teatro de revista interessa-me destacar, no momento, principalmente o fato de que permanece a ênfase nas dificuldades colocadas para que o texto possa chegar a constituir um espetáculo, quando se deseja justificar a demora na encenação de obras teatrais de Oswald de Andrade.

De início, nesse trabalho, gostaria de questionar os limites dessa explicação no caso específico de *O rei da vela*, examinando algumas circunstâncias que não costumam ser levadas em conta quando se procura justificar a permanência da obra no limbo do esquecimento, e sua posterior apoteótica ressurreição.

Um prato indigesto

Alguns intelectuais que já gozavam de prestígio, na época da publicação de *O rei da vela*, viriam a afirmar, apenas alguns anos mais tarde, em 1943, quando estreava *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, que há muito tempo aguardavam o surgimento de uma peça que revelasse a presença no teatro brasileiro do espírito da Semana de Arte Moderna.

A renovação expressional era, portanto, não somente esperada como desejada, mas certamente por caminhos diferentes daqueles indicados no texto *O rei da vela*.

No entanto, a partir do exame de algumas situações relativas ao teatro neste período, acredito ser possível concluir que os principais empecilhos para que o texto de Oswald fosse transformado num espetáculo que veiculasse o espírito modernista foram a abrangência e o tom com que fazia a crítica política, e certamente não só em virtude do endurecimento da censura oficial com a recente decretação do Estado Novo.

Paralelamente ao papel desempenhado pela censura na vida cultural desse período não se pode deixar de levar em conta as conseqüências do mecanismo de cooptação acionados pelo regime. Sob esse prisma, a recepção favorável ao texto de Oswald de Andrade tornava-se improvável, num ambiente intelectual marcado pela adesão de um contingente expressivo dos produtores de cultura ao projeto modernizador de cultura autoritário do Governo Vargas. Vale destacar que, antes da definição política que representou o golpe de 1937, o governo vinha se preocupando em estabelecer uma política de sustentação ideológica ao projeto de construção nacional, através de uma produção cultural dirigida e controlada pelo Estado. Na linguagem dos ideólogos do regime que passariam a ter canais especializados de divulgação, como a revista *Cultura Política* a obra de Oswald de Andrade seria, no mínimo, considerada uma das vozes que perturbavam a visão positivista do país, que julgavam necessário divulgar uma voz que obviamente não poderia ocupar um canal de tanto poder de penetração daquela época como o teatro. Não se pode perder de vista a dimensão de controle que se pretendia exercer sobre o controle de imagens do povo e do país (Velloso, p. 73). Além do obstáculo representado pela censura ou pelo medo de desagradar amigos ou autoridades superiores, num momento político bastante delicado, qualquer comprometimento através de comentário elogioso ou de projeto de montagem desse texto implicava ter de participar de outros debates bastantes espinhosos. Provavelmente o mais difícil destes seria ocasionado pela ridícula posição em que se situava a figura do intelectual na peça: o homem do muro, que acima de tudo se propunha a defender o pão das crianças. Vejamos, por exemplo o diálogo de Abelardo I com o escritor Pinote:

Abelardo I - Mas qual é a sua cor política nesse dias agitados de debate social?

Pinote - Eu tenho uma posição intermediária, neutra... Não me meto.

Abelardo I - Neutra! É incompreensível! É inadmissível! Ninguém é neutro no mundo atual. Ou se serve os de baixo... (p.80)

A veiculação dessa perspectiva, em um espetáculo teatral, seria extremamente difícil na época do Estado Novo. O regime instituído reforçava, através de canais diferenciados, a imagem de uma convivência harmônica entre classes empenhadas, sob a direção do Estado, em construir a nacionalidade, e impedia qualquer visão discordante de se manifestar. Além disso, desde 1937, o teatro passara a funcionar no seu maior, e quase exclusivo centro produtor, a capital do país, em estreita dependência do auxílio fornecido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Desde a sua criação, concomitante à promulgação do Estado Novo, no fim de 1937, o SNT foi de tal forma atrelando as companhias de teatro a dependência de seu apoio financeiro que, no dia 28 de março de 1940, o *Correio da Manhã* anunciava que a produção estava praticamente paralisada, desde o início do ano, à espera da decisão do governo sobre qual tipo de peças e companhias seriam oficialmente apoiadas. Releve-se o fato de que até mesmo os grupos amadores que conseguiram maior destaque durante o Estado Novo Os Comediantes, o Teatro do Estudante do Brasil e o Teatro Experimental do Negro beneficiaram-se de expressivo apoio oficial: o que, no quadro político de extrema vigilância e controle das divergências ideológicas, explica a

tendência à unanimidade ou à superficialidade no trato das questões sociais no teatro desse período. Seria, portanto, muito difícil de sugerir um grupo amador ou companhia profissional disposto a apresentar as estratégias pelas quais mantinham no poder as velhas oligarquias brasileiras ou seja, de que depois da revolução de 30, e ainda certamente durante o Estado Novo, perpetuava-se um Brasil velho.



Oficina, São Paulo, 1967: Dina Sfat, Abraão Farc, Renato Dobal, Dirce Migliaccio, Otávio Augusto, Renato Borghi, Edgard Gurgel Aranha, Liana Duval, Francisco Martins e Etty Fraser.

O cadáver exumado

Em 1967 o texto de Oswald de Andrade foi montado pela primeira vez com o grupo Oficina, sob a direção de José Celso.

Em *O rei da vela: Manifesto do Oficina*, divulgado nessa época, o diretor José Celso narra o primeiro contato do grupo com o texto de Oswald de Andrade. Duas razões para a montagem da peça ressaltam desta declaração de José Celso em nome do grupo Oficina: a primeira, de que era preciso marcar uma mudança da visão que os integrantes do grupo tinham da realidade brasileira; a segunda, de que a conjuntura política, que só dera lugar de destaque a discursos ufanistas sobre a realidade do país, carecia ter uma interpretação sob outro enfoque. Quanto à primeira das razões apontadas por José Celso, é preciso destacar que a montagem de *O rei da vela* era a culminância de um processo de aprofundamento de posições políticas no trabalho do grupo, e que tinha relações com os contatos que vinham mantendo com o Berliner Ensemble, criado por Bertolt Brech (v. *Diomyos* n.26, p.65). A segunda das razões não totalmente estranha à primeira refere-se à conjuntura política. Baseado na avaliação desta, José Celso afirmava a necessidade de uma crítica radical da concepção dominante de nacionalismo, o ufanismo, que contaminava algumas análises liberais de esquerda. Estas detectavam o progresso nas relações sociais do Brasil pela superação das etapas que distanciavam o país historicamente das democracias burguesas. Nesse processo, a burguesia nacional precisava se fortalecer. Estas teses haviam sido estimuladas pela perspectiva desenvolvimentista que o Partido Comunista, a partir de 1958, adotou como projeto progressista para a sociedade brasileira. A elas José Celso responde no Manifesto do Oficina com a representação da sociedade brasileira como um cadáver gangrenado. Uma imagem que, além disso, se antepunha ao gigante adormecido, ou país do futuro do discurso oficial. O que José Celso detectava e valorizava no texto de Oswald de Andrade era a representação do grande

conchavo armado desde o Estado Novo, em nome da conciliação nacional para a realização de um projeto nacionalista que não atendia ao interesse das classes populares. A aliança em torno de determinadas propostas comuns reunia a oligarquia rural, a burguesia nacional, totalmente vulnerável a compromissos com o capital internacional, e uma classe média urbana ascendente, capaz de se aliar aos grandes interesses econômicos, em troca de conquistas muito limitadas no plano social e econômico. Na perspectiva de José Celso, ainda em 1968, a permanência desse conchavo marcava profundamente a realidade brasileira, pois garantia o imobilismo de nossa sociedade, assim definido por ele : *História não há. Há representação. Muito cinismo por nada.* (Corrêa, p.150)

O questionamento da concepção da história que vinha fundamentando a visão do Brasil não somente no discurso oficial, mas também em alguns setores da esquerda, foi um dos motivos alegados por José Celso para a escolha do texto de Oswald de Andrade. Essa proposta de José Celso correspondia a uma tendência à radicalização dos discursos de esquerda no país e que tinha sua contrapartida no plano internacional em várias manifestações, como as barricadas de maio de 1968 na França e que conduziria a transformações nas propostas dos grupos de militância até levá-los à guerrilha urbana e rural como vinha acontecendo desde 1967.

A leitura da história nacional como *representação, muito cinismo por nada*, era a tônica da montagem realizada pelo grupo Oficina. O tom farsesco predominava, e com base nas indicações do texto de Oswald de Andrade, José Celso transformou cada ato do espetáculo teatral na paródia de um gênero cênico. Pode-se dizer que para representar esse Brasil teatral, da *representação*, da farsa, ele se recusou a realizar um espetáculo rigorosamente de teatro, e deslocou o espectador pela constante referência a um outro gênero: no 1º ato explorou as alusões do texto ao circo, aproximando a encenação desse gênero; o 2º ato tornou-se um espetáculo de revista; e no 3º ato explorou o potencial melodramático do original, baseado na ópera.

José Celso e atores de prestígio no grupo, como Renato Borgui e Fernando Peixoto, declararam que, a partir da concepção da história e da análise da sociedade brasileira que identificaram em Oswald de Andrade, reconheciam que a classe média também deveria ser responsabilizada pela situação do país (e não somente os poderosos grupos financeiros nacionais e internacionais). Desse modo, justificou-se para esses integrantes do Oficina, o clima agressivo da representação cênica, atentando contra o pretenso bom gosto e as regras de bom comportamento valores que a classe média teria absorvido por força da alienação a que estava submetida no seu conchavo com a burguesia. Com essa justificativa, iniciava-se a partir desse espetáculo a identificação do grupo com a chamada “estética da agressão” uma tendência destacada, então, no âmbito da vanguarda teatral internacional e que marcaria os trabalhos subseqüentes do grupo Oficina, como o histórico *Roda-Viva*.

Reações do efeito de ruptura

A vinculação do Oficina com as tendências dominantes no teatro internacional, afinado com essa segunda leva de vanguardismo do século XX, tornara-se mais evidente a partir da encenação de *O rei da vela*. Numa leitura realizada num momento anterior de sua vida, José Celso o havia considerado modernista e futuristóide, segundo ele mesmo declarava no Manifesto do Oficina. Talvez, com esses adjetivos, o diretor quisesse definir a percepção do caráter vanguardista que não correspondia aos parâmetros anteriores para a suas atividades teatrais (Dória, p.174).

Apoiado no potencial do texto de Oswald de Andrade, na paródia em vários planos,

que incluía a transgressão de um conjunto de padrões estéticos, associada à contestação dos padrões morais identificados como burgueses e o recurso às práticas de provocação características do teatro de agressão, o espetáculo de José Celso se aproximava das mais radicais experiências de vanguarda que lhe foram contemporâneas. O crítico francês Bernard Dort reconhecia, após a apresentação do grupo em Paris em 1968, que o espetáculo alcançou *um jogo de massacre elevado à última potência*, o que para o teatro da época era o reconhecimento de um efeito da



São Paulo, 1967: Renato Borghi (no chão), Fernando Peixoto e Ítala Nandi.

legítima obra de vanguarda: a que se baseava na tentativa de ruptura com os valores tradicionais nos mais variados âmbitos para instauração do novo (Dort, p.164). Na crítica de Bernard Dort, nessa ocasião, vale ainda observar o confronto de *O rei da vela* com *Morte e vida severina*, apresentado na França dois anos antes, e considerado por ele como *uma tranqüila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional*, em contraste com o que descreveu como um *apelo raivoso desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição*, que ele depreendeu da montagem do Oficina em 1968 (p.164).

As reação dos críticos estrangeiros, que viram o espetáculo na França e na Itália somada à repercussão no Brasil, demonstram ter atingido o objetivo reconhecido por alguns de seus integrantes de destaque no trabalho do grupo: a ruptura com o *bom mocismo* tradicional no teatro brasileiro. Este, segundo eles, consistia num pacto com a platéia burguesa e de classe média de realizar a crítica social sem abalar profundamente sua tranqüilidade nem suas convicções. Quanto à crítica teatral brasileira o espetáculo provocou, no mínimo, a necessidade de se posicionar em relação aos padrões dominantes, até então, na cena do país e que sentiam ter sido violentamente atacados. É o que se depreende da reação dos principais críticos teatrais.

O crítico do *Jornal do Brasil*, Yan Michalski, na sua admiração pelo impacto do espetáculo, chegava afirmar que este interferia na própria concepção de teatro do público: *Diante de O rei da vela, o espectador tem de criar uma nova atitude e procurar novos critérios para a avaliação do novo fenômeno teatral*. Para Yan Michalski, o exacerbado erotismo ou agressão verbal, que haviam sido considerados por alguns como marcas do direção do espetáculo, ou até mesmo a tendência à verbosidade, que Mario Chamie reconhecera como originada no texto de Oswald,

eram elementos que tinham rendimento positivo no espetáculo, justamente pelo contraste que estabeleciam com o conjunto da produção teatral brasileira. Declarava o crítico do *Jornal do Brasil*: *Não fosse O rei da vela todo ele prolixo e excessivo como é, não passaria de mais um espetáculo, talvez curioso e original, mas sem nada que o distinguisse essencialmente de tantos outros programas teatrais que nos são oferecidos.*

O estilo adotado pelos atores na interpretação foi outro dos elementos contrastantes com os espetáculos convencionais, que, como veremos, incomodou muito a alguns críticos. Yan Michalski, contudo, destacou a tradição a brasileira a que essas inovações poderiam ser vinculadas:

Pela primeira vez vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de antilusínismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento naturalmente devidamente estilizado e criticado dessa grande tradição cultural, a chanchada. (9)

O crítico do *Jornal do Brasil* afinava-se com o espírito antropofágico de José Celso, que associava as técnicas desenvolvidas no teatro internacional contemporâneo no caso citado, procedimentos brechtianos e artaudianos a tradição cultural brasileira considerada até então vulgar, indigna dos palcos em que se representava o teatro de bom gosto. No entanto, era para dois importantes críticos teatrais paulistas em seus comentários por ocasião da estréia de *O rei da vela* na montagem de José Celso Martinez exacerbavam-se justamente aspectos negativos do texto de Oswald.

Décio de Almeida Prado em matéria para o *Estado de S. Paulo* criticava a tendência de José Celso a exagerar as características do texto dramático e afirmava que, nessa situação, houve o excesso na manifestação do erotismo. Aliás, o crítico paulista considerava que as situações de lesbianismo e homossexualismo masculino eram um exagero no texto de Oswald, por se constituírem uma raridade na sociedade brasileira da época. Sua argumentação buscava demonstrar a incoerência da peça, a falta de consistência dos personagens que se transformavam em tipos sociais. Deve-se reconhecer, a partir de seus comentários, que a caracterização dos personagens no texto, os diálogos e as situações em que se revelam nada colaboravam para o caráter fragmentário de que se revestiam na montagem teatral. Este é um traço característico na obra de Oswald e que a montagem de José Celso acentuou.

A crítica de Alberto D'Aversa para o *Diário de São Paulo* fundamentava-se em alguns pontos semelhantes, concluindo, no entanto, que a análise profunda da sociedade brasileira por Oswald de Andrade havia sido obscurecida com a montagem de José Celso. Os atores, especialmente Renato Borghi, conforme se depreende no restante de seu texto, inspiraram ao crítico o seguinte comentário: *tivemos teatro de mamulengo, em vez de teatro de atores, marionetes em lugar de personagens.*

Quanto a este tópico, observado também na crítica de Décio de Almeida Prado, é importante destacar que a montagem de José Celso procurava conscientemente acentuar o caráter fragmentário dos personagens. Para esse fim, colaborava de modo particular a caracterização dos atores, revelando na sua aparência dados contraditórios da constituição do personagem, conforme observou David George: por exemplo, no 2º ato, Dona Cesarina aparecia vestida da cintura para cima como grande dama paulista e da cintura para baixo como vedete de teatro de revista; João do Divãs vestia-se com Shirley Temple, contrastando com seu comportamento masculinizado. Não se buscava, portanto, caracterizar realisticamente os personagens,

nem tampouco reafirmar alguma coerência no comportamento dos tipos sociais que representavam. Procurava-se, ao contrário, demonstrar as condições a que levava o oportunismo da classe a que pertenciam, e também a tese de que a história do país era uma farsa, uma grande palhaçada.

Embora declarando aceitar a análise da realidade brasileira depreendida do texto de Oswald de Andrade, o crítico Alberto D'Aversa considerava que José Celso Martinez Corrêa ultrapassou os limites que se impunham à farsa e à sátira, e portanto transgrediu os padrões de gosto de um teatro que pudesse ser considerado culminantemente elevado. Declarava ele:

Fomos para a revelação de Oswald de Andrade e assistimos à orgia desenfreada de um diretor parado nas sugestões de uma vanguarda de trinta anos atrás, mal assimilada e tetricamente reproduzida. Não podemos mais aturar a sátira do pederasta, da lésbica, do coronel ou da velha tia (como dos miseráveis, dos mortos de fome etc.) nos moldes de um teatro de revista em sessões continuadas com desculpa de ironização de um costume; sejamos honesto conosco mesmos: isso se chama "apelação", golpe baixo, confirmação (e audácia) de mau gosto.

O crítico Alberto D'Aversa deixava clara a perspectiva que dominava nos meios bem-pensantes do Rio de Janeiro e de São Paulo: a de que a crítica social era positiva, mas o mau-gosto era dispensável. Revelava-se, desse modo, a dificuldade de aceitar certos traços e tradições de nossa cultura como o teatro de revista e as formas de encenação que desenvolvera considerados como inferiores e desprezíveis.

A partir da montagem de *O rei da vela*, o caráter fragmentário da encenação (traço das vanguardas artísticas do início do século que voltara a ser característico das obras dos anos sessenta), assim como a incorporação do mau-gosto a criação estética, passaram a ser a tônica dos espetáculos do grupo Oficina. No mesmo ano da estréia de *O rei da vela*, na música popular explode o movimento tropicalista que seria identificado com o teatro de José Celso, a pintura de Rubens Gerchmann e o cinema de Glauber Rocha. Caetano Veloso declarou ter visto *O rei da vela* uma semana depois de compor "Alegria, Alegria" e ter ficado fascinado com a identificação artística entre as duas manifestações (Campos, A., p.204). Em ambas, revela-se a tônica dessa tendência artística de época - o retrato fragmentado da sociedade brasileira em seus aspectos mais contraditórios e agressivos (no dizer de Torquato Neto: *a brutalidade e o jardim*); a atitude pouco complacente com o público bem pensante, considerado conivente com o imobilismo político; a ênfase nos aspectos *kitsch* de nossa cultura. Umberto Eco definiu o *kitsch* como a *mentira estética* o que se coaduna com a realidade brasileira que esses artistas divulgaram (Campos, H., p.195). Nossa sociedade era vista como uma farsa, em que não se haviam resolvido os conflitos causados pelo atraso e pela incorporação da influência estrangeira, originando um constante sentimento de inferioridade e vergonha de nossas origens - mesmo entre aqueles que se propunham apressar a Revolução social. A retomada da obra de Oswald de Andrade foi uma oportunidade para uma crítica que se estendia do campo político às próprias concepções culturais conflitantes em nosso país.

