



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

FREDERICO HENRIQUE FAUSTINO

**A MODERNIDADE TEATRAL EM *O HOMEM E O CAVALO* DE  
OSWALD DE ANDRADE**

FREDERICO HENRIQUE FAUSTINO

**A MODERNIDADE TEATRAL EM *O HOMEM E O CAVALO* DE  
OSWALD DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Regina Célia dos Santos Alves

Londrina  
2010

FREDERICO HENRIQUE FAUSTINO

**A MODERNIDADE TEATRAL EM *O HOMEM E O CAVALO* DE  
OSWALD DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves  
UEL – Londrina – PR

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marta Dantas da Silva  
UEL – Londrina – PR

Londrina, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2010

## AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre...

À Profª Drª Regina Célia dos Santos Alves, pela oportunidade, pela dedicação e pelo carinho dedicados a mim ao longo destes sete anos de convivência. Dela aprendi a admirar a serenidade e a paciência com que conduz seu trabalho.

Aos meus pais e familiares, pela confiança e apoio em todas as horas.

A CAPES, pela bolsa de estudos.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL.

Aos meus colegas de classe Ângela B. Martins, Dênis P. Martins, Giovana Chiquim, Giovana C. Motta, Luciano Antônio, Raquel Laís V. de Lima, Tássia Nascimento e Stefani Edivirgem da Silva.

### *Escapulário*

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

(Oswald de Andrade)

### *Capitão do mato*

Eu cheguei vestido e rei  
Quem me chamou  
Eu cheguei vestido de rei  
mutalambô

eu vi que o vento zuniu  
eu vi que a folha caiu  
eu vi que relampeou  
eu vi que a mata rompeu  
eu vi que a flecha correu  
eu vi que a porta bateu  
chegou meu pai caçador

é o dono do matagal  
é o guardião do embornal  
é o chefe da guarnição  
ele é da casa real  
ele é quem briga com o mal  
ele é o meu capitão  
(Paulo César Pinheiro)

Okê arô, Oxóssi!

### *Procelária*

É vista quando há vento e grande vaga  
Ela faz um ninho no rolar da fúria  
E voa firme e certa como bala  
As suas asas empresta à tempestade  
Quando os leões do mar rugem nas grutas  
Sobre os abismos, passa e vai em frente  
Ela não busca a rocha, o cabo, o cais  
Mas faz da insegurança a sua força  
E do risco de morrer, seu alimento  
Por isso me parece imagem justa  
Para quem vive e canta no mal tempo

(Sophia de Mello Breyner)

FAUSTINO, Frederico Henrique. **A modernidade teatral em *O homem e o cavalo* de Oswald de Andrade**. 2010. 79 f (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

## RESUMO

O presente estudo realiza uma análise da obra *O homem e o cavalo* (1934), de Oswald de Andrade, na tentativa de demonstrar a importância da dramaturgia oswaldiana no processo de modernização do teatro nacional. A peça se divide em nove quadros nos quais se constroem uma síntese do processo de formação histórica ocidental. A tônica do texto é a desconstrução da sociedade capitalista, que tem em instituições como a religião, o matrimônio e a história os pilares de sua sustentação. Nossa leitura aborda, primeiramente, o aspecto formal da referida peça buscando apontar de que maneira a mesma se afasta da dramaturgia clássica e, ao mesmo tempo, quais as características da moderna dramaturgia já presentes no texto de Oswald de Andrade. Para tanto nos utilizaremos das contribuições de Peter Szondi sobre a formação do drama moderno, bem como das ideias de Abel e Rosenfeld para o estudo do metateatro e do teatro épico, correntes com as quais nosso objeto de estudo estabelece algumas relações. Em seguida nos voltamos para a relação entre as inovações da forma teatral concebidas por Oswald e o seu posicionamento ideológico, que marca fortemente o conteúdo da obra. Aqui é mister demonstrar o desejo do autor em produzir um teatro capaz de atuar na conscientização política do povo e gerar uma mudança social, neste sentido a peça se aproxima do posicionamento político de Brecht e do teatro épico. Por isso analisaremos os recursos da paródia e da carnavalização no tratamento dado à história com vistas a demonstrar o seu caráter artificial e a provocar uma ação conscientemente transformadora por parte dos homens que a constroem. Desta forma pretendemos demonstrar que há em *O homem e o cavalo* uma síntese muito bem elaborada entre elementos de inovação da forma dramática e o conteúdo ideologicamente marcado pelo posicionamento político de esquerda assumido pelo autor. Essa síntese faz com que a peça se transforme em um marco importante na história da dramaturgia brasileira, como precursora no processo de modernização do nosso teatro, que assume sua maturidade com o surgimento de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro. História e crítica. Drama. Modernismo.

FAUSTINO, Frederico Henrique. **Theatrical modernity in *O homem e o cavalo* of Oswald de Andrade**. 2010. 79 f. (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

### ABSTRACT

The present study conducts an analysis of *O homem e o cavalo* (1934), Oswald de Andrade, in an attempt to demonstrate the importance of dramaturgy of Oswald de Andrade in the modernisation of national theatre. The piece is divided into nine frames which builds a synthesis of Western historical formation process. Emphasized text is the deconstruction of capitalist society, which has in institutions such as the religion, the marriage and the story the pillars of its support. Our reading covers, first, the formal aspect of that piece seeking pointing that way the same departs from classical dramaturgy and, at the same time, what are the characteristics of modern playwriting already present in the text of Oswald de Andrade. At the moment we use Peter Szondi contributions on the formation of modern drama as well as the ideas of Abel and Rosenfeld for metatheatre study and epic theater, chains with which our object of study establishes some relationships. Then we turn to the relationship between the theatrical shape innovations designed by Oswald and his ideological positioning that marks the content of the work. Here is necessary demonstrate the desire of the author in producing a theater able to act in the people's political awareness and generate a social change, in this sense the piece draws, Brecht and epic theater. In trying the piece uses features such as parody and carnavalização in treatment of the story in order to demonstrate its artificial character and causing a consciously manufacturing action on the part of men who build. This way we want to demonstrate that there is in *O homem e cavalo* very well drafted a synthesis between elements of innovation dramatically and content ideologically marked by left-wing political positioning assumed by the author. This synthesis causes the piece becomes a milestone in the history of Brazilian dramaturgy, as forerunner in the modernisation of our theatre, who assumes his maturity with the emergence of *Vestido de Noiva* (1943), of Nelson Rodrigues.

**Keywords:** Brazilian Theater. History and criticism. Drama. Modernism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 O GÊNERO DRAMÁTICO: DA BASE ARISTOTÉLICA À FORMAÇÃO DO DRAMA MODERNO</b> .....	10
1.1 O CONCEITO DE DRAMA EM ARISTÓTELES .....	10
1.2 DRAMATURGIA MODERNA EM CONSTRUÇÃO .....	16
1.3 A SOLUÇÃO OSWALDIANA: O <i>HOMEM E O CAVALO</i> COMO FORMA CARNAVALIZADA .....	19
<b>2 O MUNDO ÀS AVESAS: O HOMEM E O CAVALO E A DESCONSTRUÇÃO DA REALIDADE</b> .....	22
2.1 O <i>DESENREDO</i> DE <i>O HOMEM E O CAVALO</i> .....	22
2.2 PARÓDIA E INTERTEXTUALIDADE .....	27
2.2.1 Moral e Valores Cristãos .....	36
2.2.2 Relação com a História.....	38
2.3 RECURSOS VANGUARDISTAS .....	44
2.3.1 Fragmentação e Montagem .....	44
2.3.2 Humor.....	50
2.3.3 A Concepção Esquizofrênica-crítica do Tempo .....	53
2.4 ASPECTOS METATEATRAIS E A PROXIMIDADE COM O TEATRO ÉPICO .....	57
<b>3 ANTROPOFAGIA: A FORÇA MOTRIZ DA POÉTICA OSWALDIANA</b> .....	67
3.1 O PAPEL DO ENGAJAMENTO NO PENSAMENTO OSWALDIANO .....	73
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	76
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	77



## INTRODUÇÃO

O trabalho em questão é fruto de um trajeto de pesquisa que teve início no ano de 2004, quando tive a oportunidade de integrar o projeto de pesquisa “Um outro lado da escritura: um estudo da crítica literária realizada por escritores modernistas”, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves. Nossa colaboração naquele momento, enquanto aluno de iniciação científica, foi desenvolver o subprojeto intitulado “Na ponta da lança de Oswald de Andrade”, que consistia em analisar os textos críticos produzidos pelo escritor entre 1943 e 1944 e publicados em volume, em 1945, sob o título de *Ponta de lança*. O estudo desenvolvido naquela ocasião destacou o aspecto do engajamento na produção crítica do autor modernista. Procuramos demonstrar que para Oswald o valor de uma obra de arte advém não só do trabalho que o artista desenvolve na sua elaboração formal, mas principalmente da maneira como o aspecto estético da obra se relacionava com a sociedade que ela foi concebida. Portanto, Oswald de Andrade propunha para a literatura e para as artes em geral um caminho que deveria passar por uma revolução estética, com a renovação dos modelos artísticos, para atingir uma revolução mais ampla e definitiva, capaz de alterar profundamente a política e a cultura das sociedades ocidentais. É nesse intuito que o escritor-crítico defende a ideia de uma arte engajada, revolucionária, voltada para as massas e liberta das amarras do academicismo. Neste sentido, o posicionamento crítico de Oswald de Andrade se mostrou bastante consonante com o discurso das correntes críticas em voga na Europa, na primeira metade do século XX, algumas das quais Oswald nem sequer chegou a conhecer. O fato é que essa produção crítica tem um papel muito importante se quisermos compreender as transformações ocorridas na literatura e na sociedade brasileiras durante a primeira metade do século passado.

Num segundo momento, tornou-se necessário perceber como a própria obra de Oswald de Andrade se relacionava com seus textos críticos, ou seja, se as posições tomadas por ele no âmbito da crítica literária se refletiam ou não na sua produção literária. Desse anseio é que nasceu a proposta de lermos a peça *O homem e o cavalo* à luz dos textos críticos de *Ponta de lança*, trabalho que resultou na monografia intitulada “A escritura crítica de Oswald de Andrade: um estudo das implicações da crítica oswaldiana em *O homem e o cavalo*”, apresentada ao curso de Especialização em Literatura Brasileira. Nesse estudo procuramos demonstrar que a peça em questão se constitui num legítimo representante da literatura engajada defendida por Oswald em *Ponta de lança*. O dramaturgo promove uma

série de inovações formais em seu texto, fazendo com que ele se afaste drasticamente dos modelos clássicos do gênero dramático no ocidente, ao mesmo tempo que reabilita o caráter coletivista e pedagógico que o teatro apresenta desde seu nascimento e principalmente durante a Idade Média – com os autos medievais – e se aproxima de correntes vanguardistas como o Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo, na busca por uma forma dramática capaz de levar as massas à reflexão e à tomada de decisão diante do mundo representado na obra. Mais uma vez, o trabalho de Oswald de Andrade, seja no âmbito crítico ou literário, acompanha o compasso das renovações que aconteciam concomitantemente em volta do globo. Sua dramaturgia apresenta características que possibilitam estabelecer uma relação entre sua obra e a obra de dramaturgos de renome no cenário ocidental, como é o caso de Alfred Jarry – autor de *Ubu rei* – e Berthold Brecht, cuja obra épica só chegaria ao Brasil após a morte de Oswald. Ao analisarmos em conjunto os textos críticos do escritor e sua obra dramática, representada por *O homem e o cavalo*, pudemos concluir que de fato suas idéias críticas serviam para orientar sua produção literária. Contudo, como nossa atenção naquele momento estava voltada para esses dois objetos, nossa análise da peça não pode ser exaustiva, deixando de lado muitos aspectos interessantes e deveriam ser retomados.

É com esse intuito que nos pusemos a escrever essa dissertação, no sentido de demonstrar a importância da peça de Oswald de Andrade no processo de modernização da dramaturgia nacional. Nosso objetivo é observar mais atentamente o processo de construção da obra e sua relação com a desconstrução dos modelos da dramaturgia clássica através da opção por uma forma dramática pautada na fragmentação e na carnavalização. Também nos interessa compreender a relação entre a renovação estética e o posicionamento politicamente engajado do autor.

# 1 O GÊNERO DRAMÁTICO: DA BASE ARISTOTÉLICA À FORMAÇÃO DO DRAMA MODERNO

Nosso primeiro esforço na tentativa de abordar o objeto de estudo do presente trabalho, a peça *O homem e o cavalo* (1934), de Oswald de Andrade, é o de elaborar um quadro conceitual acerca do gênero dramático. Para tanto, nosso ponto de partida será a poética dos gêneros traçada por Aristóteles na *Poética*, na tentativa de resgatar o conceito de drama na sua origem para, em seguida, apontarmos quais são as principais contribuições oferecidas por diversas correntes teatrais no período que corresponde à segunda metade do século XIX até meados do século XX aproximadamente. Neste momento nosso suporte teórico serão as obras *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*, de Peter Szondi (2001), *Introdução às grandes teorias do teatro*, de Jean-Jacques Roubine, e *Teatro épico*, de Anatol Rosenfeld (2004). Nosso intuito é o de compreender quais são as linhas mestras da dramaturgia moderna<sup>1</sup> e em que medida elas se distanciam do chamado drama aristotélico, a fim de identificarmos de que maneira estas características estão presentes na gestação de uma dramaturgia moderna brasileira, mesmo que em fase embrionária, empreendida pelas mãos de Oswald de Andrade, na década de trinta.

O grande recorte temporal que efetuamos nesse quadro teórico se justifica pelo fato de que a influência do pensamento estético da Grécia antiga, sobretudo de Platão e Aristóteles, foi tão forte ao ponto de garantir a permanência desses nomes em uma posição central nas discussões teóricas sobre qualquer manifestação artística durante séculos. Assim, o que os demais teóricos ocidentais fizeram foi, de certa forma, alargar ou reiterar, principalmente no tocante a Aristóteles, a herança teórica dos antigos gregos.

## 1.1 O CONCEITO DE DRAMA EM ARISTÓTELES

O objetivo de Aristóteles na *Poética* é a caracterização do gênero dramático a partir de sua manifestação de maior prestígio na sociedade grega da época, a saber, a

---

<sup>1</sup> Partindo das considerações de Peter Szondi, estamos considerando, no contexto desse trabalho, como dramaturgia moderna o complexo e amplo quadro que se formou a partir das duas últimas décadas do século XIX até a primeira metade do XX.

tragédia ática<sup>2</sup>. O interesse do filósofo recai, porém, não no espetáculo cênico em si, mas fundamentalmente na elaboração estrutural do texto dramático. A teoria estética concebida por Aristóteles configura-se, portanto, numa conceitualização das formas literárias que leva em consideração primeiramente a sua estrutura formal, deixando de lado qualquer consideração relativa à dialética entre forma e conteúdo.

O filósofo começa por caracterizar o gênero dramático como sendo a imitação de uma ação que se distingue dos demais gêneros poéticos, o épico e o lírico, por apresentar “as pessoas imitadas, operando e agindo por elas mesmas” (ARISTÓTELES, 1991, p. 202-203). Em oposição ao gênero épico, no qual existe um eu que narra as ações ocorridas, no drama são as ações que se apresentam por si mesmas, decorre disto o fato de Aristóteles afirmar que “sem ação não poderia haver tragédia” (ARISTÓTELES, 1991, p. 206). A partir disso, o filósofo passa a descrever a estrutura da poesia dramática, sempre tendo em vista a forma trágica, na tentativa de estabelecer um modelo teórico normativo, que servisse de base para as manifestações dramáticas posteriores.

Ao classificar a poesia trágica dentro das artes imitativas, Aristóteles afirma que a finalidade dela é produzir a catarse, por meio da estruturação que o poeta faz da fábula<sup>3</sup> que lhe serve de base. É notório que as fábulas de grande parte das tragédias gregas do período clássico eram os mitos, que alimentavam a cultura popular daquele povo havia milênios. Portanto, a grandeza dos escritores gregos não era medida pelos conteúdos das peças, visto que eles já eram previamente conhecidos do público, mas sim pela capacidade de organização das ações apresentadas na peça, pois é deste encadeamento que nasce o momento patético, isto é, o transbordamento das sensações do espectador. É o que nos diz o estagirita no trecho seguinte:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja,

<sup>2</sup> A expressão tragédia ática designa uma determinada forma teatral desenvolvida na Grécia antiga, mais especificamente na região de Atenas. Entre os seus autores mais importantes está Sófocles, autor de *Édipo rei*. É a esta manifestação, em particular, que se voltaram os principais pensadores empenhados em conceituar o gênero dramático, entre eles Aristóteles. Dessa forma, a tragédia ática passou a ser um modelo frequentemente retomado ao longo da tradição literária ocidental.

<sup>3</sup> O termo fábula é utilizado aqui no sentido aristotélico, ou seja, como sinônimo de mito, pois segundo o filósofo: “o mito é a imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição dos atos” (ARISTÓTELES: 1991:206). Neste sentido, o trabalho do poeta seria o de estruturar as ações já existentes no mito tradicional de modo a produzir o efeito da catarse. Portanto, a fabulação é uma das partes essenciais da tragédia, visto que “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (1991:206).

só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia. (ARISTÓTELES, 1991, p.213)

Para obtenção de tal efeito é necessário que haja unidade na ação representada na peça, e é também Aristóteles quem chama a atenção para isso. Porém, ele nos fala apenas em unidade de ação, as interpretações posteriores do texto aristotélico estendem o conceito também para as categorias de espaço e tempo, formando o que se chama de as unidades clássicas da tragédia, e, por conseguinte, de todo o gênero dramático. Contudo, o que queremos ressaltar é que, como a tragédia deveria gerar uma tensão que preparasse o espectador para o momento patético e, além disso, da necessidade de uma duração que viabilizasse a encenação do texto, ela deveria ter um caráter denso, comprimido, ou seja, deveria ser um texto que tivesse como base a idéia de unidade.

Esta idéia relaciona-se também ao conceito de verossimilhança que o filósofo aponta como um dos pilares do gênero dramático e da literatura de uma forma geral, pois, de acordo com Aristóteles, o que confere unidade a uma tragédia é o fato de que todas as ações apresentadas no texto estejam ligadas por uma relação de necessidade, de verossimilhança, no desencadeamento dos fatos que levarão o herói trágico à catástrofe e o espectador/leitor à catarse. É o que ele afirma citando o exemplo de Homero:

Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois, ao compor a *Odisséia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilhante que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação una a *Odisséia* – una, no sentido que damos a esta palavra – e de modo semelhante, a *Ilíada*. (ARISTÓTELES, 1991, p.208)

Portanto, só através de ações verossímeis ligadas entre si por meio de uma relação necessária, na qual cada fato exija obrigatoriamente o surgimento de um outro que esteja relacionado com o desenvolvimento da fábula, é que a tragédia, e o gênero dramático como um todo, pode conseguir o seu objetivo principal, ou seja, o de provocar uma tensão que preceda o desenlace funesto e que provoque o *pathos* no espectador.

Para Emil Staiger (1975), o que caracteriza o gênero dramático não é a sua adaptação ou não ao palco, ou seja, o seu caráter de espetáculo, mas sim a sua capacidade de gerar tensão. O crítico divide os textos dramáticos em dois grandes grupos que se diferenciam pelo estilo de tensão, o patético e o problemático.

Os textos dramáticos pertencentes ao primeiro grupo são aqueles em que a estrutura da peça, a sua tessitura, tem como principal objetivo atuar sobre as paixões do espectador/leitor, a fim levá-lo ao *pathos*. Portanto, o objetivo final das obras deste primeiro tipo de tensão é o de preparar o receptor para o momento patético, para o transbordamento das emoções suscitadas pela peça, enfim, para a catarse. Para tanto, a economia interna da obra exigiria a idéia de unidade. Só entrariam na composição da peça elementos diretamente relacionados com o desfecho patético, evitando-se, dessa forma, que elementos alheios a essa finalidade rompessem o envolvimento emocional do leitor/espectador e o desviassem da catarse.

Ao segundo grupo pertenceriam as obras que criam uma tensão não mais tendo em vista o *pathos*, mas que estruturam-se a partir de um *problema*, de um propósito do escritor, a partir do qual todos os outros elementos surgem e para o qual todos convergem. Conforme Emil Staiger, “Devemos considerá-las 'problemáticas', compreendendo a expressão 'problema' em sua acepção real de proposto (*das 'Vorgeworfene'*) que o autor em seu percurso terá que atingir” (STAIGER, 1975, p. 131-132). Para o autor, o que importa nesse tipo de composição dramática não é a importância do conjunto dos acontecimentos em si, nem a maneira como ele é particularmente desenvolvido, mas o modo como os elementos, às vezes díspares, se articulam em um todo unificado para chegar a um final em que o propósito do autor se realiza, e a partir do qual os vários elementos precedentes ganham sentido. É neste ponto que o crítico aponta a união entre esses dois tipos de tensão, o problemático e o patético, visto que ambos, através de uma unidade dos elementos dramáticos, fazem com que as ações representadas desenvolvam-se ora para o *pathos*, ora para o problema, ou seja, a idéia que o autor quer atingir. Mesmo que alguns autores, que fizeram a opção pelo estilo problemático, tentassem um caminho que levasse ao abandono das regras aristotélicas de composição do drama, sobretudo no que diz respeito ao conceito das unidades de ação, espaço e tempo, e neste ponto Staiger cita, como exemplo, algumas peças de Shakespeare, tais como *Hamlet* e *Rei Lear*, que apresentam uma variação bastante grande de cenários e uma ação que se prolonga por dias; ainda assim vigoraria, mesmo nos autores que Staiger chama de “problemáticos”, a idéia de unidade estrutural do drama.

