



Di Cavalcanti. caricatura de Oswald de Andrade, 1941

# A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e do “teatro para as massas”<sup>1</sup>

Nanci de Freitas\*

\* Nanci de Freitas é atriz e professora de Teatro no Departamento de Linguagens Artísticas, do Instituto de Artes da UERJ. Doutoranda em Poéticas do Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO.

1 Este texto é parte de tese de doutoramento, em curso, sobre a poética teatral de Oswald de Andrade, desenvolvida, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flora Sússekind, no Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO. O texto amplia questões apontadas em um estudo realizado durante um curso ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Resende, na UNIRIO.

2 “Do teatro que é bom...”, em: Andrade, Oswald. *Ponta de Lança*. São Paulo: Ed. Globo, 1991, pp. 102-108. O livro reúne artigos publicados, em 1943, nos jornais *O Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo* e na *Folha da Manhã*, e três conferências escritas em 1943-44.

3 Sábato Magaldi defendeu tese de doutoramento, em Literatura Brasileira, intitulada *O teatro de Oswald de Andrade*, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1972.

4 Além das três peças de teatro da década de 1930 – *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937) – incluem-se, na obra teatral de Oswald de Andrade, duas peças escritas em francês, em parceria com Guilherme de Almeida, em 1916, *Mon coeur balance* e *Leur âme*, e *O santeiro do mangue: mistério gozoso em forma de ópera* (1935 a 1950). Existem também textos manuscritos de peças inacabadas.

5 Para Patrice Pavis (*Dicionário de teatro*), certos teóricos chegam mesmo a fazer do diálogo o emblema do conflito dramático e, de maneira mais geral, do teatro. O *agon* ou “princípio agonístico” estabelece o jogo de forças entre os protagonistas. Nesse jogo cada um se engaja totalmente numa discussão que impõe sua marca à estrutura dramática e constitui seu conflito. (Pavis, 1999, p. 11). Para Johan Huizinga (*Homo Ludens*), o princípio agonístico está presente tanto no espírito lúdico das diversas formas de jogo como também nas formas de competições, tensionadas pelo aspecto de combate. (Huizinga, 1999, pp. 3-31).

O texto resulta de um estudo comparativo de fontes do artigo de Oswald de Andrade “Do teatro que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança*, em 1943, e da poética teatral oswaldiana, em particular a peça *O homem e o cavalo*. No artigo, o escritor coloca em debate as principais tendências do teatro modernista, contrapondo o “teatro para as massas”, disseminado pelas experiências cênicas russas, após a Revolução Socialista de 1917, ao “teatro de câmara”, inspirado nas concepções teatrais francesas e italianas (Copeau e Pirandello), que teriam influenciado os rumos do teatro moderno brasileiro. O “ideário estético-teatral” de Oswald de Andrade, além do teatro russo, faz referências às grandes tradições teatrais do Ocidente e aos espetáculos monumentais das vanguardas europeias, a que o escritor modernista assistira na Paris dos anos 20, fruto da parceria entre teatro, balé, música e os pintores modernistas. O presente estudo estabelece, também, aproximações e afastamentos entre o “teatro para as massas” e outras noções de espetáculo: o “teatro total”, como foi proposto por Wagner em sua *Gesamtkunstwerk*, de caráter operístico e monumental, e o “teatro épico” de Bertolt Brecht, que recusa a síntese artística em favor do “distanciamento crítico”.

Teatro de Oswald de Andrade, teatro de câmara, teatro para as massas

I. Oswald de Andrade, no artigo “Do teatro, que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança*, em 1943,<sup>2</sup> apresenta uma síntese de suas idéias teatrais, fazendo um retrospecto do grande teatro europeu do passado e marcando uma posição estética dentro do panorama teatral moderno. O artigo seria considerado por Sábato Magaldi<sup>3</sup> o “ideário estético teatral” de Oswald de Andrade, apresentando algumas pistas para a compreensão de suas três peças, escritas nos anos 30, *O rei da vela*, *A morta* e, particularmente, *O homem e o cavalo*.<sup>4</sup>

Na forma de diálogo entre dois interlocutores, Oswald coloca em debate o “teatro de câmara” e o “teatro para as massas”, utilizando-se da própria condição da estrutura dramática, com o conflito agonístico<sup>5</sup> marcando a relação entre os “personagens”, que se opõem numa

dialética de discurso/resposta. O “teatro de câmara”, uma tendência do teatro moderno europeu, iniciada pelo teatro intimista de August Strindberg, aparece na discussão numa aproximação com o teatro moderno italiano, por meio da dramaturgia de Luigi Pirandello e das experiências cênicas de Anton Giulio Bragaglia, e com as idéias do encenador francês Jacques Copeau, desenvolvidas a partir de sua atuação no Théâtre du Vieux Colombieu, iniciada em 1913. São tendências do teatro modernista europeu que exerceram influências sobre o trabalho de diversos grupos brasileiros na década de 1940. Enquanto o primeiro interlocutor defende o “teatro de câmara”, inspirado nas vanguardas francesas e italianas, Oswald de Andrade, no papel do outro interlocutor, critica essas tendências, contrapondo-lhes o “teatro para as massas”, que agregaria elementos do cinema e dos esportes, como nas montagens teatrais russas, especialmente as encenações de Vsévolod Meyerhold. Esse teatro moderno e popular, desejado por Oswald de Andrade, pode ser aproximado de alguns aspectos do “teatro total” wagneriano, herdeiro das grandes manifestações espetaculares, como o teatro grego, os mistérios medievais e o teatro de Shakespeare, outra noção de espetáculo disseminada nos debates estéticos das primeiras décadas do século XX e nas experimentações de encenadores como Gordon Craig, Adolphe Appia, Erwin Piscator, Max Reinhardt, Antonin Artaud e nas concepções espaciais de Walter Gropius, na Bauhaus, guardadas as diferenças de concepções cênicas.

Segundo Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil*,<sup>6</sup> o diálogo circunscreve as divergências, acerca dos rumos do teatro brasileiro, entre Oswald de Andrade e um porta-voz do Grupo Universitário de Teatro – GUT, grupo paulista que atuou nos anos 40 sob a direção do crítico Décio de Almeida Prado, que teria recusado a proposta do autor de *O rei da vela* para a montagem de seu texto. Para a pesquisadora, as contradições políticas atribuídas à peça *O rei da vela*, somadas às divergências estéticas, pareceriam “passadistas e retardatárias às gerações mais jovens”, como explica a pesquisadora:

Os teoremas programaticamente comunistas (à brasileira) do primeiro ato do *Rei da vela* não de ter cheirado a puro enxofre àqueles praticantes do *teatro de câmara*, mas não há de ter sido apenas esse o motivo que os levou a considerar aquela peça retardatária ou pouco séria. Pois se é verdade que não nutriam a mais remota simpatia pelo stalinismo (cujas “façanhas” conheciam muito bem), não é menos verdade que eles eram muito exigentes em matéria de dramaturgia e preferiam, como escreveu Décio de Almeida Prado anos depois, esperar pelo aparecimento dos Claudel,

<sup>6</sup> Costa, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp. 147-150.

Giraudoux e Anouilh brasileiros. Por mais que respeitassem os veteranos da Semana de Arte Moderna, tinham uma convicção bastante consolidada – a de que ainda deveria demorar muito para surgir a própria dramaturgia brasileira.<sup>7</sup>

Os principais integrantes do GUT, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, participavam também da revista *Clima*, redigida entre 1941 e 1944, ao lado de Antônio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Rui Coelho, apelidados por Oswald de Andrade de *chato-boys*. O grupo foi alvo preferido das críticas do escritor nesse período, principalmente depois dos juízos críticos formulados à obra ficcional de Oswald, por Antônio Candido, no ensaio *Estouro e Libertação*,<sup>8</sup> no qual fez restrições severas a seu último livro, *A revolução melancólica*, primeiro volume do ciclo *Marco Zero*, publicado em 1943. Oswald de Andrade respondeu ferozmente a Antônio Candido em seu artigo, *Antes do Marco Zero*, publicado também em *Ponta de Lança*, rompendo com o grupo *Clima*.

O ensaio "Do teatro que é bom..." começa com uma defesa, por parte do primeiro interlocutor, do trabalho "desses meninos e meninas", referência aos integrantes do GUT:

Só o fato deles nos descansarem do cinema, dessa imbecilização crescente pela tela, com que os Estados Unidos afogaram o mundo, para depois tomá-lo sem resistência, só isso me faria dar a Legião de Honra, a Cruz de Ferro, a Ordem do Cruzeiro, tudo que haja de condecoração em todo o mundo aos amadores do nosso teatro.

O segundo interlocutor, Oswald de Andrade, naturalmente, retrocede: "você está inteiramente equivocado, o cinema como o estádio exprimem a nossa época". E, professando veemente sua fé no processo de construção de um novo mundo:

O mundo de hoje tende a crescer e não há espiroqueta, pálido, pára-queda químico, tanque, canhão ou metralhadora, S.S., o estreptococo rajado, que possa com uma humanidade alfabetizada, elucidada pelo cinema, vigilante pela escola, saneada no esporte e na higiene alimentar, amparada pela cirurgia, pela sulfanilamida, pela granacidina.<sup>9</sup>

Referências oswaldianas ao papel das manifestações artísticas e esportivas na educação de massa, aliadas aos avanços tecnológicos e científicos, na luta contra as forças nazifascistas, imperiosas naquele momento da Segunda Guerra Mundial, em 1943, quando o escritor publicava seu texto/diálogo. O discurso, de tendências marxistas, revela a postura ideológica de Oswald de Andrade como intelectual engajado ao Partido Comunista, desde 1931.

7 *Ibid.*, p. 150. A conclusão da autora é decorrente de um comentário de Décio de Almeida Prado, no texto introdutório ao seu livro *Apresentação do Teatro Moderno*, de 1956, que reúne suas críticas de teatro de 1947-1955, em que ele afirmava ainda não ter surgido a verdadeira literatura dramática brasileira. (Prado, 2001, p. XXI). Décio iria rever seus pontos de vista sobre o teatro oswaldiano em dois ensaios de seu livro: "O teatro e o modernismo" e "A antropofagia revisitada". In: Prado, Décio de Almeida. *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

8 Candido, Antônio. "Estouro e libertação", em *Brigada Ligeira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, pp. 17-32. Segundo Antônio Candido, "o texto publicado em 1945, no livro *Brigada Ligeira*, fora escrito em 1944, refundindo e ampliando três, ou antes, dois artigos e meio aparecidos em 43 no meu rodapé semanal de crítica da *Folha da Manhã*: "Romance e expectativa" (8 de agosto), "Antes de Marco zero" (15 de agosto) e "Marco zero" (24 de outubro)". O comentário aparece no artigo intitulado "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", em Candido, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1970.