A Polícia Federal parecia reconhecer que o vigor e a radicalidade do espetáculo *O rei da vela* não se fundavam numa exacerbação do texto oswaldiano pelo diretor José Celso, como quiseram alguns críticos; pois decidiu proibir, a partir do mês de agosto de 1968, não somente a montagem realizada pelo grupo Oficina, mas qualquer outra ressurreição desse texto nos teatros de todo o país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. Rio: Civilização Brasileira, 1976.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

D'AVERSA, Alberto. "O rei da vela." In: *Diário de São Paulo*, 25 de setembro a 10 de outubro de 1967.

DORT, Bernard. "Uma Comédia em Transe". *Revista Dionysos* n.26, 1982, p.164.

GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

MICHALSKI, Yan. "Considerações em Torno do Rei". In: *Jornal do Brasil*. 30 de setembro de 1967, p.9.

"Um Rei Ameaça as Instituições". In: *Jornal do Brasil*. 15 de Julho de 1968, p.5.

"O rei da vela: Manifesto do Oficina". *Revista Dionysos*, n.26, 1982, p.50.

OSCAR, Henrique. *O Teatro e a Semana de Arte Moderna*. Rio: MEC (Ministério da Educação e Cultura), 1985.

PBIXOTO, Fernando (org.). "A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980)". *Revista Dionysos* n. 26, 1982, p.25.

PRADO, Décio de Almeida. "A Encenação de O rei da vela". In: *O Estado de S. Paulo*, 20 de outubro de 1967, p.12.

VILLOSO, Monica Pimenta. "Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual". *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio: Zahar, 1982, p.70-85.

Os intelectuais e política cultural no Estado Novo. Rio: CPDOC, 1987.

A MORTA DO MODERNISMO

ANDRÉ BUENO

Oswald de Andrade queria que seus escritos fossem *apontamentos para a ação*.

Não imaginava rupturas formais desprovidas de vigor crítico, tampouco panfletos esvaziados de toda intenção estética. Quando morreu, em 1954, se perguntava sobre seu teatro, já supondo que suas peças talvez não fossem encenáveis.

A Morta, peça lírica, escrita na década de 30 é, sem dúvida, parte das inquietações críticas que moveram Oswald de Andrade. Lida hoje, sem maiores cuidados, e com pouca atenção, talvez fosse logo rotulada de ingênua e anacrônica.

A peça trata do poeta posto fora das ações humanas, da vida ativa na *polis*, da intervenção crítica no espaço público. Valor sem mercado, paixão inútil, a poesia estaria condenada ao lirismo estiolado, ao subjetivismo dilacerado e impotente, incapaz de participar dos movimentos sociais de libertação.

Sem meios termos, o movimento das ruas era mesmo a luta de classes e a utopia era a Revolução socialista, em pauta prática, unindo poesia e política. A Revolução socialista, que entrara no horizonte de Oswald de Andrade desde que decidira deixar de ser *palhaço da burguesia* para se tornar *casaca de ferro da revolução proletária*. Eis a meta, que se lê no prefácio do *Serafim Ponte-Grande*, de maneira bombástica e peremptória. O tom de *A Morta* é uma mistura, anárquica e romântica, incisiva, lírica e com surpreendentes tiradas de humor, exigindo da realidade que mude, se transforme, deixando aos vivos a tarefa de governar o mundo dos vivos. Não é para ser lida de maneira direta e literal, perdendo-se o tom farsesco e irônico.

Já foi bastante notado o problema que envolveria as peças de Oswald de Andrade.

Seriam apenas exercícios radicais de estilo, sem estrutura dramática, que não poderiam se traduzir numa linguagem cênica de boa qualidade. A montagem de *O rei da vela*, pelo Oficina de José Celso Martinez Correia, em 1967, mostraria que era bastante possível encenar o teatro de Oswald de Andrade. É um marco na história do teatro brasileiro moderno, e dispensa comentários. Amadoras ou profissionais, bem resolvidas ou desastradas, as montagens que depois vieram, de *O Homem e o Cavalo*, *A Morta*, e *Mistérios Gozosos/Santeiro do Mangue*, mostraram, por obviedade, que o teatro de Oswald de Andrade podia ser encenado.

Partes importantes, quando não pioneiras, na formação do teatro moderno do Brasil. Estabelecido o lugar histórico, não caberia aqui, é claro, abordar a comparação do teatro de Oswald de Andrade com o de Nelson Rodrigues, como tentou Sábato Magaldi, em sua Tese de Doutorado¹. O assunto deste artigo é mais simples. Faço, apenas, algumas anotações e comentários críticos, em torno da vanguarda estética querendo se aproximar da vanguarda política, na segunda década do Modernismo brasileiro.

No plano mais geral, em relação à vontade vanguardista, européia e internacional, de aproximar arte e vida, estética e política. Como se o poeta e o artista, para estarem à altura de sua época, devessem levar seu trabalho na direção das rupturas radicais, abandonando o morno conforto dos museus e das academias.

Isso posto, cabe antecipar o argumento: *A Morta do Modernismo* diz respeito à peça de Oswald de Andrade, mas também à própria Utopia, estética e política, inseparável do Modernismo brasileiro, à direita e à esquerda. Utopia que parece chegar ao final do século XX como morta-viva, anacronismo ambulante, espécie de

André Luís de Luna Bueno é paulista de Marília, poeta e professor da Faculdade de Letras da UFRJ. Autor de De mão em mão (1978); Brasa Brasil (1979); Contra cultura: as utopias em marcha (1979 - tese).

¹ Trata-se de O Teatro de Oswald de Andrade, Tese de Doutorado defendida por Sábato Magaldi na Universidade de São Paulo, Cadeira de Literatura Brasileira, referida aqui a partir de cópia xerográfica. Nessa tese, Sábato Magaldi analisa o teatro de Oswald de Andrade, fazendo uma comparação com o de Nelson Rodrigues, em termos de formação do teatro brasileiro moderno.

cadáver insepulto, vagando feito alma penada. Se fosse o caso de aderir à vertente cínica do cenário que se quer pós-moderno, seria o caso de dizer: a Utopia morreu, antes ela do que eu. Ou então: a Utopia morreu, mas juro que não fui eu. Poemas piada?

Nonadas, tonterias, tolices.

A Morta, texto lírico, é mesmo difícil, um caminho semeado de armadilhas e obstáculos, para qualquer encenador que deseje correr o risco de uma montagem.

Difícil, cabe lembrar, não é sinônimo de hermético. Os últimos a tentarem, Enrique Diaz e a Cia. dos Atores, a julgar pela crítica do Rio de Janeiro, saíram-se mal. Se

levamos em conta a crítica de São Paulo, saíram-se muito bem. O leitor, ou espectador que faça seu próprio julgamento.

A Morta foi escrita em 1937, em São Paulo. A Carta Prefácio do Autor, endereçada a Julieta Bárbara, então mulher de Oswald de Andrade, data de 25 de abril. Define uma intenção muito clara, e penso que ainda merece uma citação completa:

Dou a maior importância à Morta em meio de minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda a ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente.

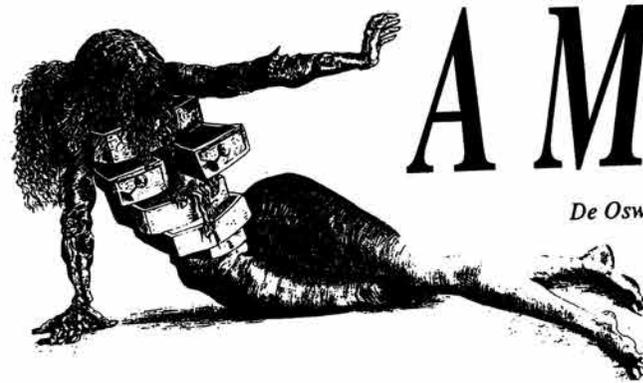
Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis, e parou no balbucionamento e na telepatia. Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz e, através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram. As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas. A você, que é a minha companheira nessa difícil aterrissagem, dedico A Morta.²

O movimento utópico de volta ao espaço público, à linguagem *útil e corrente*, parte do isolamento, do sujeito dilacerado e posto à margem, em direção aos *chamados populares*. Sem parada na vertente surrealista da vanguarda européia, perdida em *sons e protestos ininteligíveis*, ou parada no *balbucionamento e na telepatia*. Nenhuma simpatia pelo onírico, pelo inconsciente frenético, pela escrita automática e seus truques. O desejo, portanto, de sons e protestos inteligíveis, públicos e radicais. Como se vê, um movimento que se afasta justamente do hermetismo como escolha do poeta.

Algum leitor mais atento perguntaria logo o seguinte: sendo esse lugar dilacerado, mesmo que do balbucio e da telepatia, o da poesia nas modernas cidades do capitalismo, por imposição e jamais por escolha, como destruí-lo sem, ao mesmo tempo, não destruir o lugar do poeta e da própria poesia, em favor da linguagem pública da ação, que não poderia jamais ser poética?

Diante da fogueira acesa do mundo, e da violência da história, fica difícil

A Cia. dos Atores
apresenta



A Morta

De Oswald de Andrade

Direção: Enrique Diaz
Realização: Débora Guimarães

Válido para duas pessoas

Rio de Janeiro, setembro de 1992. Convite para estréia de A Morta
Elenco: André Barros, Bel Garcia, César Augusto, Duda Monteiro, Enrique Diaz, Leticia Monte, Lino Caminha, Marcelo Olinto, Marcelo Valle, Patricia Barcala, Paula Salles e Suzana Ribeiro como Beatriz

²A edição de *A Morta* usada neste artigo é a do volume 8 das *Obras Completas*, publicadas pela *Civilização Brasileira*, 1976. Todas as páginas das citações contidas no artigo dizem respeito a essa edição.

responder. Mas é impossível negar a força da exigência, do **ou/ou** posto em cena por Oswald de Andrade. A mim, o que mais espanta é o imenso lugar social destinado na peça aos poetas e à poesia. É incrível a imagem do poeta como *coordenador de toda ação humana*, uma força social de grande valor. O oposto exato do poeta como sonhador, paixão inútil, excedente sem valor, desejo à deriva, sem lugar na ordem burocrática das trocas na cidade capitalista. Ou, como se veria, também sem lugar na cidade que se quis socialista.

Um tom grandioso, quase épico, como se o poeta pudesse mesmo *coordenar ações humanas*, também encontrável em poemas de Vladimir Maiakóvski e no cinema de Glauber Rocha, todos tentando firmar algum tipo de pacto enorme, coletivo.

Que jamais se realizaria, e que, no caso de Maiakóvski, não escaparia à ironia de Léon Trotski.

Seja como for, na contracorrente da história, num movimento radical de libertação, mesmo que quando retórico e voluntarista, tentando escapar da poesia como enfeite, linguagem amena, sorriso da sociedade, culto para entendidos sensíveis numa sociedade embrutecida pela crua necessidade.

No caso brasileiro, apenas dando continuidade ao Modernismo dos anos 20, agora em pauta política explícita: abandonar os Parnasos e Academias, a linguagem douta dos pedantes e dos bacharéis, o tom empolado que se afasta da linguagem usada no cotidiano. Programa que se exacerba, por exemplo, em *A Morta*, mas que também se realizou, de forma sóbria e discreta, na poesia de Carlos Drummond.

No plano geral, pode-se situar o movimento utópico de Oswald de Andrade na época das intenções europeias de vanguarda de romper cânones e limites, aproximando arte e vida, estética e política. Foi a encruzilhada das décadas de vinte e de trinta do século XX, uns artistas indo para a esquerda, outros para a direita. Com um resumo bem negativo e anti-utópico, que as inúmeras prisões, mortes, traições e decepções ilustram fartamente. Mas há que respeitar o movimento utópico de libertação, entrevendo o possível em meio ao perigo. Só que, na encruzilhada, o trem partiu na direção errada.

A Morta põe em cena um *bando precatório, esfomeado e humano como uma trupe de Shakespeare*. Para fazer a *autópsia* da platéia, numa farsa lírica que deseja por a nu o jogo das classes sociais, dos mortos e dos vivos, dos conservadores e dos cremadores, das velhas e das novas linguagens, através de sujeitos divididos e dilacerados. Ou mesmo delirantes, caso se entenda o adjetivo como sintoma de profundas divisões psicológicas com fundamento social. Portanto, da natureza do mesmo material tratado, não como defeito da peça de Oswald de Andrade. São três os quadros do *ato lírico* que é *A Morta*: *O país do indivíduo*, *O país da gramática* e *O país da anestesia*. *O país do indivíduo* é habitado pelos seguintes personagens: Beatriz, A Outra Beatriz, O Poeta, O Hierofante, Quatro Marionetes, Correspondentes e A Enfermeira Sonâmbula.

É um *país* que expõe todo o problema de uma montagem de *A Morta*. Se encenado ao pé da letra, de forma ingênua e direta, os diálogos pareceriam um delírio, ininteligível para qualquer expectador. Mas, como frisa o próprio Oswald de Andrade na rubrica que abre o ato, *é um panorama de análise* (grifo meu). Mas, acrescento, análise de divisões internas dos sujeitos, por assim dizer o subconsciente em cena, misturado com tiradas de humor inusitado. Mas são diálogos muito engraçados, que mexem, e analisam, as divisões esquizóides e neuróticas dos sujeitos, daí os *uns* e os *outros* da cena.

O poeta tem sua Beatriz, mas não é Dante, nem terá um universo cristão, para descer aos infernos e ascender ao paraíso. Para o poeta de *A Morta*, a paixão e o

sexo, poderosos, não podem mover o mundo e mudar a vida, sublimados todos os conflitos e divisões. Tampouco podem servir como refúgio, mesmo que dividido, contra a ordem pública estabelecida.

O lugar da angústia do poeta, e seu desejo de chegar à liberdade, à linguagem corrente, e ao espaço público, são assim postos no país do indivíduo:

As classes possuidoras expulsaram-me da ação. Minha subversão habitou as Torres de Marfim que se transformaram em antenas... (p. 16)

Viverei na Ágora! Viverei no social. Libertado! (p. 19)

Toda a minha produção há de ser protesto e embelezamento enquanto não puder despejar sobre as brutalidades coletivas a potência dos meus sonhos! (p. 20)

O subterrâneo que a sociedade ordena. Um dia serei reconduzido à atmosfera. (p. 21)

Eles tomaram o Estado, eu fiquei com a mulher. (p. 21)

Fizeram-me abandonar a Ágora para viver sobre mim mesmo de mil recursos improdutivos. Eu quero voltar à Ágora. (p. 22)

Eu sou um valor sem mercado. Criaram o sentimento e o tornaram um valor excluído da troca. (p. 22)

É claro, no conflito do poeta de *A Morta*, que mudar a linguagem da poesia não é sinônimo de mudar a sociedade dividida em classes. Não é libertação, nem pode funcionar como consolo. Também os dramas amorosos, como todas as suas variações, são percebidos como armadilhas, formas de confinamento e exclusão, afastando o poeta da praça pública. A descida aos infernos já aconteceu. Mas não é o inferno do cristianismo. É a própria realidade da ordem capitalista, que jogou o poeta no subterrâneo, valor sem mercado, sentimento excluído da troca. Lógica da paixão estéril, improdutiva, que se volta sobre si mesma e dilacera o sujeito. Com um toque primoroso: *Eles tomaram o Estado, eu fiquei com a mulher.*

A poesia é risco, total. Sair do subterrâneo não significa chegar ao paraíso, mas apenas participar das lutas sociais, com todos os riscos que a posição implica. Pode-se argumentar que essa retórica beligerante, o poeta indo na direção dos *chamados populares e do crepitar das metralhas*, foi sempre uma intenção das mais perigosas.

O risco de se queimar sempre foi enorme. Mas não se tire, do acima exposto, conclusões apressadas. Oswald de Andrade, cabe lembrar, não se tornou carola militante de alguma Ação espiritual, nem burocrata stalinista de Partido, muito menos galinha verde Integralista. Foi salvo por seu *fundamental anarquismo*. Para o bem, e para o mal. A curiosa mistura que é o texto de *A Morta*, portanto, não reza pela cartilha de algum *realismo socialista*, dogmático e redutor. Muito ao contrário, oscila entre o engajamento voluntarista e impetuoso, o lirismo dilacerado, o humor sintético e surpreendente, num todo difícil de rotular.

O país da gramática, segundo quadro da peça, põe em cena os seguintes personagens: uma vez mais o poeta, Beatriz e o Hierofante, acompanhados agora de Horácio, O Cremador, O Juiz, Uma Roupa de Homem, Grupo de Cremadores, Grupo de Conservadores de Cadáveres, Mortos-Vivos, O Turista Precoce e O Polícia Poliglota. A cena agora é a praça pública, para onde convergem várias ruas. Ali se trava um combate entre os mortos e os vivos. O tema é claro: *Os mortos governam os vivos*. É preciso cremar os mortos, abrindo espaço para a libertação da humanidade. Ao longo do quadro, nota-se a clara intenção de vanguarda, querendo unir estética e política: mudar o mundo governado pelos mortos também implica em mudar o mundo codificado, gramatical, das frases feitas e dos lugares comuns. Uma ruptura em regra, que não separa revolta estética de revolta política. Nenhuma ilusão de mudar a gramática acreditando mudar o mundo. No diálogo entre o Turista e o



Suzana Ribeiro, como Beatriz

Policial o mundo é visto como dicionário, catálogo, museu, academia, conservação, tudo fixo e regrado. O Turista fala sete línguas, e passeia pelo mundo classificado e previsível. O Policial fala sete línguas, todas mortas, e tem um glossário só de frases feitas. Diz o Policial ao Turista, de forma lapidar: *Somos os guardiões de uma terra sem surpresas*. (p. 30) O papel dos cremadores é evidente: queimar os mortos, libertando os vivos. A divisão é nítida: os vivos cresceram, e querem se emancipar, ocupando tudo, *fábricas, cidades, e o mundo* (p. 31). Ingratos, já que devem tudo aos mortos. Em resumo, *que seria do mundo sem patrões?* (p. 31)

Como se vê, um risco para qualquer encenador. Se posta em cena a forma literal e esquemática da luta de classes, o resultado seria ingênuo, e redutor. Se posta em cena alguma visão carnalizante da luta de classes, forçando a mão no humor escrachado, o resultado seria ridículo e constrangedor. Talvez fosse o caso de alguma sutileza, tomando distância, para apresentar a luta de classes, o lirismo, a ironia, e o humor, balanceados.

No *país da gramática* o Poeta entra em cena para se renovar na rua. Mas está dividido. É poderosa a atração de Beatriz, ambígua, ao mesmo tempo promessa de vida e risco mortal. Pode-se dizer que o Poeta percebe os conflitos, internos e externos, individuais e coletivos. Pelo filtro da linguagem de Oswald de Andrade, de um lado Freud, a sexualidade e o subconsciente, o indivíduo e suas divisões, Beatriz encarnando a *raiz sexual de tudo*, símbolo trágico e ambivalente. De outro, Marx e a raiz econômica, política e social, dos conflitos de classe.

