

Experiência e devoração na peça *O homem e o cavalo* de Oswald de Andrade: “Ações fáusticas” e “linguagem mefistofélica”

174

Nanci de Freitas¹

A produção artística de Oswald de Andrade, nos anos 1930, assume novas posições para além do experimentalismo das vanguardas literárias dos anos 1920. A realidade do período, marcada pela austeridade econômica imposta pela crise de 1929, exigia embates contra o fascismo e abordagem de questões sociopolíticas, levando o escritor a filiar-se ao Partido Comunista, sem chegar a ser exatamente um militante disciplinado. Neste contexto, o

¹ Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, no Departamento de Linguagens Artísticas e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UERJ). É Doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, e atua como diretora, pesquisadora e coordenadora do Laboratório de Artes Cênicas e do projeto Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica, na UERJ.

teatro torna-se o lugar escolhido por Oswald para manifestar suas ideias políticas, escrevendo suas três principais peças de teatro: *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937). Seus textos desta fase de engajamento aproximam marxismo e antropofagia, concedendo à sua obra teatral aspectos expressionistas e surrealistas, o que mostra que o escritor nunca abandonaria seu compromisso com o caráter lúdico da experimentação artística. Afinal, “a alegria é a prova dos nove” (ANDRADE, 1995, p. 51).

Na primeira fase do modernismo, há uma preocupação com a atualização técnica das formas e da linguagem literária. Nesse sentido, o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de 1924, faz a crítica ao academicismo na arte e às formas naturalistas de representação: “o trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 1995, p. 43). A busca de uma expressão artística nacional e original, numa hibridização tensa entre elementos oriundos da miscigenação étnica e os avanços culturais e tecnológicos: “Bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil” (p. 45).

Na segunda fase, que cerca o período da publicação do *O Manifesto antropófago*, de 1928, a linguagem moderna busca o contato com aspectos primitivistas da cultura brasileira, adotando a “metafísica bárbara” como tendência ideológica e artística configurada na imagem do antropófago, aproximando-se de propostas formais das vanguardas europeias. Tudo garantido pela liberdade de criação proposta por “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” (p. 49). A antropofagia se une à utopia de uma nova sociedade justa e igualitária, identificada com os princípios do matriarcado, reação ao patriarcado que, na avaliação oswaldiana, fora tendendo, na história da civilização, às formas de organização centralizadoras e autoritárias, garantidas pela propriedade e pela monogamia. No bojo dessa utopia se encerra a crítica ao capitalismo e aos modos de produção que transformaram o homem em escravo do negócio, roubando-lhe o prazer no trabalho e o ócio criativo. Ideias que

seriam aprofundadas nos anos 1950, nos ensaios *A Crise da filosofia Messiânica* e *A Marcha das utopias*.

Os textos teatrais de Oswald de Andrade encenam questões que aparecem em seu pensamento antropofágico, pontuado ao longo de sua vida e obra. No âmbito das formas cênicas, a proposta de um dinamismo futurista - “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico” - (p. 42) que, sem perder o contato com as manifestações populares, se expressa na plasticidade e no ritmo do mundo moderno: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional” (p. 44). Nas temáticas, a explicitação de processos políticos, econômicos, sociais, artísticos e históricos: as fissuras do poder econômico brasileiro, deflagradas na espécie de desvario do capitalismo e da luta de classes, presente em *O rei da vela*; a resposta do poeta ao reacionarismo e o seu desejo de uma intervenção pública da poesia, exigindo a transformação da realidade e da arte, como em *A morta*; a crítica ao patriarcalismo, na demonstração da falência de instituições como o cristianismo, o casamento monogâmico e a sociedade capitalista, como aparece na interpretação da história em *O homem e o cavalo*.

176

As questões abordadas na peça *O homem e o cavalo* traduzem claramente a orientação política adotada pelo escritor, na adesão ao marxismo e à orientação do Partido Comunista. O tema central é o confronto entre revolução e capitalismo, no processo de construção de uma nova sociedade justa e igualitária. Estruturada em nove quadros, a peça começa no céu cristão, chefiado por São Pedro, onde cai uma aeronave interplanetária, dirigida pelo Professor Icar, paródia do mito grego Ícaro. Os habitantes parasitas do céu embarcam no dirigível e vão visitar a terra. No trajeto, eles se deparam com o desfile dos cavalos da história e da mitologia, numa alegoria da Primeira Guerra Mundial, figurada no *Epson Derby*, famoso hipódromo inglês. Tempos depois, eles se encontram no meio da Revolução Socialista, num embate entre a barca de São Pedro e a barca dos marinheiros revoltosos, indicado por recursos cênicos e ação física de choque, numa alusão aos espetáculos de massa do tempo da revolução soviética, como *O Mistério-Bufo*, de 1918 (texto de Vladimir Maiakóvski