A outros autores como Corneille, Racine, Gryphius, Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel, Ibsen, convém restringir o tempo, economizar espaço e escolher um momento expressivo da longa história, um pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro, e nada do que o espectador deve fixar se perca. As

paredes do palco contêm, por assim dizer, significativamente, a obra, pois também esta, em resumo, concentra-se. (STAIGER, 1975, p.135)

Nota-se, contudo, que mesmo sob a perspectiva proposta por Staiger, ou seja, no que diz respeito aos estilos de tensão, as premissas aristotélicas se conservam. Partindo desse legado aristotélico, a respeito de um determinado conjunto de obras, se desenvolve toda uma tradição na literatura e na crítica ocidentais, sob o peso da qual se manifesta o gênero dramático durante séculos, apesar de as condições que levaram a tal configuração do drama na Grécia antiga já tivessem há muito, se não desaparecido, pelo menos se transformado. É importante salientar que o aristotelismo fundou uma tradição poética no Ocidente, cujo elemento central da obra literária é a sua forma, entendida como uma estrutura dada *a priori* e que deve ser mantida independente das variações ocorridas no contexto de produção da obra e dos diferentes conteúdos que poderiam lhe servir de base. É o que afirma Szondi (2001) na primeira parte de sua *Teoria do drama moderno*.

Ao avaliar a contribuição da poética aristotélica na teorização do gênero dramático, o autor aponta para o fato de que a teoria dos gêneros formulada por Aristóteles desconsidera o fator histórico e a dialética forma e conteúdo, ou seja, independente do período histórico em que está inserida e do conteúdo que aborda a obra de arte deverá necessariamente manter-se fiel às regras de composição de cada gênero ou estará sob o risco de ser considerada uma má obra. O peso da colaboração aristotélica no estudo dos gêneros literários contribuiu para a cristalização das formas dramáticas, sobretudo a tragédia e a comédia, e conseqüentemente levou ao engessamento do pensamento teórico a respeito do drama.

O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era a sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo. (SZONDI, 200, p.23)

Foram muitas as tentativas teóricas de se analisar de que maneira o drama reagiu a essas transformações, embora o intuito da maioria dos dramaturgos ocidentais fosse permanecer de acordo com as regras aristotélicas. Durante séculos o aristotelismo ainda permaneceria como base para as elaborações estéticas e teóricas no mundo ocidental, mesmo se levando em consideração a criação renascentista do drama enquanto forma literária. Essa forma apresenta algumas modificações com relação à tragédia clássica, que constituem basicamente o deslocamento de uma visão mítica, em que se debatem homens e deuses, para uma esfera das relações intersubjetivas, na qual recebe maior destaque a figura humana. Além

disso, a forma drama<sup>4</sup> também se afasta da tragédia grega ao mesclar elementos cômicos e trágicos no mesmo texto. Apesar dessas inovações o drama reitera a estrutura formal legada pelo aristotelismo ao manter o caráter absoluto do gênero dramático, ou seja, a idéia da representação de uma ação uma por meio do diálogo como categoria central na estruturação da trama.

O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva o drama espelha o fato de que este consiste na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera. [...] O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. (SZONDI, 2001, p.30)

Nota-se, ainda, por essa citação, a importância dada no drama aos conceitos de unidade e de verossimilhança já assinalados como essenciais à estrutura dramática por Aristóteles, na *Poética*. A trama da peça deve girar em torno de uma ação uma para a qual concorrem apenas os acontecimentos pertinentes ao desenvolvimento da mesma rumo ao clímax.

A herança aristotélica começa a entrar em crise, de acordo com Szondi, com o pensamento dialético de Hegel e a historicização dos gêneros literários, ou seja, as obras literárias passam a ser avaliadas nas relações que se estabelecem, na sua estrutura interna, entre um conteúdo, historicamente condicionado, e a forma que o artista encontrou para representá-lo. Szondi afirma que, a partir do posicionamento historicizante da estética de hegeliana, a poética dos gêneros deixa de ser apenas um conjunto de normais atemporais, que regem a composição de obras independentemente do seu conteúdo, e passa a ser um conjunto de relações dialéticas entre forma e conteúdo. Abre-se a partir disso o caminho para que teóricos, escritores e toda uma gama ampla de profissionais ligados à cena teatral (diretores, atores, encenadores, etc) passassem a pensar novas formas para que os textos dramáticos pudessem atingir aquilo que, para Hegel, caracterizaria as verdadeiras obras de arte, isto é, a identificação entre forma e conteúdo. É nessa tentativa que se justifica o surgimento de várias vertentes na dramaturgia européia, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, que começam a colocar em crise a sobrevivência da dramaturgia que se mantinha fiel aos conceitos da teoria dramaturgic de Aristóteles. São as contribuições de algumas dessas

---

<sup>4</sup> Com relação ao emprego do termo drama é preciso fazer algumas ressalvas. O termo será empregado, ao longo desse trabalho, nos seguintes sentidos: 1º) como sinônimo para o gênero dramático em geral; 2º) como sinônimo de peça teatral e 3º) para designar uma forma teatral específica, que, segundo Angélica Soares (2001), surgiu na época do Renascimento e se caracteriza pelo hibridismo entre a tragédia e a comédia.



vertentes que nos interessam na tentativa de compreender a elaboração da dramaturgia oswaldiana.

## 1.2 DRAMATURGIA MODERNA EM CONSTRUÇÃO

Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi analisa as obras de alguns dos dramaturgos mais influentes na dramaturgia ocidental, partindo de Ibsen para chegar a Brecht, na tentativa de apontar quais são as contribuições de cada um deles para a formação do que ele chama de drama moderno. Esse conjunto de características, utilizadas por Peter Szondi na caracterização do drama moderno, nos parece um bom ponto de partida para o entendimento da peça *O homem e o cavalo*.

Primeiramente, Szondi avalia os escritores que apontam para uma crise no drama, são eles Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. É preciso salientar que o momento apontado por Szondi para o surgimento da dramaturgia moderna localiza-se na segunda metade do século XIX e primeiros decênios do XX. O conceito de modernidade utilizado por Szondi está ligado a uma série de transformações nas esferas da cultura, da economia, da política, das idéias e do comportamento que marcaram a Europa naquele momento. Em certo sentido, esse conceito se aproxima daquele de que Baudelaire se utiliza em *Sobre a modernidade*, na medida em que o poeta e crítico francês observa, assim como o *flâneur* que vagueia pela cidade, todos esses elementos transitórios, que constituem o espírito de uma época, a fim de “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno no transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p.25). Esses autores apresentam algumas particularidades que contrariam a natureza dramática conforme descrita por Aristóteles. A primeira delas seria a valorização do tempo pretérito em detrimento das ações presentes que sempre caracterizaram o drama.

Na dramaturgia clássica a ação está contida no presente, já na dramaturgia moderna, a ação se situa muitas vezes fora do momento representado pelo texto, ela faz parte do passado das personagens. É a própria ação do tempo sobre a vida das personagens que se dramatiza nessas peças e o tempo presente é nelas apenas um pretexto para a evocação do passado.

Outro golpe fatal na estrutura da dramaturgia clássica diz respeito à falência da categoria diálogo como elemento capaz de desenvolver a ação dramática, visto que essa já

não se desenvolve mais no momento presente, ou seja, no momento em que as personagens dialogam. Tomando como exemplo a peça *Três irmãs*, de Tchekhov, Szondi demonstra que o diálogo perde a sua funcionalidade dramática, no sentido de efetivar e expor, em cena, as relações intersubjetivas que caracterizavam o drama, sobretudo a partir do Renascimento. Em Tchekhov, e a partir dele, o diálogo representa muito mais um falar para dentro do que um falar para o outro, que desencadearia o desenrolar da ação na peça.

A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchekhov. (SZONDI, 2001, p.48)

Nas obras dramáticas de Strindberg e Maeterlinck, Szondi aponta um deslocamento de foco, cujo núcleo deixa de ser as relações intersubjetivas e passa a ser o próprio indivíduo, constituindo aquilo que Szondi chama de ‘dramaturgia do eu’. Embora essa perspectiva se afaste da proposta apresentada pela dramaturgia oswaldiana, ela nos interessa na medida em que, segundo o teórico, contribui para o abandono dos preceitos aristotélicos no que concerne à regra das unidades de ação, espaço e tempo. Ao deslocar o objeto do texto dramático para dentro da psique humana, a dramaturgia de Strindberg, principalmente, torna sem sentido a idéia das unidades clássicas:

A unidade da ação torna-se inessencial, se não até mesmo um obstáculo para a representação do desenvolvimento psíquico. A continuidade sem lacunas da ação não representa nenhuma necessidade, nem a unidade de tempo e a de lugar são correlatas da unidade do eu. (SZONDI, 2001, p.56)

Em Hauptmann e, posteriormente, em Piscator, há o surgimento de uma vertente que nos interessa mais de perto para o presente estudo, trata-se do drama social ou político. A necessidade de desenvolver uma forma dramática capaz de representar os fatores externos à ação dramática em si, tais como a estrutura social e situação econômica e política que envolve as personagens da peça, faz com que esta vertente da dramaturgia, que se desenvolve como herdeira ou partidária do romance social do naturalismo, contribua de maneira bastante importante para a formação do drama moderno.

Em primeiro lugar, ao dramatizar elementos externos à esfera das relações intersubjetivas, tentando mostrar de que forma essas relações são condicionadas por fatores sociais, o drama político acaba por esfacelar o caráter absoluto da forma dramática, visto que “a referência a algo extrínseco a ela, não é o princípio formal do drama, mas da épica. Por isso, o drama social é de essência épica e uma contradição em si” (SZONDI, 2001, p.77). A

introdução de elementos épicos na forma dramática, tais como a figura do forasteiro a quem a ação é revelada durante a peça, a utilização de uma linguagem objetiva, em oposição à linguagem poética do drama clássico, e de recursos provenientes de outras linguagens artísticas, como as projeções de filmes feitas por Piscator, abrem caminho para o surgimento de uma tradição antidramática, no sentido de que tais recursos contradizem os fundamentos do gênero dramático, que desemboca em manifestações como o teatro épico de Brecht e da qual, de forma direta ou indireta, a dramaturgia de Oswald de Andrade é sectária.

Outro fator importante de inovação gerada pelo drama social é o fato de que este tipo de peça tem que incorporar em sua estrutura formal a representação de um processo histórico:

A representação dramática dessas relações implica um trabalho prévio: a conversão do que condiciona o estado de alienação em atualidade intersubjetiva, ou seja, a inversão e a superação do processo histórico na dimensão estética que deveria justamente espelhá-lo [...] A conversão dos condicionamentos da alienação em atualidade intersubjetiva significa inventar uma ação que presentifique aquelas condições. (SZONDI, 2001, p.76)

Aqui Szondi resvala naquilo que consideramos um ponto-chave no desenvolvimento desse estudo, ou seja, a dramatização da história ou a historicização das formas dramáticas, como o próprio teórico afirma na introdução de seu livro, com base no pensamento hegeliano. A partir das contribuições de Hauptmann, Piscator e, sobretudo, Brecht, a história passa a ser objeto das manifestações dramáticas que, por sua vez, se veem obrigadas a encontrar soluções formais capazes de dar melhor tratamento à abordagem do novo objeto.

Em seguida, o autor aponta algumas tentativas de conservação do drama clássico para, finalmente, terminar sua obra comentando, naquilo que ele chama de tentativas de solução para o impasse do drama moderno, as contribuições épicas de Brecht e a autorreferencialidade do teatro de Pirandello, as quais nos parecem fundamentais como aparato teórico-crítico na leitura de *O homem e o cavalo*.

### 1.3 A SOLUÇÃO OSWALDIANA: *O HOMEM E O CAVALO* COMO FORMA CARNAVALIZADA

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval. O índio vestido de senador do império. Fingido de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. [...] A alegria é a prova dos nove. (Oswald de Andrade).

Diante desse panorama e aceitando a idéia de Szondi – de que a crise do gênero dramático levou os jovens escritores a procurar novas formas dramáticas que pudessem corresponder as suas necessidades – podemos afirmar que a peça de Oswald de Andrade se constitui, no *corpus* da dramaturgia brasileira, numa tentativa de superação dessa crise formal pela qual passava o gênero. Essa busca é produzida e alimentada, em Oswald, pelo pensamento antropofágico do autor e de sua visão carnavalizada de mundo. É a partir dessa cosmovisão que todos os elementos formais utilizados pelo dramaturgo se estruturam. É através do processo antropofágico que o autor se apropria de toda a tradição dramática do Ocidente para desconstruí-la, para digeri-la e, a partir de sua digestão, produzir uma nova forma dramática, à qual vamos denominar, no âmbito desse trabalho, de forma carnavalizada.

A carnavalização literária consiste em uma técnica que se utiliza de elementos formais tais como paródia, a ironia e o riso na construção de uma visão de mundo ambivalente, visto que o próprio carnaval “aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado e o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc” (BAKHTIN,198, p.106).

Segundo Bakhtin, o carnaval consiste, enquanto manifestação cultural viva, em uma representação da realidade que a situa entre as fronteiras da arte e da vida, pois “durante o carnaval é a própria vida que é representada, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval. Seu modo peculiar de existência” (1993, p. 7).

Por seu caráter universal e por se fazer presente nas mais variadas culturas, o carnaval exerceu uma forte influência sobre um grande número de formas literárias desde a antiguidade clássica, mas principalmente na Idade Média e no Renascimento. Segundo Bakhtin, a presença da cosmovisão carnavalesca se faz sentir de maneira muito contundente, em forma de carnavalização literária, no gênero romanesco, desde sua ascensão a um gênero literário de prestígio, com Cervantes, por exemplo, mas principalmente no romance moderno,

sobretudo na obra de Dostoiévski. Essa visão de mundo carnavalesca seria marcada, de acordo com Bakhtin, pela ambivalência segundo a qual a ordem oficial da vida é ao mesmo tempo negada e reafirmada. Durante o carnaval, entendido como momento de suspensão da ordem oficial, seria possível uma eliminação provisória das relações hierárquicas que marcavam a organização da sociedade medieval a partir da qual o povo estaria livre para experimentar, mesmo que momentaneamente, uma segunda forma de vida cuja principal característica seria a ambivalência.

No caso específico de nosso objeto de estudo, podemos afirmar que essa visão carnavalesca de mundo se faz presente de forma marcante. Primeiramente é preciso ressaltar a proximidade entre a proposta antropofágica de Oswald de Andrade e alguns aspectos das manifestações carnavalescas descritas por Bakhtin. Entre os principais recursos utilizados pelo autor modernista estão a paródia, a ironia, o humor e a visão ambivalente de mundo. Como sabemos, tais recursos não são descobertas da modernidade. Eles existem desde os tempos mais remotos e aparecem com muita vitalidade nas manifestações da cultura popular da Idade Média. Contudo, Oswald se apropria dessas técnicas e as utiliza como agentes no processo de digestão antropofágica ao qual ele submeteu a cultura e a sociedade brasileiras.

É importante salientar o parentesco entre o pensamento antropofágico e a visão carnavalizada de mundo, que Bakhtin nos descreve ricamente em seu estudo sobre Rabelais. Ambos se constituem numa valorização da vivência não oficial do povo e se caracterizam pela ambivalência com que encaram o mundo e suas transformações. Partindo desse impulso antropofágico e de uma visão carnavalizada de mundo, Oswald estrutura seu texto dramático a partir de dois procedimentos fundamentais: a intertextualidade e a paródia. Toda a peça se configura como uma grande rede intertextual onde a religião, a história, a cultura, a literatura, a filosofia e a política ocidentais são reelaborados pelo viés da paródia. A paródia da moralidade cristã, da história e da sociedade capitalista é o elemento que colabora na criação de um mundo carnavalizado no qual o espectador é levado a refletir de forma bem humorada sobre a sua própria realidade. Nesse sentido, o dramaturgo se aproxima muito de algumas das “saídas” apontadas por Szondi, é o caso, por exemplo, da dramaturgia épica de Brecht e da autorreferencialidade do metateatro.

Os elementos formais do drama – ação, espaço e tempo – são trabalhados a partir de perspectivas alheias ao drama clássico, o conceito de fragmentação e a técnica da montagem, e que, em certa medida, negam a própria natureza do gênero. No que se refere à questão formal, nota-se claramente, em *O homem e o cavalo*, que Oswald de Andrade se

apropria antropofagicamente de técnicas já apresentadas pelas correntes das vanguardas européias, adaptando-as ao clima brasileiro e utilizando-as na construção de um objeto artístico que correspondesse às necessidades de transformação da nossa dramaturgia naquele momento.

## 2 O MUNDO ÀS AVESSAS: *O HOMEM E O CAVALO* E A DESCONSTRUÇÃO DA REALIDADE

Considerando as especificidades e a complexidade estrutural da obra *O homem e o cavalo*, optamos por estruturar o presente capítulo abordando os conceitos e recursos formais utilizados por Oswald de Andrade na elaboração da mesma juntamente com a análise da peça, visto que o processo utilizado pelo dramaturgo na elaboração do seu texto não nos permite dissociar uma coisa da outra. Publicada em 1934, a obra apresenta em nove quadros um painel alegórico da história ocidental numa perspectiva utópica na qual se implanta uma nova ordem social, o socialismo.

### 2.1 O DESENREDO DE *O HOMEM E O CAVALO*

A peça se inicia no “Céu”, ambientado em um velho carrossel, no qual vivem São Pedro, as quatro garças, o Poeta-soldado, o Divo e o cachorrinho Swendemborg. Numa atmosfera de tédio e monotonia, os habitantes celestes procuram maneiras nada virtuosas de se divertir. É nesse momento que eles são surpreendidos pela chegada inopinada do Professor Icar. Em seguida eles aproveitam a ocasião para se libertarem da monotonia celeste, o quadro “O interior do Ícaro I” apresenta a tentativa de fuga do grupo na espaçonave do professor. O quadro seguinte, “*Debout les rats*”, retrata a chegada do grupo a um jôquei-clube na Inglaterra, em meio a uma corrida de cavalos. Porém, não se trata de uma disputa normal. Os cavalos que tomam parte nela são cavalos lendários, mitológicos e históricos que aparecem como personagens importantes nesse momento da peça e funcionam como alegorias da história ocidental, assim como anuncia São Pedro: “Venha ver! Os cavalos estão chegando! São os cavalos mitológicos! Os cavalos da história e da fábula [...]” (1990, p 48). No entanto, a disputa é interrompida para que tenha início a revolução socialista.

No quadro “A barca de São Pedro”, temos uma representação da igreja católica na qual convivem, em um *dancing* comandado por Cleópatra, São Pedro, Mister Byron e Lord Capone. Esse quadro e o seguinte, “S.O.S”, que também se passa no mesmo cenário, denunciam o envolvimento da instituição religiosa com as classes detentoras do poder. Surge, porém, um foco de revolta no interior da igreja e, sob o comando do Mestre da

barca e do Soldado Vermelho de John Reed, a revolução instaura-se também na barca de Pedro. Ambos os quadros representam uma tentativa de demonstrar o papel da igreja católica na manutenção da ordem social capitalista. A indicação cênica que abre o quadro “A barca de São Pedro” afirma que se trata do Vaticano sobre uma jangada, na qual existe um *dancing* comandado por ninguém menos que Cleópatra, cuja presença evidencia uma certa hipocrisia da religião que, apesar de doutrinariamente condenar o adultério, faz vistas grossas sobre ele para defender o matrimônio que, no esquema da sociedade burguesa, preserva o controle do capital através da herança. São surpreendentes e conclusivas, com relação à degradação da igreja enquanto instituição religiosa, as palavras do próprio São Pedro, que aparece aqui vestido de almirante: “Eu sou materialista. Nunca acreditei em Deus nem mesmo quando andei com ele pela Terra Santa” (ANDRADE, 1990, p.58). Os quadros “Industrialização” e “A verdade na boca das crianças” apresentam as transformações e avanços do mundo capitalista diante da decadência dos representantes da velha ordem, a saber, São Pedro, Icar e sua esposa. No primeiro as três personagens dialogam diante de uma usina do país socialista, onde se dão conta do nascimento de uma nova era anunciada pelas vozes de Stalin e Eisenstein. Segundo o discurso dessas duas personagens, que aparecem apenas como uma voz *off*, a implantação do socialismo deveria dar-se menos pela guerra, pela luta armada, mas sim pelo domínio da técnica:

A VOZ DE STALIN – Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarnizada do proletário na frente camponesa, na frente industrial. Nem bandeiras ao vento nem gritos nem canhões. Mas as cargas da cavalaria-vapor, na construção do socialismo. [...] Na nossa gota de água se reflete o horizonte infinito da nova era social. Estações experimentais. Fazendas-modelos. Laboratórios, escolas. O operário-estudante, o camponês-estudante. A reprodução consciente e selecionada das espécies animais. O fim da magia. O trator. Inaugura-se em toda terra coletivizada a época do vapor e da eletricidade. (ANDRADE, 1990, p.77)

Nota-se, portanto, que Oswald de Andrade elege a figura do cavalo a vapor, imagem emblemática da modernidade, como elemento que caracteriza o socialismo como regime capaz de promover o bem-estar social através do desenvolvimento tecnológico acompanhado de uma justa distribuição das riquezas oriundas desse processo. Essa posição é defendida pelo autor também em seus textos críticos. É o que se pode notar pela leitura do artigo “O destino da técnica”, presente em *Ponta de lança* (2004), no qual Oswald analisa as transformações da intelectualidade geradas pelo processo de industrialização e desenvolvimento surgido a partir da ascensão do capitalismo. De acordo com a sua tese utópica, o domínio da técnica poderia levar os homens a se libertarem “das mãos aduncas e



toscas do proprietário de valores” (2004, p. 73). Portanto, segundo o escritor, seria necessário conscientizar essa nova classe que se formava no interior das sociedades capitalistas, os técnicos, visto que é ela que tem o domínio sobre os meios de produção, para que, juntamente com o proletariado, ela pudesse instaurar as mudanças sociais, tão caras ao marxismo, conscientizada que estaria pela arte de uma “era ciclópica” (2004, p. 72), isto é, capaz de chegar a todos com sua mensagem politicamente engajada. É nesse mesmo sentido que se desenvolve o quadro “A verdade na boca das crianças”, ambientado em uma creche do país socialista, na qual Mme Icar, acompanhada de seu esposo e de São Pedro, procura reencontrar seus filhos desaparecidos durante a revolução. Lá eles se deparam com três crianças soviéticas, que representam a nova mentalidade implantada pelo socialismo. Uma das crianças explica às outras, não sem uma boa dose de didatismo panfletário, como estava organizada a sociedade anterior ao novo regime. Diante da perplexidade das duas crianças mais novas, já totalmente imbuídas da ideologia socialista, o mundo que lhes apresenta a outra criança parece hediondo e inaceitável:

A 2ª CRIANÇA – Mas o solo não era de todos?