Mas não se trata da construção de um teatro épico e dialético, como em Brecht, com seus procedimentos distanciados e críticos. O tom de Oswald de Andrade é, como já viemos observando, bem outro. Nem de longe alguma ponte, ou mediação, entre Marx e Freud, entre libertação econômica e libertação sexual, que se traduzisse em algum tipo de precoce freudo-marxismo à brasileira. Voltar à vida significaria sair do subterrâneo da neurose, da divisão esquizóide, da alienação social, da fantasmagoria balbuciante, telepática da poesia confinada. Nota-se aí, no entanto, uma percepção muito aguda do conflito mental dos indivíduos e a vida nas sociedades capitalistas. Aos conservadores, como era de se esperar, cabe zelar pela tradição, por Deus, pela Pátria, e pela Família, pela *autoridade dos ociosos*, mas também pelo *vernáculo das caravelas*, só que *no século do avião*. (p. 34) Dilacerado, patético, quase melodramático, o Poeta não ouve Horácio, e segue Beatriz. Quer salvá-la, mesmo ao risco de se perder. Também no *país da gramática*, está Oswald de Andrade apontando a utopia do movimento permanente, da mudança em direção à sociedade e a artes novas.

O terceiro e último quadro da peça, *O país da anestesia*, põe em cena os seguintes personagens: uma vez mais o Poeta, Beatriz e o Hierofante, mais a Criança de Esmalte, Seus Pais O Atleta Completo, O Radiopatrulha, A Dama das Camélias, A Senhora Ministra, Caronte, e o Urubu de Edgar. Hermético? Ingênuo e didático? Não, engraçado e muito surpreendente alguém ter escrito uma peça como *A Morta*, na década de trinta, no Brasil, com um tipo de imaginação capaz de querer uma cena com personagens tão estranhos. A seguinte cena: *uma paisagem de alumínio e carvão*, um *aeródromo que serve de necrotério*, a *árvore desgalhada da vida*, além de *um grupo de cadáveres recentes*, conversando *nos degraus do jazigo*. (p. 45) Curioso *País da anestesia*. Não tem nada de sério ou sagrado. Os personagens esperam a chegada de Caronte, Beatriz e o Poeta. Esperam concentrados como perfumes. Ou brigando, como a família que pensou comprar o sossego no além, mas continuam presos à mesquinhez vivida na terra. Esperam, A Dama das Camélias, O Radiopatrulha, A Senhora Ministra, O Atleta Completo, o Hierofante, esperam ao lado

da ressacada Árvore da vida, que nem mais sombra consegue dar.
É o humor direto, diante dos mitos da criação:

A Dama das Camélias - Conte-nos a história da queda de Adão...

O Hierofante - Levou um tombo... Quando se levantou do solo, estava criada a propriedade privada... (p. 48)

A Dama das Camélias - Então, foi um choque físico que produziu o homem?

O Hierofante - Não. Foi um choque econômico. Caindo da árvore, ele perdeu os frutos de que se alimentava. (p. 48)

Esperam, e querem passar o tempo ouvindo rádio, indo às corridas de cavalos, inventando algum jogo. Não esperam por nenhum Messias ou Redentor. Nem tampouco por um imaginário sentido ou resposta, como um Godot de Beckett. Não há emparelamento subjetivo, a angústia elevada e difícil de certo existencialismo. O humor acaba por desmontar qualquer tom trágico. Esperam, mas não apontam nenhuma Utopia, alguma terra Prometida, Paraíso Perdido, ou Ilha Salvador. Mortos, continuam tão anestesiados, e estranhos, como foram durante a vida. Daí a estranheza. O *never more* do Urubu de Edgar é engraçado, jamais dramático, difícil, como no poema de Edgar Allan Poe. Na peça, ele é o *espírito da árvore*, o que faria supor alguma sublime transcendência. Mas é ele quem *fornece atestados de óbito*, como um burocrata dos mais comuns.

Depois do ego dividido, da Gramática do mundo ordenado e sem surpresa, a Anestesia e a estranheza dos mortos que parecem continuar a vida que já viveram. Diante de sua Beatriz, o Poeta não terá acesso ao Paraíso, mesmo indo ao mundo dos mortos. O Poeta quer superar a divisão, a alma dilacerada, a angústia do inacessível.

Beatriz está morta. O Poeta *trouxe amor para o nada*. E a purificação virá pelo fogo. No mundo dos mortos, dos mitos e da anestesia, a potência crítica não tem lugar.

Assim, o Poeta devolve Beatriz ao nada, devorada como *trecho noturno de minha vida*. Acima de tudo, o Poeta quer permanecer fiel aos *arrebóis do futuro*. Acredita que todo mistério será aclarado. Basta que o homem queime a própria alma. (p. 56)

Bem ao contrário do Hierofante, para quem *o erro do homem é pensar que é o fim do barbante... O barbante não tem fim*. Ou do Urubu de Edgar, para quem *a humanidade continuará trágica e ingênua. Só a morte é a etapa atingida*. (p. 56)

A Morta fecha com uma exortação do Hierofante ao público, a mesma que fora usada por José Celso Martinez Correia e o Oficina, na montagem de 1967 de *O rei da vela*.³

Deve soar estranho, muito estranho, aos ouvidos desencantados deste final de século XX. Talvez soasse excessivo a ouvidos mais sóbrios, mesmo na década de trinta, quando a peça foi escrita. Mas o sentido utópico é claro: queimar o mundo apodrecido, superar as divisões psicológicas dos sujeitos emparedados, ir além do mundo e sem surpresas e ordenado da gramática. No centro, a própria superação da sociedade de classes. Eis o sentido da libertação para a qual aponta a peça de Oswald de Andrade⁴.

Não é difícil imaginar o lugar difícil ocupado pelas peças de Oswald de Andrade na década de trinta brasileira, onde o que havia era um teatro bastante conservador. Nem tampouco imaginar as reações, à esquerda e à direita. Passando ao largo dos cânones realistas, realistas-críticos, e muito longe das limitações do realismo socialista, além do mais usando um tom anárquico, lírico, debochado, difícil imaginar tal teatro bem recebido pela ortodoxia comunista. À direita, é bem evidente a distância que separa *A Morta* do pensamento, digamos, de intelectuais cristãos ou conservadores, que jamais aceitariam o tratamento dado ao sagrado mundo dos

³ [A revista *O Percevejo* ano 3, n.3, 1995, p.25, na segunda parte do dossiê *Memória da crítica brasileira*, publicou uma foto do diretor José Celso Martinez Correia à frente do painel, onde se lia: Respeitável público. Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as 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, talvez nos salvereis da fogueira acesa do mundo. Oswald de Andrade *A foto ilustra a crítica de Yan Michalski, "Considerações em torno do Rei (I)", reproduzida do Jornal do Brasil de 16 de janeiro de 1968, seguida da parte II da mesma crítica, publicada no mesmo jornal, no dia seguinte. N.e.]*

⁴ *A imagem da "utopia da viagem permanente e redentora", pela busca da plenitude através da mobilidade, assim como o movimento de "devoração-mobilidade" em Oswald de Andrade, são partes das análises de Antonio Cândido nos ensaios "Estouro e Libertação" e "Oswald viajante", ambos encontráveis em vários escritos, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2ª ed., 1977. Embora não se refiram à peça analisada neste artigo, me pareceram indicar uma linha de leitura e um ponto de apoio bastante produtivos.*

mortos, ou à sagrada ordenação da gramática da vida.

No plano geral da História, a derrota não poderia ter sido pior. A fogueira do mundo gerou a barbárie em escala jamais imaginada, a violência virando a regra do jogo totalitário. Não é pouco, sobretudo para quem esperava a libertação do homem e o nascimento de sociedades socialistas livres e justas.

Também as esperanças da vanguarda estética foram derrotadas. Não apenas no Brasil, como bem o demonstram as decepções e amarguras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade no final de suas vidas. Derrota geral. Na política, diante da força totalitária, com seu cortejo de prisões, mortes, exílios, mudanças de posição, censura, silêncio forçado. Nas emergentes sociedades de consumo, com o avanço do mundo da mercadoria, da propaganda, do imaginário reduzido dos meios técnicos de massa. No terrenos da própria arte, com recuos e diluições variadas e, por certo, uma grande distância a separar a arte e a vida. A potência dos sonhos dos poetas nada poderia contra as brutalidades coletivas.

Nem de longe o poeta poderia ser *o coordenador de toda ação humana*. Seu drama só fez se aguçar, cada vez mais afastado da linguagem útil e corrente. Indicações utópicas. Rupturas e rebeldias, sinais dispersos, cânones desconsiderados, o gosto pela fogueira acesa do mundo, pelo movimento permanente. Ou, caso queiram, marcos importantes do Modernismo no Brasil, quando já se percebera que só jogos de linguagem, e avanços formais, não bastariam para dar conta dos problemas e limites postos pela época e pelo país.

Penso em Oswald de Andrade no final da vida, doente, tendo que vender suas *bandeiras*, isto é, os quadros da arte moderna que o acompanharam. E me pergunto se foram os artistas do Modernismo que se propuseram tarefas imensas, impossíveis de levar a bom termo nos limites da própria arte, ou se o século mostrou-se muito mais violento e reacionário do que poderiam imaginar.

Em retrospecto, talvez os mais sóbrios e reflexivos, capazes de um realismo pouco dado ao gesto utópico e incendiário, excessivo e exigente, tenham se mantido um pouco à margem dos riscos que correu Oswald de Andrade. Mas talvez fosse mesmo o caso de fazer a aposta, na encruzilhada, em meio ao perigo. Quem sabe? Tantas perguntas, tantas respostas.

A Morta: montagem realizada em 1973, na Bahia, direção de Walter Seixas Jr.



MEYERHOLD E A BIOMECÂNICA: UMA POÉTICA DO CORPO

ARLETE CAVALIERE

VsÉVOLD MEYERHOLD (1874-1940) INICIOU SUA CARREIRA COMO ATOR NA COMPANHIA CRIADA POR NEMIRÓVITCH DANTCHENKO E KONSTANTIN STANISLÁVKI EM FINS DO SÉCULO XIX. O TEATRO POPULAR DE ARTE DE MOSCOU (A PALAVRA *POPULAR* DESAPARECEU ANOS DEPOIS) TORNOU-SE, COMO SE SABE, O TEMPLO DO NATURALISMO CÊNICO E DO REALISMO PSICOLÓGICO E FOI PARA MEYERHOLD UMA GRANDE ESCOLA. MAS, MAIS DO QUE ISSO, TEVE IMPORTÂNCIA FUNDAMENTAL PARA AS INQUIETAÇÕES ESTÉTICAS DE MEYERHOLD, QUE O LEVARIAM A UM POSTERIOR ROMPIMENTO COM A COMPANHIA DE STANISLÁVSKI E A BUSCA DE NOVAS VIAS NA CRIAÇÃO TEATRAL. CONTAMINADO, CERTAMENTE, PELAS NOVAS CORRENTES ESTÉTICAS DO SÉCULO XX, AFIRMA-SE LOGO COMO UM ANTIRREALISTA E PASSA A DESAFIAR, NÃO SÓ ATRAVÉS DA SUA PRÁTICA ARTÍSTICA COMO ENCENADOR, MAS TAMBÉM COMO TEÓRICO E PENSADOR, O ACADEMICISMO E O REALISMO-NATURALISMO NA ARTE.



No impressionismo, no cubismo e finalmente no expressionismo alemão, Meyerhold vai encontrar fonte de inspiração para o desenvolvimento de novos caminhos no campo teatral e, principalmente, na pesquisa de valores puramente formais como o volume, a cor, a linha, que teriam um papel crescente na afirmação da teatralidade e no seu princípio de um teatro da convenção e da estilização.

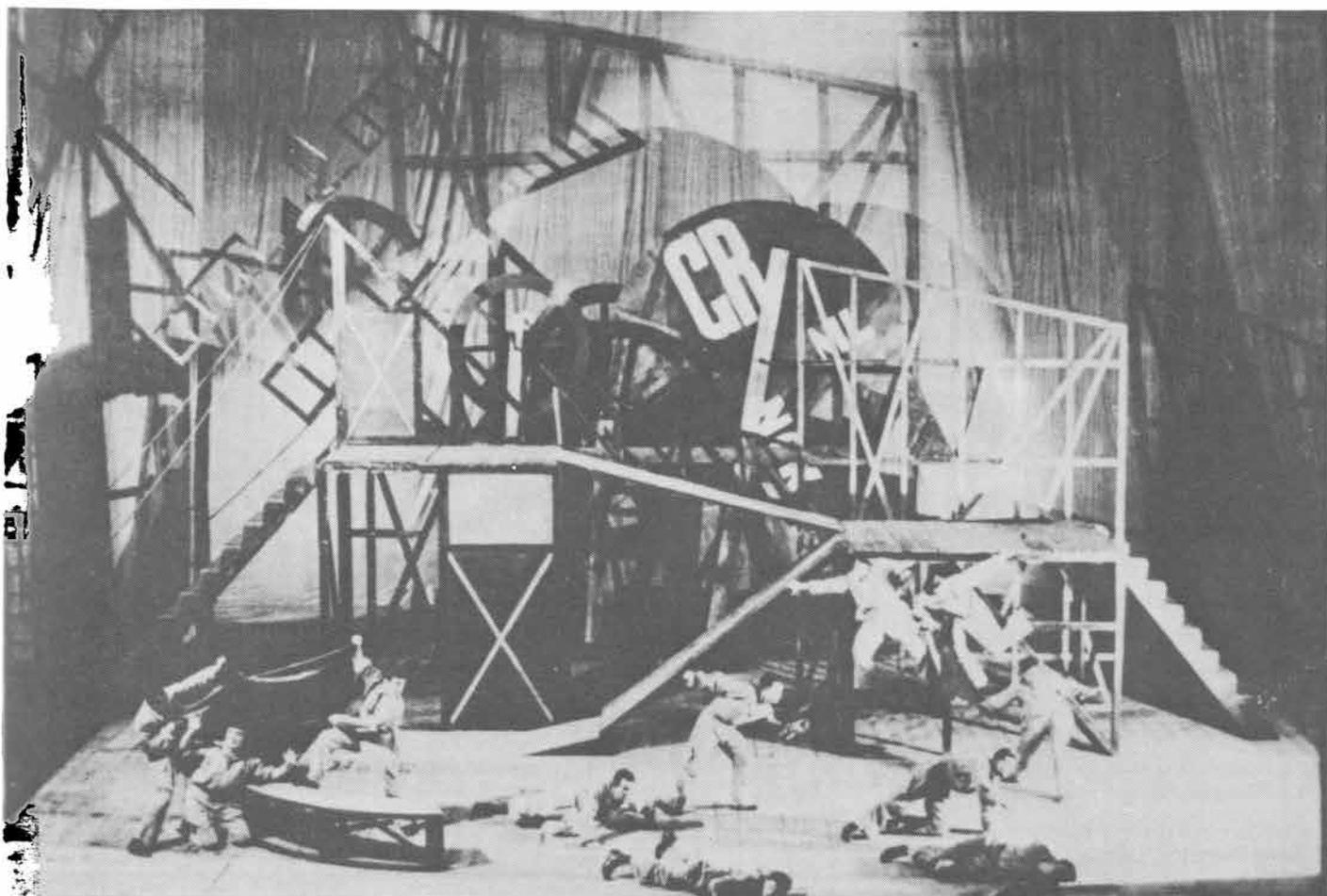
A criação meyerholdiana atravessa um período de extrema

turbulência na história da Rússia, marcado fundamentalmente pela Revolução de 1917 e suas conseqüentes reverberações nos vários níveis da vida russa. Meyerhold participou ativamente no movimento cultural da Rússia pré e pós-revolucionária, e em todo o seu trabalho de encenador observa-se, ao lado de uma postura estética de extrema coerência e de uma linha de pesquisa evolutiva muito claramente delineada, diferentes orientações do ponto de vista do

Figurino de Popova para Le Cocu Magnifique, de Crommelynck, encenação de Meyerhold. Teatro do Autor, Moscou, 1922

resultado artístico que deixam transparecer a inesgotável cumplicidade da sua arte com o acelerado processo histórico daqueles anos.

Certamente, esse diálogo de Meyerhold com seu tempo nem sempre ocorreu de modo tranqüilo. As diversas montagens de sua longa carreira demonstram os momentos



Le Cocu Magnifique (O como magnífico), farsa em três atos, encenação de Meyerhold, decoração de Popova. Moscou, 25 de abril de 1922

em que ele seria ouvido como louvor, e outros em que sua voz não encontrou eco nem no público, nem na crítica e muito menos nas instâncias oficiais.

Não resta dúvida que a etapa de maior repercussão do encenador russo acontece nos anos seguintes à criação do seu *Outubro Teatral*, quando, em 1920, é nomeado chefe do Departamento Teatral do Comissariado de Instrução e declara a necessidade de se fazer *uma revolução no teatro e de refletir em cada representação a luta da classe trabalhadora por sua emancipação*. Também o encontro com Vladimir Maïskóvski seria decisivo para o ulterior desenvolvimento do trabalho de ambos quer do ponto de vista estético, quer no plano político e ideológico.

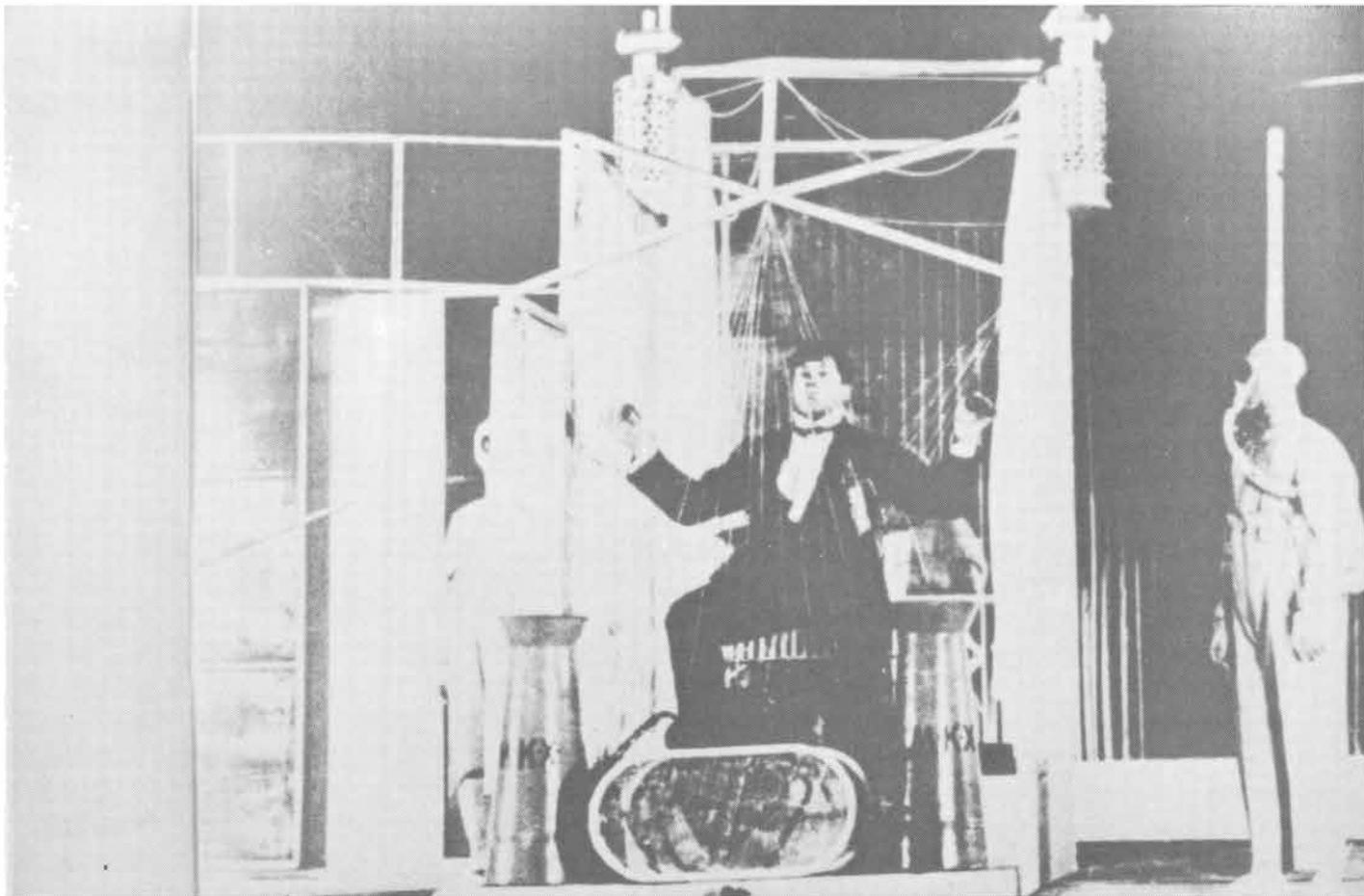
É nessa etapa que se dá o estreito contacto com o grupo de construtivistas que buscavam, no

campo das artes plásticas e da arquitetura, uma arte baseada no materialismo, desvinculada de toda herança cultural idealista do passado. Concebiam a arte mais como prática artística do que como categoria estética. Meyerhold toma os postulados construtivistas, especialmente o princípio da beleza funcional e utilitária, como meio de elaboração de sua famosa teoria da biomecânica.