com encenação de Vsevolod Meyerhold) e aos filmes de Sergei Eisenstein, *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1928). Após a vitória da revolução e o julgamento do cristianismo, visto como sustentáculo da sociedade patriarcal, a nave antropofágica aterrissa no paraíso terrestre, um novo mundo organizado a partir da abolição da propriedade privada, da sociedade de classes e dos meios de produção capitalistas (alusão à União Soviética, naturalmente). Nesta viagem, Oswald opera uma devoração crítica de instituições, mitos e paradigmas do mundo ocidental, numa estrutura carnalizada com desfiles e procissões onde se destacam personagens históricas, bíblicas e literárias, tipos populares, massas corais, vozes anônimas e citações de universos variados, utilizando recursos do diálogo intertextual e da técnica de montagem.

A peça *O homem e o cavalo* apresenta ruptura com as formas dramáticas tradicionais e estabelece relações sincrônicas com um conjunto de textos, poéticas modernas, obras literárias e tradições artísticas, montando um roteiro marcado por quadros episódicos e traços épicos. A desdramatização da cena na construção de um teatro de conscientização política, o uso da paródia, da ironia e da montagem são procedimentos presentes também no teatro épico de Bertolt Brecht, mas as obras dos dois dramaturgos produzem operações e resultados estéticos diferentes. Os recursos épicos no teatro de Brecht – o distanciamento e a separação dos elementos cênicos - objetivam provocar o raciocínio crítico, mas na composição final todos os elementos se juntam, dialeticamente, na construção das ideias que se pretende discutir. O espectador é levado a relacionar as partes com os acontecimentos da vida, tanto as situações políticas quanto sua própria realidade. A construção dramaturgica oswaldiana revela-se menos científica e mais anárquica, inventando uma linguagem peculiar, utilizando recursos da colagem futurista e da montagem cinematográfica, em especial os métodos propostos pelo russo Sergei Eisenstein. A tessitura híbrida da peça de Oswald segue no rastro de diversas experiências dramaturgicas e cênicas: a forma episódica do “drama de estação”, a tradição dos mistérios medievais atualizada na cena de Meyerhold, desembocando num gênero que alcançou grande popularidade no Brasil, o teatro de revista que, de certo modo, absorve estas tradições cênicas.

Dialogando com gêneros teatrais não canônicos, a peça *O homem e o cavalo* indica o esfacelamento do espaço-tempo e das ações, já que as falas não estritamente dialogadas revelam quebra na troca intersubjetiva. A constante justaposição de textos e contextos aponta para uma estrutura metalinguística, na qual questões e temas estão implicados, tornando-se difícil separar o que a peça narra do modo como sua ficção é organizada. A fábula visa um fim determinado - a construção de um mundo novo - mas não se configuram individualidades na condução das ações, nem no sentido da progressão dramática nem da objetividade épica. Apesar de sugerir um percurso teleológico, o painel oswaldiano projeta um conjunto de acontecimentos díspares, em episódios independentes e cenas que operam ora como recortes ágeis, ora como longos discursos e apresentação de teses. Um amálgama de ações e imagens brota das rubricas, dos monólogos e dos diálogos entre figuras que desfilam em profusão pela narrativa, sem alcançar unificação orgânica, procedendo à “transcontextualização” e contraposição de discursos que constituem as marcas de transgressão, devoração e invenção de Oswald de Andrade. Abordando uma temática internacional, o confronto entre fascismo e socialismo, mas se referindo também a questões específicas da nacionalidade, o poeta antropófago constrói uma linguagem paródica, pegando de empréstimo estruturas textuais, se apropriando literalmente de temas, frases, manifestos, discursos políticos, músicas, imagens filmicas. Uma profusão de materiais oriundos de múltiplos contextos tanto do passado quanto do seu momento presente, relacionados ao patrimônio internacional e à cultura brasileira. O próprio escritor, em comentário no *Diário da noite*, em 1933, indicou as pistas para uma leitura intertextual de sua peça:

O homem e o cavalo é o homem na época de transição que atravessamos. Da era do cavalo de guerra e de corrida à do cavalo vapor. Fantasia de grande estilo, contem e se apoia em todas as vozes do passado e do presente, do *Livro de Jób* a Shakespeare, ao *Fausto*, a *Terceira Internacional*, ao camarada Eisenstein, a Flávio

de Carvalho e ao poeta católico Fernando Mendes de Almeida.²

O poema dramático *Fausto*, de Goethe³, aparece como uma das referências importantes na peça de Oswald de Andrade. A personagem Fausto, que faz um pacto com o diabo para alcançar seus objetivos, sempre desafiou a imaginação poética, instigada pelo tema das aspirações humanas divididas entre os impulsos de criação e destruição, entre a transcendência e a busca de riquezas, glória e poder.⁴ O mito inaugura o paradigma do “indivíduo fáustico”, movido pelo desejo de ampliar os limites do conhecimento humano, como aponta Marshall Berman relacionando questões apresentadas no texto de Goethe com a tragédia que acompanha o processo de modernização da sociedade, a partir do final do século XVIII. A transformação do homem moderno inclui mudanças radicais de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive (BERMAN, 1986, p. 46).

No *Primeiro Fausto*, a personagem é um intelectual humanista, um sonhador cuja expansão mental não se adapta mais ao isolamento em que se encontra do mundo exterior e das relações humanas. Fausto inverte a máxima bíblica “no princípio era o verbo” (Evangelho segundo São João) para “no princípio era a ação”:

Escrito está: “era no início o Verbo!”
Começo apenas, e já me exacerbo!
Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
De outra interpretação careço;
Se o espírito me deixa esclarecido,
Escrito está: No início era o sentido!
Pesa a linha inicial com calma plena,
Não se apressure a tua pena!
É o sentido então, que tudo opera e cria?

² O comentário saiu no *Diário da Noite*, São Paulo, em 21-11-1933, na divulgação de um evento em que Oswald iria ler cenas da peça *O homem e o cavalo*. Referências no livro de Toledo, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções* (1994), na nota de nº 40.

³ Goethe escreveu o *Fausto* de 1773 a 1832, imprimindo-lhe suas preocupações estéticas, literárias, políticas, religiosas e científicas. A partir de 1786, rompeu com os pressupostos do pré-romantismo, enveredando-se pelo neoclassicismo que iria influenciar o *Segundo Fausto*.

⁴ Desde a primeira versão literária, *Historia von D. Johann Fausten*, publicada em 1587, em Frankfurt am Main, inúmeros escritores recriaram a figura de Fausto, dentre eles o dramaturgo inglês Marlowe, Lorde Byron e Álvares de Azevedo, no Brasil. Inspirou pinturas (Delacroix), óperas (Gounod), roteiros para balés, filmes (o *Fausto*, de Murnau, de 1926, e o de René Clair, *La Beauté du Diable*, de 1950), dentre outras obras.

Deverá opor! No início era a Energia!
 Mas, já, enquanto assim o retifico,
 Diz-me algo que tampouco nisso fico.
 Do espírito me vale a direção,
 E escrevo em paz: Era no início a Ação! (GOETHE,
 1987, p. 68)

Quem vem ao seu enalço é Mefistófeles: “Sou parte da Energia/ Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria”. Ao seu lado, Fausto empreende a construção de um novo mundo, ciente de que a obra do futuro irá depender não apenas da criatividade como também da liberação das forças destrutivas, dialética do homem moderno que envolverá a economia, o Estado e a sociedade como um todo. Afirma Mefistófeles:

O Gênio sou que sempre nega!
 E com razão; tudo o que vem a ser
 É digno só de perecer;
 Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.
 Por isso, tudo a que chamais
 De destruição, pecado, o mal,
 Meu elemento é, integral (p. 71).

180

Fausto sai em busca de uma sensibilidade perdida, começando pela conquista da jovem Gretchen (Margarida), símbolo da humildade e inocência cristãs, provocando sua aniquilação e a de sua família, tragédia que representaria os custos humanos do processo de desenvolvimento.