9 Andrade, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 102.

Na década de 1930, uma nova geração de artistas e intelectuais acreditava nas transformações político-sociais da nação e considerava os “ismos” artísticos dos primeiros decênios do século XX suplantados pelos novos “ismos” com os quais se debatia, do fascismo ao comunismo, do liberalismo capitalista ao socialismo, como desenvolve Décio de Almeida Prado, no livro *Peças, pessoas, personagens*, ele mesmo formado naquela geração. O próprio trio Tarsila-Oswald-Pagu abandona os salões elegantes para se inscrever na contestação comunista: Oswald de Andrade renega seu passado vanguardista no famoso prefácio de seu romance *Serafim Ponte Grande*, de 1933, propondo-se a se tornar “casaca de ferro da revolução”. Tarsila adota a “pintura social”. Pagu escreve sob pseudônimo um romance proletário, *Parque industrial*, também em 1933. A “revolução caraíba”, pregada meio de brincadeira por Oswald de Andrade, nos manifestos dos anos 20, diz Décio, perderia o sentido diante da possibilidade de revolução total renunciada pela Rússia. A arte brasileira, de modo geral, deixaria de se pensar, nesse momento, como fenômeno autônomo e ambicionaria maior integração no âmbito da sociedade.<sup>10</sup>

No ensaio “Do teatro que é bom...” o tom idealista enfatiza a utopia de um mundo novo socialista. As artes, integradas aos meios de comunicação de massa, e o teatro de estádio, em particular, cumprem um papel decisivo na construção desse novo mundo:

Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldades em reeducar o mundo, através da tela e do rádio, do teatro de choque e do estádio. É a era da máquina que atinge o seu zênite. Por isso mesmo, meus reparos são contra o *teatro de câmara*, que esse meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa.<sup>11</sup>

O interlocutor de Oswald de Andrade rebate essas afirmações e insiste na importância do espelhamento no teatro moderno da França, com o aprimoramento das encenações de Jacques Copeau e Louis Jouvet como também dos textos de Jules Romains e de Giraudoux:

Uma reação admirável contra o abastardamento trazido pelo cinema. Sentindo-se atacado, o teatro melhorou, produziu o *Vieux Colombier*, o *Atelier*, alguns minúsculos palcos de escol, onde se refugiou o espírito nessa fabulosa Paris que a bota imunda do guarda-floresta Hitler tenta inutilmente pisar... Veja como, graças aos Dullin, aos Pitoëff, aos Copeau, o teatro soube reacender a sua flama que parecia extinta...<sup>12</sup>

Considerado o reformador da arte teatral francesa, Jacques Copeau iniciou seu programa teórico-artístico, em 1913, junto ao Théâtre du Vieux

10 Prado, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 101-102

11 Andrade, *op. cit.*, pp. 102-103, nota 9.

12 *Ibid.*, p.103.

Colombier, em Paris. O Vieux Colombier fechou suas portas em 1924, mas os ensinamentos de Copeau permaneceram vivos no Cartel des Quatre, um grupo fundado em 1926 e que durou até a Segunda Guerra Mundial, reunindo alguns dos mais importantes diretores de teatro de Paris: Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty e o russo Georges Pitoëff. Apesar de diferirem muito quanto a origem e temperamento, tinham em comum o objetivo de produzir, no sentido de Copeau, um teatro não convencional, de humanizar a arte do palco e de opor-se à corrente de crescente artificialização.<sup>13</sup> O programa de Copeau sustentava-se no desejo de libertar o teatro das velhas convenções cênicas, recusando o atravancamento do espetáculo pelo decorativismo do século XIX e pelo arqueologismo dos naturalistas. Vejamos as palavras do encenador:

Renunciar à idéia de cenário.

Quanto mais nua estiver a cena tanto mais a ação poderá fazer aí nascer os sortilégios. Quanto mais austera e rígida for, tanto mais a imaginação aí trabalha livremente.

É sobre o constrangimento material que a liberdade de espírito se apóia. Sobre essa cena árida o ator está encarregado de tudo realizar, tudo retirar de si próprio.

O problema do ator, da interpretação, do *movimento íntimo a trabalhar* (grifo meu), da interpretação pura, é assim colocado em toda a sua amplitude.

Um palco nu e verdadeiros atores.<sup>14</sup>

Essa tendência do teatro moderno, segundo Jean Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral*, afirmaria o predomínio do texto na escala de valores do espetáculo, e seria pela herança de Copeau que a geração que trabalhou entre as duas guerras iria se posicionar, "na desconfiança para com as exuberâncias do espetáculo puro".<sup>15</sup> Explica:

As opções estéticas reveladas pela arquitetura cênica do Vieux Colombier, a nudez do palco, a adoção de um dispositivo fixo que a iluminação e alguns acessórios adaptarão às exigências de cada peça confirmam que aqui o texto reina soberano, que a encenação equivalerá rigorosamente à valorização do objeto literário denominado peça de teatro (...) Para Copeau a encenação deveria ser a arte, mais leve e sutil, de fazer faiscar todas as facetas de um belo texto, de explorar todos os seus recursos intelectuais (o sentido...) e emocionais (a música, a poesia...) (...) e o ator, auxiliado por alguns objetos sugestivos ou simbólicos, era incumbido da missão de projetar o texto, de fazê-lo vibrar e viver.<sup>16</sup>

Oswald de Andrade contrapõe prontamente outra vertente do teatro moderno, a do "teatro de Meyerhold e as fabulosas transformações da

13 Berthold, Margot. *História mundial do teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 480.

14 Copeau, Jacques. "O actor e o palco nu" (fragmentos). In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont, Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 1996, p. 413.

15 Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Trad. e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 55.

16 *Ibid.*, p. 53.

cena russa, a fim de levar à massa o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo... Tudo o que tinha sido anunciado por Gorki”.<sup>17</sup>

Vsévolod Meyerhold foi um dos grandes encenadores do teatro revolucionário russo, estabelecendo intensa parceria com o poeta Wladimir Maiakóvski, de quem encenou a peça *Mistério-Bufo*, em 1918, para as comemorações do primeiro ano da Revolução. Ligados ao construtivismo russo, Meyerhold e Maiakóvski desprezam o naturalismo e se inspiram no circo e no teatro de feira, construindo um espetáculo burlesco, um jogo de máscaras que se mistura à estética gráfica dos cartazes de Maiakóvski e às telas suprematistas e estruturas cenográficas de Maliévitch, para montar um projeto de propaganda da revolução. Maiakóvski explica o título no programa da peça:

*Misteria-Buf* é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo. Os versos de *Misteria-Buf* são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de *Misteria-Buf* é o movimento da massa, o conflito de classes, a luta das idéias: miniatura do mundo entre as paredes do circo.<sup>18</sup>

Para dar conta das novas atribuições desse teatro revolucionário, Meyerhold inventa a “biomecânica”, transformando o jogo interpretativo dos atores em apresentação atlética, na qual o ator deverá ter total domínio de seu “aparato biomecânico”, “coordenando seus movimentos com uma meticulosidade algébrica que, ainda assim, não exclua o encanto da agilidade”. Como explica Angelo Maria Ripellino, em *O truque e a alma*, “A biomecânica desarticulava o papel numa espécie de gráfico reflexológico, numa urdidura de estímulos e de contra-golpes, fazendo do representar um deslocamento contínuo de formas plásticas no espaço, uma transposição gímnica de dados psíquicos”. A ênfase na exterioridade, na engenhosidade do corpo e na mobilidade nada tinha a ver com os movimentos interiores e com as cenas psicológicas. Ao contrário, o caráter cinético das técnicas inspirava-se na dinâmica dos projetos dos artistas plásticos.<sup>19</sup>

Em relação às renovações cênicas, o interlocutor de Oswald de Andrade e defensor do “teatro de câmara” rebate: “Bragaglia também tentou...”, incluindo as contribuições de um dos criadores do teatro experimental italiano. Oswald replica:

Não, Bragaglia funcionou no pequeno laboratório modernista das experiências que você acaba de citar... (Copeau e o Cartel) São ainda e sempre o *teatro de câmara*. A réplica cenográfica do paradoxo de Pirandello. Não vou negar, nem ao próprio Bragaglia

17 Andrade, *op. cit.*, pp. 103-104, nota 9.

18 Maiakóvski, *apud* Ripellino, 1971, p. 77.

19 Ripellino, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 261-263.

e nem ao próprio Pirandello, o valor dessas pesquisas nos dois campos, da plástica cênica e da ótica psíquica... Mas isso não corresponde mais aos anseios do povo que quer saber, que tem o direito de conhecer e de ver... Essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral, da própria finalidade do teatro que tem a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à *commedia dell'arte*, e ao teatro de Molière e Shakespeare...<sup>20</sup>

Dentro do raciocínio programático desenvolvido por Oswald, obviamente ele não seria condescendente com esses dois artistas, que tiveram relações com o fascismo de Mussolini. Em 1924, Pirandello filiou-se ao partido fascista, "menos por convicção ideológica do que pelas vantagens que adviriam desse fato. O autor sempre desejara ter a sua própria companhia e a ajuda oficial que obteve em 1925 foi determinante para a criação do Teatro d'arte, que reuniu, além dele, mais 12 artistas".<sup>21</sup>

O impacto da dramaturgia de Pirandello na formação do teatro moderno brasileiro pode ser percebido, desde os anos 20, nos textos críticos de Alcântara Machado.<sup>22</sup> E sua difusão continua nos anos 40, numa associação aos modelos teatrais advindos da França. Bernard Dort explicita o que seria um fato incontestável: "Pirandello dominou o teatro francês no período entre-guerras e mesmo durante o pós-guerra de 1945 a 1950. Umas 20 peças suas foram encenadas em Paris, muitas vezes com grande sucesso. E não há dramaturgo francês de certa importância que não tenha pago seu tributo ao pirandellismo". As encenações realizadas pelos três membros do Cartel – Pitoëff, Dullin e Gaston Baty – contribuiriam para impor Pirandello no cenário teatral francês. A estréia de *Seis personagens à procura de um autor*, em 1923, sob a encenação de Pitoëff, ficaria marcada como a data mais memorável da história do teatro francês do período entre as guerras, segundo Bernard Dort. Jules Romains, Lenormand, Anouilh, Salacrou e, ainda, Ionesco, Sartre, Camus e Genet são alguns dos grandes autores que teriam sido influenciados pelos elementos centrais da estrutura pirandelliana: o jogo teatral e a superioridade da comédia sobre a vida, jogo que "consiste em opor o teatro à existência, a arte à vida, a realidade da representação à ilusão do vivido, a verdade da arte às aparências do real".<sup>23</sup> Do ponto de vista técnico, Pirandello teria multiplicado os recursos teatrais, introduzindo inovações que seriam assimiladas pelas práticas teatrais: "a utilização da volta ao passado e da aceleração do tempo (comparáveis a certos recursos cinematográficos); a prática, que chegou ao excesso, do teatro dentro do teatro; a utilização da ruptura do tom e a mudança contínua do drama para a comédia; a integração do raciocínio no movimento dramático...".<sup>24</sup>

20 Andrade, *op. cit.*, p. 104, nota 9.

21 Informações contidas no texto introdutório da peça de Pirandello. Pirandello, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. XVII. Em 1927, a peça foi apresentada no Brasil pela própria companhia de Pirandello.

22 Sobre a presença das tendências pirandellianas no teatro brasileiro dos anos 20 ver: Lara, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

23 Dort, Bernard. "Pirandello e o teatro francês", *In: O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 202.

24 *Ibid.*, pp. 218-219.



No artigo de Oswald de Andrade, o conceito de “teatro de câmara” é utilizado de um modo amplo para enquadrar todas essas tendências cênicas e importantes criações dramáticas citadas. Embora algumas dessas formas teatrais sejam marcadas pela presença do humor e de certas características farsescas, são obras que dialogam com as tradições do drama e com a “ótica psíquica”, contrastando com o grande espetáculo popular proposto por Oswald.