A 3ª CRINAÇA – Não era não. Nem as máquinas. E os burgueses lutaram séculos para que esse régimen continuasse. Quando as crises apertavam, promoviam guerras patrióticas a fim de massacrar o povo. Os filhos dos ricos não iam para as trincheiras. [...] Os resultados das guerras eram distribuídos entre os ricos. Os soldados que voltavam cegos, mutilados ou sem emprego eram abandonados pelos seus sinistros empresários e acabavam mendigando nas pontes e nas portas das igrejas. (ANDRADE, 1990, p. 82)

Em seguida temos “O tribunal”, talvez o quadro mais polêmico de toda a peça, no qual tem lugar o julgamento de Cristo, imagem que simboliza toda a ideologia subserviente que sustentava a manutenção do capitalismo na sociedade anterior à implantação do regime socialista. O cenário representa a sala do ex-prêmio Nobel, transformada em tribunal revolucionário, que tem como plano de fundo o Gólgota. Logo nas primeiras cenas, temos o reencontro de São Pedro, Verônica e Madalena. As duas últimas, já antigas rivais desde o tempo em que disputavam a atenção de Cristo na Judéia, entram em uma discussão acerca da arte. A primeira apresenta uma pintura de Jesus na qual o mesmo aparece associado à figura de Adolf Hitler crucificado na suástica. Em seguida, Madalena a acusa de ser a responsável pelo fim da arte na Judéia:

MADALENA – Você matou a arte na Judéia.

A VERÔNICA – Fui apenas a precursora da indústria do retrato.

MADALENA – Continua estragando a verdadeira arte. Nem a Renascença

pode com você. Aliou-se aos padres para inundar o mundo de santinhos sofredores!

A VERÔNICA – Hoje, dedico-me ao cinema...

MADALENA – Assisti *O rei dos reis*. Boa droga!

A VERÔNICA – Engano. Estou a serviço do cinema de Estado. Evoluí. Sou o progresso em pessoa.

MADALENA – Pois eu continuo a ser a arte pela arte.

A VERÔNICA – Ainda é modelo de *atelier*? (ANDRADE, 1990, p. 92)

Oswald de Andrade apresenta aqui, de forma jocosa, a sua crítica a toda e qualquer manifestação artística aliada aos interesses da burguesia, ou seja, a uma arte que refletisse o individualismo burguês e deixasse de representar os dilemas coletivos. Essa mesma ideia e a defesa de uma arte coletivista, que tivesse como objeto central os problemas do homem comum, do proletário, serão desenvolvidas com mais fôlego nas conferências “A evolução do retrato” e “Aspectos da pintura em Marco Zero”, ambas presentes em *Ponta de lança*. Na primeira, Oswald traça um panorama das transformações desta representação artística. O autor sintetiza de maneira espetacular toda a sua concepção da história da arte, bem como seus ideais quanto aos rumos que ela deveria tomar, na história do *Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Da mesma maneira que a figura do jovem Dorian foi se degenerando ao longo do romance de Wilde, até ser destruída pelo modelo, o retrato do individualismo burguês vai se exacerbar até culminar nas degenerações estéticas das vanguardas, que abririam caminho para uma pintura de cunho social.

A defesa desse tipo de pintura também é feita na segunda conferência, na qual o autor discute os caminhos da pintura de sua época através das posições antagônicas de dois dos personagens do romance *Chão*, o arquiteto Jack de São Cristóvão, defensor do “modernismo sem compromisso, o modernismo estético, polêmico e negativista” (2004, p. 177), e o pintor Carlos de Jaert, que “vê razão para o modernismo, na pintura social que ele produziu” (2004, p. 177). Oswald conclui defendendo a pintura que nas suas duas vertentes, tanto no experimentalismo estético quanto na pintura social, buscam a liberdade de expressão. Afirma que as vanguardas foram importantes, pois sem as audácias da pintura de vanguarda não seria possível, sob a rigidez do academicismo, o surgimento de um enfoque que privilegiasse o debate em torno dos problemas sociais que agitavam o mundo naquele momento.

Porém, o grande lance do oitavo quadro de o homem e o cavalo não se reduz a isso. Nas cenas que se seguem temos, numa perspectiva apocalíptica que relembra os autos medievais, o julgamento de Cristo. É preciso destacar que a figura de Jesus surge na peça como ícone de toda a sociedade anterior à revolução. É ela e a todas as suas instituições

basilares, principalmente a tríade formada pela igreja, família e pátria que se deve julgar, condenar e exterminar para que se possa garantir a sustentação do regime socialista recém-implantado. Cristo aparece como a figura reacionária que, mancomunada com as classes detentoras do poder, agiu durante milênios para alienar e conduzir as massas no sentido de aceitar passivamente o desenvolvimento do processo histórico que culmina com a ascensão da burguesia ao poder e com a exploração da classe trabalhadora. Conforme podemos constatar na fala de São Pedro:

SÃO PEDRO – De fato. Mas foi você quem entregou esse movimento à reação no século III...

CRISTO – Eu!

SÃO PEDRO – Quem foi Constantino? Era você proclamado imperador! E que fez Constantino? Inventou o célebre derivativo dos fascismos históricos – Façamos a revolução antes que o povo a faça! (ANDRADE,1990, p.98)

Perante o “tribunal vermelho” Cristo é condenado por compactuar com os interesses da burguesia, pois, segundo a visão histórica defendida por Oswald, Cristo representava para o povo oprimido da Judéia uma oportunidade de revolução contra o Imperialismo romano, contudo, quando o imperador Constantino, no século III, eleva o catolicismo a religião oficial de Roma ele está na verdade utilizando-se da doutrina de Cristo para se manter no poder. A religião passa, dessa forma, a ser um joguete nas mãos dos poderosos. Com a socialização dos meios de produção, a instituição deixa de ter seu valor e a figura de Cristo deve ser destruída, como podemos constatar pela afirmação do Tigre, o ex-mestre da Barca de Pedro, durante o julgamento: “A construção socialista exige todas as atenções. Mas, como este tipo popular ainda preocupa as massas em atraso, vamos liquidá-lo” (1990, p. 97).

O derradeiro quadro, “Estratoporto”, representa a impossibilidade dos remanescentes do capitalismo em sobreviverem sob o novo regime. São Pedro, o professor Icar e sua esposa aparecem em um aeroporto interplanetário tentando abandonar a “Terra Socialista” em busca de um lugar “onde exista cortesia e gente que tomou chá em criança” (1990: 109). Surge também neste quadro a evidência de uma possível revolta contra o novo sistema. Foge de uma das estratonaves o burrinho de Jesus, com o qual Cristo haveria entrado em Jerusalém e, que na verdade, era um cavalo, o cavalo de Átila, o único dos cavalos histórico-míticos a não comparecer ao desfile retratado no terceiro quadro. Ele representaria a

possibilidade de uma tentativa de volta ao capitalismo, mas isso aparece apenas com indicação no trecho seguinte:

SÃO PEDRO – Nessa grande festa dos cavalos reacionários faltava um – o principal...  
 ICAR – Qual era?  
 SÃO PEDRO – O cavalo de Átila.  
 [...]  
 ICAR – E o que ele pretende?  
 SÃO PEDRO – Dissimulado no mais pacífico dos animais, secar os corações por onde passa. Promover, na terra socialista, a reação e a desordem. (ANDRADE, 1990, p.115-116).

Ao perceber que seria impossível abandonar a Terra, o professor Icar suicida-se, atirando-se na estratosfera, enquanto Mme Icar e São Pedro ficam juntos, montam um pequeno comércio, permitido pelo novo regime, e assumem uma vida guiada pelo conformismo, como fica claro nas últimas palavras de São Pedro ao cachorrinho Swendemborg: “Swendemborg! Fomos julgados!” (1990, p.119).

Como se pode notar, pelo que ficou dito até aqui, a peça apresenta um enredo intricado que rompe com a unidade de ação, espaço e tempo pela justaposição de quadros com cenário, personagens e tempos distintos.

## 2.2 PARÓDIA E INTERTEXTUALIDADE

Tupi or not tupi that is the question.  
 (Oswald de Andrade)

Em *Uma teoria da paródia* (1985), Linda Hutcheon defende que o recurso paródia, apesar de existir desde as manifestações artísticas mais arcaicas, tem assumido um papel central no desenvolvimento das artes e da literatura contemporâneas. A ideia central de Hutcheon é a de que a paródia não deve ser entendida apenas no seu caráter negativo, como uma simples intenção de ridicularizar o texto parodiado, mas ela deve ser analisada de uma perspectiva mais abrangente, visto que ela é portadora de uma paradoxal ambivalência, pois ao eleger um texto ou discurso a ser parodiado o artista está, ao mesmo tempo em que contesta, admitindo um valor institucional para aquele texto. Além do mais a autora retoma a própria etimologia do termo para apontar que nas suas origens a palavra paródia já trazia a marca dessa ambivalência. Linda Hutcheon chama-nos a atenção para o fato de que o prefixo

*para* tem, em grego, dois sentidos: ele pode significar tanto “contra” ou “oposição” quanto “ao longo de”, que aponta para o sentido de proximidade, de acordo. Portanto, o principal *ethos* da paródia não seria o da negação, ela seria uma repetição com distanciamento crítico, como afirma a própria autora:

Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo. (1985: 62)

No tocante ao uso da paródia, nos parece que ela é o eixo central da construção da peça, que se apresenta, no seu todo, como uma grande paródia do discurso histórico. Neste sentido, nos parecem valiosas algumas considerações de Linda Hutcheon (1991) ao ressaltar o caráter político inerente ao uso da paródia na modernidade e relação entre paródia e história. Hutcheon afirma que a paródia assume um caráter ideológico por ser a imitação de um texto feita com um certo distanciamento crítico, visando não só ao humor, mas também à reflexão. No caso da peça de Oswald de Andrade, podemos afirmar que o emprego da paródia também visa esse caráter reflexivo, pois ao construir um texto que conjuga referências paródicas a elementos de diversos momentos da história humana, o autor está na verdade questionando a sociedade e o seu processo de formação histórica. A paródia serve, portanto, em *O homem e o cavalo*, não só como um recurso que confere humor ao texto, mas ela remete o leitor/espectador para uma instância exterior à obra, a história, levando o mesmo a refletir sobre ela. Esta mesma função é atribuída à paródia por Linda Hutcheon, como podemos perceber no trecho abaixo:

Mas quero afirmar que é exatamente a paródia – esse formalismo aparentemente introvertido – que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação do estético com um mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico. (HUTCHEON, 1991, p.42)

No que diz respeito à intertextualidade, ela também constitui uma forma de interação entre dois ou mais textos bastante importante na análise da obra em questão. Segundo uma perspectiva intertextual, de acordo com Julia Kristeva, “todo texto se constroi como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.64). Marcio Renato Pinheiro da Silva (2003), na tentativa de estabelecer

uma diferenciação entre a intertextualidade e a paródia, faz alguns comentários cotejando a posição de Kristeva e Hutcheon a respeito do mesmo tema. De acordo com o pesquisador, o que diferencia a paródia da intertextualidade seria a ênfase ou não na intencionalidade do enunciador.

A intertextualidade minimiza a importância da intencionalidade do sujeito da enunciação, enfatizando o leitor como instância produtora que, acrescentamos, tem de lidar, necessariamente, com a instabilidade da significação gerada pela relação entre textos. A paródia, ao contrário, concebe o leitor como codificador da mensagem, da intencionalidade do sujeito da enunciação, cujas marcas, ao serem encontradas no texto, promovem a estabilidade da significação. (SILVA, 2003, p.218)

Partindo da utilização desses dois recursos, intertextualidade e paródia, Oswald de Andrade confronta, em seu texto dramático, literatura e história, fazendo da peça uma malha intertextual em que convivem literatura, história, filosofia, política, mitologia e religião. Todos estes elementos são mesclados através da criação de um tempo a-histórico, no qual se concretiza a proposta utópica do autor.

Qualquer leitura de *O homem e o cavalo*, por mais superficial que seja, torna evidente o seu caráter intertextual. Contudo, o grande filão da peça está justamente na intencionalidade antropofágica com que o texto de Oswald de Andrade devora uma grama tão grande e tão complexa de intertextos. Nessa perspectiva, a peça corresponde muito bem ao impulso antropofágico que preconiza: “Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1990, p.47). O objetivo da dramaturgia oswaldiana, na referida obra, é o de contestar, por meio da paródia, os textos e discursos absorvidos na rede intertextual na qual se configura a trama apresentada pelo texto.

Os dois principais intertextos e alvos da dessacralização paródica de *O homem e o cavalo* são, sem dúvida, o texto bíblico e o discurso da história. Primeiramente há uma retomada do discurso religioso, em vários momentos do texto, com o objetivo de denunciar a hipocrisia da moralidade cristã, como podemos exemplificar pelo comportamento de São Pedro e das demais personagens bíblicas que estão presentes na peça. O céu do primeiro quadro demonstra muito bem isso. Pedro divide a morada celeste com as quatro garças, às quais chama de “minhas bichanas”. Essas personagens femininas fazem referência às três graças que, segundo a mitologia, eram entidades que habitavam o céu. Porém, elas aparecem no texto de Oswald de Andrade com o nome trocado por garça, alusão ao vocábulo francês *garce* que, na época, era utilizado para designar prostituta. Além disso, as atitudes das garças e dos demais habitantes celestes denunciam a corrupção e a imoralidade que vigoram no reino dos céus. O pederasta Divo vive entrando no reservado das mulheres, para matar o

tempo todos se distraem com jogos de azar, o beligerante Poeta-Soldado tem claras tendências antisemitas e, inclusive, manifesta isso no episódio da morte do professor Icar:

O POETA-SOLDADO – Não quero saber! Em negócio de raça eu não transijo! Nada de misturas. Não sofro de delicadezas! Vou matando logo. Vocês sabem que as almas são brancas. Como os esqueletos das baratas! São arianas! Ora, ele mesmo, descascado como está agora, já vai sentindo as vantagens incalculáveis do arianismo! Se você falasse a ela, antes da desencarnação, na necessidade que a gente branca tem de submeter, explorar e humilhar a gente de cor, ele talvez não compreendesse. Agora compreende. [...] Olhem, outro sujeito que me enjeriza é esse judeu... (ANDRADE, 1991, p.33)

Nota-se claramente na fala dessa personagem a referência irônica há alguns acontecimentos históricos do momento, como o crescimento da crença na supremacia da raça ariana que está na base do nazismo. O próprio nome da personagem faz referência ao envolvimento de intelectuais e poetas com os regimes autoritários, já que, segundo afirma Sábato Magaldi (2004), Poeta-Soldado é o epíteto de Gabrielle D’Annunzio e seu discurso muitas vezes lembra o tom do *Manifesto futurista* (1909) de Marinetti. Além disso, o trecho também dialoga de forma crítica com as teorias eugênicas que estavam em voga no momento.

Pode se notar, ainda, a paródia ao mito de Ícaro, representado aqui pelas figuras do professor Icar e da estratonave Ícaro I. Como se sabe, o Ícaro mitológico, para salvar-se do labirinto onde se encontrava preso juntamente com seu pai, Dédalo, constroi um par de asas com o qual consegue voar e sair de sua prisão. Porém, ao aproximar-se do sol o calor derrete a cera com a qual foram construídas as asas e Ícaro vê seu plano malograr. Na peça de Oswald de Andrade há uma inversão paródica desta narrativa de salvação frustrada, pois ao chegar ao céu, lugar de salvação para as almas, o professor Icar resolve voltar para a Terra por não suportar, juntamente com os outros moradores celestes, a atmosfera enfadonha do local.

Durante a revolução socialista, que se intensifica no quadro “S.O.S”, encontramos a paródia da passagem bíblica em que Cristo caminha sobre o mar. Desesperado diante da iminente tomada da jangada de Pedro pelos revolucionários, o mesmo implora para que um nono milagre se realize:

SÃO PEDRO – As estrelas caíram. O sol escureceu. A lua espatifou o leme da minha barca! Não há salvação.  
Senão na estrela matutina  
Cristo, por favor, aparece sobre o mar!  
[...]

ICAR (*Assestando um óculo de alcance*) – Lá vem um deslizador!  
 SÃO PEDRO (*Atira-se na direção da amurada*) – É ele! Vem de hidroplano!  
 MISTER BYRON – Não é! É o infante Dom Henrique!  
 ICAR – Trás uma bandeira vermelha!  
 SÃO PEDRO – *La gran puta que los parió!* A aviação natal nos traiu!  
 (ANDRADE, 1990, p.65-66)

O primeiro aspecto que chama nossa atenção é a mescla paródica que Oswald cria ao colocar lado a lado uma personagem da religião cristã, uma personagem mitológica e uma personagem histórica juntas numa cena que retoma o texto bíblico. Segundo o evangelho de São Mateus, após o sermão da montanha Cristo se retira para orar enquanto seus discípulos o esperam na barca. Durante a madrugada, estando o mar agitado, Jesus reaparece a seus discípulos andando sobre o mar. Primeiramente todos fiaram assustados, achando que se tratava de um fantasma. Atendendo a um pedido de Pedro, Cristo o chama para caminhar com ele sobre as águas e Pedro o obedece, porém com o aumento da violência do vento o discípulo perde a fé Jesus vem em seu auxílio e o repreende: “Homem de pouca fé, por que duvidaste?” (1997, p.1302). Na cena de *O homem e o cavalo*, Pedro novamente clama pela ajuda de Cristo, há a expectativa de que ele venha de hidroplano (afinal de contas estamos na era da máquina!), mas quem aparece é o infante Dom Henrique com uma bandeira simbolizando a ascensão do socialismo. Irritado, Pedro profere improperios em espanhol e afirma ter sido traído pela marinha.

Outro importante momento no qual a religião é atacada por meio da paródia está presente no quadro “O tribunal”, no qual novamente a Bíblia é tomada como intertexto para a inversão paródica da cena do julgamento de Cristo.

O TIGRE – O Senhor não nega ser agente da II Internacional.  
 CRISTO – Pedro! Pedro, vem em meu auxílio!  
 O SOLDADO VERMELHO (*A São Pedro*) – O senhor conhece esse homem?  
 SÃO PEDRO – Não!  
*Um galo canta lá fora*  
 CRISTO – Havia de me negar mais uma vez! Safado<sup>5</sup>. (ANDRADE, 1990, p. 97-98)

<sup>5</sup> Nota-se uma diferença bastante significativa no tom com que essa cena aparece aqui e no Evangelho segundo São João. Há, na peça, um tratamento que faz com que a cena se aproxime do pastelão devido a presença de personagens de contextos que não estão ligados à tradição cristã, ao vocabulário utilizado pelas personagens bíblicas (como no caso do xingamento que Jesus dirige a Pedro) e a inversão de alguns detalhes. No caso específico desse trecho, é Cristo que pede o auxílio de Pedro e não o contrário. Oswald inverte a cena do quadro “S.O.S” e é como se Pedro negasse para se vingar. Além disso, Cristo aparece no, texto bíblico, impassível diante da morte iminente, já em *O homem e o cavalo* ele perde sua altivez e se deixa defender pela figura escandalosa de Madame Jesus.



Apesar da evidente alusão à passagem bíblica, o julgamento ao qual Jesus é submetido em *O homem e o cavalo* tem suas peculiaridades. Nele Cristo aparece como objeto de disputa entre Verônica e Maria Madalena, e, além disso, surge acompanhado por sua esposa, a Madame Jesus, que pela caracterização e pelo fato de falar espanhol faz com que essa personagem seja associada à santa Teresa D'Ávila, conhecida doutora da Igreja Católica. Tudo isso contribui para a desmistificação da figura de Cristo que perde sua aura divina e é representado aqui em seu aspecto humano. Como a socialização dos eios de produção, a instituição religiosa deixa de ter seu valor e a figura de Cristo deve ser destruída, como podemos constatar pela afirmação do Tigre, o ex-mestre da Barca de Pedro, durante o julgamento: “A construção socialista exige todas as atenções. Mas, como este tipo popular ainda preocupa as massas em atraso, vamos liquidá-lo” (ANDRADE, 1990, p.97).