Não se pode compreender, na verdade, a teorização da biomecânica de Meyerhold sem se pensar na forte influência do movimento construtivista sobre todo um período do teatro russo de vanguarda. O construtivismo na Rússia tem sido considerado como um desenvolvimento conseqüente do cubo-futurismo e das tendências pictóricas da vanguarda, e seu triunfo no campo do teatro foi uma

das suas importantes contribuições. Meyerhold figura certamente como o diretor teatral que melhor soube explorar as possibilidades da cena construtivista.

Se a maior parte dos cubo-futuristas e grupos afins se inclinavam fortemente para o elemento urbano, a civilização da velocidade e das máquinas, exaltando o cinema como forma artística mais sintonizada com a precisão e a tecnologia moderna, os construtivistas retomam essa idéia depois de 1918, radicalizando o objetivo de fazer uma arte que fosse *filha harmoniosa da cultura industrial*, compartilhando assim com as aspirações da sociedade soviética nascente. A arte torna-se construção de objetos, elaboração técnica de materiais, aproximando-se das formas do artesanato, da experiência operária.



O Percevejo (Klop), de Maiakovski, montagem de Meyerhold, cenário do construtivista Rodchenko. Moscou, 1929

Se quisermos, não apenas o trabalho teatral de Meyerhold, mas também a poesia e as peças de Maiakóski, e ainda a direção cinematográfica de Eisenstein, devem muito a essa espécie de cálculo algébrico com que os construtivistas pretendiam estruturar suas obras de arte, seja literatura, pintura, arquitetura ou escultura.

No campo cênico dispensavam-se definitivamente os painéis pintados e as decorações supérfluas, e sobre o palco surgiam armações abstratas que continham torno e tear, encaixes, escadas e partes giratórias. Os dispositivos cênicos assumiam cada vez mais a estrutura mecânica de uma espécie de máquina-ferramenta com suas elevações, rodas passarelas e engrenagens as mais extravagantes.

Meyerhold, servindo-se portanto desse novo espaço cênico, vai investigar um novo sistema para a interpretação do ator: os tabladros e andaimes da cena construtivista serviram de base para a exploração do virtuosismo cinético de um novo

ator. A teoria da biomecânica oferecia, em vez de *emoções verdadeiras*, um conjunto de saltos, flexões, simulações, golpes, enfim, toda uma linguagem corporal que pretendia substituir o ator da intuição, do *perejevaine* (da *experiência interior*), por um ator-ginasta, um ator acrobata que, em última análise, simbolizaria com seus dotes físicos o homem ideal da época. A premissa de Meyerhold era que a verdade das relações e da conduta humana, a essência do homem, se expressa não por palavras, mas por gestos, passos, olhares, ações. Dizia: *a muda eloquência do corpo pode fazer milagres e a palavra não é mais do que um bordado sobre o tecido do movimento*. A biomecânica de Meyerhold que colocava os atores, vestidos com macacões, girando por entre as peças daqueles dispositivos cênicos, aproximava, certamente, o teatro das cadências da produção; e o ator, numa exatidão extremada de

movimentos, assumia o aspecto de um operário diante das máquinas.

Mas a agilidade dos atores de Meyerhold impedia-os de caírem num certo esquematismo de gestos como se fossem bonecos vazios. A esse rigoroso abstratismo, tanto da biomecânica quanto do construtivismo, juntava-se uma teatralidade repleta de humor *clownesco*, onde os atores, como bufões da *Commedia dell'Arte*, pareciam improvisar truques, surpresas e piruetas. Na verdade, essa alegre comicidade repleta de brincadeiras, que lembrava os teatros de feira com suas cambalhotas, perseguições e arlequindas, nunca desapareceu dos espetáculos de Meyerhold e sempre fez parte das investigações estéticas do diretor. Isso explica também o seu desejo, principalmente nos anos que se seguiram à Revolução, de transferir o teatro para espaços abertos, para as praças públicas, e chegar, enfim, a um espetáculo

extra-teatral. Isto é, com a abolição da cena, do cenário e dos figurinos, os atores, a peça e sua representação poderiam ser substituídos por um jogo livre de trabalhadores, que consagrariam uma parte de seu tempo ocioso a um jogo teatral improvisado no próprio local de trabalho e num cenário inventado por ele.

A base desse teatro encontra-se justamente em libertar o ator de todo o acessório supérfluo que sobrecarrega a cena, para colocar em primeiro plano a sua própria iniciativa criadora. Ao tomar como modelo ideal a tragédia e a comédia da antigüidade greco-romana, em oposição ao teatro de *estados de alma* stanislavskiano, Meyerhold propõe o ritmo como base da dicção e do movimento dos atores, apontando para a possibilidade de uma espécie de revitalização e renascimento da dança-ritualística do teatro antigo. Nesse sentido, a palavra poderá se transformar num grito harmonioso, ou mesmo ser expressa através de jogos melódicos pela marcação de pausas e silêncios. Para que isso ocorra, propõe uma estruturação cenográfica que impede a diluição dos movimentos cênicos, uma vez que o objetivo está em concertar a atenção do espectador na movimentação e na plasticidade do corpo do ator. Cabe ao desenho dos gestos, rigorosamente sublinhados, toda a força expressiva do espetáculo. Esses procedimentos são utilizados para conduzir a imaginação do espectador a uma *remontagem* criativa do desenho e das alusões propostas pela cena.

A técnica desse tipo de teatro em permanente luta contra o procedimento ilusionista, ao estruturar habilmente as linhas, a construção dos agrupamentos de

atores em cuidadosa articulação, inclusive com a iluminação cênica, sugere um movimento cênico que permite filtrar, independentemente do sentido literal das palavras pronunciadas no palco, a significação mais profunda do drama:

No teatro da convenção, o espectador não esquece em nenhum momento que diante dele está um ator que representa, e o ator não esquece que diante dele está a platéia; sob os seus pés, o palco e ao redor, a cenografia. É a mesma coisa [que ocorre] com um quadro: ao olhá-lo não se pode esquecer por um segundo que se trata de tintas, tela, pincel, mas ao mesmo tempo emana um sentimento de vida, sublime e iluminado. É sempre assim, quanto melhor é o quadro, mais forte é o sentimento de vida.¹

Sintetizar, estilizar, transformar em símbolos serão procedimentos-chave de sua poética teatral. Para isso, recorrerá mais ao movimento plástico do corpo do ator do que à perfeita caracterização naturalista. Considera o ator como agente fundamental da cena e incidirá o seu trabalho de encenador nos movimentos rítmicos e na plasticidade do corpo, numa conexão com os outros meios de expressão que conformam a linguagem cênica. No espaço cênico o ator é um corpo humano, cujo poder expressivo aumentará na medida em que mantiver com os outros signos cênicos relações de cumplicidade e antagonismo.

O ator sobre o palco é como o escultor diante de seu bloco de argila: lhe é preciso encarnar numa forma palpável o mesmo conteúdo que o escultor, isto é, os impulsos de sua alma, suas sensações. O pianista tem como material os sons do instrumento no qual ele toca, o cantor tem a voz, quanto ao ator, possui seu próprio corpo, a fala, a mímica, os gestos. A obra que um artista interpreta é o

molde onde se introduz sua criação pessoal.²

A técnica da biomecânica consiste, portanto, em transformar o corpo do ator, sua fisicalidade, em linguagem artística fundamental da arte teatral. A transformação do ator, do homem sobre o palco, em objeto de arte significava fazer do corpo humano, a partir de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica co-harmonia com a cenografia e com o ritmo musical e plástico do movimento cênico.

Depreende-se também, a partir daí, que o ator meyerholdiano deve possuir um sentido musical desenvolvido. O ator sabe por que razão as coisas que o cercam tem tal forma e não outra; não ignora que se trate de um produto de arte teatral, também ele se transformando num produto artístico. Harmoniza seus movimentos com alegria pela sua elocução musical e pela leveza e plasticidade de seu corpo. Esses movimentos lhe impõem um virtuosismo de acrobata como o ator japonês clássico que inspirou o trabalho de Meyerhold por ser essencialmente um ator-acrobata e dançarino. Nessa metodologia, a palavra cênica obriga o ator a ser um músico, pois o trabalho com as pausas leva-o a calcular o tempo não só como um músico, mas também como poeta. É a música tem o papel de uma corrente que acompanha as evoluções do ator no palco e seus instantes de pausa.

Com relação ao texto literário, à obra dramática propriamente dita, Meyerhold procurará surpreender dois diálogos: um exteriormente necessário, que compreende as palavras que acompanham e explicam a ação, e outro interior, que deverá, segundo ele, ser captado pelo espectador não através

das palavras, mas por meio das pausas, dos silêncios e, sobretudo, pela substituição dos monólogos explicativos por aquilo que o encenador considera fundamental para o teatro: a música dos movimentos plásticos. Vê-se, portanto, que no sistema meyerholdiano, a base sólida sobre a qual o ator apoia o seu trabalho, e a partir da qual faz nascer o sentimento é, sem dúvida alguma, a própria corporalidade: sua proposta parte, fundamentalmente, de uma premissa física.

Não foi sem razão que os cursos de biomecânica incluíam sempre em seu programa de estudos a cultura física, a acrobacia, a dança, exercícios de rítmica, o boxe e a esgrima. É sempre o corpo do ator enquanto linguagem expressiva e produto de arte, que parece definir o sustentáculo da poética cênica meyerholdiana.

Há que se destacar o estudo e a pesquisa dos princípios da

representação de grandes épocas teatrais e das técnicas da tradição teatral: a Commedia dell'Arte e o teatro oriental, donde se depreende a absoluta necessidade do novo ator aprender uma série de axiomas obrigatórios, qualquer que seja o teatro onde ele crie. Mas não se trata, certamente, de uma reconstituição dos métodos do passado, e sim, um aproveitamento eficaz das tradições teatrais com vistas a construir sempre uma ação cênica inédita, conduzida por um novo ator.

Também explica-se a partir desses pressupostos a contraste utilização por Meyerhold dos expedientes do circo e do music-hall. Há, sem dúvida, razões teóricas para isso, na medida em que encontrou nessas modalidades cênicas, características indispensáveis ao ator: limpeza, virtuosismo da técnica, sentido absoluto do ritmo, agilidade corporal,

que, num mínimo tempo, consegue inserir um máximo de sensações. Na verdade, expressar o máximo com o mínimo de meios, equivale alcançar a mais sábia e criativa economia na articulação de linguagem teatral.

Não se pode esquecer também que Meyerhold atribuía à biomecânica uma tarefa educativa para a formação do novo homem soviético que nascia com a revolução, o que correspondia à organização científica do trabalho e à exigência da racionalização dos movimentos e do comportamento físico. Transferia, portanto, para o palco da biomecânica todas as suas convicções estéticas pré-revolucionárias orientadas para um teatro da fisicalidade e do dinamismo corporal do ator e, conjugando-as agora com uma ideologia revolucionária voltada para a estruturação de um novo homem

O Inspetor Geral (*Le Revizor*), de Gogol, encenação de Meyerhold. Moscou, Teatro de Meyerhold, 1926



e uma nova sociedade, projetava no ator biomecânico as leis que deviam vigorar a partir de então, baseadas na eficiência, na destreza e, sobretudo, na cooperatividade organizativa.

Num artigo de 1922, intitulado *O ator do futuro*, Meyerhold escreve:

Ao estudarmos o trabalho de um operário experimentado, observamos em seu movimentos:

1. ausência de movimentos inúteis não produtivos;
2. ritmo;
3. consciência exata de seu centro de gravidade;
4. firmeza.

O processo de trabalho de um operário experimentado se parece com a dança, situando-se assim no limite da arte.

A imagem de um homem que trabalha corretamente produz prazer. Tudo isto se aplica perfeitamente ao trabalho do ator do futuro, pois estamos sempre lidando, em arte, com a organização de um certo material. A arte deve se fundar sobre bases científicas e toda a criação artística deve ser consciente. A arte do ator é fundada sobre a organização de seu material, isto é, o ator deve saber utilizar corretamente os meios expressivos de seu corpo.

Se o assumo a postura de um homem triste, começo a sentir tristeza. Na minha qualidade de diretor biomecânico, vigio para que o ator seja sadio e que seus nervos não sejam atingidos. Pouco importa que se represente uma peça triste: vocês devem ficar alegres e não se concentrarem interiormente, para não ficarem neurastênicos. Certos atores fazem todas as espécies de manipulações para penetrar num mundo triste e isto os torna nervosos. Quanto a nós, dizemos: Se eu faço vocês assumirem uma postura triste, a réplica será triste também.

Desta forma Meyerhold parecia desacreditar que uma abordagem

psicológica pudesse conduzir a qualquer solução cênica com precisão e rigor técnico:

Construir sobre uma base psicológica o edifício teatral é como edificar uma casa sobre a areia: ela desabará inevitavelmente. Na realidade, todo estado psicológico está condicionado por certos processos fisiológicos. Ao encontrar a solução correta do seu estado físico, o ator chegará a uma situação através da qual surgirá nele essa excitabilidade que constitui a essência de seu jogo, que contagia os espectadores e que os faz participar desse jogo. É a partir de toda uma série de situações ou de estados físicos que nascem esses pontos de excitabilidade e que só depois se tingirão deste ou daquele sentimento.

A partir da década de 30, Meyerhold começa a ser perseguido pela crítica oficial stalinista.

Recusava-se a curvar-se à deformação do conceito do realismo socialista. Vivía, portanto, cada vez mais tragicamente o problema das relações entre a burocracia e a arte, ou melhor, entre os burocratas da arte e o criador. Qualificado publicamente pelo Partido como *chefe do formalismo no teatro* e responsável por obras estetizantes e retrógradas, obrigaram-no a pronunciar um discurso para reconhecer seus erros formalistas e propor um *realismo verdadeiro* como único objetivo artístico. Em janeiro de 1938 o teatro Meyerhold é fechado por decreto e três dias após o Congresso Geral de Direitos Teatrais, ocorrido em 1939, é detido e deportado por ter se negado mais uma vez à manifestação de submissão e retratação artística.

Hoje, após meio século de silêncio oficial sobre a vida, a obra e a morte de Meyerhold, sabe-se,

enfim, com a recente possibilidade de acesso aos arquivos soviéticos e a divulgação de materiais e documentos, que Stálin decretou o fuzilamento do encenador russo em 2 de novembro de 1940.

A este trágico destino, sem dúvida muito pouco digno para um dos principais criadores da década de vinte, o próprio Meyerhold já respondera com suficiente ironia, confiante, por certo, de que a partir dele nasceria toda uma nova corrente teatral e que o futuro, mais cedo ou mais tarde, revelaria seu rico passado: *Se depois de minha morte, vocês tiveram que ler biografias nas quais sou retratado como um sacerdote, vaidoso de minha própria importância, proferindo verdades eternas, eu os encarrego de declarar que tudo isto é calúnia e que fui sempre uma pessoa muito feliz.*

Arlete Cavaliere é professora de Literatura e Teatro Russo e Coordenadora do Curso de Russo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Publicou recentemente, pela editora Perspectiva, livro dedicado a Meyerhold e a biomecânica.

¹ Cf. o conjunto de textos *O Teatro (sobre Teatro)*, de 1912, publicado no primeiro livro de dois volumes que integram a coletânea dos escritos do encenador, preparada por A. Fevral'ski: V. E. Meyerhold, Státi, pisma, retchi, bessedi (*Artigos, discussões, conversas*). Moscou: Editora Iskustvo, 1969.

² V. Meyerhold, *ob. cit.*, p. 127.

³ Este texto encontra-se publicado no volume II dos escritos de Meyerhold, *ob. cit.*, p. 486.

⁴ Cf. Igor Ilinski, "Sobre mim mesmo". Moscou, 1961. Apud V. Meyerhold, *Teoria Teatral*. Madrid: Editora Fundamentos, 1979, p. 200.

⁵ V. Meyerhold, "O ator do futuro e a biomecânica", *ob. cit.*, p. 489.

AS VISÕES DE SIMONE MACHARD

UMA LIÇÃO DE DIALÉTICA

EMÍLIA VIOTTI DA COSTA

A PEÇA FOI ESCRITA DURANTE O EXÍLIO DE BRECHT EM SANTA MÔNICA, CALIFÓRNIA. BRECHT E SEU AMIGO E COLABORADOR FEUCHTWAGER TRABALHARAM NELA ENTRE OUTUBRO DE 1942 E FEVEREIRO DE 1943. A ESTA ALTURA AS TROPAS ALEMÃS HAVIAM OCUPADO BOA PARTE DA EUROPA OCIDENTAL E EM NOVEMBRO DE 1942 OS ALIADOS DESEMBARCAVAM TROPAS NO NORTE DA ÁFRICA. A OFENSIVA ALIADA APENAS COMEÇARA. O COLABORACIONISMO DE SETORES DAS CLASSES DOMINANTES QUE SE HAVIAM ALIADO AOS ALEMÃS NOS PAÍSES OCUPADOS E A ORGANIZAÇÃO DE MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA POR PARTE DE AMPLOS SETORES DA POPULAÇÃO ERAM ASSUNTOS QUE A TODOS PREOCUPAVAM. FORAM ESSES OS TEMAS QUE BRECHT SE PROPÔS A DISCUTIR NA PEÇA. *SIMONE MACHARD*, NO ENTANTO, TRANSCENDE AS CIRCUNSTÂNCIAS HISTÓRICAS DO MOMENTO DE SUA CRIAÇÃO, NÃO APENAS POR SEU VALOR ESTÉTICO, MAS PRINCIPALMENTE PELA ADMIRÁVEL LIÇÃO DE DIALÉTICA QUE A PEÇA CONTÉM.