O “teatro de câmara”, explica Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, é expressão oriunda da música de câmara, que define “uma forma de representação e de dramaturgia que limita os meios de expressão cênicos, o número de atores e de espectadores, a amplitude dos temas abordados”. Surge com o “teatro íntimo” de Strindberg, fundado em 1907, e desenvolve-se em uma corrente do entre-guerras, com autores como Gantillon, Pellerin, Bernard, em escrituras dramáticas que priorizam temáticas relacionadas aos conflitos psicológicos. Segundo Patrice Pavis:

A voga do teatro de câmara, no início do século até nossos dias, explica-se pela vontade de fazer do palco um local de encontro e de confissão recíproca entre ator e espectador, por uma grande sensibilidade para as questões psicológicas. Nesse “entre quatro paredes”, o ator parece diretamente acessível ao público, que não pode recusar sua participação emocional na ação dramática e que se sente pessoalmente interpelado pelos atores. Os temas – o casal, o homem isolado, a alienação – são escolhidos para falar “discretamente” ao espectador, confortavelmente instalado, quase como no divã do psicanalista, e confrontado, por ator e ficção interpostos, com sua própria interioridade (...) O espectador, contrariamente à festa, ao ritual, ao grande espetáculo dramático, ou épico, ao *hapening*, fica isolado e é reconduzido a si mesmo.<sup>25</sup>

II. Iná Camargo Costa<sup>26</sup> no ensaio “A resistência da crítica ao teatro épico”, do livro *Sinta o drama*, discute a influência francesa na aclimação do teatro moderno no Brasil e a relação entre o programa artístico do Grupo Universitário de Teatro – GUT às idéias de Copeau e Jouvet. A argumentação é construída levando em consideração os pressupostos críticos de Décio de Almeida Prado. O próprio crítico, que dirigiu o grupo, indicou suas fontes: “É aos mais novos que me acho ligado pelas idéias, aos que vieram, de uma maneira geral, depois e não antes de Ziembinski (...) Jacques Copeau, de quem todos descendemos, escreveu: ‘por encenação compreendemos o desenho de uma ação dramática’”.<sup>27</sup> Durante a temporada de Jouvet no Brasil, em 1941, o número 3 da revista *Clima* publicou um ensaio de Décio de Almeida Prado, com uma síntese das idéias de Jouvet, que caracterizaria, para Iná Camargo Costa, a “plataforma política”, e não apenas estética, do grupo de

25 Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 382.

26 Costa, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, pp. 75-102.

27 Prado, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*; crítica teatral de 1947 a 1955. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XX.

Décio: a convenção teatral que reproduziria o acordo entre autor, ator e público, com o objetivo de alcançar a ilusão e a emoção perfeitas; a recusa do naturalismo e sua representação de locais como açougues, lavanderias, cozinhas, responsável pela "diminuição do espiritual, morte da imaginação, do maravilhoso e do aviltamento da linguagem"; o argumento da ação dramática como aquela que provém unicamente de uma motivação psicológica, da "pintura interior" dos personagens; rejeição aos conteúdos da arte "de tese ou de idéias" e a ambição por uma dramaturgia que conseguisse "fazer sonhar, evocando, sugerindo a vida múltipla e misteriosa, tirar das coisas e dos seres seu canto profundo, não fechar a perspectiva do mundo por um julgamento pesado, não se opor aos fenômenos, ser simples, familiar", como nas palavras de Copeau. Definições que transformariam Paul Claudel, com seus "mistérios profundos", no maior dramaturgo moderno, para Copeau, e que, ao lado de Pirandello e Giraudoux – o preferido de Jouvet, considerado o Racine moderno – indicariam para o teatro moderno brasileiro o ideal a ser atingido.<sup>28</sup> Ideal que para a autora endossaria o projeto teatral do Grupo Universitário de Teatro – GUT e que marcaria uma resistência ao teatro épico.

Torna-se necessário, porém, contrastar a visão de Iná Camargo Costa, sobre o teatro do GUT, às informações de Gustavo Dória, em *Moderno teatro brasileiro*, para quem o autor nacional, a difusão do teatro pelo interior e a ausência de estrelismo teriam sido os objetivos principais do projeto do grupo, numa experiência que, de acordo com o crítico, seria absorvida pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC e pela Escola de Arte Dramática, que acabava de ser fundada, e da qual o próprio Décio de Almeida Prado participaria. Dória indica textualmente declarações de Décio de Almeida Prado:

Nasceu o nosso grupo em 1943, com o intuito de apresentar ao povo o bom teatro e também com a finalidade de auxiliar os Fundos Universitários de Pesquisas que, por sinal, têm patrocinado os nossos espetáculos. O primeiro constou de três peças: *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente; *O irmão das almas*, de Martins Pena, e *Pequenos Serviços em casa de casal*, de Mário Neme. Essas três peças de épocas tão diversas formam como que uma síntese da História do Teatro Brasileiro.<sup>29</sup>

Sem dúvida, um ideal de teatro calcado no bom texto dramático, mas que, pelo menos no programa inicial do grupo, revelava preocupações com um teatro brasileiro popular. E, convenhamos, as peças de Gil Vicente e de Martins Pena não apresentam familiaridade com o repertório intimista e espiritual de Copeau.

O próprio Oswald de Andrade, em Diante de Gil Vicente, outro artigo de *Ponta de Lança* daquele ano de 1943, se encanta diante da montagem

28 Costa, *op. cit.*, p. 87, nota 26.

29 Prado, *apud* Dória, 1975, p. 121.

de *O auto da barca do inferno*, realizada pelo GUT. Em uma conversa entre dois interlocutores, aparece o comentário:

Os “chato-boys” estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da Barca* de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal? Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com os elementos nativos que possuíam. Os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena “troupe” universitária, ficam credores de nossa admiração por terem trazido diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu (...) “Que Portugal!”, dizia-me no intervalo um amigo que tem pela gente lusa uma paixão árabe, filha da grande mescla que amorenou o povo de Viriato. Veja você o valor pedagógico e persuasivo do teatro, quando o teatro é teatro, é criação e execução, é compostura e ação! Estes meninos puseram-me diante dos olhos a presença silenciosa e mágica de Portugal. Que fartura de lições nos traz essa página clássica, onde não é só a pátria lusa que se restaura no seu vigor oceânico, mas onde o próprio cristianismo retoma a sua ética fundamental, dantesca e terrível!<sup>30</sup>

De qualquer modo, a plataforma estético-política do GUT, no entender de Iná Camargo Costa, representaria, no decorrer de sua trajetória e pela influência do teatro francês, uma oposição à noção de “teatro épico” e às idéias de Bertolt Brecht.

Note-se que, em 1947, as tendências textuais visando a um teatro camerístico chegariam mesmo a ser formuladas como movimento cultural, a partir da proposta de Lúcio Cardoso para a criação do Teatro de Câmara, no Rio de Janeiro, com o objetivo de apresentar textos inéditos de autores brasileiros, com a perspectiva de um teatro intimista.<sup>31</sup> Tendências que desembocariam, na opinião de Sábato Magaldi, no teatro rodrigueano. A concepção oswaldiana de “espetáculo para as massas”, segundo Sábato Magaldi, seria preterida pela modernidade teatral da década de 1940, que assimilaria a outra linguagem, legitimada pelo sucesso de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os comediantes. Nesse caso, a “plástica cênica” viria da Polónia, pelas mãos do encenador Ziembinski, mas a “ótica psíquica” seria constantemente comparada à estrutura textual pirandelliana.

**III.** A discussão sobre cultura de massa amplia-se, ao longo do século XX, com o advento das novas tecnologias e com o desenvolvimento de meios de comunicação como rádio, jornal, cinema, televisão e publicidade,

30 Andrade, *op. cit.*, pp. 86-89, nota 9.

31 Dória, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, pp. 123-128.

ganhando espaço em acalorados debates nos meios intelectuais e universitários. A noção de arte de massa passa a integrar o domínio da indústria cultural e ganharia corpo, para Walter Benjamin, a partir do momento em que se passou a ter os recursos técnicos para reproduzir as obras de arte, atingindo maior número de pessoas pelos dos meios de comunicação. Nesse contexto, o teatro mantém seu caráter de não-reproduzibilidade técnica, o *hic et nunc* da autenticidade, da unicidade de sua presença no local em que se realiza, aspectos que garantiriam sua condição de "aura".<sup>32</sup> A integração das novas tecnologias no mundo dos espetáculos – recursos sofisticados de luz e som, projeções cinematográficas, circuitos de vídeo, difusão digital – decerto possibilita a ampliação do público e desestabiliza o caráter mágico do teatro, produzindo novas formas de produção e recepção. Ainda assim, o teatro, de certo modo, está limitado no espaço e no tempo – o que faz sua glória – reflete Gerd Bornheim, tornando-se, dentro dessas novas perspectivas das artes de massa nas sociedades modernas, uma arte elitista. Explica o pensador:

Mesmo quando o teatro é popular, mesmo quando coloca mil num espaço, ele é elitista (...) A maioria das pessoas vê futebol na tevê, mas o campo do Maracanã é altamente elitista, cabem lá 100.000 pessoas. O Rio tem seis milhões de habitantes (...) O teatro sempre foi o lugar em que todas as aspirações do povo, as suas crenças, se faziam presentes. A população inteira de Atenas ia ver a tragédia, a população medieval inteira... isto não existe mais, existe na televisão, existe no cinema, no rádio, na hegemonia da tecnologia e esta hegemonia não é má, não é negativa.<sup>33</sup>

O processo de secularização do teatro e sua progressiva profissionalização viriam a empobrecer sua possibilidade de jogo, com a diluição de seu caráter comunitário e sua intensa inserção nas atividades de lazer da burguesia. O abandono dos espaços teatrais abertos e o direcionamento para as salas fechadas, a partir do século XVI, determinariam a convencionalização do teatro, resultando em sua conseqüente perda de ludicidade.<sup>34</sup> Para Oswald de Andrade, no artigo "Do teatro que é bom...", desde o século XVIII, com a vitória do individualismo, o teatro abandonara seu sentido de grande espetáculo popular e educativo para tornar-se "um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados".

Com base em reflexões dessa ordem, Oswald de Andrade, no mesmo ensaio, dá continuidade à sua defesa do "teatro para as massas", passeando pela história do teatro no Ocidente, apontando suas grandes manifestações como festa coletiva, festa do povo. Ao teatro grego, com a humanização dos personagens de Ésquilo e de Sófocles na luta contra o destino, "que

32 Benjamin, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, vol.1). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

33 Comentário de Gerd Bornheim no debate "Teatro e sociedade", ao lado de diretores, atores, autores e críticos de teatro. *Cadernos de espetáculos 4*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Rio-Arte, 1997, p. 16.

34 Sobre esse tema da progressiva perda de ludicidade na arte, ver o livro de Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

traz em si a marca da irresponsabilidade de deus”, o autor contrapõe o que seria a mediocridade dos personagens de Eurípedes, envolvidos nos enredos dos casos de família, em que Racine iria buscar inspiração para sua “metrificação envernizada e tersa”. Uma leitura oswaldiana do ideal dionisíaco da tragédia, defendido por Nietzsche. Nessa tradição teatral humanística, Shakespeare superaria o católico Calderón, “como a Inglaterra derrotou a Invencível Armada”. E por detrás do histrionismo de Shakespeare (*sic*) estaria oculto o humanista Bacon de Verulam, afirmação que provoca a discordância do seu interlocutor: “Mas eu não vejo relação entre o pensamento claro e lógico do chanceler e essa caverna onde uma humanidade vistosa e narcisista debate os seus instintos primários que é toda a obra de Shakespeare”. Argumenta Oswald: “Basta pensar no *Hamlet* para você ver quanto erra. O *Hamlet* é, para mim, a carteira de identidade de Bacon no bolso do jaleco de Shakespeare. Há todo o drama do renascimento humanístico no príncipe viajado tornado culto, portanto cético, no contágio sufocante dos primados ancestrais que ia encontrar em Elsenor”. Do mesmo modo, tanto Shakespeare quanto Bacon estariam presentes no Goethe, de Weimar, no primeiro e no segundo *Fausto*, “que desencadeia as forças subterrâneas e as forças celestiais no embate encarniado pela alma do homem tornado livre”.<sup>35</sup>

Da lista de autores que fizeram “o teatro que é bom”, não poderia faltar o grande mestre norueguês – Henrik Ibsen. Para o escritor modernista, sua obra conseguiria apontar duas ramificações essenciais que exemplificariam o pensamento de Kant: à razão pura de *Peer Gynt* e sua insensibilidade moral se filiariam *Hedda Gabler* e *Os espectros*; da razão prática de *Brand* se aproximariam dramas como *Casa de Boneca* e a *Senhora do Mar*. Um teatro grandioso, coletivo, catártico, próximo das origens do teatro. “Está aí um teatro para hoje, um teatro de estádio... participante dos debates do homem...”. Uma leitura surpreendente da obra de Ibsen: mesmo reconhecendo seus aspectos de “teatro de tese”, o escritor retira-a de seu enquadramento cênico realista, de drama burguês, e eleva-a à condição de tribuna, de grande teatro popular.