No quadro intitulado “*Debout les rats*”, o alvo da paródia recai sobre a história de uma maneira contundente. O quadro representa uma corrida de cavalos no Derby de Epsom, na Inglaterra. Porém, não se trata de cavalos comuns, os cavalos escolhidos por Oswald para figurarem nesse quadro são cavalos históricos, mitológicos, ou seja, esses cavalos representam a história, a filosofia da história que é o alvo da paródia que perpassa toda a peça e que está presente desde o seu título. Trata-se, por exemplo, do Cavalo de tróia e do Cavalo Branco de Napoleão, entre outros. Estes cavalos funcionam dentro da peça como ícones de vários momentos da história de humanidade e, ao juntá-los em um mesmo cenário, interagindo entre si, Oswald tem a intenção de congregar “na mesma imagem toda a civilização anterior ao socialismo” (MAGALDI, 1990, p.8). De acordo com Sábato Magaldi, há, neste sentido, uma forte influência do teatro medieval na dramaturgia de Oswald de Andrade, pois a atemporalidade presente em *O homem e o cavalo* tem origem na perspectiva de eternidade utilizada pelo teatro medieval como recurso para trabalhar temas transcendentais ligados à religião. Esta influência torna-se ainda mais clara nas palavras críticas de Oswald no artigo “Diante de Gil Vicente”, presente em *Ponta de lança*, no qual o escritor-crítico exalta a atualidade do teatro vicentino dando destaque ao seu caráter pedagógico ao apontar as mazelas que assolavam a sociedade portuguesa da época. Destacamos, a seguir, algumas palavras de Oswald, no referido artigo, que a nosso ver, corroboram a afirmativa de Sábato Magaldi:

Afinal, naqueles tempos fortes e decisivos do *Auto da barca*, que significava morrer pelo Cristo senão morrer pela sociedade? Morrem na peça, pelo Cristo místico da reconquista peninsular, os cavaleiros de Deus. E vão tomar assento na barca da imortalidade, guardada por um anjo severo e incorruptível. Para os outros, para o juiz prevaricador e para o frade, para o

usurário e a grande dama, abre-se a caravela danada de Caronte. [...] E de novo o *Auto da barca* arma, numa realidade mais que teatral, sua presença punitiva e solene. (ANDRADE, 2004, p. 130-131)

Na peça de Oswald esse recurso se faz presente, de uma forma geral, do começo ao fim, misturando personagens e até cenários de períodos históricos diferentes, mas no caso do terceiro quadro isso se torna emblemático, pelo tratamento irônico e jocoso dado por Oswald ao utilizar seres inanimados como personagens que representam na peça o ataque à história como instituição<sup>6</sup> que serve aos interesses das classes dominantes, como se pode depreender do diálogo entre o Cavalo de Tróia e o Cavalo Branco de Napoleão:

CAVALO DE TRÓIA – Sou um cavalo conservador. Sou o cavalo de Tróia! Quando me abriram, depois da última guerra, eu tinha dentro do meu bojo um cavalinho de Tróia – o Tratado de Versalhes!  
O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO – E dentro dele o que é que encontraram?  
O CAVALO DE TRÓIA (Rinchando) – O chanceler Hitler! (ANDRADE, 1990, p.43)

Nota-se, nesse trecho, o entrecruzamento de um fato da tradição cultural e literária do ocidente, o episódio do Cavalo de Tróia e da conquista da cidade-estado pelos gregos, narrado por Homero, e o Tratado de Versalhes e sua relação com a eclosão da Segunda Grande Guerra. A figura do Cavalo de Tróia, objeto que representaria uma tentativa de paz entre gregos e troianos, mas que na verdade trazia consigo intenções nada pacíficas; aparece aqui associada ao Tratado de Versalhes, acordo de paz assinado em 1919 e que colocou fim à Primeira Guerra Mundial, visto que as determinações do mesmo serviram apenas para criar o clima de revanchismo na Alemanha e fomentar o crescimento dos ideais que deram origem ao nazismo. Oswald aponta aqui para o caráter cíclico da história que enquanto não passasse por uma profunda revolução continuaria repetindo os mesmos exemplos que sempre beneficiam as classes dominantes.

É preciso destacar também a intertextualidade estabelecida na peça com a utilização de diversos tipos de discurso, a saber, o religioso, o científico, o literário e,

<sup>6</sup> O uso da expressão *instituição história*, no âmbito desse trabalho, se faz em dois sentidos. Em primeiro lugar, por analogia ao uso que Peter Bürger faz da expressão *instituição arte*, no livro *Teoria da vanguarda*. Nessa obra, o autor descreve os movimentos de vanguarda como uma reação à questão da autonomia do estatuto da arte na sociedade burguesa, visto que nesse tipo de organização social o objeto artístico está envolto por uma série de elementos institucionais (galerias, marchands, museus, etc) que comprometeriam sua real autonomia. Transpor o mesmo raciocínio para a história nos parece bastante coerente com o contexto da peça *O homem e o cavalo*, pois nela Oswald de Andrade critica não a história em si, como ramo do conhecimento humano, mas o uso institucional do discurso histórico a fim de salvaguardar os interesses de determinado grupo social e colaborar na manutenção do *status quo* capitalista.

principalmente, o discurso político, seja ele de direita ou de esquerda. O fato é que Oswald incorpora em *O homem e o cavalo* o registro dessas variantes discursivas, o que confere um caráter interdiscursivo à obra. Nota-se, contudo, que essa assimilação é feita de forma estilizada, não se trata de uma intertextualidade pura, descomprometida, como sugere que exista Marcio Renato Pinheiro da Silva. A retomada intertextual do livro dos *Atos dos apóstolos*, presente no Novo Testamento, é feita por Pedro, que alude a São Paulo na tentativa de que este o ajude a utilizar o poder da fé para persuadir os revolucionários:

SÃO PEDRO – A revolução atingiu os fortes. Mas ainda estamos senhores da situação. Porque ainda possuímos a magia e um dancing. Cleópatra não abandonou o seu posto no primeiro andar. Coragem! Saulo, inspira-me! Sem mistério não se arranja nada! Sem magia! Sem tapeação! Saulo, que falta me fazes! Tu que entendia de gnose e de guerra! (ANDRADE, 1990, p.65)

No referido livro bíblico, a figura de Paulo de Tarso ganhar um grande destaque pela importância de seu trabalho apostólico na formação da comunidade cristã primitiva. Na passagem de *O homem e o cavalo*, São Pedro recorre à capacidade de Paulo de convencer os fiéis para ajudá-lo no momento em que o papel da igreja é questionado e o almirante Pedro vê seu posto ameaçado. Mais uma vez Oswald critica a religião como um instrumento a favor da manutenção da sociedade capitalista. As referências à necessidade do uso da magia, do mistério e da tapeação como forma de persuadir as massas deixa isso bem claro. Nos parece, também, que a posição da igreja é vista como uma continuação da política do pão e circo, praticada na Roma antiga, na medida em que Pedro afirma ainda haver uma chance enquanto houver a magia e um *dancing*.

Mesmo quando representa os discursos políticos de esquerda nos parece que há uma intencionalidade por parte do autor no sentido de deixar claro que toda e qualquer prática discursiva deve ser avaliada levando-se em conta a sua marca ideológica, da qual nenhum discurso está isento. Isso fica muito claro no diálogo das três crianças soviéticas, presentes no quadro “A verdade na boca das crianças”. Neste diálogo se desnudam diante do leitor/espectador os mecanismos de manutenção da antiga sociedade burguesa bem como as vantagens do novo regime.

A 3ª CRIANÇA – [...] Quando a humanidade não estava ainda evoluída e dividida em estados nacionais, fazia-se a guerra. Durante muitos séculos, os cavalos forma utilizados nas batalhas. [...] eram conduzidos para a carnificina com os soldados, a fim de defender os interesses dos ricos e dos proprietários!

A 2ª CRIANÇA – Proprietários? Que negócio é esse?

A 1ª CRIANÇA – Foram os homens que se apossaram da terra pela força,

pelo ludíbrico ou pela herança, para fazerem os despojados trabalharem para eles! (ANDRADE, 1990, p.81).

Outro exemplo é o caso da fala do Soldado Vermelho de John Reed, figura que remete ao ensaísta norte-americano que registrou no livro *Os dez dias que abalaram o mundo* a sua vivência em meio à revolução Russa de 1917, ao conclamar a população a se revoltar contra aos burgueses aderindo, dessa forma, à revolução socialista:

O SOLDADO VERMELHO DE JHON REED – Camaradas! Levantai-vos contra os incendiários da guerra! Resisti à tortura com que a burguesia ensanguenta as nossas organizações e as nossas casas. Resisti ao terror branco. Lembrai-vos do que Lênin dizia: “As classes condenadas pela história agem sempre assim! Proletários de todo o mundo, uni-vos!” (ANDRADE, 1990, p.68)

De uma forma parecida o conservadorismo do discurso religioso é retomado, de forma intertextual, na fala de Job, a personagem do Antigo Testamento, que apresenta um discurso reacionário no qual fica evidente a crítica, por parte do dramaturgo, ao discurso religioso como cúmplice no condicionamento das massas, no sentido de levá-las a aceitar passivamente a ideologia burguesa.

A VOZ DE JOB – Eu sou Job, o pedagogo. Resolvio há três mil anos o problema do empregado que quer ficar sócio do patrão. Avacalhai-vos! Eis o meu lema. Um dia talvez Deus tenha dó! Então ele vos dará o dobro do que tirou. A mais-valia por intermédio da Providência. E tereis de novo honras, mulheres e festins. A família vos abandonará quando estiverdes na miséria. Mas voltará correndo, quando ficardes rico outra vez. Talvez traga alguns rebentos a mais. Não faz mal. O pai é sempre o marido. A legitimidade é feita pela herança. Deus quer assim! (ANDRADE, 1990, p.49)

Esse trecho nos parece exemplar por demonstrar de que forma se dá essa incorporação paródica dos mais diversos tipos de textos e discursos. Aqui, Oswald utiliza como intertexto a história bíblica do patriarca Job que passa por terríveis provações sem abandonar a fé em seu Deus. O Job oswaldiano, no entanto, utiliza uma linguagem que estruturalmente se aproxima da solenidade do texto bíblico, mas que se desvia parodisticamente ao afirmar que seu lema é a avacalhação – aliás, nota-se nesse momento a presença da voz e o lema, é bom que se diga, constitui-se no espírito da própria peça – e ao incorporar na sua fala termos típicos do discurso político de esquerda, como mais-valia, por exemplo, demonstra o complexo intertextual que caracteriza a obra. Além disso, a religião é apontada como cúmplice das desigualdades sociais existentes no sistema capitalista através do conformismo presente nas palavras de Job (“Um dia talvez Deus tenha dó [...] Deus quer assim”), esse posicionamento passivo se diferencia muito do discurso do Soldado Vermelho

mencionado acima. Job se apresenta como “o pedagogo”, essa caracterização bem-humorada aponta para o uso do discurso religioso no condicionamento ideológico das massas. O patriarca apresenta, também, uma atitude capitalista ao afirmar que a família o abandonaria na miséria, mas voltaria quando ele ficasse rico outra vez.

### 2.2.1 Moral e Valores Cristãos

O principal alvo dos ataques de Oswald de Andrade em *O homem e o cavalo* é sem dúvida a moralidade cristã representada como instituição na Igreja Católica, que inclusive aparece como cenário em dois quadros da peça. A barca de São Pedro representa o Vaticano sobre uma jangada, diz a rubrica do quarto quadro. Além disso, a personagem São Pedro é a única que perpassa toda a obra e serve como um fio condutor no trucado enredo que entrelaça tempos históricos e personagens bastante heterogêneos. É preciso entender que isso acontece devido ao papel que, no pensamento oswaldiano, a religião cristã desempenha na manutenção da sociedade capitalista. A crítica é dirigida, portanto, à instituição em si e não propriamente ao credo ou a pessoa de Jesus Cristo.

A passagem do julgamento de Cristo deixa isso bem claro no momento em que associa a institucionalização da fé cristã, feita por Constantino, ao processo de legitimação do poder de uma determinada classe social sobre as demais através das narrativas mestras, como a história e narrativa bíblica. Em certo momento, o Tigre dos Mares afirma que todas as parábolas de Cristo são reacionárias e que só fazem por legitimar a injustiça, o arbítrio e a usura. Nessa associação estaria o cerne da sociedade de classe que séculos mais tarde culminaria no regime capitalista. Dessa forma, o objetivo central de Oswald seria questionar e desconstruir essas narrativas mestras através de uma reorganização fragmentada do espaço, caótica das personagens e esquizofrênica do tempo que compõem a peça. No que diz respeito mais especificamente à organização da sociedade brasileira, Benedito Nunes (1990) afirma que a dominação exercida pela Igreja Católica, através dos jesuítas, sobre o elemento autóctone foi crucial no processo que gerou os paradoxos que marcam tão profundamente o nosso país.

A sociedade brasileira surge aos olhos de Oswald de Andrade através das oposições que a dividiram, polarizando a sua religião, a sua moral e o seu direito, a partir de uma primeira censura, a da Catequese, que trouxe o

cristianismo, e a do Governo Geral, que trouxe as ordenações. (NUNES, 1990, p.17)

Contudo, as marcas do nosso primitivismo cultural ficaram registradas no nosso inconsciente coletivo e seria possível, através da *revolução caráiba*, romper com romper com a influência predominante da “moral da cegonha” sobre a nossa cultura. É nesse afã que Oswald faz de sua peça uma grande paródia da narrativa mestra do catolicismo, ou seja, a narrativa de salvação. Essa inversão paródica da salvação messiânica fica evidente na própria trajetória descrita na peça, se utilizarmos como fio condutor a personagem de São Pedro.

Pedro representa o emblema dessa narrativa, visto que ele é a pedra angular da igreja de Cristo e deveria conduzir os fiéis ao caminho da salvação – não é por acaso que em *O homem e o cavalo* Pedro apareça caracterizado como almirante – que segundo a doutrina católica a salvação deveria ser um caminho estreito que levaria o crente numa trajetória de ascensão, da terra para o céu. O caminho percorrido por essa personagem na peça de Oswald de Andrade é inversamente contrário. Pedro sai do céu do primeiro quadro para a terra, numa trajetória de *rebaixamento* na qual o aspecto sexual é evidente. No primeiro quadro, o almirante Pedro procura se divertir com suas *bichanas*, as quatro garças. Junto deles vive o Divo cujo comportamento grotesco e visivelmente homossexual também chama a nossa atenção para essa questão do rebaixamento, visto que ele aparece no reservado feminino. No quadro que representa a Igreja Católica, o Vaticano aparece transfigurado em uma barca na qual funciona um *dancing* comanda por Cleópatra, que aparece caracterizada como uma grande meretriz. Cristo aparece humanizado através de seu aspecto sexual, visto ser casado com Mme Jesus e já ter tido um “caso” com Verônica e Madalena. Nota-se, a partir disso, que a peça se configura como uma inversão paródica da narrativa de salvação, que sustenta o poder da Igreja enquanto instituição.

Ao fim da peça, Pedro acaba por se unir a Madame Icar e pensa em abrir um pequeno comércio, permitido pelo novo regime. Esta cena nos parece relevante no sentido de demonstrar que o autor não desejava apenas fazer uma apologia de revolução socialista, mas sim demonstrar que nenhuma revolução seria capaz de transformar de fato a humanidade apenas trocando os regimes sócio-políticos. Seria necessária uma transformação mais profunda, algo capaz de abalar as estruturas culturais legitimadas pelo moralismo cristão do Ocidente. Pode-se notar, portanto, que Oswald utiliza a paródia com função de carnavalização com o intuito de *rebaixar* o discurso da Igreja Católica e o discurso histórico imposto

ideologicamente pelos poderosos e *reafirmar* o impulso genuinamente vital, antropofágico, que estas duas instituições buscam reprimir.

Oswald propõe uma revolução universal em *O homem e o cavalo*. A peça deixa uma sensação de que só a revolução socialista não daria conta de transformar o mundo, já que haviam permanecido resquícios da velha ordem, como a permissão para o pequeno comércio e o burro de Cristo, símbolo de permanência da moralidade cristã. O que Oswald propõe é uma revolução utópica, como afirma Benedito Nunes: “a revolução caraíba, protótipo das revoluções, das transformações sociais, superaria as anteriores – a Francesa, a Romântica, a Bolchevista e a Surrealista – e assumiria, num surpreendente efeito de humor oswaldiano, a paternidade de todas. (NUNES, 1990, p.19)”.

### 2.2.2 Relação com a História

Pode se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si? [...] O tempo é o *elemento* da narrativa assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. (THOMAS MANN)

A relação entre literatura e história é uma questão que provoca a reflexão de filósofos, artistas e teóricos desde a antiguidade clássica até os tempos pós-modernos. O movimento modernista apresenta-se como uma etapa central nas reflexões sobre esse tema. Na tentativa de construção de uma arte nova, os modernistas se depararam com a necessidade de pensar o passado para, em seguida, construir uma arte do futuro. O nosso objetivo, nessa seção, é o de observar de que maneira a dramaturgia oswaldiana incorpora o discurso da história e o reelabora na construção de um texto literário que propõe uma visão da história mundial sob a perspectiva utópica da antropofagia. De acordo com Benedito Nunes, o pensamento antropofágico elaborado por Oswald traz no seu bojo uma visão cíclica da história:

Reforça-se, no “Meu Testamento”, o caráter cíclico da História, que desvia a direção retilínea do progresso para a órbita de quatro períodos, dois de caráter coletivista, que têm sua expressão “pela Judéia dos profetas e pela Idade Média européia”, e dois outros de caráter individualistas, um coincidindo com a civilização greco-romana e outro “do Renascimento à atualidade”. (NUNES, 1990, p. 29)

Neste sentido, a peça em questão traria uma indicação do surgimento desse quinto período que resultaria de uma primeira etapa de transformações sócio-políticas, marcada pela revolução socialista, passando depois por uma revolução mais profunda – a *revolução caraíba* –, capaz de fazer ressurgir o substrato primitivista da cultura humana, para finalmente chegarmos ao estágio utópico do Matriarcado de Pindorama, período eminentemente social.

A peça *O homem e o cavalo* traça, em nove quadros, um painel do desenvolvimento histórico da civilização ocidental e propõe um questionamento do discurso oficial, no sentido de apontar a sua participação na criação e na manutenção da sociedade capitalista. O que Oswald de Andrade pretende é apontar para a necessidade de desconstrução desse discurso num momento em que todo o globo estava sofrendo os efeitos de uma “evolução” histórica: as consequências da primeira guerra mundial e o crescimento dos regimes totalitários. Queremos entender de que maneira o dramaturgo modernista efetua essa desconstrução em um texto que tem como um das personagens centrais a própria história, para tanto nos utilizaremos de algumas considerações de Paul Ricoeur presentes em *Tempo e Narrativa* (1994), sobretudo os conceitos de configuração e reconfiguração.

No referido livro, Paul Ricoeur defende a tese de que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu plano significativo quando se torna uma condição da existência humana” (RICOEUR, 1994, p.85). Segundo o filósofo francês, a ação humana prefigura uma experiência temporal na medida em que se estrutura por meio de uma mediação simbólica e pelo fato de ser dotada de traços temporais particulares. Ela própria se apresenta, dessa maneira, de forma narrativa. O texto literário, por sua vez, garantiria a sua especificidade, segundo Ricoeur, na medida em que configura, por meio da tessitura da intriga, uma dada experiência temporal de forma narrativa permitindo que ela seja refigurada pelo receptor no ato da leitura. Para o autor esse processo se divide em três etapas que ele intitula mimese I, mimese II e mimese III, e que se relacionam dialeticamente. Ao primeiro estágio correspondem os aspectos temporais prefigurados no campo prático, ou seja, a experiência temporal engendrada pela própria ação humana. Como já dissemos, essa mesma ação também se estrutura de modo narrativo, posto que se constitui de formas simbólicas, entendidas como processos culturais capazes de articular a experiência, e de traços temporais. Dessa maneira, o sentido de mimese I corresponde a “pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade” (1994, p.101). A uma função mediadora entre o estágio correspondente ao mundo prefigurado pela ação e ao mundo refigurado pelo ato da



leitura corresponde mimese II, que se constitui no processo de tessitura de intriga propriamente dito e pode ser compreendido como uma *operação de configuração* da experiência temporal. O caráter mediador da intriga deve-se a três fatores principais. Primeiramente porque ela faz a mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história organizada como um todo; em segundo lugar, porque ela é capaz de compor fatores tais como agentes, fins, meios, interações, circunstâncias e etc; e, finalmente, porque ela apresenta caracteres temporais próprios, ela apresenta uma dimensão temporal cronológica e outra não-cronológica, conforme explica Ricoeur:

A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história enquanto construída por acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos *em* história. Esse ato configurante consiste em “considerar juntos” as ações de detalhes ou o que chamamos de os incidentes da história: dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal (RICOEUR, 1994, p.104, grifo do autor)

Enquanto mimese II constitui-se no ato configurante da experiência temporal, mimese III “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (1994, p.110), ou seja, ela se constitui no movimento de refiguração dessa experiência por parte do receptor da narrativa. Nesse ponto, o filósofo destaca o importante papel do leitor no processo de construção do significado da obra recorrendo às contribuições de Wolfgang Iser e Robert Jauss. Nesse sentido, o ato da leitura torna-se o vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência, por ser capaz de retomar e concluir o ato configurante representado pela composição da intriga. Partindo da relação dialética desses três etapas da mimese, Ricoeur propõe a tese de que o saber histórico deriva indiretamente da inteligência narrativa e afirma que a refiguração do tempo pela narrativa é resultado da junção entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção. Desse modo, o autor pretende trazer à tona a intencionalidade do pensamento histórico segundo a qual a historiografia se insere no círculo mimético de que acabamos de falar, pois:

Também ela, mas de modo derivado, enraíza-se na competência pragmática, com seu manejo dos acontecimentos que ocorrem no tempo, segundo nossa descrição de *mimese I*; também configura o campo prático, por intermédio das construções temporais de nível superior que a historiografia inscreve no tempo da narrativa, característico de *mimese II*, ela também realiza finalmente seu sentido na refiguração da existência na qual culmina *mimese III*. (RICOEUR, 1994, p.135, grifo do autor)

Esse fato coloca em cheque a questão da pretensa verdade da histórica em relação à ficcionalidade da narrativa. No final da segunda parte de sua obra, Ricoeur afirma:

Importa mostrar duas coisas: de um lado, que o tempo construído pelo historiador é *construído* [...] sobre a temporalidade construída, da qual fizemos a teoria na primeira parte, sob o título de *mimese II*; de outro lado, que esse tempo construído, por mais artificial que seja, não cessa de *remeter* à temporalidade praxica de *mimese I*. Construído sobre..., remetendo a...: essas duas relações emaranhadas são também as que caracterizam os procedimentos e as entidades edificadas pela historiografia. (RICOEUR, 1994, p. 260, grifo do autor)

A partir disso, a narrativa histórica não só perde a sua aura de discurso original, portador de uma verdade absoluta, como passa a ser compreendido através do seu parentesco com as demais estruturas narrativas e tendo revelado o caráter intencional que está por trás de sua constituição. É nesse sentido que a contribuição de Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, nos parece relevante na interpretação a que aqui nos propusemos da *O homem e o cavalo*.