Como muitos outros intelectuais de esquerda, Brecht viu-se obrigado a enfrentar o conflito entre a teoria e a prática: de um lado, o internacionalismo proletário inerente ao pensamento socialista, e de outro os nacionalismos que a guerra desencadeara. Imbuído de um profundo conhecimento da dialética marxista e reconhecendo a prioridade da prática sobre a teoria, Brecht repudiou a equação simplista que faz com que nacionalismo apareça identificado com burguesia e internacionalismo com proletariado. Em *As Visões de Simone Machard*, Brecht propõe uma equação mais complexa e mais adequada à *práxis* do momento, em que o nacionalismo aparece sob múltiplas e contraditórias perspectivas.

A ação passa-se em 1942 numa cidadezinha de província na França. Numa pequena hospedaria de Saint-Martin, a menina Simone Machard é iniciada pelo patrão, Sr. Soupeau, no mito de Joana d'Arc. Para Simone, que substitui na hospedaria o irmão que foi para o *front*, o mundo é, a

princípio, simples e sem ambigüidades, como costuma ser para as crianças. Para ela, o patrão é um homem justo e generoso: pois não permitira ele que ela guardasse o lugar do irmão? Como qualquer criança instruída nas lições do patriotismo e do nacionalismo, Simone venera a pátria e cultua seu passado. Sua noção de pátria é vaga e abrangente: a França – ela ouvira dizer – é o país mais lindo do mundo, a pátria de todos os franceses, ricos e pobres, patrões e empregados. Joana d'Arc é a heroína de todos os franceses. Para Simone, as lições da História são tão simples e inequívocas quanto as do presente. Assim como no passado Deus ordenou à donzela de Orleans que unisse todos os franceses no combate aos inimigos da França, no presente só há uma ação adequada: lutar contra os alemães. Essa deve ser a luta de todos, sejam eles patrões ou empregados. No decorrer da peça, no entanto, Simone aprenderá que o mundo não é assim tão simples e que o patriotismo dos patrões é diferente

do patriotismo dos empregados.

As lealdades de Simone são de início igualmente claras. Suas prioridades são bem definidas. Se há comida na hospedaria e os soldados têm fome, a comida lhes deve ser entregue. Se os refugiados necessitam dos caminhões do patrão para fugirem das tropas alemãs, os caminhões devem ser postos à sua disposição. Se a gasolina dos Soupeau pode servir ao inimigo, ela deve ser destruída antes que os inimigos possam obtê-la. O mundo – tal como Simone o percebe – é um mundo sem contradições. No decorrer da peça ela descobrirá um mundo diferente: conflitual e contraditório.

Simone acredita inicialmente que, em face do inimigo, o seu interesse e o do patrão são idênticos, pois ambos são franceses. O próprio Soupeau, em renovadas expressões de patriotismo, a convence disso. Aliás, ele insiste em cultivar em Simone sentimentos patrióticos. É ele quem lhe recomenda a leitura da vida de Joana d'Arc. *Esta sociedade* - diz Soupeau no

primeiro ato - *não sabe mais o que é a França. Bem que estamos precisando de uma Joana d'Arc hoje em dia.* Soupeau chega mesmo a dizer que Simone pode ser uma nova Joana d'Arc. Simone respondera a esse apelo. Ela será Joana d'Arc. E tal como sucedera a Joana d'Arc, Simone será condenada por seu ato patriótico.

Na peça, o mito converte-se em realidade. Mas nesse processo ele se modifica. Quando Simone sonha que é Joana d'Arc, suas visões traduzem as lições da história em termos do cotidiano de Simone. Ao mesmo tempo, o cotidiano de Simone traduz as lições da História. A experiência do dia a dia interfere nas suas visões do mito. Nos sonhos de Simone, por exemplo, os sinos de Reims ressoam como as marmitas vazias dos refugiados; o rei Carlos é o presidente da Câmara local; o coronel Fétaïn, velho amigo dos Soupeau, é o duque de Borgonha; Soupeau aparece como condestável, e a sua mãe, a senhora Soupeau, será a rainha-mãe Isabel. O anjo que inspira as ações de Simone é um anjo prosaico: *de traje surrado e um pouquinho gasto na manga*, assemelhando-se estranhamente a seu irmão André – o primeiro na comunidade de Saint-Martin a se apresentar como voluntário. André

é o anjo à esquerda do altar – provavelmente uma alusão às suas convicções políticas, alusão esta repetida em outras passagens da peça (André Machard é um vermelho, um comunista, etc.). Ele

acrescentam algo à experiência vivida como realidade ou mito; têm uma função cognitiva e às vezes até mesmo profética. As visões de Simone conferem à experiência do dia a dia um novo significado, clarificando-as, chegando mesmo a antecipar o que vai acontecer. Em suma: as visões não só explicam o vivido e inspiram novas ações como também prevêm o que sucederá. No primeiro sonho, por exemplo, Joana (Simone) toma a iniciativa de contar ao Rei (Presidente da Câmara) o que Simone não ousara contar ao Presidente da Câmara no dia anterior: que o patrão está escondendo a gasolina. Mas no dia seguinte ao sonho, Simone procurará o Presidente da Câmara para contar-lhe que Soupeau pretende se safar com os caminhões que aquele havia requisitado para a retirada dos refugiados. É como se o sonho da noite anterior lhe tivesse dado a coragem que lhe faltara na véspera, inspirando ao

mesmo tempo a ação correta. O exemplo de Joana (figura mítica e personagem de sonho com quem Simone se identifica) serve de inspiração à menina. O mito aparece, assim, como ponto de referência da história, da mesma maneira que a história do dia a dia é o ponto de referência da leitura e entendimento do mito. No segundo



Brecht, em desenho de seu amigo e colaborador Caspar Neher

representa a vanguarda consciente e militante. Nos sonhos, André é o inspirador e guia de Simone.

Os sonhos não são apenas reproduções de elementos do cotidiano, misturados com cenas da vida de Joana d'Arc. Eles

sonho de Simone ocorre uma situação análoga. Uma das falas de Presidente da Câmara é uma mistura dos diálogos mantidos no dia anterior entre eles e a senhora Soupeau; através desse expediente, Brecht deixa claro que, a despeito das aparências em contrário, o Presidente da Câmara e a senhora Soupeau falam a mesma língua - fato que só ficará evidente para Simone muito mais tarde. No sonho, o Presidente da Câmara (Rei Carlos) diz a ela: *Querida Joana, estamos muito satisfeitos contigo. Isto, partindo de nós, é uma grande coisa. Mas agora basta. É preciso deixares alguma coisinha para nós fazermos. Agora vou fechar a hospedaria e voltarás para tua casa. Mas antes, naturalmente, receberás um título de nobreza..* Essas palavras lembram a fala da senhora Soupeau na cena anterior, quando ela despede Simone depois desta ter desempenhado um importante papel no confronto entre os refugiados e os patrões - confronto esse que terminara na distribuição de provisões da hospedaria aos refugiados. Depois da cena de confraternização entre os Soupeau, Simone e os refugiados, quando tudo parece voltar à calma, Simone se oferece para destruir as reservas de gasolina. *Você não acha que deveria deixar alguma coisinha para nós resolvermos?*, dissera a senhora Soupeau irritada. A seguir, anunciara que iria fechar a hospedaria, despedira Simone aconselhando-a a voltar para a casa dos pais e exigira que Simone lhe entregasse a chave do celeiro e da dispensa. No sonho que se segue a esta cena, o Rei Carlos pedirá a Simone que lhe devolva a espada. Simone a entrega sem protesto mas compreende que isso a enfraquece.

Sentindo-se desamparada, invoca seu anjo e guia, que a aconselha a lutar contra o inimigo mesmo que tudo pareça perdido. No dia seguinte, já acordada, Simone prossegue a luta. No sonho, o anjo a aconselhara a destruir tudo. No dia seguinte Simone porá fogo na bomba de gasolina.

O quarto sonho, por seu turno, antecipará a condenação de Simone. As visões, portanto, não só a ajudam a entender o cotidiano, mas inspiram suas ações; não são apenas comentários sobre o passado, são antecipações do futuro. Dessa maneira, Brecht confere ao mito um lugar importante na história, mostrando que os mitos das classes dominantes assumem um significado diverso quando interpretados pelos dominados. As relações entre mito e história são dialéticas e medidas pela experiência concreta dos indivíduos. Na peça, o mito - que inicialmente oculta as contradições de classe - acaba por servir para que essas contradições se tomem claras. A princípio, as noções de patriotismo são instrumentos de Soupeau; mas é por acreditar no patriotismo do patrão e por compartilhar de seus mitos que Simone se decide a botar fogo na bomba de gasolina. Na ação, ela descobre os limites e o sentido do patriotismo dos patrões.

As contradições de classe, inicialmente ocultas, serão reveladas pouco a pouco a Simone. Sua tomada de consciência resulta de um longo processo, ao fim do qual descobre que seu gesto patriótico contra os alemães é visto pelos Soupeau como uma traição pessoal, um ataque à sua propriedade - que, para os Soupeau, é o limite do seu patriotismo. Muito antes de Simone, já o público descobrira que tanto Soupeau quanto sua mãe

confundem seus interesses pessoais com os interesses da nação. Ao fim da peça fica claro para todos - público e personagem - que não existe uma só França, uma só nação. Existe a França dos patrões e a dos empregados. O herói de uns é o traidor dos outros. *Senhores, sejam patriotas: carreguem as minhas porcelanas* - palavras de Soupeau que definem bem os limites do seu patriotismo; mas a natureza fica ainda mais clara na fala final da senhora Soupeau, quando esta, depois de negar a Simone (*uma reles criadinha!*) o direito de ser patriota, enquanto reserva para sua própria classe esse direito, exclama: *A França somos nós. Somos perfeitamente capazes de lhes dizer quando a guerra é necessária e quando é preferível a paz.* A essa altura, depois da ocupação alemã, a senhora Soupeau abandonara a linguagem conciliatória que se vira momentaneamente forçada a adotar quando os refugiados ameaçaram invadir a hospedaria. A máscara de cordialidade cedera lugar à expressão iracunda; a tática conciliadora e a retórica populista foram substituídas pela violência repressiva; a confraternização das classes não durara mais do que um momento, e não passara de um expediente dos Soupeau para salvarem a pele. Passado o pêigo, já aliados aos invasores, eles se sentem fortes para negar as promessas feitas. Depois de elogiada e brindada, Simone será condenada.

Ao ser presa Simone é obrigada a devolver aos Soupeau o livro de Joana d'Arc. A metáfora é perfeita. O mito pertence à hospedaria e não a Simone. O gesto parece confirmar as palavras da senhora Soupeau - afinal das contas, são os Soupeau os

proprietários do mito. Mas Brecht tem algo mais a dizer: embora o patrão continue a ser o guardião do patriotismo – o proprietário do livro – o mito continua vivo em Simone. Na última cena o anjo reaparece para lembrar-lhe que seus inimigos não são eternos e para anunciar que a mão que eles levantaram contra Simone *em breve cairá mirrada: Aonde te levarão, pouco importa. Lá onde tu estiveres, a França estará também. A França renascerá em breve com todo o seu esplendor*, dirá o anjo. Simone e não os Soupeau é quem representa a França – esta é a resposta do anjo às palavras da senhora Soupeau. Com essas

palavras o anjo desaparece. Simone, apavorada, é levada para a prisão, e os Soupeau voltam à sua rotina como se nada tivesse acontecido. Estaria a heroína derrotada? Um clarão ao longe indica que a história não terminou. Os refugiados puseram fogo na escola. O gesto de Simone não foi em vão. A luta do povo continua – e esta é a que importa, porque o povo é o verdadeiro herói da história.

Ao fim da peça não foram apenas os refugiados que aprenderam a lição: o público aprendeu com eles uma admirável lição de dialética. Em *As Visões de*

Simone Machard os personagens se transformam no decorrer da peça; a consciência se forja na ação; ao mesmo tempo que a orienta. Teoria e prática, consciência e ação, mito e história relacionam-se dialeticamente, e são as ações humanas historicamente determinadas que servem de mediação. Mas os personagens da peça não são vítimas da história, nem a fazem de maneira totalmente livre. Simone escolhe sua missão, mas não escapa à punição. A posição de classe dos personagens define suas possibilidades e seus limites, mas não os determina de

Vera Holtz, Neca Terra, Evandro Comyn e outros numa cena de As visões de Simone Machard, de Brecht, na montagem que Antonio Mercado realizou no Teatro da Uni-Rio em 1978.



forma mecânica. É a condição de classe que impõe limites à generosidade de Soupeau e confere a Simone Machard a liberdade de agir. São as contradições de classe que tornam inviável o papel mediador que o Presidente da Câmara pretende desempenhar na qualidade de burocrata – um homem a serviço dos interesses nacionais. Sua posição torna-se cada vez mais insustentável à medida que o conflito entre as classes (os Soupeau e os refugiados) se agrava.

Representando os interesses da nação – uma nação dividida em classes, com interesses antagônicos e contraditórios – ele acaba por ceder à pressão dos Soupeau (classe dominante), de quem dependem – assistindo impotente à condenação de Simone.

Se bem que a categoria classe seja bem fundamental para a compreensão das personagens, as relações entre os indivíduos e a classe não são mecânicas nem uniformes. Brecht tem o cuidado de mostrar que há uma variedade de respostas possíveis numa mesma classe. Soupeau por exemplo, apesar das semelhanças, é bastante diferente de sua mãe. A senhora Soupeau representa um setor mais tradicional e mais consciente de sua classe, e por isso mais zeloso dos seus privilégios, mais autoritário em seus métodos. Soupeau representa um setor mais democrático, mais populista. Enquanto Soupeau quer estabelecer relações de amizade com seus empregados e está sempre procurando conquistar sua aprovação, a senhora Soupeau se isola na sua superioridade. No entanto, quando as massas se rebelam e invadem a hospedaria,

enquanto Soupeau esbraveja, a senhora Soupeau irá propor uma estratégia de conciliação. Em face da pilhagem iminente ela se faz generosa. Não há no momento condições para resistir, mas assim que estas são criadas pela invasão



As Visões de Simone Machard, de Brecht.
Direção de Antonio Mercado.
Uni-Rio, 1978.

dos alemães, sua atitude se transforma. As promessas são esquecidas e o povo é ignorado ou reprimido.

A aliança da senhora Soupeau com o coronel Fétain é apresentada na peça como uma aliança tradicional da sua classe com o exército – uma aliança cujas raízes se prendem no passado. O filho, Soupeau, não tem as mesmas pretensões aristocráticas: é um típico burguês, mais interessados

nos negócios do que na tradição familiar, sempre pronto a colocar o lucro acima de qualquer consideração. Seria um erro, no entanto, ver nele a mesma hipocrisia que se vê na senhora Soupeau (embora ambos acabem por estar do mesmo lado). A afeição que sente por Simone não é desprovida de sinceridade. Seu paternalismo não é apenas um expediente. Soupeau gosta de Simone – mas só enquanto esta não ameaça seus interesses. Ele está realmente interessado em que ela leia o livro sobre a vida de Joana d'Arc – mas desde que o faça fora das horas de serviço. Soupeau gostaria de poder viver num ambiente de cordialidade em que patrões e empregados, capital e trabalho, se entendessem, onde não houvesse conflitos. Sua atitude em relação a Simone é ambígua. Preferiria não ter de condená-la, mas acabará por pô-la na cadeia. Mas se Soupeau prefere evitar a condenação, a senhora Soupeau e o coronel Fétain a consideram imprescindível. Ambos acreditam que o exemplo de Simone pode se reproduzir: *basta uma pequena chama para incendiar toda Saint-Martin*; é preciso purgar a comunidade dos elementos que constituem uma *ameaça pública* (isto é, uma ameaça aos seus interesses de classe). Por isso, para eles é importante a desmoralização de Simone: é preciso que seus gestos sejam vistos não como atos heróicos ou patrióticos, mas como ações mesquinhas. Patriotismo? Não: vingança pessoal, ambição, venalidade – é dessa maneira que a senhora Soupeau caracteriza a ação de Simone.

A situação do Presidente da Câmara é distinta da dos Soupeau.

Apesar de suas ligações com estes, o Presidente da Câmara, em virtude de sua função, tem que desempenhar um papel mediador que se torna particularmente difícil depois da invasão dos alemães. Sua dependência em relação aos que detêm o poder inibe suas ações em favor do povo que ele teoricamente representa. Assim, nada pode fazer por Simone. Seu papel de representante dos interesses da Nação torna-se tanto mais difícil quanto mais as classes dominantes (Soupeau) traem os interesses nacionais, definindo-os dentro dos estreitos limites de seus interesses privados, e distanciando-se do povo que por sua vez torna-se mais consciente, organiza-se para lutar a sua própria guerra.

A mesma variedade de respostas que se encontra entre as personagens que representam as categorias dominantes, encontra-se também entre as personagens que representam as massas. Uns são mais lúcidos que outros, uns mais decididos que outros. Há uma grande diferença entre o cinismo amargo do velho tio Gustavo, empregado da hospedaria, a impotência do soldado Jorge e o sarcasmo otimista de Maurício. E todos eles são bastante diferentes de Simone. Os pais desta por sua vez, sempre mais interessados em seu salário e mais preocupados em manter boas relações com os Soupeau, do que em proteger a própria filha, têm muito pouco a ver com os filhos – um voluntário de guerra que cultivava idéias de esquerda e uma heroína.

Assim como existem várias posições possíveis dentro de uma mesma classe, as relações entre classe e consciência de classe não são automáticas – e o mesmo pode se dizer das relações entre

consciência e ação. Brecht não incorre nas distorções dos espontaneístas que acreditam que a posição de classe gera automaticamente a consciência, nem incorre nos equívocos dos idealistas, que imaginam ser a consciência sempre um *a priori*. Mestre da dialética, Brecht insistiu em mostrar que a tomada de consciência é um processo histórico. A consciência constitui-se na prática. Ele insistiu em fazer de Simone uma menina ingênua, desprovida inicialmente de qualquer consciência de classe, movida apenas pelo amor fraterno. A escolha não foi acidental, nem é irrelevante. Basta compararmos a heroína da estória que Feuchtwanger escreveu, seguindo o mesmo roteiro, com a heroína de Brecht, para avaliarmos a justeza da sua escolha. Na estória de Feuchtwanger a heroína não é uma menina ingênua e crédula, mas uma jovem consciente e militante que sabe o que quer e se propõe a realizar o que aprende. Adotando essa estratégia, Feuchtwanger faz da consciência um *a priori*, algo que antecede a ação, um pré-requisito do gesto político, perdendo assim a oportunidade de mostrar como a consciência se constitui historicamente. Na obra de Feuchtwanger a dialética entre consciência e prática está interrompida. A opção de Brecht é muito fiel aos princípios da dialética.