Dos gregos ao *Fausto*, de Ibsen a Federico Garcia Lorca, de Claudel a Jarry, Oswald olha para as ruínas do grande teatro do passado, buscando o fio de uma trajetória humanística no Ocidente capaz de aproximar manifestações artísticas que revelem o homem enredado nas tramas da ancestralidade e da religiosidade obscura, com suas forças subterrâneas, instintos primários, marcados por seu “sentimento órfico”, mas em constante luta pela liberdade e pelo pensamento racionalista. Como Nietzsche, uma expressão artística fundada na luta entre os princípios apolíneos e dionisíacos.

35 Andrade, *op. cit.*, p. 107, nota 9.

No sentido de abrangência da totalidade de uma sociedade, obviamente, não é possível pensar em um teatro para as massas. O "teatro de massa", como o "teatro popular" e o "teatro de participação", na opinião de Patrice Pavis,<sup>36</sup> refere-se mais a *slogans* e palavras de ordem do que a um conceito formulado com clareza. Aparentado também com outros gêneros como o "teatro de rua", o "teatro de guerrilha" ou o *agit-prop* (termo proveniente do russo *agitatsiya-propaganda*: agitação e propaganda), o "teatro feito para as massas", diz Pavis, não teria desenvolvido uma dramaturgia e um repertório específicos para as massas. Em geral, estaria condicionado a "efeitos secundários de 'esquerdização' do jogo do teatro: signos muito legíveis e repetitivos, procedimentos melodramáticos muito evidentes, fábula simplificada e mensagem clara e nítida", dentro de uma tendência muito mais de reativar técnicas populares já experimentadas. Não confundir com o "teatro feito pelas massas", em que o povo é convocado a participar das atividades teatrais, em massa, como chegou a acontecer nos desfiles militares stalinistas e nas paradas fascistas. O encenador russo Eivreinov organizou, em 1920, uma celebração comemorativa da tomada do Palácio de Inverno em Petrogrado, durante a Revolução Russa, que teria contado com a participação de oito mil atores. Afirma Pavis:

O "teatro para as massas" continua a ser, portanto uma reivindicação mais política do que estética: trata-se de criar as condições sociais para que as classes sociais mais amplas tenham acesso à cultura, antes e em vez de criar uma arte de massa que transforme mágica e socialmente todos aqueles que a contemplam. A fórmula de T. Mann, tão utópica quanto cética, traduz bem as dificuldades e ambições de uma arte de massa: "O teatro, passatempo sublime e infantil, cumpre sua bela tarefa quando sagra 'povo' a massa".<sup>37</sup>

**IV.** A revolução socialista de 1917 desencadeou uma verdadeira cultura da revolução. A arte russa dos anos 20 – teatro, literatura, cinema, artes plásticas, artes gráficas e industriais – desenvolveria experiências empenhadas na propaganda de construção do Estado socialista, aliadas a um processo de intensas investigações formais, gerando questões que iriam influenciar inúmeras manifestações artísticas dos anos 30, tanto na Europa como em outros países, como o México – os muralistas Siqueiros, Orozco e Diego Rivera, tendo este último, aliás, se envolvido com os artistas russos do grupo Outubro – e o Brasil, Oswald de Andrade, como podemos perceber em sua peça *O homem e o cavalo* e no texto que estamos analisando.

36 Pavis, *op. cit.*, pp. 383-384, nota 25.

37 *Ibid.*, p. 384.

O “admirável mundo novo”, que então se construía com a revolução na vida econômica e política, já tinha sido anunciado na linguagem pelos movimentos artísticos revolucionários, as vanguardas do *avant guerre*, com o cubismo de Picasso e Braque, e o futurismo de Marinetti. A versão russa das vanguardas, particularmente o cubofuturismo, tem como principal documento o manifesto *Bofetada no gosto público*, de 1913, assinado por Vladimir Maiakovski, Vielimir Khlebnikov, David Burliúk, Alexéi Kruchènik. O cubofuturismo absorve certos aspectos do futurismo italiano, como a guerra às tradições literárias e a presença na arte do culto às formas tecnológicas da vida moderna, transformadas pela noção de velocidade, mas, ideologicamente, postula no sentido contrário das posições fascistas de Marinetti, o ideólogo do futurismo italiano. O sentido da guerra, no movimento russo, expressa a fé numa estratégia revolucionária para a derrubada da monarquia, da Igreja e do sistema de classes.

A equação entre arte e vida e a produção de arte como empreendimento coletivo caracterizam o futurismo, como estuda Marjorie Perloff em *O momento futurista*:

Ele representa uma breve fase em que a vanguarda se define pela sua relação com o público de massa. Como tal, o seu extraordinário interesse para nós reside em ser o momento climático de ruptura, o momento em que a integridade do *medium*, do gênero, de categorias tais como “prosa” e “verso” e, o mais importante, “arte” e “vida” foram questionadas. É o momento em que a colagem, a *mise en question* da pintura como uma representação da “realidade”, faz seu primeiro aparecimento, quando o manifesto político é percebido esteticamente, da mesma forma que o objeto estético – pintura, poema, drama – é politizado. Os mídias – verbal, visual, musical – são cada vez mais usados em conjunção: o futurismo é a época da arte da *performance*, da chamada poesia do som e do livro de artista.<sup>38</sup>

Uma nova etapa das vanguardas russas surge após a revolução de 1917 com o construtivismo russo, em um desdobramento crítico das questões introduzidas pelo cubismo. Maiakovski afirma, em 1923, no primeiro número da revista *Lef*: “Pela primeira vez um termo novo no domínio da arte – construtivismo – veio da Rússia e não da França”. O movimento, com a participação de Maiakovski, Meyerhold, Eisenstein, Naum Gabo, Tatlin, Rodtchenko, Ossip Brik, Malevitch, Taraboukuin, Tratiakov, entre outros artistas de diversas áreas, propõe questões para trabalhar a arquitetura, a propaganda, o *design*, a cenografia teatral, o jornal, a pintura mural, a fotomontagem. Um novo momento de radicalização analítica e materialista provoca debates que envolvem a relação entre arte e ciência e as novas tarefas dos artistas, convocados para atuar no processo de conscientização

38 Perloff, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. da USP, 1993, pp. 82-83.

das massas. François Albera, em *Eisenstein e o construtivismo russo*, oferece-nos uma síntese do movimento:

Três questões axiais do construtivismo estão imbricadas e são inseparáveis: a das novas finalidades da arte, e, por conseguinte, das suas novas vias, "aplicadas", interessadas ou não-contemplativas; a da responsabilidade prática ou político-ética da arte construtiva, de reconstruir a vida cotidiana; e a da "abolição" da arte contemplativa ou da "morte da pintura, da morte da arte de cavalete", ou seja, da também chamada arte "pura", "fundamentalmente metafísica", nas palavras de um dos importantes teóricos da época, o construtivista Nikolai Taraboukin.<sup>39</sup>

Diversas correntes surgem dentro da idéia de arte construtiva: os adeptos do construtivismo-produtivista – Tátlin, Rodtchenko, Ossip Brik e mesmo Malévitch – vão se opor a artistas como Kandinski, os irmãos Pevsner e alguns suprematistas, que defendem uma arte de formas puras.

Para François Albera, uma certa confusão cerca a definição de construtivismo. Por um lado, há uma tendência a assimilá-lo como uma submissão a "princípios geométricos" e a considerá-lo um "estilo decorativo, geométrico, abstrato" e submetido aos imperativos do material e do objeto. Outros críticos tendem a ligar o construtivismo ao "funcionalismo", levando em conta as proposições de Herbert Bayer e a Bauhaus. Na opinião de Albera, ambas as posições críticas<sup>40</sup> ignoram ou subestimam a dimensão social de suas práticas artísticas e sua atuação como instrumento de reconstrução do modo de vida e da consciência do povo. A estratégia formal do construtivismo russo implica a recusa da composição em favor da construção e a apropriação específica dos materiais e suas novas relações espaciais. Apesar de a ênfase nos materiais sugerir uma discussão sobre a autonomia da arte, por parte de alguns grupos, fato é que ambas as correntes apostam nas transformações sociais.<sup>41</sup>

Em meio às renovações arquitetônicas, objetos esculturais e projetos grandiosos, como o *Monumento à Terceira Internacional*, de Vladimir Tátlin, o teatro desponta como um paraíso da experimentação, e o palco é desnudado em seus artifícios de representação, como afirma Angelo Maria Ripellino, em *O truque e a alma*: "Erigiram ousados andaimes, divisórias, rampas, escadas, complicadas armações, que em parte espelhavam suas curiosidades arquitetônicas. O cenário não se decora e sim se constrói: era tempo de engenharia teatral, até mesmo o conceito de "cenografia" para muitos parecia vencido".<sup>42</sup>

As pesquisas cênicas de Sergei Eisenstein e seu conceito de "montagem de atrações, nascido de suas tentativas de construção de um teatro de choque, operando a justaposição de elementos diversos, são o ponto de

39 Albera, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 18.

40 Na primeira posição estaria, entre outros estudiosos do construtivismo, George Rickey. Rickey, George. *Construtivismo – origens e evolução*. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Na segunda posição, que assimilaria o construtivismo ao "funcionalismo", estaria Christina Lodder, entre outros teóricos. Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1983.



partida para a construção do “cinema intelectual”, um cinema revolucionário, não só nos aspectos de propaganda efetiva da Revolução Russa, mas principalmente quanto aos métodos de composição formal, gerando obras de valor histórico e artístico inestimáveis, como os filmes *Outubro* e *O encouraçado Potemkin*. O primeiro é de 1918, produzido para as comemorações do primeiro aniversário da revolução, e o segundo é de 1928, integrando os eventos de celebração dos 10 anos da revolução de 1917.

Determinadas tendências das vanguardas russas adotariam posturas ideológicas do teatro propagandístico do *agit-prop*, numa estética da espetacularização, buscando, entretanto, novas formas de criação teatral. Dessa tendência teria nascido a parceria entre Maiakóvski e Meyerhold, como informa a pesquisadora Silvana Garcia em seu livro *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*:

Em Petrogrado, as *instzeniróvki*, dramatizações monumentais comemorativas das datas da Revolução, reúnem dezenas de milhares de artistas, técnicos e voluntários, para apresentações a públicos gigantescos. As possibilidades de dar asas à livre criação arrebatam mesmo aqueles sem convicções políticas seguras. Grandes diretores, como Evreinov, Tairov, Vakhtangov, Foreger e Radlov, empenham sua criatividade em montagens ousadas. Surge em cena uma nova geração de diretores jovens que, influenciados pelo teatro de variedades, engendram espetáculos extravagantes e cheios de energia. Meyerhold associa-se por primeira vez a Maiakóvski e encena *Mistério-Bufo*, considerada por Ripellino a “primeira comédia soviética”. É um período de grande produtividade em todos os campos e as influências mútuas se multiplicam.<sup>43</sup>

Todas essas experiências artísticas fazem o esplendor da arte russa nos anos 20. O seu pleno desenvolvimento, contudo, seria interrompido, a partir de 1932, com a ascensão de Stalin ao poder e a decretação do “realismo socialista” como padrão artístico da cultura “revolucionária”