Já apontamos anteriormente, embora de forma pontual, a importância da relação entre literatura e história na construção da peça. De forma geral, pode-se afirmar que se trata aqui de uma peça que dramatiza a constituição histórica do Ocidente. Todos os elementos revolucionários utilizados por Oswald de Andrade na tessitura da intriga de seu espetáculo cênico em nove quadros contribuem para alcançar o objetivo antropofágico do autor, que procurou, nessa obra, devorar nosso passado histórico na tentativa de demonstrar que a história, por seu parentesco estrutural com a narrativa de ficção, é passível de ser questionada e recontada. Imbuído de uma visão materialista da história, o autor promove um processo de desrealização da mesma através de uma estrutura narrativa que desconsidera as barreiras temporais convencionais e na qual as ações se passam num eterno presente instaurado pela temporalidade esquizofrênica criada por Oswald de Andrade. Com relação ao trabalho com a história presente em *O homem e o cavalo*, é possível afirmar que o autor empreende uma nova configuração e que cabe ao leitor/espectador assumir uma atitude ativa diante do mundo apresentado pela obra e colaborar na sua transformação.

Nesse afã, o dramaturgo modernista emprega recursos formais, tais como a fragmentação do espaço, a multiplicidade de tempos, a justaposição de personagens oriundos de momentos históricos diferentes e a configuração da obra como um mosaico intertextual, no qual encontramos referências a diversas categorias discursivas também oriundas de momentos históricos e contextos sociais bastante heterogêneos; todos esses elementos contribuem, no

universo carnavalesado de *O homem e o cavalo*, para demonstrar o caráter inorgânico da narrativa histórica que se encontra, na peça em questão, desconstruída diante do público que, diante do painel caótico no qual a história da civilização ocidental se lhe é apresentada, é convocado, nos termos da dramaturgia brechtiana, a refletir e colaborar ativamente na sua reconstrução.

A intenção do autor é demonstrar que a história é um construto humano, podendo, dessa forma, ser desconstruída, e que está organizada a partir de um determinado posicionamento ideológico que reflete as idéias das classes dominantes. Dessa forma, o autor desvela a intencionalidade da narrativa histórica. No projeto utópico apresentado pela peça, a história, enquanto instituição, não se faz mais necessária a partir da criação de uma sociedade igualitária, como demonstra o desconhecimento que as três crianças soviéticas têm da mesma. Nesse diálogo, aliás, reaparecem as referências aos cavalos que surgem no terceiro quadro e que, durante toda a peça, vão se tornar símbolo do processo histórico. Como podemos notar no trecho seguinte:

A 3ª CRIANÇA – Era o mundo do cavalo de guerra, do cavalo de corrida, do cavalo camponês e do “cavalo” doença!

A 2ª CRIANÇA – Hoje não há mais nada disso.

A 1ª CRIANÇA – Nascemos no mundo do cavalo-vapor. A socialização e a paz.

A 2ª CRIANÇA – Custou muito a passagem de um mundo para o outro?

A 3ª CRIANÇA – O sacrifício de milhões de vidas. Os trabalhadores conquistaram o poder palmo a palmo, país por país. A maior parte dos que iniciaram a luta não chegaram ao fim dela. Mas deixaram um mundo novo pra nós e para os seus filhos! (ANDRADE, 1990, p.83)

A referida cena dos cavalos, no Derby de Epsom, sintetiza em uma imagem fantástica o trabalho temporal desenvolvido pelo dramaturgo em toda a peça. Na cena em questão, a junção desses cavalos – representantes não só de momentos históricos, mas também de contextos políticos, sociais e culturais bastante diversos – serve de síntese de toda a história ocidental. Nota-se, ainda, a visão utópica presente na obra, visto que a formação da sociedade socialista representaria uma saída messiânica e a promessa de um futuro promissor. A partir dessa síntese a narrativa histórica é desrealizada por meio de uma técnica peculiar à narrativa de ficção e que desfere um golpe contra o aspecto temporal da historiografia. Como afirma Ricoeur, a historiografia constrói sua temporalidade, no estágio chamado pelo filósofo de mimese II, com base no aspecto temporal prefigurado pela própria estrutura da ação humana – mimese I – e que também é compartilhado pela narrativa de ficção. O que confere o aspecto verossímil à narrativa histórica e sustenta o seu caráter de verdade absoluta é o fato

de ela manter bem firme as bases de sua configuração temporal no desenvolvimento cronológico que caracteriza a experiência da temporalidade em mimese I. O que caracteriza a história, enquanto disciplina, e lhe confere um estatuto de ciência não é o fato de ela narrar pura e simplesmente os acontecimentos, mas o trabalho de explicação por meio da lei da causalidade, segundo a qual um acontecimento deriva necessariamente de outro seguindo uma ordem lógica e cronológica. Contudo, a operação mediadora de mimese II prevê também um aspecto temporal não-cronológico. Esse constitui o calcanhar de Aquiles da história, que Oswald de Andrade argutamente ataca. Na retomada intertextual e paródica da narrativa histórica, Oswald opta pela ordenação não-cronológica da mesma. Tradicionalmente a história é concebida no seu aspecto cronológico e caberia apenas ao discurso literário narrar os acontecimentos de forma difusa; e mesmo a literatura, que em determinados momentos preconizava uma forte comunhão com a realidade e com a ciência, lança mão prioritariamente de uma técnica narrativa que prima pela ordenação cronológica, é o caso, por exemplo, do romance realista. A grande jogada de *O homem e o cavalo* na tentativa de desconstruir o discurso da história é se apropriar antropofagicamente dos fatos históricos e reconta-los de forma descontínua, demonstrando, dessa forma, que existem outras formas de se narrar e, principalmente, de se pensar a história.

É preciso destacar que de uma maneira específica a antropofagia, atuando como conceito-chave do ideário estético e ideológico do autor, e a carnavalização, atuando como categoria de cosmovisão que perpassa toda a peça e também compreendida como recurso formal estruturante da mesma, exercem a função de viga mestra nesta relação entre literatura e história. Primeiramente porque nos parece que a peça como um todo promove o movimento de coroação/destronamento do discurso histórico entendido como artefato orgânico, originário e portador de uma verdade absoluta. Essa visão é ao mesmo tempo negada pelo processo de desrealização e desconstrução da mesma e afirmada na medida em que Oswald de Andrade propõe uma saída utópica com a construção de uma sociedade socialista. Em segundo lugar. Mas não menos importante, é preciso salientar que a peça em questão reflete uma necessidade do projeto estético-ideológico oswaldiano de devorar antropofagicamente não só o passado estético, mas também a nossa história social, política, filosófica e cultural. Contudo, o papel da antropofagia ficará, nesse momento, apenas como apontamento, visto que acreditamos ser necessário uma discussão mais aprofundada sobre o assunto.

## 2.3 RECURSOS VANGUARDISTAS

### 2.3.1 Fragmentação e Montagem

O primeiro aspecto que nos chamou a atenção na leitura de *O homem e o cavalo* foi a opção feita pelo autor por utilizar como elemento estruturante da peça a técnica da fragmentação. Embora não seja um recurso oriundo das vanguardas europeias, é com o Cubismo que essa técnica adquire uma função importante na renovação artística que essa corrente propõe. A técnica da fragmentação representa, no âmbito da arte, o surgimento de uma nova concepção do homem e do mundo no qual ele está inserido. Representar um objeto não mais na sua inteireza, mas sim através dos fragmentos que nos são dados a conhecer, significa que o sujeito moderno já não é mais capaz de compreender o mundo de uma forma global, como uma totalidade, assim como faziam, por exemplo, os poetas clássicos, para os quais o mundo era compreendido como um todo regido por valores universais que deveriam valer para todos os homens. Essa nova visão de mundo, fragmentada, aplica-se também a própria concepção que o homem passa a ter de si mesmo. Com o surgimento da psicanálise, a figura humana deixa de ser compreendida como um ser uno, portador de uma essência, como uma mônada. O homem passa a ser entendido na sua multiplicidade de caracteres, nas suas várias facetas, como um ser composto de vários eus e incapaz de se definir de uma forma satisfatória. Essa incapacidade de definição do sujeito moderno gera uma crise no modo de representação artística desse mesmo sujeito, que começa a ser representado de forma fragmentada na busca de uma compreensão mais ampla de algo que já não pode ser contemplado como um todo. É nessa tentativa que os artistas do Cubismo apropriam-se da técnica da fragmentação e a utilizam para demonstrar essa nova concepção do mundo. Segundo Gilberto de Mendonça Teles, os cubistas desenvolveram:

Um sistema poético de subjetivação e desintegração da realidade criando [...] uma poesia cujas características são o ilogismo, o humor, o antiintelectualismo, o instantaneísmo, a simultaneidade e uma linguagem predominantemente nominal e mais ou menos caótica. (TELES, 1983, p. 115)

É num sentido bem próximo que Oswald de Andrade utiliza-se da mesma técnica em obras como *Pau-Brasil*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* e, principalmente, em *O homem e o cavalo*.

No caso específico da peça que nos propomos a estudar, essa técnica assume uma tripla função. Ela não só compõe o universo da obra, mas ao mesmo tempo está ligada à concepção que o autor tem da história, entendida como tema central da peça, e também se aplica à tentativa de renovação da forma dramática empreendida por Oswald de Andrade. No que concerne ao plano da criação literária, a fragmentação é o eixo sobre o qual se estrutura a peça. A obra não segue uma estrutura comum aos espetáculos da época, tradicionalmente divididos em atos. Pelo contrário, *O homem e o cavalo* subintitula-se espetáculo em nove quadros, o que temos é, portanto, a justaposição de fragmentos dramáticos que apresentam cenários, tempos, e, inclusive, personagens distintos, sem que haja uma ligação evidente entre todos esses elementos díspares. Esses fragmentos dramáticos lembram muito os quadros ou flashes que estruturam o romance-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar* e que tem muita proximidade, também, com o estilo sintético e telegráfico dos poemas-piadas. Apesar deste tipo de construção, marcada pela fragmentação, pela síntese, pela simultaneidade e pelo estilo cinematográfico, no sentido de uma sobreposição de imagens aparentemente díspares e que só vão construir um sentido quando aproximadas, ser uma recorrente na obra de Oswald de Andrade como um todo, em termos de composição dramática ela representa uma inovação sem precedentes na história da dramaturgia brasileira.

Com relação ao espaço, podemos notar que há uma multiplicidade de cenários representados na obra, pois dos nove quadros que a compõem apenas dois se passam no mesmo espaço cênico, os demais apresentam cenários bastante distintos. Os cenários são: o céu; o interior de uma espaçonave; um jôquei-clube na Inglaterra; a barca de São Pedro, representação da Igreja Católica (esse cenário é o mesmo no quinto e sexto quadros); uma usina do mundo socialista; uma creche; um tribunal e, finalmente, uma estação interplanetária. Esta multiplicidade de espaços nos remete a uma composição cubista, são fragmentos distintos de uma mesma realidade que o autor justapõe para montar um painel das transformações que marcavam o mundo na década de 1930.

Os espaços representados na peça não têm uma relação de necessidade ou verossimilhança na maneira como são encadeados, por exemplo, não há uma relação lógico-causal para que a ação da peça se desloque do jôquei-clube na Inglaterra para a barca de Pedro ou desta para uma usina socialista. Há um certo *nonsense* na justaposição destes espaços que nos demonstra que a intenção de Oswald era a de levar o leitor/espectador a uma abertura de

perspectiva com relação à realidade do mundo naquele momento, isso é corroborado pela seguinte afirmação de Ryngaert: “esses lugares múltiplos são indispensáveis a um imaginário que avança, mostrando uma sucessão de facetas da realidade. O mundo em questão é vasto, aberto, diversificado, surpreendente e, obviamente, 'bizarro'”(1996: 76). Rompendo com a unidade da intriga, o autor constroi um espaço fragmentado, que se modifica a cada quadro, e que não teriam uma ligação direta entre si. De acordo com Bornheim, a dramaturgia não-aristotélica ou, nos termos do próprio autor, a dramaturgia aberta, caracteriza-se da seguinte forma:

A ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contigüidade. [...] A variação se faz aqui via de regra; e é necessário que se entenda que tal expediente se prende à própria raiz da dramaturgia aberta, ao passo que a fechada decorre muito mais do princípio de obediência a normas preestabelecidas. (BORNHEIM, 1992, p.317)

A fragmentação caótica do espaço gera por sua vez uma diluição do tempo, pois como afirma Rosenthal: “Não raro o entrecruzamento de diversos espaços liga-se estreitamente à dissolução da idéia de tempo” (1975, p.55), que nos sugere o desmantelamento da história que Oswald pretendia. Este processo comprova a modernidade criadora do autor, que emprega em sua obra literária algumas técnicas que viriam a figurar mais tarde em grandes nomes da literatura universal, já que ainda segundo Rosenthal:

Hoje, entretanto, as palavras 'tempo' e 'espaço' têm uma significação muito mais profunda e exercem estranha fascinação. O espaço dilata-se cada vez mais, para além de nosso planeta, rumo ao desconhecido, e a concepção do tempo dilui-se na irrealidade. O homem moderno estabeleceu-se entre o tempo e espaço, e a arte moderna incumbiu-se de analisar essas categorias incertas. (ROSENTAL, 1975, p.54)

A própria composição do cenário de alguns dos quadros demonstra essa tendência cubista. As indicações cênicas no início de cada quadro dão bem a noção de como Oswald busca criar o seu universo teatral através da justaposição de elementos oriundos de realidades antagônicas. A composição cênica de alguns quadros da peça se aproxima muita da técnica de colagem cubista, na medida em que o dramaturgo pinça elementos cênicos de realidades muito distintas e os coloca justapostos em cena. Podemos citar, como exemplo, as rubricas dos quadros “O céu”, “O interior do Ícaro I” e “O tribunal”. O primeiro, por exemplo, representa um velho carrossel, no fundo do qual há um elevador inutilizado, pode se ler a inscrição DEUS-PÁTRIA-BORDEL-CABAÇO e de um lado existem três reservados:

HOMENS-MULHERES-ANJOS. Nota-se aqui a justaposição do carrossel, um elemento que representa a pureza da infância, mas que, ao mesmo tempo, pode denotar um símbolo do passado, das velhas instituições sociais e que, também, representa, por seu movimento infinitamente repetido, a monotonia celeste; ao fundo temos um elemento que alude à modernidade, porém o elevador está inutilizado, será isto um indício de que todos já desistiram de subir aos céus?; a inscrição presente na cena faz uma paródia ao *slogan* integralista DEUS-PÁTRIA-FAMÍLIA e representa uma crítica ao atraso do pensamento político dos partidos de direita; e, finalmente, as divisões dos sanitários fazem alusão ao comportamento desenfreado dos habitantes do céu, sobretudo no que diz respeito ao aspecto da sexualidade, visto que a personagem O Divo tem um comportamento claramente homossexual e vive entrando no reservado das mulheres. Conclui-se, a partir dessas constatações, que a construção do cenário também obedece a uma tendência pela fragmentação.

O mesmo ocorre no tocante aos diálogos, pois na peça de Oswald de Andrade os diálogos, na maioria das vezes, não servem para impulsionar o desenvolvimento da ação dramática, o que fazia dele uma das categorias basilares da dramaturgia clássica. Antes de tudo, eles compõem um mosaico de discursos oriundos de diferentes contextos históricos, culturais, artísticos, filosóficos. Há, dessa forma, um esvaziamento do papel do diálogo em *O homem e o cavalo* que aponta, como afirma Peter Szondi (2001), para uma evolução em direção ao drama moderno. Os diálogos da peça se compõem mais de uma justaposição de fragmentos de discursos pronunciados por personagens que representam ideologias de diferentes contextos sócio-políticos e históricos, do que por uma necessidade de interação intersubjetiva que concorresse para o desenvolvimento da trama. É como se as personagens monologassem umas com as outras.

D'ARTAGNAN – Sou D'Artagnan! A capacidade de servir!

FU-MAN-CHU – Lacaio! Produto da domesticação das massas! [...] Defendes os gemidos de amor das putanheiras do Ocidente!

D'ARTAGNAN – Dou o meu sangue por uma sociedade de Buckingham e cornudos! Sou hoje um fenômeno de massas! Hitler! Mussolini! Gustavo Garapa!

FU-MAN-CHU – Então sou teu parente! Sou Chang Kai-Chek!

D'ARTAGNAN (Avançando para espetá-lo) – Nada! És de outra raça! Escravo! Em guarda! Defende-te! (Saí pelo fundo atrás de Fu-Man-Chu)

O SOLDADO VERMELHO – Para fora, canalha do passado! Para o Museu Histórico! Se vocês continuam eu mando jogar gás lacrimogêneo!

O ROMANCISTA INGLÊS – Oh! Eles acabam se reconciliando lá dentro!  
(ANDRADE, 1990, p.101)



Como neste trecho, a maior parte das falas da peça tem um caráter muito mais alegórico, no sentido de representar uma determinada classe social, ideologia, ou época, do que comunicativo. Nota-se, ainda nesta citação, a presença da fragmentação também na composição das personagens. Longe de possuírem uma complexidade psicológica que as constituísse como sujeitos autênticos, as personagens de *O homem e o cavalo* são, antes disso, tipos que representam diversas facetas do processo histórico da formação da sociedade ocidental nos âmbitos culturais, sociais e políticos. Também eles são estilhaços dessa sociedade que Oswald justapõe em sua releitura da história. Isso se evidencia de forma muito clara no encontro entre Byron e Capone, que aparecem no quadro “A barca de São Pedro” com seus títulos trocados. Isso evidencia o fato de que ambos representavam em épocas diferentes os mesmos papéis sociais, ou seja, eram representantes da classe dominante, a nobreza e a burguesia, respectivamente, e estavam ao lado da igreja na manutenção do *status quo* da sociedade em que viviam. Mas esse fato não fica marcado só pela troca dos títulos que compõem os nomes das personagens, essa ideia aparece claramente na fala das mesmas.

LORD CAPONE – Confraternizemos então! *Num outro continente e numa etapa mais avançada, eu sou a sua heróica imagem. O romantismo. O senhor comia lã e cagava rimas! Eu bebo cerveja e mijo gasolina...*

[...]

LORD CAPONE – Sim, a sociedade sente que pode precisar de nós. Enquanto houver fornalhas nos porões para os trabalhadores e, aqui em cima, Cleópatra dirigindo um *dancing*, *somos grandes tipos*. (1990, p.56-58, grifo nosso)

Outro elemento técnico utilizado na composição de *O homem e o cavalo* é o princípio da montagem, que aparece associado à fragmentação. Como procedimento técnico a montagem é um dos princípios basilares do cinema, no qual exerce uma função que é, na maioria das vezes, puramente técnica. No entanto, a montagem aparece na dramaturgia oswaldiana como uma finalidade estética na constituição de *O homem e o cavalo*. A utilização desses recursos aponta para um aspecto importante do nosso objeto de pesquisa, a saber, o caráter inorgânico da dramaturgia oswaldiana. Ao optar pela fragmentação e pela montagem como procedimentos de estruturação de seu texto dramático, Oswald de Andrade se afasta de uma tradição dramática baseada na unidade e pautada na concepção da obra de arte como um objeto orgânico. Pelo contrário, a estrutura formal da peça em questão evidencia o caráter inorgânico da obra justamente pela utilização dos dois recursos acima citados, pois segundo Peter Bürger:

A obra de arte orgânica pretende ocultar o seu artifício. A obra de vanguarda, pelo contrário, oferece-se como produto artístico, como artefato. [...] A obra 'montada' dá a entender que é composta de fragmentos da realidade, acabando com a aparência de totalidade (BÜRGER, 1993, p.121).

Dessa forma, a montagem desempenha não somente uma função semântica. Pois a obra de arte inorgânica não apresenta um sentido em si, é o próprio processo da montagem que ocupa esse espaço, na medida em que ela se constitui como procedimento de ajuste e fixação de sentido dos diversos fragmentos escolhidos pelo artista para a composição da obra. Ela também possibilita, em um segundo momento, uma reflexão sobre o próprio caráter do gênero dramático, entendido por Aristóteles como “a imitação de uma ação [...] completa e de certa extensão” (ARISTÓTELES, 199, p.205).

A dramaturgia inorgânica de Oswald de Andrade, além de não representar nenhuma ação completa, pois se constitui de um emaranhado de fragmentos dramáticos, ainda põe em xeque uma questão basilar para o entendimento da própria literatura, isto é, a questão da representação. Para Bürger, ao incorporar à obra fragmentos da própria realidade, ou seja, elementos que não foram criados pelo artista, o mesmo questiona a ideia da arte como reprodução da realidade e como fruto absoluto da subjetividade do artista (1993, p. 128). Neste sentido, a obra deixa de ser uma representação da realidade criada por um indivíduo e passa a ser um artefato constituído dessa própria realidade reorganizada pelo artista. É o que acontece na referida peça de Oswald de Andrade, visto que ela se constitui de uma série de fragmentos da história ocidental reorganizados pelo dramaturgo na tentativa de demonstrar que a própria história se apresenta como algo inorgânico. Ela não é algo natural, mas sim um constructo humano. Porém, o que nos interessa, nesse momento, é ressaltar o aspecto formal de *O homem e o cavalo*, na tentativa de deixar bem claro a distância que a separa da dramaturgia clássica. Enquanto esta última está calcada nos conceitos de unidade e organicidade da obra de arte, a peça de Oswald nos coloca diante de uma nova possibilidade para o gênero dramático, na criação de um texto teatral em compasso com as profundas transformações do mundo moderno.