A intenção de Brecht, ao fazer o impulso inicial da ação nascer do amor fraterno (solidariedade de classe) e não da consciência política, não apenas faz com que a consciência apareça como um produto da prática, mas torna-se ainda mais clara quando comparamos a ingenuidade inicial de Simone com a lucidez de outras

personagens que, embora desde o início compreendam muito melhor do que ela o que se passa, não tomam qualquer iniciativa. Falta-lhes o amor fraterno e desinteressado que move Simone (a solidariedade de classe); falta-lhes também um guia (André – a vanguarda militante). Tio Gustavo, velho empregado da hospedaria, vencido pela idade e pela exploração, passa todo o tempo a denunciar a realidade que existe por trás da máscara de cordialidade do patrão. Ele tem consciência da exploração de classe e da manipulação do patriotismo: *Quando um ricoço encontra outro ricoço – diz ele a certa altura da peça – eles vendem a França como se fosse mercadoria. [...] Eles entopem as crianças de patriotismo e se enfeitam em seus uniformes, ao mesmo tempo que escondem as reservas de gasolina ao invés de entregá-las ao exército.*

Ainda mais lucido é Jorge, o soldado que volta ferido do *front*. Desde o início da peça ele sabe que o patrão não é seu aliado ou amigo. No primeiro ato, enquanto Simone acredita nas boas intenções do patrão e se identifica com seus interesses, preocupando-se com a reputação da hospedaria, Jorge a adverte de que afinal de contas a hospedaria não é sua: *Quando elogiam o vinho, você não tem motivo para se alegrar, e quando desaba o teto você não precisa chorar.* As noções dele e de Simone em relação à guerra e à pátria são radicalmente distintas. Para Jorge, a França é a França dos exploradores, e a guerra é um negócio que não tem nada de patriótico ou de heróico. *Meus sapatos, diz ele, deram lucro a um sujeito de Tours, o meu capacete a um outro de Bordeau. Meu*

capote rendeu um castelo na Côte d'Azur e minhas polainas renderam sete cavalos de corrida... Jorge é capaz de perceber a exploração por trás da retórica do patriotismo; sabe da corrupção dos governantes e dos altos escalões militares, e não hesita em denunciá-los. No entanto, não é um homem de ação; seu universo é o da retórica e da crítica. Numa atitude típica do pequeno burguês ressentido e crítico, Jorge passa o tempo todo preocupado com o próprio braço ferido, limitando-se a criticar a situação, sem tomar qualquer iniciativa mais concreta. Não que seja indiferente ao sofrimento do povo: pelo contrário, é ele quem desculpa os refugiados quando Simone se queixa de que eles roubam as toalhas da hospedaria; Jorge, explica a Simone que eles roubam as toalhas *para fazer fraldas ou cobrir os pés*. Jorge também se interessa por Simone e cuida do seu bem estar; mas seu ódio às classes dominantes, sua simpatia pelo povo e por Simone não o conduzem à ação. Será Simone, a menina ingênua, e não Jorge, o soldado consciente, o herói da peça. Nem todo o realismo cínico e disfarçado, quase camponês de tio Gustavo, nem todo o pessimismo amargo do soldado Jorge, fazem com que eles assumam um papel de liderança. É Simone, guiada não pelo ressentimento ou pela consciência da exploração, mas pela solidariedade de classe quem, no seu patriotismo ingênuo, na sua devoção pela França, na sua admiração por Joana d'Arc, vai transformar-se na personagem principal. O aprendizado de Simone é o aprendizado das massas.

No decorrer da peça, Simone reproduz o movimento da classe em si para a classes **para si**. É

importante notar que esse movimento não se dá no nível exclusivo da consciência, mas no nível da prática. A prática aparece como pré-condição da consciência. No processo de tomada de consciência o mito representa não um papel negativo, mas positivo. Pouco importa se o mito de Joana d'Arc serve num primeiro momento aos interesses do patrão. O mito tem duas faces: apelando para a solidariedade de todos os franceses e colocando os interesses da pátria acima dos interesses de cada um, ele oculta os conflitos inter-classes; mas, ao mesmo tempo, ao forjar o sentimento de nacionalidade ele inspira as ações de Simone. Simone se relaciona com o mito a partir da sua própria perspectiva de classe, que é diferente da do patrão. Na dialética entre mito e história, Simone aprende e se transforma de objeto em sujeito da história. A lição é clara: o mito da nacionalidade tem funções diversas, significados e usos distintos, dependendo da perspectiva de classe de cada um.

Na peça não existem noções abstratas de bem ou mal, certo ou errado. É a *praxis* que confere sentido às ações humanas, às idéias e às instituições. Instituições veneradas no ideário burguês em termos abstratos são submetidas à crítica e reduzidas a termos concretos (e portanto contraditórios). A família aparece na figura do casal Machard como uma instituição mesquinha e interesseira; mas ao mesmo tempo é o amor fraterno de Simone por André que inspira seu gesto patriótico. É por amor de André que Simone vai trabalhar na hospedaria, e é André quem lhe serve de guia. É ele que ao final, aparece anunciando um futuro melhor.

Também o exército é visto não

como uma entidade abstrata mas como uma realidade concreta. O coronel Fétain está mais preocupado com seus vinhos do que com os destinos da pátria, e na primeira ocasião que se lhe oferece alia-se aos alemães. Enquanto isso, o sargento francês preocupa-se com o bem estar de seus soldados, e o soldado alemão parece detestar a guerra tanto quanto o francês: *Guerra Scheiss...*, diz ele depois de ter aceito o cigarro que Jorge lhe oferecera; – *Como seria fácil nos entendermos*, comenta Jorge. A peça deixa claro que os inimigos internos são tanto ou mais perigosos que os externos. O inimigo de Soupeau é o povo consciente. O maior inimigo de Simone é a senhora Soupeau. O aliado dos Soupeau é o coronel Fétain; o aliado de Simone é o povo. Para o povo, Simone é uma heroína; para os Soupeau, uma traidora.

O herói do povo, mesmo quando derrotado, não esta só. Sua lição não se perde – e esse é seu único consolo. No último ato, os refugiados, que por ocasião da invasão da hospedaria haviam sido iludidos pelas palavras cordiais da senhora Soupeau, revelam que já não estão mais dispostos à conciliação e ao compromisso. Seguindo o exemplo de Simone, eles porão fogo à escola. Em *As Visões de Simone Machard*, as massas conscientes – e não o herói – têm a última palavra.

Este artigo foi baseado no trabalho realizado pela autora para a montagem desta peça, dirigida por Antonio Mercado. Uni-Rio, 1978.

Emília Viotti Da Costa é historiadora. Foi professora do Departamento de História da Universidade de São Paulo e atualmente é professora titular de História da América Latina na Universidade de Yale, nos Estados Unidos.

VOZ, AUTORIDADE E DIDASCÁLIA

MICHAEL ISSACHAROFF

TRADUÇÃO: PAULO VIEIRA E EDUARDO ROSA

REVISÃO: ANGELA LEITE LOPES

Artigo publicado na revista Poétique n.96, novembro de 1993, sob o título original do francês Voix, autorité, didascalie. Manteve-se a tradução didascália, do grego didaskália.

Michael Issacharoff, Doutor em Letras pela Faculdade de Estrasburgo (França), Professor Assistente de Francês na Universidade de Chicago (EUA).

É autor de livros e ensaios sobre análise literária e teatral. **Paulo de Oliveira Vieira** e **J. Eduardo Rosa** são alunos de Artes Cênicas da Uni-Rio.

Angela Leite Lopes é pesquisadora do CNPq, diretora de teatro, tradutora e professora do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Uni-Rio.

PARECE NÃO TER AINDA ACABADO A MODA DE CONTESTAR A AUTORIDADE DO AUTOR¹ SOBRE O TRABALHO QUE ELE PUBLICA, SEU ESTATUTO DE DIRETOR DE SEUS PRÓPRIOS TEXTOS, E PORTANTO DE LHE ATRIBUIR, NO DOMÍNIO TEATRAL, POR EXEMPLO, UMA FUNÇÃO SECUNDÁRIA COM RELAÇÃO ÀQUELE QUE FAZ SEUS ESCRITOS, A SABER, O ENCENADOR. REALMENTE, A PARTIR DE ARTAUD E DOS COMENTÁRIOS DE DERRIDA SOBRE SUA TENTATIVA, A ESTRATÉGIA QUE CONSISTE EM REJEITAR A NOÇÃO “TEOLÓGICA” DO TEATRO JÁ NÃO SURPREENDE MAIS: ESTA VONTADE DE PALAVRA, SEGUNDO A FORMULAÇÃO DE DERRIDA, O INTENTO DE UM LOGOS INICIAL QUE, NÃO PERTENCENDO AO ESPAÇO TEATRAL, O GOVERNA À DISTÂNCIA². MAS, TIRANDO OS ESPETÁCULOS SEM AUTOR (CRIAÇÕES COLETIVAS, HAPPENINGS, IMPROVISAÇÕES), COMO JUSTIFICAR SEMELHANTE TOMADA DE POSIÇÃO NO CASO DOS ESPETÁCULOS QUE SE APOIAM NUM TEXTO QUE PRECEDE A REPRESENTAÇÃO?

¹ A contestação do estatuto do autor é antiga de mais de vinte anos. Ver a título de exemplo, M. Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de La Société Française de Philosophie*, n.63, 1969. Ver também R. Barthes, *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

² J. Derrida, "Le Théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation", *L'Écriture et la Différance*. Paris: Seuil, 1967, p.345. [Há uma edição brasileira de A escritura e a diferença publicada pela Brasiliense, São Paulo] Ver também minhas observações sobre a representação a título de uma desconstrução: "Postscript or Pinch of Salt: Performance as Mediations or Deconstruction", in *Issacharoff e Jones (eds.), Performing Texts*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

³ Eis uma velha polémica, que tem sido animada sobretudo pelos teóricos americanos a partir do célebre ensaio de Wimsatt e Wimsatt, *The Verbal Icon*. Lexington: University of Kentucky Press, 1954. Para uma discussão mais recente sobre a questão, ver E. D. Hirisch, *Philosophy of literary Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1980; S. Knapp e Ben Michaels, "Against Theory", *Critical Inquiry*, vol. 8, n.4, 1982, p. 723-42; G. M. Wilson "Again, Theory: On Speaker's Meaning, Linguistic Meaning, and the Meaning of a Text", *Critical Inquiry*, vol. 19, n.1, 1992, p. 164-85; S. Knapp e Ben Michaels, "Reply to George Wilson", *ibid.*, p.186-93; A. R. Mele e P. Livingstone "Intentions and Interpretations", *MLN*, vol.107, n.5, 1992, p. 931-49.

⁴ A distinção entre o texto principal (Haupttext) e o texto secundário (Nebentext), no teatro, remonta a A. Ingarden (*Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1931), que dedicou algumas menções sucintas à questão das didascálias. Todavia, tal distinção não é muito pertinente para um bom número de textos contemporâneos, dos quais, certamente, *Acte sans paroles*, de Beckett, e, como menciona T. Kowzan, para autores como Peter

De que forma seria legítimo recusar ao autor qualquer direito de participação, descartá-lo radicalmente de um tipo de criação na qual, afinal de contas, aparece sua própria voz? É claro que há algum tempo que o encenador se sente autorizado, se for o caso, a sacrificar as didascálias. De fato, apesar do desprezo com que se trata frequentemente esta parte (aparentemente menor) do texto dramático, os cortes deveriam assim submeter-se a certas regras.

É claro que não se trata de forma alguma de relançar a noção desgastada do autor como fonte única do sentido, aquele a quem atribuía-se outrora a exclusividade hermenêutica de seus escritos. Nem se trata, tampouco, de ressuscitar a velha problemática da intencionalidade do autor como chave do sentido³. A questão que interessa aqui é a do estatuto excepcional do texto dramático na medida em que ele comporta um canal **suplementar** sob forma de instruções de uso, dirigidas aos profissionais de teatro (e aos leitores) tendo em vista uma montagem (concreta ou imaginária), instruções de uso que, desde os gregos, denominam-se tecnicamente *didascálias*.

Materialmente, não são somente as indicações cênicas propriamente ditas, mas também os títulos, os nomes dos personagens no início do texto tal como no início de cada fala, todas as marcas de segmentação (ato I, cena III...), ou indicação cenográfica ou prosódica, sem se esquecer daquilo que já batizei em outras ocasiões de *didascálias fora do texto* (os prefácios dramáticos). O texto dramático é único entre os textos literários a propor a seus leitores um tal canal, que é na verdade um *comentário parcial*. Este último emana do estatuto *virtual* que caracteriza necessariamente o texto principal⁴ – o diálogo. Virtual no sentido de que sua plenitude se realiza unicamente pelo intermédio da

representação que lhe dá vida, vida infelizmente sempre efêmera. O texto didascálico vem, então, suprir esta falta, serve de texto tutelar⁵.

Mas qual é a voz que caracteriza um texto destinado à representação? O texto dramático (no sentido de texto publicado mais do que de texto cênico ou espetáculo) tem essa particularidade: ele admite dois níveis, um fictício (o diálogo), outro não fictício ou *sério* (no sentido de Austin) – as didascálias, estes anunciados habitualmente não concebidos para serem pronunciados em cena durante a representação. A cena é, por definição, o local da ficção, donde a convenção teatral que situa **sobre o palco** o diálogo e exclui as didascálias. Onde, paralelamente, a transgressão desta tradição por Jarry, por exemplo, que, na noite de estréia de *Ubu rei*, no *Théâtre de L'Ouvre*, em 1896, declama sobre o tablado, no início do espetáculo, seu próprio prefácio⁶ respeitando assim a etimologia do termo (*praefatio*). O problema que o discurso dramático levanta é precisamente o do estatuto referencial do nível didascálico. Segundo várias pesquisas sobre esta questão, parece legítimo assimilar-se a voz da didascália àquela do autor⁷

Minhas análises deste tipo de discurso se apoiam principalmente num modelo com quatro funções: nominativa/atributiva, destinativa, locativa e melódica⁸, correspondentes a quatro questões fundamentais: Quem fala? Para quem fala? Onde? Em que tom?

No início, o criador-autor nomeia os seres de seu universo, o que é perfeitamente normal, pois, mesmo sem as teorias do pragmatismo, pode-se constatar que nomear é identificar, sem o que criaríamos um mundo povoado de Bobby Watsons... A função nominativa, que inaugura todo texto dramático desde seu título, é prerrogativa do *autor*, que decide sozinho também, especificando o alocutório, a *destinação* das falas do seu texto.

Depois de ter criado seus locutores, ele os identifica (graças aos nomes) e os particulariza ao lhes dar a palavra, donde função atributiva. Quanto à função locativa, trata-se simplesmente das indicações sobre o contexto espaço-temporal da enunciação de cada segmento do diálogo. Enfim, a função melódica (ou prosódica) corresponde à entonação preconizada por seu arqui-enunciador, que é o autor.

Tal modelo admite aquilo que poderíamos nomear funções *minimais*, sem as quais o texto dramático seria inconcebível. Em suma, as funções nominativa/atributiva e destinativa são encontráveis em qualquer peça de teatro, mesmo em Racine, onde as didascálias são raras. Segundo este modelo, é de admirar que certos especialistas de teatro insistam em atribuir à didascálias uma função *narrativa*, quer dizer, uma voz *ficção* aparentada à voz de um narrador romanesco, enquanto que outros contestam pura e simplesmente a

autoridade do dramaturgo tal como ela se manifesta nesta porção do texto⁹.

Parece, todavia, incontestável que, assim como em qualquer outro texto, aquele que é redigido para a cena também contém traços de uma voz, instância *produtiva*, a voz de seu autor. A começar pelo título: um tal enunciado encarna, salvo algumas exceções, a voz do criador¹⁰. Seria abusivo atribuí-la a uma outra instância (narrativa, por exemplo) diferente da do escritor¹¹. Ora, o que singulariza o texto dramático em comparação a qualquer outro é precisamente a sua camada didascálica, instância da autoridade do autor, prolongamento lógico, de certa maneira, da voz presente no título. Mais ainda, o título dramático se situa entre os enunciados não destinados a serem ditos em cena; sendo assim, seria justo classificá-lo na categoria das didascálias, uma vez que suas funções englobam nomear e identificar (globalmente o protagonista) ou mostrar o propósito central de um texto dramático¹². Parece, então, legítimo

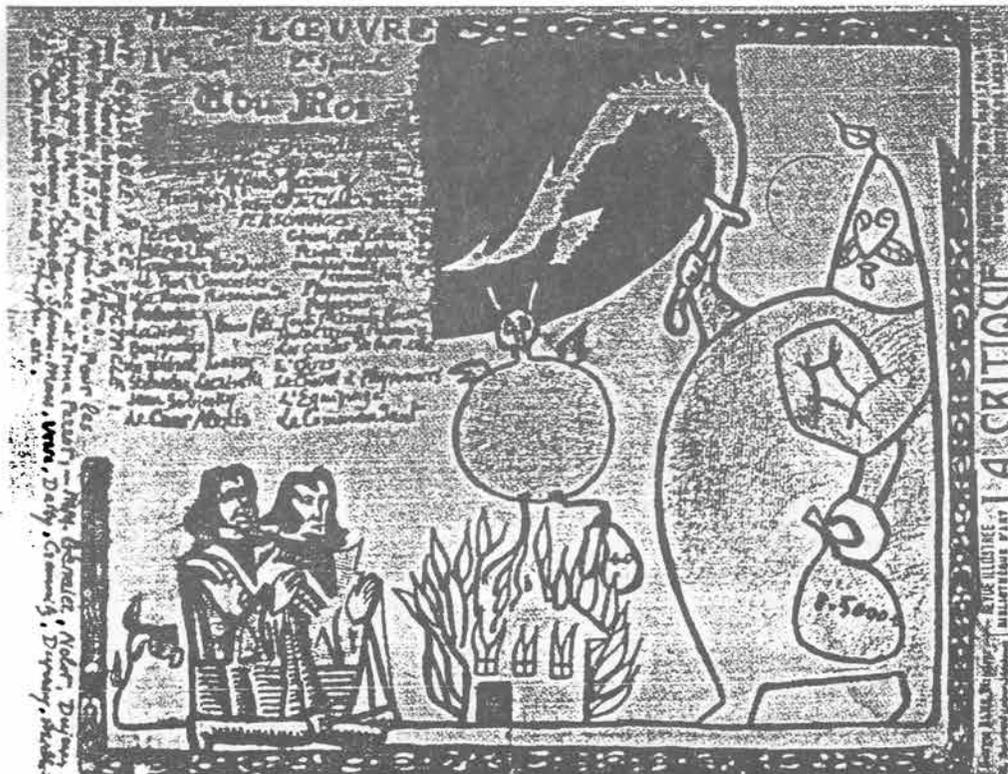
Handke e Franz Xaver Kroetz. Ver, sobre este assunto, suas observações em "Texte écrit et représentation théâtrale", *Poétique*, 75, 1988, p. 366.

⁵ Há, claro, certas exceções, como nas peças de Shakespeare, cujas didascálias não são do autor. É o caso também de certos roteiros cinematográficos: assim em Woody Allen, em *Four films of Woody Allen* (Annie Hall, Interiors, Manhattan, Stardust Memories). New York: Random House, 1982, e em *Three films of Woody Allen* (Zelig, Broadway Rose, The Purple Rose of Cairo). New York: Random House, 1987, nota-se a afirmação de que as didascálias são do editor (The italicized passages that describe the action have been provided by the publisher).