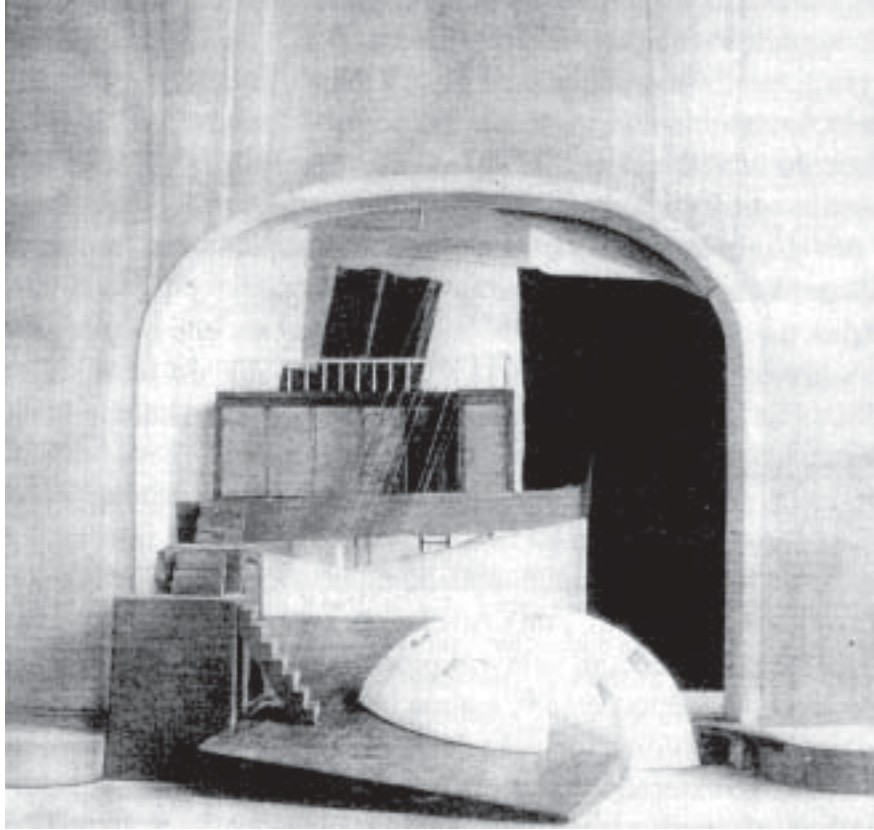
V. O teatro de vanguarda russo ainda reverbera nas “idéias teatrais” oswaldianas, desenvolvidas no texto “Do teatro que é bom...”, de 1943, idéias já experimentadas claramente em sua peça *O homem e o cavalo*, publicada em 1934, peça que passou a ser, aliás, constantemente comparada com *Mistério-Bufo*, de Maiakóvski. Sábado Magaldi, em sua tese de doutoramento, defende essa aproximação:

Qualquer estudioso do assunto perceberia as semelhanças, porque elas são grandes e o texto brasileiro está fora da nossa tradição teatral, o que não acontece, apesar de tudo, com a estrutura de *O rei da vela*. Não será tolo nacionalismo, porém, concluir que *O homem e o cavalo*, embora sugerido pelo *Mistério-*

41 Albera, *op. cit.*, pp. 165-171.

42 Ripellino, *op. cit.*, pp. 260-261, nota 19.

43 Garcia, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 46.



*Mistério Bufo*, de Vladímír Maiakóvski. Teatro R.S.F.S.R. n. 1, segunda versão de Meierhold do cenário nas apresentações de 1924-1925

*Bufo*, o supera pela felicidade no tratamento do tema e pela eficácia dramática. De posse de um modelo, que Fernando Peixoto qualifica de “talvez superficial”, Oswald o submeteu a um crivo rigoroso e, se ele não tem a altitude poética de Maiakóvski, é por outro lado muito mais divertido e satírico, o que filtra melhor para o público o aspecto épico (e ingênuo) da exaltação da sociedade soviética.<sup>44</sup>

A peça *O homem e o cavalo* opera uma devoração crítica de certos paradigmas da história ocidental, de instituições e mitos próprios à sociedade patriarcal e capitalista. Na dinâmica rotativa de sua trama viajam, antropofagicamente misturadas e trituradas, referências as mais díspares possíveis: figuras bíblicas (São Pedro, Madalena e Verônica); as bruxas de Macbeth e Cleópatra (personagens de peças de Shakeaspeare); o inventor Ícar (paródia do Ícaro da mitologia grega) e o cineasta Eisenstein; o poeta romântico Lorde Byron e o gângster Mister Capone; o cavalo branco de Napoleão e o cavalo de Tróia, entre muitas outras figuras modelares da cultura ocidental. Ao discurso fascista do Poeta Soldado, em clara alusão ao poeta Marinetti, ideólogo do futurismo, opõe-se a voz de Stalin, arauto do socialismo russo. Todas essas figuras funcionam menos como personagens e mais como idéias, atritos discursivos, referências de determinados percursos da civilização na construção de uma sociedade messiânica.

44 Magaldi, Sábado. O Teatro de Oswald de Andrade. Tese de Doutorado. USP, 1972, p. 156.

Os procedimentos dramaturgicos de *O homem e o cavalo* são construídos com ênfase na narrativa e na quebra da noção convencional de gênero dramático.<sup>45</sup> Cada um dos nove quadros corresponde a uma unidade autônoma, construído como estação, quadro alegórico ou desfile carnavalesco. Esse universo teatral conduz o leitor/ produtor/ espectador à experimentação e visualização de uma viagem no tempo/ espaço/ história, por meio de uma estética de estádio/ ópera/ desfile de escola de samba/ picadeiro/ pódio/ revista de um universo em mutação. O resultado mais evidente é uma multiplicação de situações, lugares, tempos, personagens históricos, mitos, tipos, caricaturas, alegorias e figuras em movimento, numa espécie de explosão geográfica/ histórica/ polifônica. O texto parece dialogar com referências múltiplas, com a tradição dos grandes espetáculos teatrais, circunscritos nos anfiteatros da Grécia, nas estações e palcos simultâneos dos mistérios medievais, com o circo, o palco elisabetano e suas fábulas e dramas históricos, e cortejando, ainda, o “teatro total” wagneriano.

São imagens das tradições teatrais e das experiências russas, justapostas aos modernos espetáculos da Paris dos anos 20, associadas ao contexto da era da máquina, que se anunciam em projeto teatral oswaldiano como um espetáculo de estádio, destinado às massas. Manifesta Oswald no seu texto/ polêmica:

Tudo isso indica o aparelhamento que a era da máquina, com o populismo do Stravinski, as locomotivas de Poulenc, as metralhadoras de Shostakovich na música, a arquitetura monumental de Fernand Léger e a encenação de Meyerhold, propõe aos estádios de nossa época onde há de se tornar uma realidade o teatro de amanhã, como foi o teatro na Grécia, o teatro para a vontade do povo e a emoção do povo...<sup>46</sup>

Rememorando sua própria experiência em Paris, Oswald decide fazer algumas ressalvas ao teatro da França: a Jacques Copeau e ao Vieux Colombier, pela montagem de *Ubu-Roi*, de Alfred Jarry, uma grande farsa que não ficaria longe dos mistérios medievais, “onde o Rabelais represado pela burguesia de bons costumes, que vem de Lesage a Flaubert, havia de trazer a todos nós a esperança de sua imortalidade”. E mais: as *Paradas* sensacionais, de Jean Cocteau, da *Torre Eiffel* e o gênio que conseguiu realizar o grande espetáculo moderno que é a ópera: Erik Satie. “Se houve ultimamente um gênio em França, esse se chamou Erik Satie”.

A admiração de Oswald de Andrade por esses artistas citados nasceu nos anos 20, nos faustosos tempos em que o escritor e Tarsila do Amaral mantiveram residência em Paris (1922-1929) e estabeleceram contato com o mundo intelectual francês, apresentado pelo poeta e amigo Blaise Cendrars, como

45 O drama clássico, definido pela divisão tripartida dos gêneros literários – lírico, épico e dramático –, é aquele em que o homem é espelhado na realidade da obra, partindo da reprodução das relações intersubjetivas, pelo diálogo. As ações e falas dos personagens são originárias, desligadas de tudo que é externo às circunstâncias do drama e ocorrem no tempo presente, sem a interferência do autor. O decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos, e cada cena produz a próxima, criando unidade temporal e espacial. A tensão dramática é motivada pelo ato de decisão que estabelece a relação intersubjetiva e o princípio de causalidade, resultando em um desfecho. Para Peter Szondi, a crise do drama surge no final do século XIX, quando os novos conteúdos determinam uma mudança na forma clássica do drama, dada a inclinação à interioridade intensa e a falas com tendências monológicas (valorização de elementos líricos) ou pelos aspectos narrativos, que aspiram a uma separação entre sujeito e objeto, pressupondo a figura do narrador (traços épicos).

Ver: Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). São Paulo: Cosac y Naify, 2001. Anatol Rosenfeld, em seu livro *O teatro épico*, aborda as implicações da teoria dos gêneros nos estudos teatrais, examinando seus fundamentos estéticos desde Aristóteles até as elaborações do teatro épico de Bertolt Brecht. Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 29-30.

46 Andrade, loc. cit.

informa Maria Eugênia Boaventura<sup>47</sup> em *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. O casal "Tarsiwald" passaria a freqüentar grupos de artistas e poetas que incluíam Fernand Léger, Brancusi, Picasso, Picabia, De Chirico, Delaunay, Jules Romain, Cocteau, Larbaud, entre outros. São do próprio Oswald, em *A marcha das utopias*, estas palavras:

Não posso esquecer-me do que foi a minha chegada a Paris no ano de 22, já depois de ter tomado parte aqui na Semana de Arte moderna (...) Vi nas exposições, nas conferências, nos círculos de artistas e intelectuais o que era a Arte Moderna. Um incrível destroçamento das boas maneiras do "branco, adulto e civilizado". O primitivo tremulava nos tapetes mágicos de Picasso, em Rouault, em Chirico que majestosamente criava o surrealismo. A estatuária negra do Benin figurava nas vitrinas da Rue La Boétie. Os *ateliers* eram trincheiras revolucionárias. Os grandes artistas novos falavam das cátedras do Collège de France. A mecânica de Léger, a geometria que do cubismo passava ao abstracionismo, revelavam também as artes do primitivo, que nada têm nem de paisagista nem de agricultor.<sup>48</sup>

O contato com o futurismo, a pintura cubista, o balé de Diaghilev e a música de Ravel e Erik Satie ofereceriam as bases para avaliar a modernidade da obra de Oswald, diz Maria Eugênia Boaventura:<sup>49</sup> "Enquanto Tarsila freqüentava cursos e fazia estágios nos famosos ateliês, Oswald circulava entre os escritores da vanguarda parisiense arregimentando munição para reescrever o *Miramar* e elaborar o *Serafim*. Mas certamente o contato mais estimulante para a obra do escritor ocorreu via artes plásticas, música e teatro".

Oswald teria ficado encantado ao assistir uma peça do amigo Blaise Cendrars, no Teatro Champs Elysées, *Création du monde*, musicada por Darius Milhaud, com cenário de Fernand Léger, apresentada pelos Balés Suecos, de Rolf de Maré. Os Balés Russos de Diaghilev também impressionaram Oswald de Andrade, como o espetáculo *Parade*, com libreto de Cocteau, coreografia de Massine e música de Erik Satie.

A primeira apresentação de *Parade*, de Cocteau, foi em Roma em 1917, espetáculo descrito como surrealista no texto do programa. É bom lembrar que o termo surrealismo apareceu pela primeira vez como subtítulo da peça *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, encenada em 1917 em Montmartre, embora o surrealismo só tenha sido proclamado movimento por André Breton, em 1924, no *Primeiro Manifesto Surrealista*.

Jean Jacques Roubine<sup>50</sup> esclarece sobre os espetáculos citados, especialmente os de Diaghilev:

Seria ocioso relembrar a repercussão provocada, na Paris teatral de década de 1920, pela descoberta dos Balés Russos de Diaghilev.

47 Boaventura, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp: Editora Ex Libris, 1995, pp. 83-94.

48 Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995, p. 201.