### 2.3.2 Humor

De acordo com Bakhtin, o riso carnavalesco estaria revestido por um aspecto de universalidade, no carnaval todos riem. Essa comicidade proporcionaria uma visão de mundo marcada por um alegre relativismo de acordo com o qual pode ser objeto, ao mesmo tempo, de reverência e de crítica, de negação e afirmação, de elevação e rebaixamento, de coroação e destronamento e de divinização e dessacralização. É essa a ambivalência do riso carnavalesco cujos alvos podem ser as instituições da vida oficial (clero, nobreza, família) quanto os próprios participantes da festividade, ou seja, o próprio povo que se inclui no mundo que questiona, pois, como afirma o autor, “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 1993, p.11). No tocante a presença do grotesco nas manifestações artísticas que apresentam essa visão de mundo carnavalizada é importante o seguinte comentário de Bakhtin

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. [...] O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN, 1993, p.43)

O aspecto ambivalente do riso carnavalesco pode ser notado na elaboração da peça de Oswald de Andrade. O humor é umas das tônicas da obra e contribui para levar a cabo o objetivo de desconstruir a história e de levar o leitor/espectador à reflexão sobre o mundo circundante, no sentido de que o humor é capaz de distanciar o público da realidade dramatizada pela peça ao mesmo tempo em que ele se dá conta que essa é também a sua realidade, a realidade da sociedade na qual está inserido. Portanto, rir, em *O homem e o cavalo*, é rir de si mesmo, é ao mesmo tempo negar e afirmar aquilo que está sendo criticado. O que é risível na peça é, sobretudo, a hipocrisia da sociedade capitalista e a moralidade cristã que esta na base de sua sustentação. O humor exerce, portanto, uma função importante na denúncia que o dramaturgo faz da sociedade capitalista. Já aludimos, anteriormente, ao comportamento nada virtuoso dos moradores do céu. Esse quadro apresenta algumas situações humorísticas na tentativa de demonstrar o quanto a moralidade cristã é falha. É, por

exemplo, o caso do diálogo das quatro graças a respeito dos homens com os quais se depararam ao chegar à morada eterna.

BALDUÍNA- Decerto! Lá embaixo contavam que o céu era uma boniteza. *Eu fiquei virgem a vida inteira para guardar a castidade praqui!* Falavam em festas de acontecer. Cardeais! Ceias. *Não encontrei aqui um periquito macho pra me coçar...*

MALVINA – É verdade que temos São Pedro...

QUERUBINA – Eu prefiro o Poeta-Soldado.

BALDUÍNA – Qual! *Outro brocha!* É só tamanho!

EVELVINA – O Divo pelo menos canta!

BALDUÍNA – Canta! *Canta mas não entoa!*

EVELVINA – Vocês estão ficando histéricas. Precisam consultar um psicopata!

BALDUÍNA – Também com estas *três frutas...* É isso! *Homem que vem parar no céu!* (ANDRADE, 1990, p.22, grifo nosso)

O diálogo das quatro garças deixa bem claro o apelo erótico que Oswald confere às personagens ligadas ao universo religioso com a intenção de gerar o riso. A representação tradicional do céu como lugar de delícias onde as almas santas se entregam ao gozo espiritual eterno, é tomada aqui no sentido literal na medida em que uma das ninfas do paraíso oswaldiano afirma ter guardado a virgindade para as festas estonteantes do céu. Porém, o riso é gerado pela frustração dessa expectativa mundana e pela maneira como essa insatisfação é representada no discurso das moças. Elas reclamam por não encontrar nenhum homem capaz de satisfazer os desejos sexuais delas e afirmam que homem que vai parar no céu só pode ser brocha ou “fruta”.

Outro elemento cômico presente na peça diz respeito ao aspecto sexual das personagens. A ênfase dada aos desvios sexuais de algumas personagens, bem como as diversas referências àquilo que Bakhtin chama de baixo corporal, seja de forma direta em algumas falas em notações simbólicas, demonstram a presença do riso carnavalesco em uma de suas manifestações mais típicas, o grotesco. Já apontamos anteriormente ao costume de Divo em entrar no banheiro feminino, espaço que está ligado ao baixo corporal. Além disso, a mesma personagem, durante o tumultuado terceiro quadro, acaba incorporando em um cavalo pelo traseiro do animal, conforme podemos notar pela fala do tratador, que diz: “É o cavalo que está falando pela bunda! Eu vou ver de perto!” (ANDRADE, 1990, p.46).

A frase do Soldado Vermelho é exemplar no sentido de comprovar esse caráter grotesco: “Para comer e trepar todos os homens estão preparados!” (ANDRADE, 1990:64). A hipocrisia e a pouca fé de São Pedro também são denunciadas de forma bem-humorada. No momento em que se vê acuado pelos revolucionários, Pedro, ao

contrário do professor Icar que propõe buscar conforto na religião, abandona sua fé e afirma que é necessário partir para a reação.

ICAR – Quero ir à missa. Neste país não há mais igrejas. Eu quero rezar. Me regenerar.  
 SÃO PEDRO – Deixa de besteira. É preciso agir. Estou sendo desacatado. Essa noite, me fizeram levantar. Chamaram-me ao telefone. Às 2 horas da madrugada. Sabe pra quê? Para me mandar à merda. Eu, São Pedro!  
 (ANDRADE, 1990, p.64)

A comicidade dessa cena é gerada pela inversão de papéis entre São Pedro e Icar. Enquanto este tenta buscar conforto na religião durante um momento de crise, Pedro, expoente da fé católica, afirma que isso seria uma besteira visto que o respeito pela hierarquia já não impedia que ele fosse desrespeitado e que o mandassem à merda, pelo telefone, me plena madrugada. A hipocrisia do discurso capitalista também é denunciada de forma humorística no diálogo entre Mister Byron e Lord Capone, no quarto quadro. Primeiramente fica evidente uma denúncia do comportamento vicioso e desenfreado também das classes detentoras do poder, representadas aqui pelas duas personagens em conluio; é o que podemos perceber pelas referências ao relacionamento de Byron com sua mãe:

MISTER BYRON – Defeitos de educação de *landlord*. Que saudades de minha mãe!  
 LORD CAPONE – Complexozinho de Édipo! Já sei... As classes nobres sofrem disso!  
 MISTER BYRON – Não senhor. Nada. Eu queria cuspir nela!  
 (ANDRADE, 1990, p.55)

Na sequência fica patente o quanto o discurso dos poderosos pode ser manipulado de acordo com as suas necessidades e a discrepância existente entre esse discurso e as práticas efetivas dos poderosos:

MISTER BYRON – [...] Gosta de cerveja?  
 LORD CAPONE – Pra vender. Só bebo champanha. Sou como meu amigo Ford que anda de Rolls-Royce!  
 MISTER BYRON – Beber é um direito social. Em nada prejudica a coletividade! Andar de Rolls também.  
 LORD CAPONE – Nada disso faz mal algum. O que estraga a sociedade é a imoralidade nos hotéis. Ah! Isso sim! *Voilà l'enemi!* O meu programa eleitoral é esse – suprimir a sexualidade por táxi! [...] O homem que entrasse num hotel com uma mulher tinha que entrar sempre com a mesma. [...] Ele se cansava logo e ia beber de raiva nos bares! (ANDRADE, 1990, p.55-56, grifo do autor).

A hipocrisia burguesa é desmascarada aqui de forma cômica no diálogo entre Mister Byron e Lord Capone, que deixam bem claro que o consumo de certos bens pelas massas gera a opulências da vida burguesa. Além disso, Capone afirma ter um programa de governo que se baseia num certo *nonsense*, visto que está mais preocupado em manter a sociedade de aparências, suprimindo a sexualidade pelo táxi, do que em resolver os problemas sociais realmente preocupantes.

No caso específico do humor oswaldiano, elemento marcante na construção de *O homem e o cavalo*, podemos afirmar, na esteira do que aponta Bitarães Netto, que o riso funciona como um agente no programa antropofágico de medicar o corpo nacional na tentativa de depurar os elementos que formariam a essência da nossa cultura, livrando-a da influência perniciosa do academicismo e da cultura estrangeira. Bitarães também destaca o caráter ambivalente que o discurso cômico apresenta na obra de Oswald de Andrade e a importância da sátira e da ironia dentro do sistema literário do autor.

O riso oswaldiano teve o propósito de corroer os valores estrangeiros e acadêmicos, revitalizando a identidade brasileira com os costumes populares. A sátira por ele empregada atuou como elemento digestivo que visava a metabolizar os tabus em totens nacionais. Os elementos considerados negativos para a nação, como a preguiça, o clima e a miscigenação do povo, tornaram-se elementos positivos no Matriarcado de Pindorama. (NETTO, 2004, p.121)

### 2.3.3 A Concepção Esquizofrênica-Crítica<sup>7</sup> do Tempo

Com relação ao trabalho com o tempo na peça, a complexidade é maior e há que se distinguir duas situações: o tempo do desenvolvimento da ação, se é que há uma ação sendo desenvolvida na peça, e a representação da temporalidade feita pelo texto. Com relação ao primeiro aspecto podemos dizer que os fatos desencadeiam-se de maneira contínua, ou seja, os fatos se sucedem e embora a ligação entre eles seja um tanto quanto caótica, pode se dizer que o autor cria uma certa sensação de contiguidade. A ação parte de um ponto, a insatisfação dos moradores do céu, no primeiro quadro, e vai seguindo um curso em linha reta

---

<sup>7</sup> O título dessa seção é uma brincadeira com o método da paranóia-crítica, empregado por Salvador Dalí. Entre os artistas de vanguarda, sobretudo os surrealistas, era comum o interesse pela produção artística de pessoas com doentes psiquiátricos, na busca de compreender os processos psíquicos que estavam por trás de obras que seguiam uma outra lógica, que não a convencional. Dessa forma, esses artistas acabavam por incorporar *antropofagicamente* novas técnicas que contribuíram para a criação de uma arte de ruptura.

até chegar ao último quadro, “O estratoporto”, no qual percebemos a resignação de São Pedro, única personagem que participa de todos os quadros e que funciona como fio condutor no desencadeamento das ações. Percebe-se, ainda, que o tempo em que essas ações ocorrem é a década de 30, pois podemos reconhecer referências ao crescimento do fasci-nazismo na Europa, como é possível notar no seguinte trecho, no qual o Poeta-Soldado planeja, juntamente com as quatro garças, um complô contra São Pedro:

O POETA-SOLDADO – Inaugurou-se há dois dias na Alemanha de Hitler a campanha de morticínio contra judeus... Vocês ouviram pelo rádio... pois é só fazer o balão apressar a marcha, depassar a velocidade da luz a aterrar em Berlim anteontem, no meio do auto-de-fé! (ANDRADE, 1990, p.38)

Porém, há uma complexificação da questão temporal quando o autor coloca em cena personagens de períodos históricos completamente distintos. Isso ocorre pois o intuito de Oswald de Andrade, em *O homem e o cavalo*, é fazer uma revisão da história mundial até aquele momento e demonstrar que na verdade a história é um construto humano e que deve ser desconstruída para que se possa ter dela uma compreensão mais profunda. Como afirma Sábato Magaldi (2004), essa peça aproxima-se do gênero épico na medida em que Oswald pretende passar em revista os grandes acontecimentos da humanidade. Porém, o viés escolhido pelo autor é o da paródia e o da carnavalização, visto haver uma ambivalência na sátira histórica feita por Oswald de Andrade, pois o autor apropria-se do discurso histórico para miná-lo no seu próprio interior. Não se trata de negar integralmente a história, mas sim de apontar para uma visão mais crítica da mesma, de desnudar os mecanismos de sua construção. Nesse sentido podemos afirmar que, por meio da carnavalização da história, *O homem e o cavalo* pode ser caracterizado como uma obra épica às avessas, assim como o *Ulisses*, de James Joyce. Para dar conta de tal façanha, em apenas nove quadros, o escritor justapõe diferentes momentos da história mundial através de personagens que representam cada um dos períodos históricos elencados e que coexistem na peça.

A técnica adotada nos remete a uma obra de Salvador Dalí, de 1931, intitulada *A persistência da memória*, que gostaríamos de comentar, ainda que de passagem. O quadro representa uma paisagem árida na qual observamos vários relógios espalhados pela tela e que parecem estar derretendo. Esta imagem pode ser lida como uma metáfora da relatividade do tempo, visto que a coexistência de vários tempos, representados pelos diversos relógios, que vão acabar fundindo-se no quadro, assim como em *O homem e o cavalo* os vários momentos históricos se fundem na criação de uma sociedade utópica.

Dois momentos da obra nos parecem capitais para o entendimento desta técnica: o primeiro é o cortejo de cavalos históricos, lendários e mitológicos. No quadro “*Debout les rats*”, esses cavalos representam a história, a filosofia da história que é o alvo da paródia que perpassa toda a peça e está presente desde o seu título. Trata-se, por exemplo, do Cavalo de Tróia e do Cavalo Branco de Napoleão, mais especificamente, além de uma série de outros representantes (tais como: Bucéfalo, Centauro, o burro de Sancho Pança, o cavalo de Maomé, Leviatã, Rocinante, etc) que surgem no meio da disputa, assim como anuncia São Pedro: “Venha ver! Os cavalos estão chegando! São os cavalos mitológicos! Os cavalos da história e da fábula [...]” (1990, p.48).

Estes cavalos funcionam dentro da peça como ícones de vários momentos da história da humanidade e, ao juntá-los em um mesmo cenário, interagindo entre si, Oswald tem a intenção de congregar “na mesma imagem toda a civilização anterior ao socialismo” (MAGALDI, 1990, p.8). A maneira como estes cavalos são introduzidos em cena nos dá a exata idéia da fragmentação temporal dentro da obra e nos mostra a intenção do autor de desconstruir o discurso oficial da história justapondo momentos históricos totalmente díspares, que irrompem no palco, representados pelos diversos cavalos:

SÃO PEDRO – É Bucéfalo. Marcha contra o sol! É a luta contra a Quimera da Paz! Seguem-no as Amazonas e os Centauros! Venha ver os cavalos corcundas da lenda!

ICAR – (*Reanimado, espia por uma pequena abertura*) – Um camelo!

SÃO PEDRO – É o cavalo de Maomé!

ICAR – O burro de Sancho Pança botando fogo pelas narinas. (ANDRADE, 1999, p.48)

O outro momento que queremos destacar é o quadro “A barca de São Pedro”, no qual contracenam São Pedro, Cleópatra, Mister Byron e Lord Capone, ou seja, temos personagens que representam momentos muito diferentes da história da humanidade colocados lado a lado em cena.

No que diz respeito à sensação causada por essa simultaneidade de tempos prese, pode-se dizer que *O homem e o cavalo* leva o espectador a uma percepção esquizofrênica do tempo, por meio da qual a questão da unidade temporal do gênero dramático, da mesma forma que a ideia de história como algo natural e com valor absoluto, vai sendo desconstruídas ao longo do texto. Inicialmente nos deparamos com um espaço que representa a atemporalidade, o céu, que por sua própria natureza desconsidera passado, presente ou futuro. Embora as personagens presentes nesse cenário procurem, das formas menos convencionais, um modo de fazer passar o tempo por considerarem que o céu um lugar



muito enfadonho, no espaço celeste o aspecto que prevalece é o da eternidade, mesmo que ela seja marcada pela monotonia e pela insatisfação, conforme podemos constatar na fala de Etelvina, uma das quatro garças: “Ih! Que dia pau! Quando é que acabará essa eternidade!” (ANDRADE, 1999, p.48).

Em seguida somos arrebatados por uma atmosfera futurista, que relembra um pouco os filmes de ficção científica, na qual irrompe uma espaçonave pilotada pelo professor Icar. Esse é o cenário do segundo quadro, no qual as personagens vivenciam uma viagem interestelar durante a fuga do céu. Essa perspectiva de futuro é retomada no último quadro, “O planeta vermelho”, que representa uma estação interplanetária na Terra Socialista. Os demais quadros, como já dissemos, estão situados temporalmente no momento presente da composição da obra, ou seja, a década de trinta. Portanto, a perspectiva temporal suscitada por eles se liga ao presente. Contudo, apesar disso, a perspectiva do passado perpassa toda a peça pela coexistência, na mesma, de personagens que representam momentos históricos distintos.

Esse cruzamento de temporalidades provoca um choque no leitor/espectador que, perdido diante do caos temporal que a peça instaura, passa a questionar o próprio sentido da história. A organização temporal escolhida por Oswald de Andrade aproxima-se daquela que, segundo Frederic Jameson (1997), caracterizaria a cultura pós-moderna. Segundo o crítico norte-americano, a crise da historicidade levou, no contexto da produção cultural pós-moderna, há um deslocamento do eixo temporal para o espacial. Dessa forma, a percepção temporal do sujeito pós-moderno também se modifica. Ele passa a se relacionar com o tempo da mesma forma com que se relacionam os esquizofrênicos, ou seja, já não é possível perceber o tempo como uma rede formada por passado, presente e futuro de forma concatenada. Pelo contrário, o tempo passa a ser percebido como um eterno presente no qual se misturam fatos muito distantes no tempo e no espaço. É da mesma forma que Oswald de Andrade organiza a representação do tempo em *O homem e o cavalo*. Dessa forma, o autor promove um efeito de desrealização parecido com aquele apontado por Anatol Rosenfeld no romance moderno. Segundo Rosenfeld, do mesmo modo que a questão espacial é repensada pela pintura moderna com a eliminação da perspectiva, com a abstração e a arte não-figurativa, a sucessão temporal no romance moderno passa por um processo de desmascaramento no qual o caráter absoluto das categorias espaço e tempo é relativizado.

A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. [...] Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por

assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. (ROSENFELD, 1969, p. 78-79)

#### 2.4 ASPECTOS METATEATRAIS E A PROXIMIDADE COM O TEATRO ÉPICO

Uma das características da arte moderna, de forma geral, é o caráter autorreferencial que as diversas manifestações artísticas vêm assumindo a partir do advento do romantismo e que aponta para aquilo que Leyla Perrone-Moisés (1982) chama de o mal-estar da crítica. Na tentativa de afirmarem a sua autonomia, os artistas passaram a negar o discurso da crítica institucional e passaram a incorporar esse papel no interior da própria obra.

Daí o surgimento de uma série de manifestações artísticas que se voltam sobre si mesmas na tentativa de estabelecer uma reflexão a respeito do processo de criação, da importância dessas manifestações na sociedade e da necessidade de renovação das mesmas para que elas correspondessem de forma mais satisfatória às transformações sócio-econômicas ocorridas no contexto em que foram produzidas. Este movimento de metalinguagem marca em grande número as manifestações que proporcionaram o processo de modernização das artes nos seus mais variados âmbitos, seja nas artes plásticas, na literatura, na música, no cinema e também no teatro. Porém, no caso deste, esse processo de autorreferencialidade é algo que já vinha se manifestando, embora de maneira pontual, ao longo história da dramaturgia ocidental e que contribuiu para a formação de uma nova forma teatral: o metateatro.

Em *Metateatro* (1968), Lionel Abel afirma que a tragédia enquanto gênero dramático se tornou inviável a partir do Renascimento, visto que desde então já não existiriam as mesmas condições que possibilitaram, no mundo grego, o surgimento da forma trágica, já que a visão de mundo renascentista vai contra a concepção mítica do universo, que estava na base da tragédia ática. O trabalho de Abel, portanto, consiste em apontar ao longo da história do teatro, a partir do Renascimento, os momentos que contribuíram para a formação de uma nova forma teatral que substituiu a tragédia e a qual Abel denomina de metateatro. O fator que impossibilita a produção de tragédias e que dá origem a essa nova forma é, segundo Abel, a autoconsciência tanto do dramaturgo quanto das personagens. O primeiro tem consciência de que não pode mais conceber o mundo partindo de um viés metafísico e que compreende que o mundo é, também ele, um teatro no qual todos nós representamos papéis.

E assim é que se, na tragédia grega, o herói é derrotado, por outro lado a realidade do mundo é sublinhada; na metapeça, o herói, por mais que o possamos lamentar, não pode nunca ser definitivamente derrotado, talvez não possa mesmo jamais chegar a ser heróico [...] mas, por outro lado, a realidade do mundo é mortalmente afetada, a ilusão se torna inseparável da realidade. (ABEL, 1968, p.109)

A autoconscientização do dramaturgo, que na maioria das vezes só se deixa perceber de maneira sutil no texto, talvez seja a mais importante, pois aponta para uma mudança na visão de mundo que, segundo Abel, é um dos fatores primordiais para o surgimento do metateatro. No que diz respeito às personagens, elas são autoconscientes dos seus atos e têm consciência de que estão representando.

Ora, acontece que o dramaturgo ocidental é incapaz de acreditar num personagem falto de autoconsciência. Ausência de autoconsciência é tão característico de Antígona, Édipo e Orestes quanto a autoconsciência o é de Hamlet, a figura dominante do metateatro ocidental. (ABEL, 1968, p.108)

Uma das formas metateatrais básicas se configura através da técnica da peça dentro da peça, visto que segundo Abel essa seria a “forma necessária para a dramatização de personagens que, tendo plena autoconsciência, não podem ser impedidos de participar em sua própria dramatização” (1968, p.109). Vale destacar aqui a importância da obra de Pirandello, como representante do metateatro, sobretudo com a peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921) que, segundo Szondi, configura-se como uma obra épica, pois o que “naturalmente constitui a forma do drama é para ela algo temático” (SZONDI, 2001, p.151).

Mas esse recurso não é a única forma deste tipo de dramaturgia, existem outros mais sutis, mas tão importantes quanto ele no sentido de evidenciar a idéia de que, da mesma forma que na ribalta também no mundo se representam papéis.

Partindo disso, é preciso observar de que maneira Oswald de Andrade se utiliza de recursos metateatrais na elaboração de *O homem e o cavalo* na tentativa de criar um texto dramático que formalmente rompesse com a tradição da dramaturgia brasileira e que ideologicamente representasse, pelo viés esquerdista do autor, os problemas sociais do Brasil e do mundo na década de 1930. Nossa leitura da peça será embasada em algumas considerações de Lionel Abel (1968), sobre o *Metateatro*, e de Anatol Rosenfield (2004), sobre *O teatro épico*.

Na peça *O homem e o cavalo* os recursos metateatrais aparecem em menor número do que em *O rei da vela* (1937), por exemplo, mas eles constituem um fator importante na elaboração da obra na medida em que contribuem para construir a mensagem a

qual a peça visa transmitir, isto é, a denúncia da formação social capitalista enquanto um sistema perverso que se perpetua através da influência de suas instituições, tais como a família, a igreja e a história, as quais são desconstruídas ao longo da peça na implantação de uma sociedade socialista sob o viés utópico do autor. Os procedimentos metatatrais que procuraremos identificar na peça estão relacionados a dois níveis da autoconscientização das personagens.