⁶ "Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d' *Ubu Roi*, au Théâtre de L'Oeuvre le 10 décembre 1896", in *Jarry, Tout Ubu, Le livre de poche*, 1962, p. 62. Ao se por assim em cena, o autor se ficcionalizou. Ver minhas considerações a este respeito em "Prefacing Plays", *L'Esprit Créateur*, vol. XXVII, n. 3, 1987, p. 81.

⁷ A primeira, publicada em *MLN* (vol. 96, n° 4, 1981) remonta a uma comunicação feita na Columbia University, (outubro de 1980); reprisada, numa forma pouco retocada, em meu *Spectacle du discours*, Paris: José Corti, 1985, p. 25-40. Quanto às outras, ver por exemplo: *Inscribed Performance*, *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, vol. XXXIX, n.2, 1986, p. 93-105; *Prefacing Plays*, art. cit., p. 79-88 (sobre a distinção entre didascálias e discurso preferencial); *Stage Codes*, in M. Issacharoff e R. F. Jones (eds), *Performing Texts*, op. cit., p. 59-74 (sobre o papel das didascálias enquanto elemento de coesão); "How Playscripts Refer. Some Preliminary Considerations", in M. Issacharoff e A. Whiteside (eds), *On Referring in Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p.84-94 (sobre a dimensão referencial das didascálias).

Ubu rei, Théâtre de L'Ouvre, 1896



⁸ *Eu de início chamei (1981) tal função de nominativa, e em seguida (1986) de atributiva. Me dou conta hoje que uma distinção se impõe entre o emprego inicial dos nomes nas dramatis personae (aquelas que efetivamente corresponde à função nominativa) e o emprego no decorrer do texto, à testa das réplicas (aquelas que correspondem mais precisamente à função atributiva).*

⁹ *Ver, como exemplo, os comentários de P. Pavis sobre as discálias de Le Cid de Corneille, em Voix et Images de La Scène, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 30; Mary Ann Frese Witt, "Reading Modern Drama: Voice in the Didascalie", Studies in the Literature Imagination, vol. XXV, n. 1, 1992, p.103-12; Marvin Carlson, "The Status of Stage Directions", Studies in the Literature Imagination, vol. XXIV, n. 2, 1991, p. 37-47.*

¹⁰ *É evidente que, levando-se em conta a categoria de textos coletados para a presente discussão, tal concepção de voz se distingue daquela de Genette (Figures III, Paris: Seuil, 1972, p.225-67), cujo propósito concerne a instância narrativa própria ao discurso romanesco.*

¹¹ *Faço exceção, bem entendido, aos casos de adaptação teatral: a de obras não dramáticas, como Rabelais, de J. L. Barrault (Seu Dramatique, em duas partes, adaptado dos cinco livros de Rabelais), ou mistas, como o espetáculo do mesmo adaptador, Jarry sur la butte (baseado nas obras de Alfred Jarry), assim como ocorre com qualquer outro texto, dramático ou não, transformado pela necessidade de um espetáculo, cujo título não é devido ao autor do texto original.*

¹² *Ver, a propósito das funções do título, as páginas de Genette, em Seuils (Paris: Seuil, 1987, p.73-89). Ver também M. Issacharoff, Le Spectacle du Discours, op. cit., p.41-8.*

¹³ *Encontramos, bem entendido, alguns exemplos de didascálias*

afirmar que o título corresponde à voz que cria o texto e o tal propósito central, no sentido que se acha ali inscrito.

Mas como classificar a voz didascálica? Existe uma justificativa qualquer para assimilá-la ao domínio narrativo?¹³ O teatro, em todo caso, não é um gênero narrativo. É próprio do domínio dramático, por repetir uma evidência, ser um espetáculo (o texto cênico) que se desenvolve *sem medição*. O erro consiste em se confundir *diégèse*¹⁴ com didascálica. As didascálicas desaparecem enquanto *texto* durante a representação, na qual, se tiverem sido mantidas pelo encenador, são incorporadas pelos canais sonoros e visuais. Por outro lado, classificar o texto didascálico sob a rubrica narrativa, significa que o classificamos dentro da mesma categoria que o diálogo, isto é, no domínio da *ficção*: donde seria lógico acrescentá-lo ao diálogo e dizê-lo em cena...

Em compensação, se contrapusermos, por exemplo, textos narrativos e dramáticos de um mesmo autor – ou seja, o caso da auto-adaptação de *La photo du colonel*¹⁵ em que Ionesco é o adaptador dramático de suas próprias narrativas –, é interessante observar a transformação de tal enunciado narrativo em enunciado didascálico:

I - Une victime du devoir (1953)

*Aquela noite. Às sete horas, ouvi baterem à porteira, de frente a nossa porta, pois moramos no primeiro andar*¹⁶...

Victimes du devoir(1953)

*Ouve-se bater à porta que não é uma das portas do ambiente onde se encontram Choubert e Madeleine*¹⁷.

II - La photo du colonel (1955)

Lentamente, tirei dos bolsos minhas duas pistolas, apontei-as, em dois segundos, para ele, que não se moveu, em seguida as abaixei, deixei cair os braços ao longo do corpo. Senti-me desarmado, desesperado: pois o que podem as balas, assim como minha débil força, contra o ódio frio e a

*obstinação, contra a energia infinita daquela crueldade absoluta, sem razão, sem perdão?*¹⁸

Tueur sans gages (1957)

*Oh...como minha força é débil contra a tua fria determinação, contra a tua crueldade sem perdão!... E o que podem até mesmo as balas, contra a energia infinita de tua obstinação? (sobressalto) Mas, eu te pego, eu te pego... (Novamente, diante do assassino que mantém um punhal erguido, escamecendo e sem se mexer, Bérenger abaixa lentamente suas duas pistolas antigas e fora de moda, colocadas no chão, inclina a cabeça e, em seguida, de joelhos, cabeça baixa, os braços ao longo do corpo, ele repete, balbucia:) Meu Deus, não se pode fazer nada!... O que se pode fazer... O que se pode fazer*¹⁹...

Tal justaposição permite observar as determinantes narrativas bem como as determinantes didascálicas. Em outros termos, são normalmente excluídos do discurso didascálico os elementos seguintes: a primeira e a segunda pessoa; o pretérito perfeito [*passé simple*] marca evidente da narração; as designações dêiticas; as indicações espaço-temporais ligadas ao universo extratextual. O discurso didascálico é, portanto, habitualmente *impessoal*. O tempo verbal reservado às didascálicas é o presente (atemporal), uma vez que a temporalidade deste tipo de discurso é neutralizada.

Essa visão permite resgatar as marcas primordiais do discurso didascálico e, desta forma, as diferenças fundamentais entre o discurso narrativo (enunciado romanesco) e o discurso didascálico (enunciado dramático). É significativo, em primeiro lugar, que o elemento de ligação pareça ser o tempo verbal. A narração emana normalmente dos acontecimentos narrados. O discurso didascálico foge precisamente a tal sujeição. O presente, que é seu, se

singulariza por sua *atemporalidade*. Em compensação, ele não se preocupa com o presente *atemporal* das verdades universais (tais como: *a água ferve aos cem graus*, ou *a terra gira em torno do sol...*) É, ao contrário, um presente situado *fora do tempo*: tudo que é mencionado escapa, por assim dizer, às leis da duração. Por estas razões, é evidente que não se trata do presente *histórico*, aparentado, este mesmo, com o pretérito perfeito, ou seja, ao *passé simple* [do francês]. As personagens, os locais, os objetos assim referidos estão sempre ali, sem que intervenha a mínima troca de estatuto, assim como numa natureza morta, fixada de uma vez por todas. Não é mais o presente dito habitual ou reiterado, do tipo: *Henrique se levanta cedo* ou *Paulo fala inglês*. Trata-se, em suma, de uma função discursiva assimilável, pelo menos em parte, não à *narração*, mas à *descrição*. De fato, tal presente, bastante particular, do discurso didascálico, assemelha-se muito ao presente da narrativa moderna, a qual, segundo Robbe-Grillet, está *cortada de sua temporalidade*²⁰.

Não é, aliás, por acaso, que o *presente*²¹ domina o discurso didascálico. Contrariamente ao presente, o pretérito perfeito, o imperfeito, até o perfeito composto, por exemplo, pertencem ao universo da *referência definida*: em outros termos, ao universo narrativo. Quando se faz uma ação de referência, trata-se logo de se identificar, em seguida de situar-se dentro de um contexto espaço-temporal qualquer. Ora, situados os tempos do passado, fixam-se incontestavelmente os seres e os objetos dentro de um tempo e de um local determinados. Mas o quê identificar, o quê situar? Situar espaço-temporalmente é *particularizar*, é individualizar. Individualizar e conceituar são incompatíveis, por serem opostos um ao outro. Desta maneira,

não saberíamos imaginar dois enunciados tão diferentes um do outro como: *a marquesa saiu às cinco horas* e *a água ferve aos cem graus*. O primeiro, referencial (e narrativo), limita-se ao acontecimento a que se refere. O segundo exprime uma verdade universal, escapa da contingência.

Ora, o discurso didascálico, por sua maneira de principalmente privilegiar o presente, pertence mais à categoria do conceitual, e portanto do *intemporal*, do que a qualquer outra. Possui um caráter relativamente abstrato, já que descreve um mundo virtual, mais do que um universo existente. Assim, quando notamos uma didascália como esta em Ionesco:

*Antes do levantar da cortina, ouve-se repicarem os sinos. O carrilhão cessará alguns segundos após o erguer da cortina. Assim que a cortina se levanta, uma mulher, levando sob um braço um cesto vazio e sob o outro um gato, atravessa em silêncio a cena, da direita para a esquerda. À sua passagem, a quitandeira abre a porta da loja e a olha passar*²², percebemos que as referências *cortina, mulher, braço, cesto vazio, gato, etc*, não têm nada de identificável fora da representação particular da qual fazem parte. Quanto aos verbos no presente, *ouve-se, ergue-se, atravessa, abre, olha*, as ações que exprimem, permanecem virtuais, na medida em que dependem da encenação do texto onde aparecem. O que mais importa é que tais ações não estão de maneira alguma ancoradas no tempo e no espaço. Elas estão despojadas do menor laço

aparentados ao discurso narrativo em outros autores, como George Bernard Shaw (notadamente em *The Doctor's Dilemma*) e J. P. Donleavy (por exemplo em *A Singular Man e The Saddest of Samuel S.*). (Há também os casos onde a fronteira entre didascálias e diálogo fica embaralhada, como em *Les Mariés de la Tour Eiffel, de Cocteau*, onde se percebe muita fala didascalizada, o que equivale a narrativizar o dramático). O erro consiste em extrapolar, a partir de tais exemplos, um princípio universal que não o é.

¹⁴ Do grego *diégésis* (narração), isto é, conteúdo narrativo de um texto; tudo aquilo que compete à história narrada. Dai também os derivados, como na expressão designação *déitica*, isto é, relativa ao texto criado. [N. t.]

¹⁵ Paris: Gallimard, 1962.

Le Cid, de Corneille





Eugène Ionesco

com o real que poderia lhes conferir uma aparência de necessidade: elas não podem ser contemporâneas da enunciação. O único ponto de ancoragem é o célebre *erguer da cortina*, sem o que a sequência seguinte não tem razão de existência.

De maneira análoga, quando lemos isto em Sartre:

*Garcin só. Ele vai até o bronze e o acaricia. Senta-se, levanta-se de novo. Vai até a campainha e pressiona o botão. A campainha não toca. Ele tenta duas ou três vezes em vão. Vai então até a porta e tenta abri-la. Ela resiste. Ele chama*²³.

Constatamos precisamente a importância de ações fadadas ao fracasso, tendo em vista o tema da peça, donde a importância do presente (dialógico) que enfatiza o fato de que nenhum ato dentro deste inferno sartriano será concluído: a tortura moral aqui representada é aquela de um presente eterno. Este último, conforma sua habitual função, é o *não-passado*, e sobretudo o *não-futuro*. A situação limite de *Huis Clos* é a de um universo fixo dentro do qual ato nenhum poderia ter a mínima consequência. Assim, o presente didascálico supostamente utilizado para situar o tempo do diálogo (de temporalidade já problemática), flutua dentro de uma área totalmente desprovida de consequências temporais.

Mais ainda, notamos em outros lugares falsos dêiticos, como por exemplo: *São dez horas da manhã. Salomão, sozinho, serve-se de dois ou três copos de aguardente*²⁴. Falsos por duas vezes, no mínimo: pelo fato de este enunciado não poder ser contemporâneo de sua enunciação; pela *data* fictícia de *dez horas da manhã*. De que manhã? Mas encontramos também outros falsos efeitos de realidade nas didascálias, como em Ionesco: *Ionesco, assustado, vira vivamente a cabeça ora para um, ora para outro dos doutores, e cada vez*

mais rápido. Se este presente parece adquirir mais realidade, levando-se em conta a presença real do autor, este mesmo é, contudo, desrealizado pelo fato de estar sendo levado à cena. Ele se torna também fictício pelo desdobramento decorrente do emprego cênico de seu próprio personagem. O que torna ainda mais fictício o personagem e o emprego do presente é a justaposição, numa mesma didascália, do personagem histórico e de personagem imaginário: *Arrumando seus cabelos despenteados, Ionesco dirige-se à porta. Abre-a. Aparece Bartolomeu I, vestido de doutor*²⁵.

Em compensação, o papel do canal da direção é paradoxal: ele escora um discurso, precisa-o, de algum modo, sem limitar assim o seu alcance. É, por outro lado, um canal não fictício cuja função consiste em cercar um canal fictício. Quanto ao texto cercado, a saber o diálogo, ele não é *narrativo*, quer dizer, ele também não tem um estatuto temporariamente determinado, no sentido de estar circunscrito por uma situação espaço-temporal específica. Ele é supostamente livre, infinitamente renovável, estando destinado a renascer sem cessar, retornar ao novo, graças às encenações por vir.

Destas considerações segue-se que o discurso didascálico demanda tempo verbal referencial menos limitador, menos marcado: o presente.

Vamos explorar um pouco mais a aproximação delineada acima entre didascália e descrição. O modo didascálico compreende duas categorias de funções: verbais e visuais. A primeira, verbal (a saber: nominativa/atributiva, destinativa, melódica e locativa), refere-se ao diálogo e à maneira como ele é concebido. Quanto à segunda, visual (trata-se mais exatamente, como indiquei anteriormente, dos *códigos* visuais mais que as *funções*, concentrados na interpretação do ator ou sobre sua

¹⁶ Une victime du devoir, *ibid.*, p. 87.

¹⁷ E. Ionesco. *Victimes du devoir. in Théâtre I. Paris: Gallimard, 1954, p.186.*

¹⁸ "La photo du colonel" (1955), in *La Photo du Colonel, op. cit.*, p.52.

¹⁹ E. Ionesco, *Tueur sans gages* (1957), in *Théâtre, II. Paris: Galimard, 1958, p.171.*

²⁰ Ver A. Robbe-Grillet, "Temps et description des le récit d'aujourd'hui", in *Pour un nouveau roman, Paris: Gallimard, 1963, p.168.*

²¹ É sem dúvida significativo que o emprego deste presente didascálico não corresponda em absoluto às diversas categorias propostas pelos lingüistas. Ver, à guisa de exemplo, G. Guillaume, *Temps et Verbe. Théorie des aspects des modes et des temps, Paris: Champion, 1965; F. Nef, Sémantique de la référence temporelle en français moderne. Berne/Francfort/New York: Peter Lang, 1986, principalmente p. 82-107. Tal presente tem uma atenção sobremodo insólita. Ele se conforma mesmo, por exemplo, com a subjetividade que, segundo Benveniste, caracteriza este tempo*

aparência física), ela se apresenta pois como a *descrição* dentro de uma narrativa. Desde Tomachevski os teóricos classificam os segmentos descritivos (da narrativa) sob a classe da atemporalidade²⁶. Ora, se não é exato colocar o conjunto dos códigos didascálicos visuais na mesma insígnia que a descrição, seria mesmo assim legítimo reagrupar com a descrição narrativa os códigos *vestimentários*, *fisionômicos* e *cenográficos*. Em compensação, os outros códigos visuais que dizem respeito à interpretação do ator (essencialmente o código gestual e cinésico) não pertencem nem à descrição nem à narração, mas à *mimesis*. Em outras palavras, àquilo que é próprio do gênero teatral.

A fim de explorar mais as características do discurso didascálico, consideramos estes exemplos:

1. *Após ter fechado de novo a porta, Pierre avança pelo cômodo. Ele dá alguns passos em direção a uma senhora que está sentada à frente de uma escrivaninha. Uma lâmpada a óleo, posta sobre a mesa, acrescenta um pouco de luz a este cômodo fracamente iluminado pela luz do dia que mal entra por uma janela estreita que dá para o pátio interno*²⁷.

2. *Na penumbra do bar, o patrão dispõe as mesas e as cadeiras, os cinzeiros, os sifões de água gasosa. São seis horas da manhã. Não há necessidade de se ver claramente, nem ele mesmo sabe bem o que faz. Ainda está meio dormindo. Leis bem antigas regulam o detalhe de seus gestos, salvos de uma vez da flutuação das intenções humanas. Cada segundo marca um movimento puro: um passo de lado, a cadeira deslocada trinta centímetros, três golpes de esfregão, meia volta para a direita, dois passos à frente. Cada segundo marca, perfeito, igual, impecável*²⁸.

3. *É também difícil dizer de onde*

*vem a luz. Nenhum indício, nas colunas ou no chão, dá a direção dos raios. Não há, aliás, nenhuma janela visível, nenhuma chama. É o próprio corpo leitoso que parece clarear a cena*²⁹...

4. *Béranger entra em frente, pela esquerda, num movimento rápido. Para no meio do palco, vira-se num movimento brusco no mesmo lugar, para a esquerda, de onde chega, mais pausadamente, o Arquiteto, que o segue. Béranger veste neste momento um sobretudo cirza, um chapéu, um lenço no pescoço. O Arquiteto está com um casaco leve; camisa aberta no peito, calças claras, sem chapéu. Traz sob o braço uma pasta pesada e grossa*³⁰...

Eu trapaceei, é claro: somente o último texto é didascália autêntica. Mas os três que o precedem são aparentados e por isso instrutivos, já que permitem cercar os elementos que singularizam o gênero didascálico. Sobremodo significativa é a valorização do *visual* nos textos de 1 a 3. O primeiro, extraído de *Les jeux sont faits*, de Sartre, caracteriza-se como todo roteiro cinematográfico e, como o modo didascálico, pelo emprego do presente. Nota-se neste mesmo roteiro um uso precursor do presente à la Robbe-Grillet. Dos três textos, este é o que mais se assemelha ao modo didascálico. Considerando-se em seu conjunto um texto como *Les jeux sont faits*, podemos aí recolher todas as funções didascálicas: nominativa/atributiva, destinativa, melódica e locativa. O que se sobressai é o valor dado à função locativa: determina-se precisamente a cada instante o local da enunciação e o espaço mais limitado ocupado pelo diálogo, que não é mais a dominante.