49 Boaventura, *op. cit.*, pp. 84-86, nota 47.

50 Roubine, *op. cit.*, pp. 126-127, nota 15.

Mas talvez seja o caso de frisar que o deslumbramento deveu-se menos à novidade das coreografias e ao modernismo das músicas do que ao verdadeiro choque visual provocado pelas cenografias. Desde o fim do século XIX, Diaghilev interessara-se vivamente pelos movimentos que agitavam a pintura de seu tempo (...) A inovação diaghileviana reside sobretudo no fato de que a dimensão pictórica do espetáculo passa a ser colocada num plano de igualdade com os seus elementos musicais e coreográficos. Daí a sensação de que a unidade orgânica do espetáculo, que constituía um ideal característico daquela época, havia sido finalmente alcançada.

Jean Cocteau teria sido o responsável pela aproximação entre os pintores da escola de Paris e o teatro, tornando-se o palco o lugar das composições pictóricas da vanguarda. Picasso, Matisse, Braque, Delaunay, Giorgio de Chirico, Juan Gris, Andre Derain, Max Ernst e Joan Miró desenharam cenários para Stravinski e Prokófiev, para Maurice Ravel e Manuel de Falla, para Albeniz e Richard Strauss.

Quanto às inovações na relação entre balé e música, ganharia expressão a contribuição do chamado Grupo dos Seis, formado pelos compositores Gemaine Tailleferre e Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud, Francis Poulenc (os dois últimos citados por Oswald), grupo que se destacaria pela oposição à influência de Wagner e Debussy.<sup>51</sup> Shostakovitch, também citado por Oswald, criou a música do filme *Outubro*, de Eisenstein.

Tarsila fez um estágio com o pintor cubista Fernand Léger, estreitando a amizade entre os Andrade e os Léger. O entusiasmo do pintor pelas máquinas e sua obra apologética da beleza da técnica e do “homem novo” monumental, oriundo dessa civilização moderna, exerceriam grande fascínio sobre a criação artística de Oswald de Andrade. Para Léger, falar sobre o espetáculo é encarar o mundo em todas as suas manifestações visuais cotidianas: a velocidade, o jogo de contrastes entre elementos diversos e o ritmo dinâmico:

Nas avenidas, dois homens transportam, numa carreta, imensas letras douradas. O efeito é tão inesperado, que todo o mundo pára e olha. Aí está a origem do espetáculo moderno: ser pego pelo efeito surpresa. Organizar um espetáculo baseado nesses fenômenos cotidianos requer, da parte dos artistas que pretendem distrair as multidões, uma contínua renovação. É uma profissão difícil, a mais difícil das profissões.<sup>52</sup>

Ao artista, esmagado pela enorme encenação da vida, só restaria inventar: “elevantar-se ao plano da beleza, considerando tudo o que o rodeia como matéria-prima, escolher no turbilhão que gira debaixo de seus olhos os valores plásticos e cênicos possíveis, interpretá-los num sentido de

51 Berthold, *op. cit.*, p. 481, nota 13.

52 Léger, Fernand. *Funções da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, pp. 127-128.

espetáculo, chegar à unidade cênica”.<sup>53</sup> As referências ao teatro da Antiguidade e aos espetáculos russos e parisienses das primeiras décadas do século XX ajudam a projetar uma imagem do teatro desejado por Oswald de Andrade: operístico e monumental.

**VI.** Para Andreas Huyssen,<sup>54</sup> em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, qualquer discussão sobre modernidade e monumentalidade leva inevitavelmente ao músico alemão Richard Wagner e a seu conceito de *Gesamtkunstwerk*; a sua trilogia do *Anel* e à história do Festival de Bayreuth, bem como à aproximação entre história, mito e monumentalidade, dentro do contexto histórico e estético do século XIX. Sem esquecer, evidentemente, sua repercussão política e cultural na Alemanha e suas conseqüências no Terceiro Reich.

Wagner escreveu diversos textos teóricos importantes, entre eles *A obra de arte do futuro*, em que propõe o conceito de *Gesamtkunstwerk*, a síntese das artes – música, dança, poesia, arquitetura e pintura –, resultando no projeto de “arte total”, com a finalidade de oferecer ao homem uma imagem plena do mundo. As artes assim reunidas atingem seu esplendor na cena teatral, na forma de drama universal. O “ator artista perfeito” – poeta, músico, bailarino – deve exprimir, pelo drama, a soma de todas as suas faculdades de imaginação e expressão, revelando suas natureza e necessidades particulares no verdadeiro sentido da comunidade e alcançando uma interpretação inteligível para todos. Esse é o ponto de partida do *Festspielhaus de Bayreuth*.<sup>55</sup>

(...) É importante para elas (as artes) alcançar a intenção do drama. Se estão conscientes dessa intenção, se não fazem mais que concentrar o seu querer na execução desta intenção, receberão também a força de cortar de todos os lados do seu próprio tronco os rebentos egoístas da sua natureza particular, para evitar que a árvore cresça informe em todas as direções, e a fim de que se eleve orgulhosamente até ao cimo a sua coroa de troncos, ramos e folhagem.<sup>56</sup>

O projeto wagneriano da “obra de arte total”, paradoxalmente, aproxima o monumentalismo do futuro a uma sensibilidade moderna para a provisoriade e a efemeridade da arte, teoriza Andreas Huyssen. As novas tecnologias de transporte e meios de comunicação, com o surgimento da ferrovia e do telefone, do rádio e do avião, teriam transformado a percepção humana do tempo e do espaço na cultura modernista, que passaria a ser energizada pela noção de “futuros presentes”. Atitude própria dos mitos apocalípticos de ruptura radical e emergência do “homem novo”, na Europa

53 *Ibid.*, p. 129.

54 Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 41-66.

55 Wagner, Richard. *A obra de arte do futuro (fragmentos)*. In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont, Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 1996, pp. 343-346.

56 *Ibid.*, p. 345.

do começo do século XX, em configuração não apenas artística, mas política e socialmente “através das fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo”.<sup>57</sup> Por outro lado, quando Wagner imaginou, inicialmente, uma *performance* do *Sigfried*, propôs que a estrutura de montagem e as partituras da ópera fossem destruídas após as apresentações. Daí o interesse que Wagner provocaria em Baudelaire e a repercussão de Bayreuth em todos os modernismos e vanguardas e sua posterior incorporação na indústria cultural.<sup>58</sup>

Mas, para Huyssen, é necessário historicizar a categoria da monumentalidade para potencializá-la, afastando-a da “dupla sombra do monumentalismo *kitsch* do século XIX e do belicoso antimonumentalismo comum ao modernismo e ao pós-modernismo”. A categoria, no modernismo oitocentista, esclarece o pensador, estava associada à busca e ao desejo das origens e suas fundações míticas, como forma de garantir a estabilidade de um mundo que se transformava vertiginosamente, numa legitimação cultural do estado-nação burguês pós-revolucionário. Os monumentos da Antigüidade clássica ofereciam-se às nações europeias como ancoradouro para suas raízes culturais, ao mesmo tempo em que essas nações começavam a construir seus próprios monumentos nacionais e paradigmas culturais. Essa obsessão pelas origens apresentaria um contraste em relação ao credo liberal e progressista vigente, permanecendo ligada à dialética constitutiva entre esclarecimento e mito. E esse seria o caso de Wagner.<sup>59</sup>

A forma monumental, por excelência, dentro desse contexto, era a arquitetura, que aparece, também, como elemento fundamental nos textos teóricos de Wagner, dando corpo à própria noção do *Gesamtkunstwerk*. Nos ensaios de finais da década de 1840 e inícios de 1850, especialmente em *A obra artística do futuro*, Wagner apresenta uma rejeição às normas classicistas atemporais, que, a seu ver, não reconheciam os limites temporais e espaciais vitais de toda forma de arte. Apesar da crítica ao monumentalismo historicizante, numa antecipação das reflexões de Nietzsche sobre a história monumental, Wagner, paradoxalmente, adotaria a metáfora de uma arquitetura monumental universalizante para dar conta de seu projeto de uma estética adequada à nova cultura emergente, a do drama musical, cujo modelo básico era a tragédia grega. “O mito de Antígona se torna a pedra fundamental da ideologia wagneriana sobre o amor absoluto e redentor como condição para o desejado colapso do estado presente, tão ansiado nos sonhos de Wagner de uma cultura radicalmente nova”.<sup>60</sup> O caráter normativo da tragédia é apresentado por uma narrativa histórica de declínio e renascimento, como escreveu o músico no ensaio *Arte e Revolução*:

De mãos dadas com a dissolução do Estado ateniense, estava em marcha o declínio da Tragédia. À medida que o espírito da

57 Huyssen, *op. cit.*, p. 9, nota 54.

58 *Ibid.*, p. 49.

59 *Ibid.*, p. 54.

60 *Ibid.*, pp. 56-57.

Comunidade se rompia sob a ação de milhares de linhas de clivagem egoística, desintegrava-se o *Gesamtkunstwerk* da Tragédia em seus fatores individuais. Sobre as ruínas da arte trágica ouviu-se a gargalhada ensandecida de Aristófanes, o comediógrafo; e, no amargo fim, todo impulso de Arte se paralisou diante da Filosofia, que com lúgubre semblante lia suas homilias sobre a fugacidade da força e da beleza humanas.<sup>61</sup>

Para o antiwagneriano Andreas Huyssen, "a obra de arte total" de Wagner, uma criação artística monumental adequada à era vindoura, contraditoriamente, não está voltada para o futuro e sim para o passado, concebida a partir das ruínas da tragédia grega. A nova cultura e a nova arte surgiriam da destruição e das ruínas. E, de quebra, das ruínas da ópera. "As fantasias de Wagner sobre o futuro sempre se fundam na morte, na destruição, no desastre, tanto em seus textos teóricos quanto em seus dramas musicais". Numa busca mítica e romântica, Wagner recusa a monumentalidade clássica e elabora uma visão da arquitetura monumental como espaço funerário e memorial dos fracassos heróicos: "o que se está construindo já é sempre um túmulo, um memorial ao fracasso e ao desastre (...) só as ruínas têm permanência".<sup>62</sup> Vejamos esta afirmação apocalíptica de Wagner sobre uma encenação do *Anel dos Nibelungos*:

Só concebo encená-lo a partir da revolução: só a revolução pode me oferecer os artistas e o público adequados. Inevitavelmente, a revolução iminente deve provocar o fim de toda a nossa atividade teatral. Todos os teatros devem e vão entrar em colapso, isto é inevitável. De suas ruínas poderei então convocar tudo o que eu preciso: só então poderei encontrar o que me é necessário. Levantarei um teatro às margens do Reno, e então distribuirei os convites para um grande festival dramático. Depois de um ano de preparações, produzirei minha obra no curso de quatro dias. Com esta produção, transmitirei ao povo da revolução o significado da revolução, no seu sentido mais nobre. O público há de me compreender; o público atual não é capaz.<sup>63</sup>

Esse discurso oitocentista das ruínas – desejo de permanência e destruição –, acredita Huyssen, se encontraria com a teoria da arquitetura de Albert Speer, cujo propósito era "realizar suas construções de um modo que a grandeza do Terceiro Reich permanecesse visível em suas ruínas mil anos depois", como explica o ensaísta: "Era o estágio final do romantismo das ruínas, no qual o impulso originalmente melancólico e contemplativo se transformava no projeto imperialista de conquistar o tempo e o espaço". Wagner olha ao mesmo tempo para o passado, o romantismo, e para "o futuro violento e voraginoso". Mas apesar dos

61 Wagner, *apud* Huyssen, *op. cit.*, p. 58, nota 54.

62 Huyssen, *op. cit.*, pp. 60-61, nota 54.

63 Wagner, *apud* Huyssen, *op. cit.*, p. 60, nota 54.



vários colapsos do Estado alemão, durante o século XX, o advento monumental do drama musical do futuro, previsto por Wagner, felizmente não aconteceu, conclui Huyssen. Bayreuth, contudo, sobreviveria como um setor exemplar da indústria da ópera.<sup>64</sup>

Sobre o conceito de “teatro total”, define Patrice Pavis:

Representação que visa usar todos os recursos artísticos disponíveis para produzir um espetáculo que apele a todos os sentidos e que crie assim a impressão de totalidade e de uma riqueza de significações que subjuguem o público. Todos os recursos técnicos (dos gêneros existentes e vindouros), em particular os recursos modernos da maquinaria, dos palcos móveis e da tecnologia audiovisual, estão à disposição deste teatro (...) O teatro total é mais um ideal estético, um projeto futurista, que uma realização concreta da história do teatro. Certas formas dramáticas figuram um esboço dele: o teatro grego, os mistérios medievais e as peças barrocas de grande espetáculo. Mas é sobretudo a partir de Wagner e de seu *Gesamtkunstwerk* que essa estética toma corpo na realidade e no imaginário do teatro. Ela atesta o desejo de tratar o teatro “em si” e não como subproduto literário (...) Uma das intenções do teatro total é reencontrar uma unidade considerada perdida que é a da festa, do rito ou do culto. A exigência de totalidade escapa ao plano estético: ela se aplica à recepção e à ação exercida sobre o público. Visa fazer com que todos os indivíduos participem.<sup>65</sup>

O debate em torno do conceito de “teatro total” faz-se presente em diversas experiências cênicas, nos primeiros decênios do século XX, fomentadas também pela repercussão do livro de Adolphe Appia *La mise-en-scène du drame wagnérien*, de 1895. A releitura das idéias românticas de Wagner fortalece a crença no teatro como linguagem capaz de atingir grandes massas, participando de utopias voltadas para o futuro, com a fé no progresso e na construção de um mundo novo.