No *Segundo Fausto*, ele se transforma numa ambígua figura moderna, “o fomentador”, ao assumir a ação conforme a lição mefistofélica, aprendendo a construir e destruir, conectando seus caminhos pessoais com as forças que dirigem o mundo. Lançando-se a um projeto monumental de desenvolvimento econômico, Fausto quer dominar a força do oceano para utilizá-la como energia na construção de projetos industriais e agrícolas. Operando com o esforço humano, faz surgir portos, barragens hidráulicas, em prol do progresso. Atingindo a síntese entre pensamento e ação, ele apresenta o novo mundo, um utópico paraíso terrestre:

Espaço abro a milhões – lá a massa humana viva,
 Se não segura, ao menos livre e ativa.
 Fértil o campo, verde; homens, rebanhos,
 Povoando, prósperos, os sítios ganhos,

Sob a colina que os sombreia e ampara,
 Que a multidão ativa intrépida amontoara.
 Paradisiáco agro, ao centro e ao pé;
 Lá fora brame, então, até a beira a maré.
 E, se para invadi-la à força, lambe a terra,
 Comum esforço acode e a brecha aberta cerra.
 Sim! Da razão isto é a suprema luz,
 A esse sentido, enfim me entrego, ardente:
 À liberdade e à vida só faz jus,
 Quem tem de conquistá-las diariamente.
 E assim, passam em luta e em destemor,
 Criança, adulto e ancião, seus anos de labor,
 Quisera eu ver tal povoamento novo,
 E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
 Sim, ao momento então diria:
 Oh! Pára enfim – és tão formoso! (p. 435-436).

No caminho do projeto ideal, Fausto elimina tudo que considera obsoleto, inclusive pessoas. E, finalmente, o fomentador torna-se cego, tocado pelo sopro da “Ansiedade” e acaba tragado pelas avalanches das próprias escavadeiras, alcançando uma dimensão mítica, tal como o Édipo da peça de Sófocles *Édipo em Colona*. Nisso residiria seu caráter trágico, pois o processo de modernização chega naturalmente a um fim, atropelado pelo ritmo alucinante do progresso: “tão logo se livra de todos os obstáculos, o fomentador vê a si próprio no meio do caminho e deve ser afastado”, diz (BERMAN 1986, p. 80).

No segundo ato do *Primeiro Fausto* Goethe constrói uma alegoria poderosa do progresso. Fausto se depara com um centauro que galopa em grande velocidade, pressentindo sua chegada antes mesmo de avistá-lo: “parece o solo estar ressoando,/ sob um veloz ginete atroando./ Para, o olhar dirige lá!”. É Quíron, um centauro civilizado:

Fausto – Quíron, alto! Ouve! Freia o arranco!
 Quíron – Que ha, que é?
 Fausto – Modera o passo amigo.
 Quíron – Jamais paro.
 Fausto – Então, leva-me contigo!
 Quíron – Monta! Assim à vontade indago:
 O caminho é aonde? Abraça-te a mim rente!
 Pelo rio aos teus fins te trago (GOETHE, 1987, p 294).

Quíron - fusão de cavalo e cavaleiro - é uma figuração de poder que une velocidade à masculinidade, numa lógica do processo de modernização

capitalista. A imagem do cavalo ligada ao progresso é usada também no título da peça *O homem e o cavalo*. No texto “Bilhetinho a Paulo Emílio”, Oswald respondendo às críticas recebidas à sua peça, afirma:

As acusações que você me fez são duas: obscuridade e oratória romântica. Desafio você a provar que *O homem e o cavalo* tem um quinto das situações obscenas dos livros de Zé Lins. Simplesmente por que não leu, vou explicarlhe o que é *O homem e o cavalo*. É uma peça de alta fantasia onde coloco o homem na transição - entre o cavalo de guerra e o *turf* (sociedade burguesa) e o “cavalo a vapor” (sociedade socialista) [...] Quanto à oratória romântica, passo a piada a Lenine, Stálin e Eisenstein de quem tirei toda “declamação” social e construtiva de minha peça (ANDRADE, 1992, p. 51-52).

5

182

A relação entre o homem e o cavalo se constitui numa metáfora associada ao avanço econômico-social da humanidade: o cavalo na busca pela sobrevivência e como meio de transporte; o cavalo de carga junto ao arado, arcaico instrumento de trabalho na terra; o cavalo de guerra, poderosa arma na ampliação dos territórios. Na peça, o cavalo a vapor e o cavalo motor do projeto socialista configuram-se num enunciado de Lenin: “Passar do cavalo camponês ao cavalo da indústria construtora de máquinas, eis o plano central do poder Soviético” (ANDRADE, 1990, p. 75).