Os dois textos de Robbe-Grillet (1 e 3), extraídos de *Les Gommages* e de *La Chambre secrète*, respectivamente, são também muito semelhantes ao modo didascálico. Somente algumas notações

verbal: "O presente, por sua vez, não tem como referência temporal mais que um dado lingüístico: a coincidência do acontecimento descrito como a instância do discurso que o descreve. A referência temporal do presente não pode ser outra que o íntimo do discurso. O Dictionnaire général define o "presente" como "o tempo do verbo onde se está". Mas, se nos atermos a isto, não há outro critério nem outra expressão para indicar "o tempo onde se está a não ser o tempo onde se fala". Eis aí o momento eternamente presente, apesar de não se reportar jamais aos mesmos eventos de uma cronologia objetiva, porque ele é determinado por um locutor e pelas instâncias do discurso a que se reporta. O tempo lingüístico é auto-referencial. Em última análise, a temporalidade humana, com todo seu aparato lingüístico, revela a subjetividade inerente ao próprio exercício da linguagem."

(Problèmes de linguistique générale, I. Paris: Gallimard, 1986, p.262-3). Nota-se, em outros lingüistas, uma tendência a simplificar o presente, haja vista uma descrição amiúde reduzida. Desta forma, por exemplo, W. Von Wartburg e P. Zumthor contentam-se com esta observação: "este tempo marca propriamente a concomitância da ação ou dos estados expressados (...). Mas a noção real de um momento presente, quanto à duração, não está perfeitamente clara (...). O presente marca então: seja (...) o aspecto de duração da ação, seja sua generalidade intemporal (...). Além disso, o estilo literário conhece, em francês como em outras línguas, o presente dito histórico ou narrativo, empregado em uma narrativa para indicar ação em época passada". (Précis de syntaxe du français contemporain, Berne: Francke, 1947, p.94-5). Não se encontra precisão suplementar em G. e R. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, Paris: Picard, 1967, nem em M. Grévisse, *Le Bon Usage*, Gembloux: Duculot, 1969 (9º ed), nem em H. G. Schogt, *Les Systèmes verbal du français moderne*. Paris: Mouton, 1968. Por outro lado, K. Togeby et al. (*Grammaire française, t. II, Les Formes personnelles du verbe*, Copenhague: Études romanes de l'Université de Copenhague, 1982,



Jean-Paul Sartre

Samuel Beckett



traem a vocação narrativa do texto 3: as observações tais como *perfeito, impecável*. O extrato de *La Chambre secrète*, à primeira vista muito semelhante a uma didascália, revela na verdade sua não-teatralidade por apenas alguns detalhes, particularmente a incerteza (na verdade artilosa) do narrador: *É difícil dizer...; É o próprio corpo leitoso, que parece clarear a cena...* - observações que seriam excluídas do discurso didascálico, cuja função consiste em facilitar e não embaralhar as coisas tendo-se em vista a encenação.

Quanto ao último texto, sua característica didascálica se manifesta sobretudo no emprego de expressões particulares à cena (*entra pela esquerda, no meio do palco*) e graças à insistência nos códigos de vestimenta.

Desta abordagem pode-se concluir que o modo didascálico é bem particular. Se ele foge à temporalidade, evita também, os laços dêiticos, logo na primeira como na segunda pessoa. Eles se aproximam todavia do modo descritivo da narrativa.

Ora, o que singulariza o texto dramático, aquilo que é em suma sua marca de teatralidade, é sua construção em dois planos fictício e não fictício. Trata-se agora de demonstrar que o estatuto do texto didascálico se distingue (referencialmente) do texto supostamente principal. Para se convencer disto, basta considerar paralelamente o conjunto de **outros** enunciados dramáticos que não o diálogo, a partir dos *prefácios*, passando pelos *títulos*, assim como as *didascálias* no sentido estrito. Já constatamos que o título ostenta forçosamente a voz do autor: nenhum narrador está habilitado a emitir um título, nomeando ao mesmo tempo um texto, seu protagonista, e até seu tempo principal. Este é um privilégio exclusivo do autor. Quanto aos textos introdutórios, uma enquete detalhada sobre os prefácios teatrais³¹ faz

sobressair muito explicitamente a diferença de *destinatários* entre o diálogo dramático e o texto dos prefácios, estes endereçado ao leitor do texto dramático (encenador, ator, público culto, etc.) e, neste caso, normalmente destinado a desaparecer durante a representação.

Considerando-se os prefácios dramáticos - aqueles, por exemplo, de Tom Stoppard - nota-se o emprego freqüente de *referências reais*, isto é, históricas, notadamente em *Squaring the Circle*, *Travesties* e *Every Boy Deserves Favour*³². Por outro lado, examinando-se os prefácios romanescos e dramáticos, constata-se a prática do prefácio *ficcionalizado*, no caso do romance (como de Sartre, em *La Nausée*; de Boris Vian, em *L'Écume des jours*, de Robbe-Grillet, em *Djinn*, e mesmo o Prefácio de Nobokov, em *Lolita*, assinando, aliás, como personagem fictício). Inversamente, os prefácios dramáticos se caracterizam pela *ausência* de elementos fictícios, seus discursos se singularizam, ao contrário, por atos de referência definida: eles são, na maioria das vezes, não ficcionais. Convém então, enfatizar, neste caso, esta diferença, entre o discurso prefacial e didascálico: o primeiro, mais próximo do referencial e assim, da temporalidade; o segundo, sobretudo atemporal, e portanto mais conceitual.

O prefácio dramático (diferentemente de outros para-textos endereçados a um público maior), *acompanha* o texto publicado de uma peça e se dirige ao leitor do texto principal (ficando o leitor preso, uma vez mais, ao sentido não restritivo).

A forma didascálica é, sobretudo, paradoxal. É a voz do autor, e no entanto é geralmente uma voz *impessoal*, onde não aparecem nem a primeira nem a segunda pessoa. É, então, uma terceira pessoa, sem que seja uma terceira pessoa narrativa. A única maneira de qualificar a forma

discursiva seria dizer que ela é dominada pela *não-pessoa*, tanto mais que o estilo permanece impessoal. É, portanto, uma terceira pessoa que corresponde quase à noção de Benveniste da *enunciação histórica*. Em compensação, esta forma não toma nunca nenhuma das outras marcas características de sua categoria, como o pretérito perfeito, por exemplo.

Embora seja legítimo relacionar-se a forma didascálica com a *descrição* numa narrativa, deve-se todavia chamar atenção para o fato de que as duas formas se distinguem de maneira fundamental. A *descrição* faz parte integrante do discurso do *narrador*, proveniente pois da mesma instância que a narração, a instância da ficção. Em outros termos, narração e descrição não manifestam nenhuma distinção de status referencial. Ora, o que singulariza precisamente a forma didascálica é seu estatuto *não fictício de voz de autor* que se inscreve dentro de um universo de discurso fictício.

Tratava-se aqui, nesta investigação, de enfatizar o caráter excepcional do texto teatral. Nenhuma categoria de textos literários comporta uma tal articulação de dois canais, fictício e não fictício. Numa estrutura deste gênero, pode-se esperar uma certa rivalidade entre os dois níveis. Num extremo encontramos o caso inédito das didascálias que expulsam integralmente – como em *Ato sem palavra (L'Acte sans paroles)*, de Beckett, por exemplo – o conjunto do diálogo. Mas trata-se também de uma rivalidade cuja postura é *hermenêutica*: as didascálias correspondem, no final das contas, a uma tentativa do autor de orientar a leitura, a representação, numa palavra, de programar, na medida do possível, o bom uso de seu texto.

Aquilo que parece uma dimensão menor do texto dramático levanta, portanto, um bom número de questões fundamentais no que concerne primeiro

aos textos destinados à representação e, no final das contas, o destino de qualquer texto literário. Paralelamente é posta em questão a problemática da intencionalidade do autor e de suas repercussões sobre o sentido. A intencionalidade está inscrita, já constatamos, não somente no discurso didascálico propriamente dito, mas também nos outros elementos para-textuais tais como os prefácios, os títulos, etc.

É importante todavia distinguir entre didascália e narrativa por causa da especificidade do texto dramático, cuja versão didascálica não deve ser assimilada ao discurso fictício. Além de seu estatuto *não-fictício*, as didascálias se caracterizam pelo emprego do *presente*, que é por sua vez atemporal e conceitual. Ora, é dentro deste único detalhe de sintaxe que podemos observar a diferença entre o enunciado romanesco e o enunciado dramático: o primeiro, que se distingue pela *sucessão* e, portanto, pelo emprego do pretérito perfeito, por exemplo; o segundo, incompatível com o pretérito perfeito, que se singulariza por sua *abertura* às enunciações cênicas sempre renováveis.

No entanto, esta forma didascálica esconde um paradoxo. Há um motivo para espantar-se com seu estilo sobretudo impessoal. A voz do autor, primeira pessoa contraditória, pede emprestado o presente (atemporal e conceitual), e ao mesmo tempo abre espaço para uma *não-pessoa*, renunciando ao *hic et nunc* da enunciação a às designações dêiticas, e ainda ao *eu* e ao *tu*. No discurso didascálico, o conceitual leva a melhor sobre o referencial ao substituí-lo. Esta voz do autor, assim despersonalizada, tomada tão neutra quanto pode uma primeira pessoa que se transcende, tem a atribuição pouco banal de vigiar a difícil liberdade de um texto concebido para ser modificado.

University of Western Ontario

p.314) propõem uma categoria que eles batizam de maneira surpreendente de *presente cênico*, descrito nestes termos algo contestáveis: "Nas indicações cênicas das peças de teatro encontra-se um presente que é um presente autêntico, posto que tem sua plena atualidade cada vez que se encena a peça, mas que tem ao mesmo tempo as analogias notáveis com o presente histórico" Por fim, Linda Waugh ("A Semantic Analysis of the French Tense System", *Orbis, Louvain, t. XXXIV, n. 2, 1975, p.436-85*) classifica o presente didascálico sob a rubrica *boundless time* (tempo ilimitado), o que é igualmente discutível.

²² E. Ionesco, *Rhinocéros in Théâtre, III. Paris: Gallimard, 1966, p.9.*

²³ J. - P. Sartre, *Huis clos, in Théâtre. Paris: Gallimard, 1947, p.121.*

²⁴ E. Ionesco, *L'Impromptu de L'Alma, in Théâtre, II, op. cit., p.29.*

²⁵ *Ibid, p.11.*

²⁶ Ver B. Tomachevski, "Thématique", in T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature. Paris: Seuil, 1965.*

²⁷ J. - P. Sartre, *Les Jeux sont faits. Paris: Nagel, 1968, p. 37.*

²⁸ A. Robbe-Grillet, *Les Gommés. Paris: Minuit, 1953, p.11*

²⁹ A. Robbe-Grillet, "La chambre secrète", in *Instantanés. Paris: Minuit, 1962, p.101.*

³⁰ E. Ionesco, *Tueur sans gages, op. cit., p.63.*

³¹ Ver M. Issacharoff, "Prefacing Plays", art. cit., p.79-88.

³² *Lech Walesa em Squaring the Circle; Lénine, Joyce, e Tristan Tzara, em Travesties (tradução em francês: Parodies); Victor Fainberg e Vladimir Bukovskiy (antigos dissidentes soviéticos) em Every Boy Deserves Favour.*

ÚLTIMA PÁGINA

AGRADECIMENTOS

A. C. dos Santos (Mosquito)
André Bueno
Angela Leite Lopes
Arlote Cavaliere
Armino Bião
Bóris Schnaiderman
Carlos Zilio
Cláudia Rio Doce
Décio de Almeida Prado
Eduardo Long
Emília Viotti da Costa
Fernando Peixoto
Gerd Bornheim
Irene Brietzke
J. Guinsburg
José Celso Martinez Corrêa
Luís Camillo O. de Almeida
Leslie Damasceno
Maria Helena Werneck
Paulo Vieira
Raul Antelo
Renato Vales
Renato Janine Ribeiro
Rodrigo Duarte
Rodrigo García Loyer
Sábato Magaldi
Silviano Santiago
Valéria Lobão
Victor Hugo Pereira
Welles Costa
Paula Seara

ABEC; CAPES; CNPq;
FAPERJ; FINEP; FUNARTE
Fundação Biblioteca Nacional;
Fundação Casa de Rui Barbosa;
Biblioteca Central Uni-Rio

NOTAS DE FALECIMENTO

É com grande pesar que comunicamos o falecimento de três memoráveis colaboradores da Escola de Teatro: a professora **Raquel Ramallete de Paiva**, em 1995, criadora do Curso de Português para Estrangeiros; o professor **Guima (João Guimarães Vieira)**, de *Estética e História do Teatro*, de quem publicamos o artigo "A teoria da cores de Goethe"; o funcionário **José Nestor A. C. de Barros**, digitador da revista *O Percevejo* desde a sua criação e incentivador do projeto de implantação de um Núcleo de Informática no Centro de Letras e Artes.

ERRATA

Revista O Percevejo número 2:

1. No documento "Da pateada à apatia", de Luis Fernando Ramos, na página 49, para Antônio Alcântara Machado onde está A.M.M., leia-se A.A.M.

2. Na tradução de Paul Valéry, onde está "Lo bosque amigo", leia-se "O bosque amigo"

Revista O Percevejo número 3:

1. No artigo "O metateatro de Sanchis Sinisterra", de José Dacosta, na página 81, a relação correta de notas, a partir de um novo número 4 é a seguinte:

⁴ ver nota 1.

⁵ SINISTERRA, Sanchis. *Pervertimento y otros gestos para nada*. Barcelona: Editora Cop d'Idees, 1991.

⁶ SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 15.

⁷ Ver a seção de Tradução desta revista.

⁸ BECKETT, Samuel. *Textos para nada*. Trad. de Ana Maria Moix. Barcelona: Tusquets Editores, 1983. - Devo a Flora Sussekind o acesso a este livro.

⁹ Ver APPLA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia, s/d. (no texto esta nota é indicada pelo número 8, repetido)

2. Em relação aos artigos assinados por J. Guinsburg, reproduzimos abaixo trechos de sua carta-errata:

[...] a minha boa impressão, infelizmente, não pode ser completa, pois o texto de meus artigos, pelo menos, apresenta, lamentavelmente, várias falhas de revisão. Esta deixou passar erros que, inclusive, atingem a compreensão dos referidos trabalhos. Não me refiro a gralhas como "pictirico", em vez de pictórico, porém quando se troca, como no caso de "Stanislavski-Meyerhold", p.35, "Um ponto de chegada" por "Um pouco de chegada" ou, quando no artigo sobre Anatol Rosenfeld, p.59, se diz "agente empenhado", em vez de "empenhado" (é claro que a fecundidade do agente na sua ação ganha notável estímulo...), o nível de equívocos torna-se superior ao que uma revista acadêmica deveria aceitar [...]

3. As observações do autor incluem também notas para o artigo "Crítica: A memória do teatro brasileiro", de Márcia Da Rin, sobre o quadro "Levantamento dos críticos teatrais e veículos correspondentes":

[...] Aproveito também para fornecer-lhe alguns dados pessoais que poderão complementar o importante dossiê de crítica, inserto na revista. Como crítico, publiquei, em O Estado de S. Paulo, apreciações de espetáculos levados na capital paulista. Elas apareceram em 7/8/65, 8/8/65, 10/8/65; 8/10/66, 11/10/66 e em outubro de 66. [...]

Devemos observar que as contribuições para a complementação deste levantamento serão sempre bem-vindas. (N. e.)

CARTAS

Muito obrigado pelo número três de O Percevejo. A apresentação está excelente e a matéria é extremamente rica. Parabéns! [...] No restante, só posso louvar a iniciativa e a equipe que está levando a cabo a tarefa, na medida em que a publicação vem preenchendo uma séria lacuna em nosso meio, no que tange ao debate teatral.

São Paulo,

03 de setembro de 1996.

J. Guinsburg, Editora Perspectiva

Muito obrigada pela sua carta e pelas críticas bastante procedentes à falta de revisão minuciosa, adequada ao nível de publicação que pretendemos. É muito bom levar puxões de orelha, porque indiretamente nos dizem da qualidade que precisamos manter em nossos trabalhos para satisfazer a expectativa que criamos. Não adiantam justificativas, o que importa é que o resultado não ficou a contento e estamos nos reestruturando em todos os sentidos para tentar zerar a incidência de erros.

Rio de Janeiro,

13 de setembro de 1996.

Ana Maria de Bulhões Carvalho,
Editora Executiva de O Percevejo

Não pretendi dar um puxão de orelhas, mas apenas chamar a atenção sobre alguns problemas que, se eliminados, contribuirão para aprimorar a revista que, a esta altura, já é uma das melhores do Brasil, no gênero.

São Paulo,

24 de setembro de 1996.

J. Guinsburg, Editora Perspectiva

ENTOMOLOGIA Diálogo entre pesquisadores

- Alô? Aqui é d'O Percevejo...
- Posso falar com o Mosquito?
- O Mosquito não está. Quem quer falar?
- É a Formiga...

Nome: _____

Endereço: _____

CEP: _____ Estado: _____

- Assinatura anual antecipada e com desconto
para 1997 referente aos nºs 5 e 6 • R\$ 20,00
Forma de pagamento: cheque cruzado ao portador ou dinheiro

Envie seu pedido para:

Revista *O Percevejo*

Departamento de Teoria do Teatro • Centro de Letras e Artes

Universidade do Rio de Janeiro

Av. Pasteur 436, fundos, 4º andar

22 290 - 240 Urca, Rio de Janeiro

Tel: 295-2548 r.7 (Departamento de Teoria do Teatro)

Fax: 295-6096 (Pós-Graduação)

Sugestões ou críticas a *O Percevejo*:

Seu perfil como leitor:

UNI-RIO - UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

HANS JÜRGEN FERNANDO DOHMANN
REITOR

REGINA MARIA LUGARINHO DA FONSECA
VICE-REITORA

IARA DE MORAES XAVIER
PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

JOSETE LUZIA LEITE
PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E EXTENSÃO

EDUARDO LONG FILHO
PRÓ-REITOR ADMINISTRATIVO

WILLIAN NUNES MÚRCIA
PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO

EDIR GANDRA
DECANO DO CENTRO DE LETRAS E ARTES

AUSÔNIA BERNARDES
DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

ANGELA MATERNO
CHEFE DE DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO

MARIA HELENA WERNECK
COORDENADORA DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO

Os artigos encomendados pela edição da Revista têm prioridade na publicação.

Textos enviados espontaneamente serão publicados mediante aprovação do Conselho Editorial ou de pareceristas *ad hoc*.

Para facilitar o trabalho de edição, solicitamos que os originais sejam encaminhados preferencialmente em disquete, digitados em programa Word para Windows 3.11, com cópia em papel, ou datilografados em espaço duplo, tendo no máximo quinze laudas, incluídas as notas e/ou referências bibliográficas.

Originais e correspondência devem ser enviados para:

Revista *O Percevejo*
Departamento de Teoria do Teatro
Centro de Letras e Artes
Universidade do Rio de Janeiro
Av. Pasteur 436, fundos, 4º andar
22 290 - 240 Urca, Rio de Janeiro
Tel: 295-2548 r.7 Tel/fax: 295-6096



*Da esquerda para a
direita: Brecheret,
Di Cavalcanti,
Menotti del Picchia,
Oswald de Andrade
e Hélio Seelinger*

PRÓXIMO NÚMERO

DOSSIÉ
DOCUMENTOS E ARTIGOS

MODERNISTAS NO TEATRO BRASILEIRO II
MÁRIO DE ANDRADE E OUTROS



CAPES