Oswald de Andrade também se aproxima dessas reflexões sobre o “teatro total”. Em sua crítica ao “teatro de câmara”, proclama a finalidade do teatro como espetáculo popular, herdeiro das grandes manifestações teatrais do passado, “e que um dia, talvez breve, há de somar num sentido honesto Wagner e Oberammergau”.<sup>66</sup> E chega mesmo a citar os personagens wagnerianos, Lohengrin e Valquíria, em *O homem e o cavalo*, no final do quadro *Debout les rats*, em que desfilam os cavalos, símbolos de várias guerras: “Ouve-se na distância a trompa heróica de Lohengrin. Uma Valquíria nua, mascarada contra gases asfixiantes, atravessa a platéia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra, protegido também pela máscara. *São Pedro*: Salve Imaculada Conceição! *Icar*: É a guerra química!”<sup>67</sup>

64 Huyssen, *op. cit.*, pp. 60-62, nota 54.

65 Pavis, *op. cit.*, pp. 394-396, nota 25.

66 Andrade, *op. cit.*, p. 104, nota 9.

67 Andrade, Oswald de. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Editora Globo: Secretaria Estado da Cultura, 1990, p. 51.

**VII.** O antimonumentalismo, contudo, marca o consenso em outras posições artísticas das primeiras décadas do século XX, tanto para aquelas modernidades alinhadas à sensibilidade temporal para a provisoriamente, opondo-se às tradições e ao desejo de permanência da monumentalidade, como também no pós-modernismo, que passa a rejeitar a arquitetura modernista, considerada "universalizante, hegemônica e ossificada", como afirma Andreas Huyssen:

O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao *kitsch* e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque em sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária. E é musicalmente suspeito porque... ora, por causa de Wagner.<sup>68</sup>

Para Patrice Pavis, a "antigesamtkunstwerk", o distanciamento recíproco dos sistemas, que marca determinadas correntes modernas, pretende mostrar as artes opondo-se umas às outras, recusando-se a somar suas especificidades. "Distanciamento" que não seria, necessariamente, de obediência brechtiana. "Insiste-se na separação das técnicas: música contradizendo texto, gestualidade traindo a atmosfera cênica ou a ação. Cada sistema significativo conserva não só sua autonomia, como distancia os outros".<sup>69</sup>

O ensaio de Peter Szondi, intitulado Teoria do drama moderno, e, entre nós, os estudos de Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, relacionam as questões do teatro épico com o advento do teatro moderno, decorrentes da progressiva desdramatização da cena, a partir do final do século XIX, com a abordagem de temáticas que passavam a solicitar novas formas de escrita e de encenação teatrais. Mas é com Bertolt Brecht que o debate sobre a técnica do "distanciamento", como um dos recursos fundamentais da teoria do "teatro épico" ganha uma dimensão histórica para a teoria do espetáculo.

Segundo Iná Camargo Costa, no texto "A produção tardia do teatro moderno no Brasil", em *Sinta o drama*, a expressão "drama épico" já era utilizada por Lukács para abordar a dramaturgia de Hauptmann, Strindberg e Bernard Shaw, mas é a partir das análises de Alfred Döblin sobre as

68 Huyssen, *op. cit.*, p. 52, nota 54.

69 Pavis, *op. cit.*, p. 184, nota 25.

encenações de Piscator, e das reflexões do próprio Piscator, de Brecht e de Walter Benjamin que o “teatro épico” passa a ser definido, conceitualmente, de acordo com as práticas destes artistas. Afirmam a pesquisadora:

Por razões que deveriam ser óbvias, o primeiro país a conhecer o teatro épico em sua “forma acabada” foi a União Soviética: *Mistério-Bufo* (1918) de Maiakóvski, dirigida por Meyerhold, é uma das obras-primas do teatro épico soviético, no período heróico da Revolução, teatralizando-a numa forma que rejeita ponto por ponto todos os traços estilísticos do drama. Não foi, entretanto, entre os soviéticos que surgiu a teoria do teatro épico, mas na Alemanha.<sup>70</sup>

A crítica de Brecht ao conceito de síntese artística, que é próprio do drama wagneriano, aparece inicialmente no ensaio *Notas sobre Mahagonny*, em que ele descreve o processo de atualização do conteúdo, da técnica e da forma da ópera, a partir de sua encenação de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1930), uma de suas primeiras investigações sobre a renovação formal do teatro e sua função social. Afirmam aí Brecht:

A incursão dos métodos do teatro épico na ópera conduz, principalmente, a uma separação radical dos elementos deste gênero. E este é sem dúvida um meio bastante simples para se pôr um fim à gigantesca luta por uma supremacia a que se entregam o texto, a música e a representação (e diante da qual nós nos perguntamos sempre qual elemento serve de pretexto para o outro – a música pretexto para o espetáculo ou o espetáculo pretexto para a música, etc.). Enquanto a expressão “obra de arte total” significar uma mistura homogênea de elementos diversos, estes elementos estarão degradados de uma mesma maneira, cada um deles tendo a função de dar a deixa para os outros. Tal processo de fusão engloba também o espectador; ele também é integrado no conjunto e representa um elemento passivo da obra de arte total. É preciso combater este gênero de operação mágica. E renunciar ao que se apresenta como uma tentativa de hipnose, que provoque fatalmente êxtases condenáveis, embotando o espírito.<sup>71</sup>

O “método” de Brecht consiste em estudar os modos e recursos para alcançar uma nova técnica – literária, cênica e de atuação – para provocar, em lugar da catarse e da identificação, o “distanciamento crítico”. Com base em uma concepção marxista, Brecht recusa a encenação centrada apenas nas relações inter-humanas individuais, como no “drama fechado”, detendo-se na abordagem das determinantes sociais dessas relações. Utilizando desde recursos literários como a paródia, ironia, comicidade e a teatralização do texto, por meio de projeções, cartazes, música, *canções*, até a concepção do ator/narrador, ele propõe um comentário das ações e um processo de montagem artística, que valorize o *gestus*

70 Costa, *op. cit.*, p. 17, nota 26.

71 Brecht, Bertolt. *Teatro Dialético*. Seleção e introdução: Luis Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 60.

social. Esse teatro, tornado científico por sua capacidade de separação e análise de suas partes, exige do ator/narrador uma distância e um conhecimento do objeto com o qual se relaciona. O alvo dessa estrutura narrativa é a introdução do espectador em um processo de investigação científica e de conhecimento. Dessa forma, Brecht propõe um teatro para as massas que possa ensinar e divertir ao mesmo tempo. "O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão."<sup>72</sup>

Walter Benjamin, no ensaio, *O que é o teatro épico?* – um estudo sobre Brecht, de 1931,<sup>73</sup> aponta para o que seria a grande questão do teatro moderno: o foco deslocado da questão do drama para a questão da cena, com o desaparecimento da orquestra e com a perda de sua função sublime, originalmente ligada ao elemento sagrado – a separação entre os vivos e os mortos. "O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. Temos que ajustar-nos a essa tribuna", declara o pensador.<sup>74</sup>

O teatro épico de Brecht, segundo acredita Benjamin, surge como tentativa de alterar fundamentalmente as relações de produção, nas quais os artistas e suas obras literárias se limitam a abastecer um sólido aparelho, destinado a um público burguês, sem modificar seu sistema funcional. Brecht propõe uma nova forma de criação textual e cênica, comprometida com a modificação do modo de produção teatral. Benjamin descreve o processo de *desierarquização* dos elementos teatrais na poética brechtiana:

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de "tábuas que significam o mundo" (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles tem de tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que interpreta um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.<sup>75</sup>

Ao contrário do drama naturalista, definido pelos teóricos antigos como "meio" para retratar a realidade, "o teatro épico não se propõe a desenvolver ações, mas representar condições", diz Walter Benjamin. O palco naturalista – ilusionístico – reprime a consciência de ser teatro, enquanto no teatro

72 *Ibid.*, p. 99.

73 Benjamin, Walter. "Que é o teatro épico?" – primeira versão. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas. Vol. 1). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Benjamin, Walter. "O que é o teatro épico?" – primeira versão e segunda versão. In: *Textos de Walter Benjamin*. Trad. e org.: Flávio R. Kothe. Coordenador: Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1991 (Sociologia).

Segundo Flávio Kothe, a primeira versão foi redigida em 1931 (ou provavelmente em 1929) e publicada em 1966. A segunda versão, redigida no segundo trimestre de 1939, para a revista *Mass und wert*, apareceu anonimamente. Várias vezes o autor teria apontado a relação entre esse trabalho e *O autor como produtor*. São textos de engajamento artístico-político, participantes. (Ver introdução de Flávio Kothe, p. 10).

74 *Idem*, 1985, p. 78.

75 *Ibid.*, p. 79.

épico – tribuna – há uma consciência incessante, viva e produtiva de ser teatro, instaurando um espaço de experimentação de elementos da realidade. As “condições” aparecem no fim desse processo, e não no início. O espectador as reconhece como condições reais, com assombro e não com a arrogância do teatro naturalista. Para essa produção de conhecimento, que o teatro épico propõe ao público, o gesto é o material adequado para realizar a interrupção da ação, ou seja, o distanciamento crítico. A função do texto, como das canções, é a de interromper a ação e não ilustrá-la ou estimulá-la, provocando seu caráter episódico e seu emolduramento e o conseqüente assombro e interesse do espectador.<sup>76</sup>

Essas formas do teatro épico corresponderiam, para Brecht, às novas técnicas – o cinema e o rádio – pela analogia entre as interrupções das ações teatrais e o caráter episódico dessas linguagens, com cada parte preservando seu valor próprio, além do valor para o todo: no cinema, o espectador pode entrar na sala a qualquer momento; o rádio pode ser ligado e desligado a qualquer momento, arbitrariamente; o teatro épico faz o mesmo com o palco. Esse teatro não conhece o espectador atrasado. O materialismo histórico de Brecht se afirma no esforço de interessar as massas pelo teatro, como especialistas, como ocorre nos estádios esportivos, e não por meio da cultura.<sup>77</sup>

Por sua afinidade com os conteúdos políticos, diz Iná Camargo Costa, as formas de teatro épico passariam a ser perseguidas na década de 1930, obrigando os artistas que se envolveram com a revolução teatral proposta pelo teatro épico à imigração (Benjamin, Piscator, Toller e Brecht, entre outros) – ou ao desaparecimento, escolhido (o suicídio de Maiakóvski) ou forçado (o assassinato de Meyerhold pelo regime stalinista). Prevaleceriam, a partir daí, os modelos de produção cultural decretados pelo stalinismo, “através de fórmulas como o ‘realismo crítico’, adaptação da palavra de ordem ‘realismo socialista’ para os países que não fizeram a revolução”. Os dois novos adversários do teatro épico, no pós-guerra, ficariam sendo, então, o stalinismo e o novo capitalismo, com a transformação dos processos de industrialização e produção de serviços, incluindo a cultura e o lazer, ou seja, os mecanismos da indústria cultural.<sup>78</sup>

**VIII.** Na peça *O homem e o cavalo*, Oswald de Andrade diverge das linhas intimistas francesas, adotadas pelo moderno teatro brasileiro, que, de certo modo, ainda se aproximam da noção de teatro dramático. A peça de Oswald é construída como um roteiro voltado para uma *performance* cênica abrangente e popular, mais próxima, de fato, das formas do teatro épico.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 80-83.