O primeiro é o fato de que as personagens de *O homem e o cavalo* sabem que fazem parte de uma peça teatral, de que são seres de ficção, isso gera a quebra da ilusão dramática logo no primeiro quadro que compõe a obra. Representando o céu e seus habitantes (grupo formado por São Pedro, as quatro garças, o Divo e o Poeta-Soldado), esse quadro apresenta uma crítica ao discurso conformista da religião cristã, segundo o qual é preciso aceitar com resignação os sofrimentos terrenos para que se possa alcançar, além-túmulo, as glórias do paraíso. Porém, o paraíso de Oswald de Andrade é um ambiente marcado pela monotonia e o tédio de seus moradores, cujas taras e obsessões levam à conclusões como a de Etelvina, uma das quatro garças: “Ih! Céu é pau! Que pena Rasputin ter ido para o inferno!” (ANDRADE, 1990, p.21). É nesse primeiro momento, que ocorre a quebra da ilusão dramática, pois durante uma discussão entre o Divo e o Poeta-Soldado há a seguinte referência ao fato de se tratar de uma representação:

O POETA-SOLDADO – Mas que mania! Você vive no reservado das senhoras!  
 O DIVO – Está entupida a outra!  
 BALDUÍNA – Sujeito cafajeste!  
 O POETA-SOLDADO – Você perdeu o senso moral no palco!  
 O DIVO – Mas isso aqui é céu ou não é céu?  
 O POETA-SOLDADO – É céu, mas é céu moralizado! Censurado! (1990, p.25)

Nota-se pela passagem acima que as personagens têm consciência de que fazem parte de uma representação teatral na qual há o intuito de apontar o caráter moralizante do discurso religioso, é por isso que as atitudes do Divo são repreendidas pelas outras personagens. Pois, embora todos eles tenham os seus desvios de comportamento, tais atitudes não condizem com a imagem a ser representada. Outro momento igualmente importante nesse sentido é a referência feita pelo Poeta-Soldado ao espectador: “Que és tu, espectador, senão um espermatozóide de colarinho!” (1990, p.27). As duas passagens citadas demonstram a quebra da ilusão dramática, a ruptura com a quarta parede, na qual o espectador é lembrado de que está assistindo uma peça de teatro sobre a qual deve refletir para poder agir sobre a

realidade que está sendo apresentada. Este recurso representa uma inovação formal do gênero dramático, que tem na premissa aristotélica da verossimilhança um dos seus fundamentos basilares. A verossimilhança juntamente com a condensação de ações produziria, no drama clássico, o envolvimento emocional do espectador para com o herói, cujo sofrimento provocaria a catarse. Na dramaturgia moderna, que tem como um de seus principais representantes a forma metateatral, o objetivo não é provocar a catarse, mas sim levar à reflexão e à ação, sobretudo em textos dramáticos marcados pelo engajamento político, como é o caso da peça que aqui estamos discutindo.

O segundo aspecto metateatral na peça de Oswald diz respeito ao fato de que algumas personagens deixam transparecer a idéia de que o mundo é um grande palco no qual representamos papéis. Essa autoconsciência pode ser notado de forma mais evidente na construção das personagens Mister Byron e Lord Capone, que aparecem no quarto quadro, “A barca de São Pedro”, com seus títulos trocados. Como já dissemos, isso evidencia o fato de que ambos representavam em épocas diferentes os mesmos papéis sociais. Contudo, o mais importante é o fato de que as próprias personagens são conscientes disso

LORD CAPONE – Confraternizemos então! Num outro continente e numa etapa mais avançada, eu sou a sua heróica imagem. O romantismo. O senhor comia lã e cagava rimas! Eu bebo cerveja e mijo gasolina[...] (1990, p.56-57)

Fica bem clara nesta fala a ideia de que na sociedade de classes o mais importante não é o indivíduo em si, mas sim o papel que este desempenha dentro da organização social, a classe que detém o poder sempre terá seus representantes irmanados na tentativa de manutenção da ordem vigente. Mas o reverso da moeda também aparece em *O homem e o cavalo*, ou seja, a mesma idéia que se aplica à fala de Capone também se aplica à do Mestre da Barca:

O MESTRE DA BARCA (*A São Pedro*) – Finalmente encontrei a alta sociedade. Só falta aquela franga lá em cima!

[...]

O MESTRE DA BARCA – Respeito, sim, para os que trabalham. Vocês nos dividiram em autômatos. Presos à máquina, dependendo dela. Chicoteados pela fome! Reduziram-nos a homens fragmentários, isolados da criação e da vida!

MISTER BYRON – Chama a polícia!

LORD CAPONE – Telefona!

O MESTRE DA BARCA – Chamem todas as polícias do mundo, eu saberei revoltá-las. Que são os soldados senão explorados como nós! (1990, p.60)

O discurso do Mestre da Barca marca o momento de instauração da revolução socialista no interior da instituição religiosa. A partir de então vão surgir várias personagens na peça que na verdade reafirmam, por seus discursos, a idéia de que elas representam um papel social, ora de opressores, ora de oprimidos. A presença dessa oposição polifônica entre a ideologia capitalista e a socialista fica marcada pela existência de várias personagens, cuja aparição em cena às vezes se restringe a uma voz, que representam as respectivas ideologias. Alguns exemplos dessa polifonia podem ser encontrados nos seguintes quadros que compõem a peça: “*Debut les rats*” e “A Barca de São Pedro” (nos quais a Voz de Job representa a resignação diante do sistema capitalista e a fala do Soldado Vermelho de John Reed conclama os operários à revolução socialista), o mesmo acontece em “A verdade na boca das crianças”, sétimo quadro, no qual através do diálogo entre três crianças de uma creche do mundo socialista podemos notar claramente a oposição entre o discurso burguês, que regia o mundo capitalista, e o discurso do proletariado socialista, isto é, o discurso da nova ordem que se instaura na peça. A voz dos que pertencem a esse segundo grupo vai se sobressaindo na medida em que a consciência desse papel social vai sendo reafirmada pelos discursos desses personagens que, pela técnica do desfile, vão sendo introduzidas na peça. Esta conscientização leva ao julgamento de Cristo, no quadro “O tribunal”, que representa na peça a imagem da ideologia religiosa a serviço do estado capitalista, como podemos notar pela fala do Tigre do Mar Negro:

TIGRE – A comissão de textos evangélicos, examinando o seu caso, chegou às seguintes conclusões: as suas parábolas foram todas reacionárias. A consagração da injustiça e do arbítrio. Do salário iníquo. A incitação à usura e aos juros altos. Por exemplo: o servo que ganhou cem por cento, premiado... [...] O senhor foi um espermatozóide feroz da burguesia e mais nada. Ela tinha razões de sobra para endeusá-lo. (1990, p.99)

Já se notou, pelo que foi dito até aqui, que a forma metateatral usada por Oswald de Andrade está intimamente ligada ao conteúdo ideológico da peça. Isso nos remete a uma aproximação entre *O homem e o cavalo* e o teatro épico, que tem seu maior expoente na figura do dramaturgo Bertolt Brecht.

Embora tenha alcançado o devido destaque e tenha se tornado motivo de calorosos debates a partir da obra de Bertolt Brecht, o surgimento de traços épicos no texto dramático é algo que pode ser encontrado em vários momentos da história do teatro. É o que faz Anatol Rosenfeld, em seu célebre livro sobre o *Teatro épico*. Antes de abordar a obra do dramaturgo alemão, o crítico traça um longo panorama que vai do próprio teatro grego, passa por algumas manifestações do teatro medieval, chega a Shakespeare e aos autores românticos,

para, em seguida, se deter na contribuição de diversos dramaturgos que prepararam o caminho para o advento da teoria teatral de Brecht. Os nomes elencados por Rosenfeld coincidem, em quase sua totalidade, com os autores listados por Szondi e também por Abel, o que demonstra a existência de uma linhagem épica na dramaturgia ocidental, da qual beberam Brecht e também, em certa medida, Oswald de Andrade.

Herdeiro do drama social naturalista e de algumas tendências do teatro expressionista, Bertolt Brecht consegue absorver de maneira dialética ambas as correntes na elaboração de uma teoria teatral própria cuja reelaboração constante indica o alto grau de complexidade que marca a dramaturgia do autor.

Estão presentes na base da elaboração do teatro épico de Brecht dois conceitos principais. Primeiramente, o dramaturgo tem uma visão do homem enquanto um ser em processo e não como “um indivíduo forte, de caráter definido, imutável” (ROSENFELD, 2004:146). Neste sentido, o teatro brechtiano desloca o seu foco de interesse da ação humana para o processo histórico-social no qual essa ação está inserida. Disso deriva o fato de que o intuito de Brecht não é “apresentar as relações inter-humanas individuais [...] mas também as determinantes sociais dessas relações” (ROSENFELD, 2004, p.147). Para dramatizar o processo histórico em si é necessário romper com a estrutura do drama conforme descrito por Aristóteles e reinventar a forma dramática:

Para se mostrar a própria tempestade, é indispensável dissolver a estrutura rigorosa, o encadeamento causal da ação linear, integrando-a num contexto maior e relativizando-lhe a posição absoluta em função da tempestade. O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar. (ROSENFELD, 2004, p.148)

O teatro brechtiano apresenta um caráter didático, pois Brecht pretende utilizar o teatro na conscientização do público sobre a formação da sociedade e levá-lo a agir em prol da transformação da mesma. Essa funcionalidade da dramaturgia épica gera algumas mudanças formais importantes. Este caráter revolucionário que o teatro adquire na obra de Brecht também está presente em Oswald de Andrade, daí a aproximação que se pode estabelecer entre *O homem e o cavalo* e o teatro épico. Para conscientizar o espectador era necessário fazer com que ele se colocasse em uma posição crítica, distante dos fatos que deveria analisar. Jean-Jacques Roubine define a técnica do distanciamento da seguinte forma:

Trata-se de colocar o objeto da representação à *distância* do espectador para que este experimente a sensação de sua *estranheza*. Para que o considere não mais como evidente, como “natural”, mas

como problemático. Para que provoque sua reflexão crítica. (2003, p.153, grifo do autor)

Para criar esse efeito de distanciamento Brecht utiliza procedimentos antiilusionistas que visam romper com a idéia da quarta parede<sup>8</sup> e desmontar a estrutura que envolvia emocionalmente o espectador levando à catarse. Esse envolvimento emocional produzia um resultado de alienação e passividade diante da realidade apresentada, sendo o intuito de Brecht exatamente o contrário:

O público brechtiano deverá manter-se lúcido em face do espetáculo, graças à atitude narrativa.[...] Às emoções deles [personagens] podem acrescentar-se ou substituir-se emoções críticas ou mesmo contrárias, em face de seu comportamento (ROSENFELD, 2004, p.149-150)

Ao contrário do que propunha a dramaturgia clássica, segundo a qual o texto dramático deveria gerar uma identificação entre sujeito e objeto, no teatro épico o efeito de distanciamento gera exatamente o contrário, ou seja, uma oposição entre sujeito e objeto baseada em um novo princípio formal, que não está mais calcado nas relações intersubjetivas, mas sim na problematicidade do conteúdo da própria peça, que passa a ser analisado e questionado pelo espectador:

E o novo princípio formal consiste na distância reveladora do homem em relação e esse elemento questionável [conteúdo da peça]; dessa maneira, a contraposição épica entre sujeito e objeto aparece no teatro épico de Brecht na modalidade do pedagógico e do científico. (SZONDI, 2001, p.139)

Nota-se, portanto, que a opção brechtiana por uma dramaturgia que abordasse temáticas sociais na tentativa de levar o público à conscientização e a uma consequente tomada de posição política diante da realidade apresentada na peça fez com que o escritor alemão lançasse mão de uma série de inovações formais, visto que a forma tradicionalmente utilizada para esse tipo de temática, o drama social, não era capaz, na medida em que mantinha ainda alguns preceitos da dramaturgia aristotélica, de produzir o efeito desejado por Brecht. Ao analisara contribuição dos dramaturgos naturalistas, entre os

---

<sup>8</sup> Segundo a tradição teatral oriunda da Itália, a disposição do palco, conhecido como palco italiano, deveria favorecer a idéia da verossimilhança, ou seja, a noção de que o palco constitui um universo paralelo e de que os acontecimentos ali representados são reais. Nessa perspectiva, a parte frontal do palco italiano deveria funcionar como uma parede de vidro, a quarta parede, pela qual os espectadores observam o mundo criado pela obra. A teoria da quarta parede reforça o caráter ilusionista da dramaturgia clássica, conforme afirma Rosenfeld: O ideal da ilusão máxima, se conduziu ao “palco à italiana”, foi por sua vez reforçado por esta cena. O palco encontra-se a certa distância em face do público, como um quadro dentro de cuja moldura os personagens se movem diante de um plano que, mercê da perspectiva, cria a ilusão de grande profundidade (ROSENFELD, 2004, p.54)



quais se destacam Ibsen e Tchekov, Rosenfeld afirma que a concepção de homem como ser determinado por fatores ligados ao meio e à hereditariedade, além da tentativa de pôr em cena a realidade – premissas centrais da escola naturalista – não se adequavam a uma dramaturgia marcada pelo rigor aristotélico (2004: 89). As modificações propostas por Brecht, que não foram poucas, contribuíram para a elaboração de uma nova forma dramática, o teatro épico. Interessa-nos destacar aqui que há na obra de Brecht uma relação dialética entre o conteúdo a ser transmitido e a necessidade de reformulação da forma para um melhor tratamento do tema abordado.

A partir do exposto até aqui, podemos observar quais foram as transformações que possibilitaram ao gênero dramático afastar-se da longa e pesada tradição teatral que se produziu no ocidente a partir dos conceitos aristotélicos, cujo entendimento das manifestações artísticas estava ligado a uma visão da forma enquanto algo autônomo, que se definia independentemente do conteúdo, daí o surgimento de uma poética dos gêneros literários de cunho estritamente normativo e descritivo. Essa visão manteve-se inalterada no ocidente, visto que suas manifestações literárias apontadas por Rosenfeld e Abel apareceram sempre de forma pontual sem atingir uma sistematicidade capaz de fazer com que a crítica percebesse a necessidade de rever os conceitos teóricos a fim de dar conta de tais obras, até meados do século XIX, momento em que começam a eclodir as manifestações que contribuíram para o surgimento de novas formas teatrais a que podemos denominar, genericamente, de drama moderno. Interessa-nos mais amiúde, nesse momento, compreender a importância dessas contribuições no movimento de ruptura com a dramaturgia clássica e no processo de modernização do teatro ocidental, visto que muitas das características aqui apontadas como fatores constituintes do drama moderno estão presentes também na produção dramática de Oswald de Andrade, sobretudo no tocante à peça *O homem e o cavalo*, escrita em 1934 e que representa, a nosso ver, um momento de ressonância, no cenário teatral brasileiro, dessas vertentes surgidas na Europa.

Nosso intuito aqui não é estabelecer uma comparação entre as obras brechtiana e oswaldiana, mas sim o de demonstrar como o autor brasileiro estava antenado ao próprio movimento do gênero dramático que naquele momento, final do século XIX e início do XX, exigia reformulações que gerariam formas teatrais inovadoras como o teatro épico, o teatro do absurdo, entre outras. Como já afirmaram vários críticos, entre eles Sábato Magaldi (1990) e Carlos Gardin (1995), não há evidências que comprovem que Oswald de Andrade tenha tido conhecimento da obra de Brecht à altura da composição de suas peças, ou seja, durante a década de 1930. Nos parece, portanto, que a ocorrência, na dramaturgia oswaldiana,

de elementos do teatro épico de Brecht, tais como a quebra da ilusão dramática, o efeito de distanciamento, a visão materialista do mundo e do homem como um ser em processo, entre outros, conforme foram apresentados por Rosenfeld em *O teatro épico* (2004), deve-se ao fato de que ambos tinham um posicionamento estético-político muito parecido, ambos comungavam de uma tradição literária que está ligada ao desenvolvimento da forma épica e, por último, ambos tinham uma concepção de teatro muito parecida.

Para deixarmos isso mais claro, vamos nos reportar a dois textos críticos de Oswald de Andrade, presentes no volume *Ponta de lança* (1943), nos quais o autor modernista faz algumas considerações sobre o teatro que nos parecem relevantes para o nosso entendimento sobre a concepção de teatro do escritor. Os artigos são “Diante de Gil Vicente” e “Do teatro que é bom...”. No primeiro o autor defende o caráter coletivista do teatro e sua função pedagógica, que está presente desde sua origem, mas sobretudo no teatro medieval, por isso aponta a atualidade do dramaturgo português na “maravilhosa virilidade satírica e mística do *Auto da barca!*” (ANDRADE, 2004, p.128). Já em “Do teatro que é bom...”, o autor-crítico se detém, de maneira mais aprofundada, na defesa do que ele chama de “teatro de estádio”. Um teatro que, recuperando algumas das características dos autos medievais, retomasse “o seu sentido inicial que era o de espetáculo popular e educativo” (2004, p.154) e que correspondesse “mais aos anseios do povo que quer saber, que tem o direito de conhecer e de ver...” (2004, p.155).

Podemos notar, pela leitura dos textos de *Ponta de lança*, a concepção oswaldiana de teatro como um instrumento didático capaz de levar os espectadores à reflexão e à mudança do mundo. Esta visão faz do texto dramático a categoria literária mais adequada a um posicionamento politicamente engajado como era o de Oswald de Andrade num momento em que as ideologias de esquerda estavam em ascensão em várias partes do globo. A utilização de elementos metateatrais ou do teatro épico serve ao mesmo tempo como recurso de renovação da forma dramática no Brasil, visto que as técnicas empregadas em *O homem e o cavalo* diferem bastante daquilo que se via nos palcos brasileiros à época podendo ser comparadas, apenas, com as tentativas realizadas pela dramaturgia de um Qorpo Santo, por exemplo. Além disso, esses recursos se prestam muito bem como veículo para uma ideologia esquerdista, visto que eles têm o objetivo de tirar o espectador de sua paralisia catártica e fazê-lo refletir sobre a realidade circundante tendo em vista uma visão materialista da história, ou seja, a ideia de que a história pode ser modificada pela mão humana. Nos parece que é neste sentido que se dá uma aproximação entre a concepção de teatro e o posicionamento estético-político de Oswald de Andrade e Brecht.

Outro fator importante é o fato de que ambos comungam de influências muito próximas e que constituem uma linhagem dramática relacionada ao metateatro e ao teatro épico. Os autores citados por Rosenfeld (2004) no percurso que ele traça para o desenvolvimento do caráter épico na dramaturgia, desde a Idade Média até desembocar em Brechet, assim como os nomes elencados por Abel (1968) na tentativa de apontar o desenvolvimento do metateatro, desde o Renascimento, coincidem com os nomes que Oswald destaca nos textos de *Ponta de lança*, nos quais podemos encontrar referências os seguintes dramaturgos: Gil Vicente, Calderón, Shakespeare, Ibsen, O'Neill, Jarry, Bernard Shaw, Federico García Lorca, entre outros. Esses nomes constituem o cânone dramático no qual Oswald de Andrade se influenciou e que deixou marcas na elaboração de suas peças.

Pelo que ficou dito até agora, pode-se perceber o quão significativa a peça *O homem e o cavalo* é em termos de renovação teatral na dramaturgia brasileira, visto que ela associa recursos formais inovadores oriundos do metateatro e do teatro épico na elaboração de um objeto artístico ainda hoje assustadoramente moderno, até por conta do fato dessa dramaturgia ter ficado durante mais de trinta anos esquecida, só sendo redescoberta e colocada em pauta após a montagem, pelo grupo de José Celso Martinez Corrêa, de *O rei da vela*, em 1967, e também porque esses recursos têm uma funcionalidade não só no âmbito formal, estético, mas também no que se refere ao conteúdo marcadamente ideológico que o texto apresenta, pois ao desnudar os processos de manutenção da ordem capitalista e propor uma saída, mesmo que utópica, que passe pela construção de um novo mundo, Oswald pretendia que o teatro fosse um instrumento capaz de conscientizar o espectador e levá-lo a refletir e a agir sobre o mundo. A peça infelizmente, até onde se tem notícia, nunca foi levada ao palco e talvez hoje o seu carregado matiz de uma tinta ideológica vermelha impossibilite que isso aconteça, mas há sem dúvida um sem número de possibilidades de reavaliação da obra, visto que a maestria de Oswald de Andrade fez dela um vasto campo de experimentações estéticas que a constituem como um momento-chave na modernização do teatro brasileiro.

### 3 ANTROPOFAGIA: A FORÇA MOTRIZ DA POÉTICA OSWALDIANA

#### Vamos Comer Caetano

Vamos comer Caetano  
 Vamos desfrutá-lo  
 Vamos comer Caetano  
 Vamos começá-lo

Vamos comer Caetano  
 Vamos devorá-lo  
 Degluti-lo, mastigá-lo  
 Vamos lamber a língua

Nós queremos bacalhau  
 A gente quer sardinha  
 O homem do pau-brasil  
 O homem da Paulinha  
 Pelado por bacantes  
 Num espetáculo  
 Banquete-ê-mo-nos  
 Ordem e orgia  
 Na super bacanal  
 Carne e carnaval

(Adriana Calcanhotto)

Por ser quase impossível desenvolver um trabalho sobre Oswald de Andrade sem tocar na questão da antropofagia cultural, reservamos para este assunto um espaço importante por acreditarmos que a antropofagia é o vetor sob o qual se unificam, na elaboração da peça *O homem e o cavalo*, o posicionamento ideológico do autor, a revisão e o questionamento de conceitos teóricos a respeito do gênero dramático e as inovações formais que perpassam a obra oswaldiana nas suas múltiplas facetas.