Na obra de Goethe, Fausto voando no dorso de Mefistófeles trava uma luta entre impulsos destrutivos e ação construtiva, no processo de desenvolvimento social. Em *O homem e o cavalo*, a revolução socialista tem de enfrentar o diabo transfigurado no Poeta-Soldado (cruzamento de referências a dois poetas italianos que se ligaram ao fascismo de Mussolini: o futurista Marinetti e o decadentista Gabriele D’Annunzio). O Poeta-Soldado voa pelo espaço no dorso de Pégaso, com discurso fascista que lembra o gênio de Mefisto: “Eia! Eia! Alálá! Destruição marcha atrás de mim! Eu te abrirei de par em par os caminhos da glória! Posuo o coração de Macbeth e a bolsa de Rockefeller [...] quem dirige a batalha é o espírito. Eu sou o espírito!” (p. 40).

⁵ “Bilhetinho a Paulo Emílio”, inserido no livro, *Estética e Política* (1992). Artigo publicado em *A Plateia*, São Paulo, 25 de setembro de 1935.

Após a aterrissagem da nave antropofágica, os tripulantes da peça de Oswald vão se deparar com a horda de cavalos e cavaleiros endemoniados - analogia com a descida de Fausto aos infernos, na “Noite de Walpurgis”. Há que se travar uma guerra do bem contra o mal, entre os heróis da revolução e “a gente mais reacionária que há”: os demônios do fascismo, seus super-homens e artistas entediados pela melancolia romântica. No desfecho da batalha, anuncia-se o 6º quadro intitulado “A industrialização”, com o mundo novo e a técnica, o “cavalo a vapor” da grande indústria, transporte para o futuro. O trabalho e a máquina substituindo a criação divina, esse o sentido das “ações fáusticas” na obra de Oswald. O discurso do desenvolvimento na peça *O Homem e o cavalo* ganha projeção na “declamação social” de Lenin, Stalin, Eisenstein, John Reed, Flávio de Carvalho, “vozes fáusticas” que funcionam como fomentadoras do novo mundo, tanto na ação política quanto artística. O cineasta Eisenstein, referência oswaldiana na técnica de montagem utilizada na peça e na posição artística revolucionária, aparece como uma Voz irradiada pelo alto-falante, num discurso que compõe um “canto paralelo” à conclamação do Fausto à construção de uma comunidade paradisíaca. A Voz de Eisenstein:

183

Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarniçada do proletariado na frente camponesa, na frente industrial. Nem bandeiras ao vento nem gritos nem canhões! Mas as cargas da cavalaria a vapor, na construção do socialismo! [...] Nem o incêndio da revolta nem a grande luta revolucionária. Mas, depois da luta e da vitória, a vida quotidiana dos que trabalham e constroem um mundo melhor. [...] É a frente pacífica que faz esquecer a frente de guerra. A história dos pioneiros da revolução agrícola. A floresta cai e recende. Edificamos. Na nossa gota de água se reflete o horizonte infinito da nova era social (p. 77).

Forças poderosas na escalada do progresso iriam emergir também nas economias dos estados socialistas, a partir de 1917, com projetos “pseudofáusticos”: a construção do primeiro projeto-show desenvolvimentista de Stalin, o Canal do Mar Branco (1931-33), teria sacrificado milhares de trabalhadores. Pensado para ser um símbolo do avanço no comércio e na indústria soviéticos, se tornaria peça de

publicidade: “tudo o que o canal pôde acolher, aparentemente, foram barcaças turísticas, que nos anos 30 singravam suas águas, repletas de escritores soviéticos e estrangeiros forçados a proclamar as glórias da obra” (BERMAN, 1986, p. 86-87).

Na peça de Oswald, discursos messiânicos dão ênfase à união entre empenho humano e meios tecnológicos na reconstrução social, como na retórica otimista de Eisenstein com a expansão da agricultura e da industrialização. No 7º quadro - “A verdade na boca das crianças” - a saúde e a educação são debatidas nas falas do Médico e das Três crianças soviéticas, em uma creche no país socialista, referindo-se também aos custos humanos do desenvolvimento. Pergunta a 2ª Criança: “custou muito a passagem de um mundo para o outro?”. Diz a 3ª Criança: “O sacrifício de milhões de vidas. [...] A maior parte dos que iniciaram a luta não chegaram ao fim dela. Mas deixaram um mundo novo para nós e para os seus filhos!” (ANDRADE, 1990, p. 83). E nas cenas finais da peça, São Pedro, Icar e Mme Icar, personagens narradores que representam a sociedade burguesa e resistem ao novo modelo político-social, perambulam na periferia da nova engrenagem, como marcas expostas do passado, à maneira das alegorias faustianas: a pobreza, a necessidade e a culpa.