<sup>78</sup> Costa, *op. cit.*, pp. 25-29, nota 26.

Carlos Gardin defende, em sua tese sobre o teatro oswaldiano, uma aproximação entre o teatro de Oswald e o de Brecht, acentuando, na dramaturgia dos dois autores, o jogo teatral que une o elemento lúdico ao didático, construindo estruturas semelhantes, capazes de revolucionar a encenação teatral, estruturas calcadas nos conceitos de teatro épico e de teatro antropofágico. O autor faz uma leitura sincrônica entre os dois dramaturgos, propondo uma relação dialógica entre obras, que apresentariam similaridade em nível temático e estrutural, mesmo estando situadas em diferentes contextos espaço-temporais. E demonstrando como "ambos propugnaram por uma nova ordem político-social e cultural", buscando o diálogo entre discursos e uma função social para a linguagem artística.<sup>79</sup>

A desdramatização da cena, proposta por Bertolt Brecht e Oswald de Andrade, e a ênfase na narrativa como forma de construção de um teatro de idéias e de conscientização política, entretanto, realizam-se de modos diversos nas obras dos dois dramaturgos. A aproximação entre os dois autores gera questões polêmicas que não caberiam ser discutidas aqui.<sup>80</sup> É importante assinalar, também, que a expressão "teatro épico" não é utilizada por Oswald de Andrade em nenhum de seus escritos, e as teorias cênicas e a dramaturgia de Brecht não constam do artigo "Do teatro que é bom...", que estou considerando aqui o "ideário estético" do dramaturgo modernista. Embora existam referências sobre o contato de modernistas brasileiros com alguns escritos de Bertolt Brecht, já em 1934, como esclarece Raúl Antelo, em "Os modernistas lêem Brecht" (em *Brecht no Brasil, experiências e influências*), sabemos que foi apenas após a morte de Brecht, em 1956, que o teatro brasileiro entraria em contato mais intenso com sua obra, sendo *A alma boa de Setsuan* a primeira montagem profissional entre nós, sob a direção do diretor italiano Flaminio Bollini e realizada pelo Teatro Popular de Arte, a companhia de Maria Della Costa e de Sandro Polônio.<sup>81</sup>

Os recursos épicos no teatro de Brecht – o distanciamento e a separação dos elementos cênicos – objetivam provocar o raciocínio crítico, o questionamento político. Na economia final do processo de composição – dramatúrgico e cênico – todos os elementos se juntam, dialeticamente, na construção das idéias que se pretende discutir. O processo não é o da fusão, como queria Wagner, mas alcança uma totalidade de idéias. A construção dramatúrgica oswaldiana – estamos nos detendo em *O homem e o cavalo* – revela-se menos científica e mais anárquica/poética. Podemos dizer que, não correspondendo nem ao sistema organológico do gênero dramático,<sup>82</sup> nem tampouco à totalidade monumental wagneriana, esse processo de composição artística inventa uma linguagem peculiar, utilizando recursos da colagem futurista e da montagem cinematográfica. Em especial os recursos propostos por

79 Gardin, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1993, pp. 54-63. (Selo Universidade. Teatro e semiótica).

80 O teatrólogo Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, de São Paulo, discutiu essas aproximações entre o teatro de Brecht e o teatro modernista em sua tese de doutorado, intitulada *O drama impossível – teatro modernista de Antônio Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP em maio de 2003.

81 Antelo, Raúl. "Os modernistas lêem Brecht", *In: Brecht no Brasil; experiências e influências*. Bader, Wolfgang (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 79-87.

82 "A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela idéia do todo, conquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é "anorgânico", nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia" (Rosenfeld, 1994, p. 33).

Eisenstein. Essa construção dialoga ainda com os procedimentos característicos de uma das vertentes teatrais mais populares e tradicionais no Brasil, o teatro de revista, misturando-lhe a fragmentação técnica, vanguardista e os cortes. A poética proposta por Oswald de Andrade em *O homem e o cavalo* aponta uma tensão entre forma e conteúdo, sugerindo ambigüidades: a ousadia do projeto artístico, com a justaposição de elementos dissociados e a negação da temporalidade, contradizendo o princípio norteador unívoco proposto na peça, o da transformação do mundo pelo socialismo, ponto de fuga ideológico que sugere um sentido de totalidade em meio a processos de fragmentação formal.

São questões complexas, suscitadas pela obra teatral do escritor modernista, que nos fazem pensar em suas condições de recepção como um teatro para as massas. Recepção precária, na realidade, já que o teatro moderno que se consolidou no Brasil, a partir dos anos 40, seguiu outro caminho, e o teatro de Oswald de Andrade raramente alcançou a experiência de palco. Entretanto são questões muito férteis para entendermos a dinâmica da poética proposta, em aproximação com todas essas tendências que enxergaram o teatro como fenômeno social e que, para o poeta modernista, se constituíram no “teatro que é bom”.

**IX.** A realidade, contudo, naquele ano de 1943, quando Oswald escreveu seu texto polêmico, era apocalíptica, na visão do escritor:

Mas o mundo se transformou depois do sedentário *século das luzes*, do romantismo de gabinete e da calma *Aufklärung*. Sancho montou o cavalo de Quixote! É a imagem guerreira do fascismo, a burguesia, a pequena burguesia querendo tomar parte em rodeios com um vilão do tamanho de Stalin... A pequena burguesia mussoliniana, doura em primeiras letras, amamentada pela burocracia e pelo confessorário, querendo num desrecalque sensacional viver perigosamente... Veja no que deu!<sup>83</sup>

E para esse mundo, tomado de assalto pela guerra e pelo nazifascismo, a exigência é de um novo teatro, um teatro para as massas, alçado à categoria de estádio, o espaço adequado ao teatro épico, como definiu Walter Benjamin. Uma tribuna que poderia ser ocupada pela “estética coletivista de Meyerhold e Tairov” e pelos textos de Maiakóvski, Ibsen, Jarry ou Federico Garcia Lorca – esse “Whitman moderno eliminado pelo pelotão da madrugada”. Ou então, como o soldado americano John Reed, que “tendo apenas na cabeça idéias simples como pregos e uma arma na mão (...) cumpriu a sua missão no palco vivo da história contemporânea”.<sup>84</sup> Numa referência ao jornalista americano que escreveu o livro *Dez dias que abalaram o mundo*, narrativa de pretensões monumentais, descrevendo sua experiência durante a Revolução Russa, em outubro de 1917.



*Os Banhos* (Dispositivo cênico e cena final)

83 Andrade, *op. cit.*, p. 108, nota 9.

84 *Ibid.*

Segundo os editores, o consagrado livro de John Reed não agradou à imprensa imperialista dos norte-americanos, que caluniou os bolcheviques e o regime soviético da Rússia, tentando afastar das massas "o exemplo contagioso da coragem e da pujança revolucionária dos operários, dos camponeses e dos soldados russos". Apesar das várias tentativas de destruir os documentos recolhidos por John Reed e seus manuscritos, quando eles ainda estavam nos escritórios do editor, o livro *Dez dias que abalaram o mundo* foi editado nos Estados Unidos, em 1919, sendo considerado "a primeira obra da literatura mundial que proclamou perante a humanidade inteira, a verdade sobre a vitoriosa Revolução Socialista na Rússia, revolução que abriu uma nova era na história da humanidade: a era da revolução proletária".<sup>85</sup> O próprio Lenin escreveu o prefácio à edição norte-americana, de 1919, em que afirma:

É uma obra que eu gostaria de ver publicada aos milhões de exemplares e traduzida para todas as línguas, pois traça um quadro exato e extraordinariamente vivo dos acontecimentos que tão grande importância tiveram para a compreensão da revolução proletária e da Ditadura do proletariado. Em nossos dias, estas questões são objeto de discussões generalizadas, mas, antes de se aceitarem ou de se repelirem as idéias que representam, torna-se necessário que se saiba a real significação do partido que se vai tomar. O livro de John Reed, indubitavelmente, ajudará a esclarecer o problema do movimento operário internacional.<sup>86</sup>

John Reed aparece na peça *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, escrita em 1934, no quadro S.O.S., numa cena que faz alusão à Revolução Russa. Discursa a Voz do Soldado Vermelho: "Camaradas! Levantai-vos contra os incendiários da guerra! Resisti à tortura com que a burguesia ensangüenta as nossas organizações e as nossas casas. Resisti ao terror branco. Lembrai-vos do que Lenin dizia: 'As classes condenadas pela história agem sempre assim! Proletários de todo o mundo, uni-vos!'"<sup>87</sup>

Para fechar seu ensaio "Do teatro que é bom...", Oswald de Andrade, então militante do Partido Comunista, em 1943, retoma e monumentaliza a figura de John Reed, como modelo de artista que se insere no palco da história, visando a uma criação comprometida com a produtividade e o esclarecimento, dirigida às grandes massas. Para o modernista, então convertido aos ideais revolucionários, a estética intimista do "teatro de câmara", em plena Segunda Guerra Mundial, apresentava-se como um despropósito. E talvez fosse o caso de retomar a fala de John Reed em *O homem e o cavalo*: "Eu não quero saber de filosofia nem de arte. O que eu sei é que há duas classes – opressores e oprimidos! Burgueses e proletários!"<sup>88</sup>

85 Prefácio da edição soviética, de 1957, pág. 22, In: Reed, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. Trad. Armando Gimenez. São Paulo: Global, 1978.

86 Lenin, *apud* Reed, 1975, p. 7.

87 Andrade, *op. cit.*, p. 68, nota 67.

88 *Ibid.*, p. 64.



## Bibliografia

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Editora Globo: Secretaria Estado da Cultura, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto: Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- ANTELO, Raúl. “Os modernistas lêem Brecht”. In: *Brecht no Brasil; experiências e influências*. BADER, Wolfgang (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Textos de Walter Benjamin*. Organizador: Flávio R. Kothe. (Sociologia; coordenador: Florestan Fernandes). São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, vol.1). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp: Editora Ex Libris, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Seleção e introdução: Luis Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CANDIDO, Antônio. “Estouro e libertação”. In: *Brigada Ligeira*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.
- COPEAU, Jacques. “O actor e o palco nu” (fragmentos). In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont, Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- COSTA, Iná Camago. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- DORT, Bernard. “Pirandello e o teatro francês”. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1993. (Selo Universidade. Teatro e semiótica).
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

MAGALDI, Sábato. O Teatro de Oswald de Andrade. Tese de Doutorado. USP, 1972.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. da USP, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno; crítica teatral de 1947 a 1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. Trad. Armando Gimenez. São Paulo: Global, 1978.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Trad. e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro* (fragmentos). In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont, Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 1996.