Tendo como marco inicial o lançamento do *Manifesto antropófago*, em 1928, a proposta de Oswald de Andrade não deve apenas ser encarada como apenas mais um desdobramento da Semana de Arte Moderna. Ao contrário dos demais movimentos, como a Anta e o Verde-Amarelo, por exemplo, o pensamento antropofágico extrapola os limites do Modernismo e se desenvolve como uma corrente estético-ideológica na tradição cultural brasileira. De acordo com Maria Augusta Fonseca (1982), o manifesto desenvolve e radicaliza as proposta do *Manifesto Pau-Brasil* (1924). Construído em forma de aforismos, o texto

preconiza uma volta às origens, ou seja, ao primitivismo cultural com o qual conviveriam a assimilação dos valores dos povos colonizadores e a ruptura com o sistema capitalista através da instalação da *revolução caraíba* e a implantação de uma nova ordem: o matriarcado. Na peça, aliás, isso também acontece. Porém, como o enfoque é mais político no texto dramático, a revolução instaurada é a socialista.

Segundo Heloisa Toller Gomes (2005), a noção de antropofagia funciona, para Oswald de Andrade, como uma metáfora a partir da qual se poderia compreender o Brasil e o nosso paradoxal processo de formação cultural, ao questionar de maneira bem-humorada e irreverente a continuação de uma arcaica estrutura política, econômica e cultural implantada no Brasil através de nosso processo de colonização. De acordo com a autora, o processo da antropofagia oswaldiana consiste na devoração do nosso legado cultural, neste processo se daria a negação dos padrões culturais pré-estabelecidos para que pudesse valorizar os elementos que realmente são constitutivos de nossa formação cultural. Dessa forma, a antropofagia evidenciaria os paradoxos de nossa formação sócio-cultural, produto da ação colonizadora em nossas terras.

Adriano Bitarães Netto (2004) aponta para o fato de que a teoria antropofágica de Oswald de Andrade desenvolve as duas questões fundamentais que permeavam as discussões dos intelectuais no Brasil da década de 1920: “como construir uma tradição cultural legítima no país e como se relacionar com a tradição estrangeira”? (2004: 16). Portanto, a antropofagia oswaldiana se caracteriza por uma ambivalência, um duplo olhar para dentro e para fora do contexto cultural brasileiro. Bitarães Netto define bem o plano de ação do movimento liderado por Oswald de Andrade:

A Antropofagia apontou como o Brasil era um corpo enfermo devido à incapacidade de assimilar, de maneira crítica, a cultura europeia. Seria preciso, portanto, ter consciência dos alimentos ingeridos para diagnosticar o estado clínico da nação. Oswald propôs, a partir de seus manifestos, romances, ensaios e poemas, traçar uma radiografia do país e apontar uma profilaxia para a indigestão cultural quem arruinava o organismo nacional (NETTO, 2004, p.15-16)

Influenciado pelo primitivismo<sup>9</sup> da arte europeia e pelo fascínio que a figura

---

<sup>9</sup> De acordo com Bitarães Netto, artistas, filósofos e cientistas europeus, no início do século XX, estavam extremamente fascinados pela arte dos povos primitivos, da América, da África e da Oceania. Esse fascínio acaba exercendo uma grande influência na produção intelectual da Europa naquele momento, marcando as obras de Alfred Jarry, Francis Picabia, Tzara, Paul Valéry, Paul Gauguin, Max Jacobs e Ribemont-Dessainghes, entre outros. Em consequência, essa corrente primitivista acaba atingindo também os intelectuais brasileiros. Quando Oswald de Andrade chega a Europa e se depara com esse interesse pelo elemento primitivo ele percebe que aquilo que eles valorizavam era o que nós tínhamos de mais autêntico, de mais

do canibal sempre exerceu na cultura brasileira, Oswald propõe a devoração crítica da tradição cultural estrangeira e a valorização do elemento autóctone como uma maneira de renovação do cenário cultural brasileiro e como proposta na elaboração de novas formas artísticas, capazes de abordar e desenvolver as questões que se colocavam diante do homem moderno. O interesse pela figura do canibal tornou-se recrudescente na década de 1920 devido ao interesse que ela havia produzido entre filósofos e cientistas europeus e pela circulação dos textos dos cronistas viajantes do século XVI e XVII, que retratavam os costumes dos indígenas do novo continente, entre os modernistas, como afirma Bitarões Netto:

O primitivismo e a antropofagia chegaram ao Brasil não apenas com a divulgação feita pela literatura de vanguarda, mas também com a releitura que as culturas pré-colombianas passaram a receber dentro dos discursos antropológicos, etnográficos, filosóficos e psicanalíticos que eram promulgados na Europa desde o final do século XIX. Além da publicação dos relatos produzidos pelos cronistas dos séculos XVI e XVII [...] foi significativa a circulação, entre os modernistas, os textos de Montaigne, Nietzsche [...] e Freud para se embasar, através dos discursos científicos da época, toda uma produção literária que buscava promover uma redescoberta da identidade nacional. (NETTO, 2004, p.45)

De acordo com Haroldo de Campos (2004), o Movimento Antropofágico é o ponto culminante de um processo marcado pela razão antropofágica, isto é, de uma relação dialética que estabeleceria um diálogo entre as diferenças que estão presentes na formação cultural do Brasil. Para Benedito Nunes, esse primitivismo modernista presente desde o *Manifesto Pau-Brasil* acabou por impulsionar a sensibilidade moderna rumo ao pensamento selvagem, que Haroldo de Campos denominou razão antropofágica, no sentido de se configurar como uma lógica selvagem, livre das amarras do pensamento cartesiano dos meios institucionais.

Esse novo modelo de racionalidade gera, no caso de Oswald de Andrade, o pensamento antropofágico, “um modo de sentir e conceber a realidade, depurando e simplificando os fatos da cultura brasileira sobre o qual incide” (NUNES, 1990, p.10). As considerações de Benedito Nunes também nos permitem constatar que o pensamento antropofágico perpassa toda a obra de Oswald de Andrade, constituindo-se na base das concepções estéticas e ideológicas que levaram o autor a buscar novas formas literárias. No caso específico da dramaturgia oswaldiana, a antropofagia é a responsável pela busca de uma série de inovações formais – uso da técnica da fragmentação, que rompe com a unidade do

drama clássico; criação de um universo carnavalizado através de recursos como a intertextualidade, a paródia e o humor; questionamento do caráter dramático do texto teatral, ao introduzir elementos épicos no gênero dramático; etc – que fazem da peça *O homem e o cavalo* um momento importante no processo de modernização da dramaturgia brasileira, visto que nela o dramaturgo modernista opta por uma forma carnavalizada de teatro.

Por isso, a forma como Oswald de Andrade pensa a cultura e a realidade brasileiras em sua relação dialética com a cultura europeia já não é mais sob a perspectiva do “bom selvagem”, que assimilaria passivamente a herança cultural europeia, mas sim sob a perspectiva do “mal-selvagem”, capaz de devorar o elemento exterior transformando-o em algo genuinamente nacional. É sob este aspecto que a antropofagia se faz presente nas páginas críticas de *Ponta de lança* e, sobretudo, é a presença desse aspecto que nos parece servir de base para a construção da peça em questão. Como nos diz o próprio Haroldo de Campos:

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da filosofia messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa do “bom-selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mal-selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. (CAMPOS, 2004, p. 234-235)

Visão crítica da história e transvalorização dos elementos intertextuais e paródicos, que formam o universo virtual da peça, através da utilização de recursos oriundos dos movimentos de vanguarda formam o tripé sobre o qual se sustenta a construção de *O homem e o cavalo*. Enquanto receituário estético e científico, como demonstra Bitarães Netto, a antropofagia fornece a Oswald de Andrade as bases para se pensar e transformar, sob o signo da devoração, a sociedade, a arte, a política e as relações culturais existentes naquele momento:

A devoração [...] constituiu-se como importante força instintiva, extremamente adequada para se criticarem os tabus instaurados pela arte acadêmica, pela moral cristã, pelo discurso iluminista, pelas atitudes imperialistas. Totemizado pela visão estética, filosófica e antropológica do início do século XX, o gesto antropofágico tornou-se, metaforicamente, um

ritual indispensável para se questionar a produção artística, a prática religiosa, a identidade nacional, a política capitalista e a relação entre culturas. (NETTO, 2004, p.41)

Não nos intimidamos em afirmar que o *modus operandi* que orienta a elaboração de *O homem e o cavalo* se constitui no gesto antropofágico por excelência. Para construir o grande mosaico da história e da cultura ocidentais presente na obra o autor devora séculos de literatura, mitologia, história, política, filosofia e religião. O Oswald dramaturgo é sem sombra de dúvidas o próprio *Abaporu*, o homem que come. E ao ingerir toda essa infinidade de intertextos o autor os seleciona criteriosamente para em seguida dar início a uma etapa de transformação desse material. A escolha de personagens oriundos de contextos culturais e históricos tão diversos é intencional, pois Oswald pretende, por meio de recursos como a paródia e os efeitos de humor que ela produz, ridicularizar e demonstrar a decadência da sociedade da qual essas personagens são ícones. No processo antropofágico que conduz a construção da peça, a devoração desses ícones que representam vários momentos históricos – cuja imagem síntese é a dos cavalos que disputam uma corrida no terceiro quadro – gera a indefinição das relações temporais de ordem cronológica e resulta no mix de temporalidades que a peça apresenta a fim de desconstruir o sentido da história enquanto instituição social.

Na peça em questão, Oswald transforma em totem os tabus instaurados pela sociedade capitalista através de recursos formais bastante típicos das vanguardas, tais como a intertextualidade, a paródia e o humor, dos quais resultam a criação de uma forma carnavalizada. Nesse universo carnavalizado o dramaturgo desvela os mecanismos de construção da sociedade burguesa e denuncia a hipocrisia e a imoralidade das classes que detém o poder, com intuito de fazer com que o espectador reflita sobre sua própria realidade que passa a se relacionar com ela como um agente transformador. Outros discursos serão apenas incorporados de maneira estilizada a fim de corroborar as ideias do autor.

Todo processo metabólico visa catalisar energias para as atividades do corpo. Da mesma forma a deglutição efetuada por Oswald, em *O homem e o cavalo*, tem por objetivo angariar forças para a renovação estético-ideológica que a obra propõe. De acordo com Bitarães Netto, o processo digestivo da antropofagia cultural estaria ligado a duas funções essenciais: a primeira de alimentar o corpo nacional com os alimentos que deveriam ser absorvidos, e, em segundo lugar, higienizá-lo através da transformação dos alimentos que não servem para o projeto de construção da identidade cultural brasileira:

A devoração antropofágica abordou estes dois aspectos: havia tanto um cardápio que seria assimilado para fortalecer a saúde nacional (entram nesse



*menu* figuras estrangeiras como Breton, Benjamin Perét, Freud, e mesmo os brasileiros como o palhaço Piolim e os escritores de outros estados que estavam aderindo ao movimento antropofágico), como havia também a lista do que merecia ser devorado para higienizar o país, livrando-o de “parasitas” que corrompiam a sua integridade física e intelectual [...]. (NETTO, 2004, p.84)

As energias geradas pela força motriz do processo antropofágico são utilizadas por Oswald de Andrade, em *O homem e o cavalo*, na renovação da forma dramática e na tentativa de concretização do seu projeto ideológico, ou seja, o de demonstrar o declínio da sociedade capitalista e propor a construção de uma nova ordem social, o socialismo. A peça representa um momento importante no desenvolvimento do pensamento estético-político de Oswald de Andrade, na medida em que conjuga o ideário antropofágico ao desejo de construção de uma arte ideologicamente engajada. Muito da complexidade da obra se deve ao fato de que realmente ela tenta uma síntese desses dois pólos aparentemente tão antagônicos, mas que aparecem na dramaturgia oswaldiana de modo imbricado.

Homem de seu tempo, Oswald tem consciência de que as transformações pelas quais o mundo estava passando não permitiam mais a utilização das mesmas formas de representação utilizadas desde os tempos da Grécia Antiga. O fato é que também no que concerne ao aspecto teórico da peça há a presença do rito antropofágico. Partindo dessa necessidade de renovação formal e antenado com os indícios de que uma iminente transformação no mundo das artes e do teatro, de maneira específica, basta lembrar o panorama traçado por Szondi e que apresentamos no capítulo teórico, Oswald digere a tradição da dramaturgia ocidental e absorve alguns elementos oriundos dos autos medievais, da linhagem que propiciou o surgimento do teatro épico de Brecht e da utilização de recursos metateatrais na construção de um texto dramático inorgânico, fragmentado, antiilusionista, épico e de vanguarda.

Contudo, toda a revolução estética que a dramaturgia oswaldiana propõe, sobretudo no caso específico do nosso objeto de estudo, está intimamente ligada com uma proposta revolucionária também no âmbito ideológico. Diante disso, nos parece pertinente atentar para a questão do engajamento na obra de Oswald de Andrade partindo de algumas de suas idéias críticas.

### 3.1 O PAPEL DO ENGAJAMENTO NO PENSAMENTO OSWALDIANO

Até agora todos esses extraordinários promovedores do homem, a que se denomina filósofos [...] encontraram sua tarefa, sua dura, indesejada, inescapável tarefa, mas afinal também a grandeza de sua tarefa, em ser a má consciência de seu tempo. (Nietzsche)

O posicionamento ideológico de Oswald de Andrade deixa bem claro que o escritor assume pra si a tarefa que Nietzsche destina à figura do filósofo, ou seja, Oswald representa também a má consciência de seu tempo. Seus textos literários – as poesias, os romances e, principalmente, as peças – bem como os seus textos críticos e teóricos apresentam de forma bem contundente a ideia de que é preciso que o intelectual se posicione de forma crítica diante do mundo e que seu discurso esteja comprometido em denunciar as suas mazelas e trabalhar em prol da transformação da sociedade. Mas antes de analisarmos o posicionamento de Oswald de Andrade em *O homem e o cavalo*, seria interessante retomar as contribuições de alguns pensadores sobre o papel do escritor.

No que diz respeito à questão do engajamento, Jean Paul Sartre (2004) afirma que o escritor está de certo modo envolvido com a sociedade visto que ele utiliza a linguagem como um meio para indicar algo que está além dela. Podemos perceber, portanto, que, para Sartre, “falar é agir”, é exercer uma atividade transformadora sobre o mundo, sobre os outros homens e sobre si mesmo. Desta forma o papel do escritor deve ser o de falar para o seu presente tentando persuadir os homens a partilharem com ele desta mesma ação transformadora, já que, como nos diz Sartre:

O escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade. [...] Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. (SARTRE, 2004, p.21).

Ao discutir essa questão, Theodor Adorno (1973) critica o engajamento sartreano na medida em que as peças de Sartre, que são veículo de seu pensamento engajado, apresentavam um atraso em relação à evolução das formas estéticas. Segundo Adorno, Sartre produziu obras literárias com conteúdo engajado, mas utilizando-se de uma estrutura convencional. Por isso seus escritos teóricos, pelo alto nível de abstração, desempenharam um papel mais importante na transformação política do que suas peças. Para Adorno, o

engajamento deveria estar, pelo contrário, relacionado com a inovação formal para não fazer com que a obra de arte engajada caísse no tendencionismo:

A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instruir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correncial, mas esforça-se por uma atitude[...]. A inovação artística do engajamento [...] torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo. (ADORNO, 1973, p. 54)

Nesse mesmo sentido, Barthes afirma que o engajamento literário deve ser capaz de questionar a própria maneira como a literatura se impõe na sociedade, ou seja, ele deve exercer uma revisão do próprio saber. Se para Sartre o escritor engajado deveria falar para o seu presente, para Barthes, pelo contrário, o escritor para falar com o seu presente tem que se relacionar com o seu passado, problematizando a maneira como a literatura se apresentava anteriormente. Portanto, o engajamento literário é muito mais indireto para Barthes, e também para Adorno, do que para Sartre, justamente pela sua ligação com a história, como nos explica o próprio crítico:

A História está então diante do escritor como advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem; obriga-o a significar a Literatura segundo possíveis que ele não domina [...] a partir do momento em que o escritor deixa de ser uma testemunha universal para se tornar uma consciência infeliz (por volta de 1850), o seu primeiro gesto foi escolher um compromisso com a sua forma, seja assumindo, seja recusando a escrita do seu passado. (BARTHES, 2000, p.4-5)

Essa relação com a história talvez seja o ponto-chave que nos permitiu estabelecer uma proximidade, em outro momento desse trabalho, entre a dramaturgia engajada de Brecht e de Oswald de Andrade. Portanto, para Barthes assim como para Adorno não há literatura engajada sem que haja uma revolução também no âmbito formal, ou seja, um questionamento do ser-em-si da literatura. Esse duplo movimento sem sombra de dúvida nos parece ser a força motriz presente na criação dramatúrgica de Oswald em *O homem e o cavalo*. Antropofagia cultural e engajamento político são as engrenagens de uma mesma máquina.

Em alguns de seus textos teóricos e críticos, o próprio autor discute o posicionamento ideológico dos artistas e as implicações desse posicionamento na elaboração de formas literárias capazes de abordar os novos temas. Já apontamos, anteriormente, a defesa que o autor faz do teatro, em alguns artigos de *Ponta de lança*, como um instrumento artístico na conscientização da população, visto que seu caráter pedagógico e espetacular propiciar as

condições para que esse gênero atinja com mais facilidade e em maior número as classes que não têm acesso ao mundo dos livros. Não por acaso, as peças de Oswald de Andrade tem um caráter ideológico tão marcante e combativo e estão comprometidas com uma transformação da sociedade e da literatura. Sobretudo a peça que aqui nos propusemos a analisar apresenta essas características, na medida em que ela propõe uma revolução mundial que poria fim às instituições da sociedade capitalista: a história, a religião, a família, etc, e aponta para a criação de uma sociedade igualitária como saída utópica para os problemas da humanidade.

O dramaturgo se posiciona criticamente diante da sociedade degenerada pelos excessos do capitalismo e assume uma posição ideológica marcada pela (re)visão crítica da história ocidental a fim de, embasado na teoria do materialismo histórico, apontar que a história enquanto instituição é passível de ser repensada, recontada e transformada pela ação revolucionária que o *teatro de estúdio* propunha aos seus expectadores.

Porém, essa nova visão de mundo é apresentada por Oswald a partir de uma revolução na forma dramática. A peça tradicional, regida pelos conceitos da unidade e da verossimilhança, já não seria capaz de representar o mundo tal como o autor o concebia, ou seja, de maneira fragmentada. Esse mundo caótico do período entre guerras só poderá ser representado através da síntese antropofágica sob a qual o autor reúne, na obra em questão, toda a história, a cultura, a filosofia e a religião ocidentais e que resulta na formação de uma nova forma dramática.

## 4 CONCLUSÃO

A relação dialética desses dois elementos que abordamos nesse capítulo, ou seja, o pensamento antropofágico de Oswald de Andrade e o papel engajado do escritor é a base que possibilitou a criação da peça *O homem e o cavalo*, que aqui nos propusemos a estudar. Essa ligação só foi possível pela proximidade entre antropofagia e carnavalização e pelo uso do procedimento paródico como base da elaboração da peça. A paródia é o elemento formal que assinala a proximidade entre a visão antropofágica desenvolvida pelo escritor brasileiro e a cosmovisão carnalizada presente na cultura popular européia desde a Idade Média e que nos foi legada pelos portugueses durante o processo de colonização.

Oswald funde mais uma vez, na peça em questão, o que de melhor a tradição européia pode nos oferecer, a visão ambivalente e o humor popular, com o elemento primitivo, o matriarcado, revestido de um caráter utópico. Esses três elementos – antropofagia, carnavalização, e paródia – unidos à visão crítica que Oswald tinha da história e da cultura ocidentais contribuíram para a elaboração de um texto dramático cheio de vida, preñado de transformações ideológicas, estéticas e formais.

Infelizmente a peça nunca chegou a ser encenada e, atualmente, sua circulação ficou restrita a um número muito pequeno de leitores, na maioria das vezes especializados. É preciso salientar que Oswald, assim como a maioria dos modernistas, no afã de criar uma arte esteticamente inovadora e, ao mesmo tempo que discutisse os problemas da sociedade e culturas brasileiras, acaba por criar uma obra que muitas vezes fica fora do universo da maioria dos leitores pela síntese que alcança entre inovação formal e engajamento. O texto é muitas vezes hermético e o leitor atual se perde na complexa gama de referências de Oswald lança mão.

Esperamos que com essa modesta colaboração, pelo menos no âmbito acadêmico, a obra tenha sua importância reavaliada visto que ela se constitui, pelos vários aspectos abordados aqui, num momento importante no processo de modernização do teatro brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma nova visão da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ADORNO, Theodor. “Engagement”. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura**. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 50-71
- ANDRADE, Oswald de. **O Homem e o cavalo**. São Paulo: Globo, 1990a.
- \_\_\_\_\_. **Ponta de lança**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990b.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores, v. 2)
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; 1993.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pinto e a vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BÍBLIA Sagrada. 110. ed.. São Paulo: Ave Maria, 1997.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. A dramaturgia não-aristotélica: a estrutura. In: \_\_\_\_\_. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 316-329.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & Outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 231-56.
- FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**: O homem que come. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GARDIN, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume, 1995.
- GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanalise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAGALDI, Sábato. A mola propulsora da utopia. In: ANDRADE, Oswald de. **O Homem e o cavalo.** São Paulo: Globo, 1990. p. 5-13.

\_\_\_\_\_. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela.** São Paulo: Globo, 2004. p. 7-19.

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

MOISÉS, Leyla Perrone. Escolher e/é julgar. **Revista de Colóquios/Letras.** Ensaio, n. 65, p. 5-13, jan. 1982.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NETTO, Adriano Bitarães. **Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico.** São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo, 1990. p. 5-39

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSENTAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário.** Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional, Ed da USP, 1975.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARTRE, Jean Paul. **O que é a literatura?** 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. **Revista Acta Scientiarum Human and Social Sciences.** Maringá, v. 25, n. 2, p. 211-220, 2003.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários.** São Paulo: Ática, 2001.

STAIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: \_\_\_\_\_. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 119-159.

TELES, Gilberto de Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.