184

Em relação ao plano formal, *Fausto* é uma obra que ressalta a erosão da teoria dos gêneros literários, ao longo de sua gestação por etapas, pela profusão da linguagem (tragédia ou tragicomédia com diálogos, monólogos, canções e longos discursos filosóficos, em verso e prosa). O *Primeiro Fausto* é uma obra híbrida que “desborda dos marcos tanto do pré-romantismo do *Sturm und Drang* (ao qual deveu o seu primeiro impulso), como das convenções classicizantes”, assumidas pelo poeta depois da viagem à Itália, diz Haroldo de Campos, no ensaio *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1979). No *Segundo Fausto*, apesar de elementos que indicam a pureza e medida próprias do neoclassicismo, persiste o hibridismo barroco e aspectos alegóricos:

Tempos e lugares apresentam-se deslocados e interpenetrados, transpostos naquela intemporalidade alegórico-simbólica que conhecemos pelos mistérios medievais e pelos dramas de Calderón e Hofmannsthal.

Este procedimento artístico, que tão pouco tem de grego, poderia explicar-se como continuação da maneira medieval ou renascentista, se dela não estivesse separado pela barreira de um classicismo formado em Racine (*Ifigênia, Tasso*). O que temos aqui não é uma continuidade, mas antes uma reparação num plano mais alto: uma tendência à espiral, para empregar um conceito próprio das teorias goethianas no campo das ciências naturais (CURTIUS, apud Campos, 1981, p. 129/130).⁶

Dentre as fontes mais óbvias no *Fausto* de Goethe estão *A Divina Comédia*; a *Bíblia* (o pacto com o Demônio no “Prólogo no Céu” é inspirado em *Livro de Jó*); Shakespeare (*Hamlet, Macbeth e Sonho de uma noite de verão*), além de “tratados alquímico-cabalísticos, hinos sacros, canções e provérbios populares, para não falar dos próprios antecedentes fáusticos” (CAMPOS, 1981, p. 71/74).⁷ Junto ao sentido paródico da obra, há o procedimento deliberado do “movimento plagiotrópico da literatura”. Goethe respondeu a Byron que o acusara de ter plagiado Shakespeare, na canção de amor de Ofélia, em *Hamlet*, para a canção de Mefistófeles para Margarida: “Por que eu deveria dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso? [...] Não pertence tudo o que se fez, desde a Antiguidade até ao mundo contemporâneo, *de jure* ao poeta?”. Em outro trecho: “Somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios. Eu não me apropriei de Jó para Mefistófeles e da canção de Shakespeare?” (GOETHE, apud Campos, 1981, p. 75-76).⁸ Shakespeare também teria se apropriado da literatura que estava ao seu alcance, disse Ezra Pound: “Grandes poetas raramente fazem tijolos sem palha. Eles amontoam todas as coisas excelentes que podem pedir, tomar de empréstimo ou roubar de seus predecessores e contemporâneos, e acendem sua própria luz no topo da montanha” (POUND apud Campos, 1981, p. 76).

As fontes citadas são também algumas das principais referências na composição de *O homem e o cavalo*, como declarou o próprio Oswald, além

⁶ Indicação de Haroldo de Campos, em nota em Curtius (1972, p. 83)

⁷ Haroldo de Campos estuda o diálogo do *Fausto* com *A Divina Comédia*, de Dante, indicando similitudes e divergências entre as obras. Em relação a *Sonho de uma noite de verão*, o *Fausto* de Goethe confere título a duas cenas: “Sonho da Noite de Valpúrgis” e “As bodas de ouro de Oberon e Titânia”.

⁸ Goethe, em carta a Eckermann, em 1825 (apud CAMPOS, 1981, p. 75-76).

de ter o *Fausto* como uma de suas vozes-guia, evidentemente em funções discursivas outras e visando a um resultado estilístico diferente. O escritor coloca-se no âmbito das releituras e da utilização de elementos paródicos, reiterando as estratégias poéticas antropofágicas.

Bakhtin vê na “carnavalização” (1993) uma chave para a compreensão do simbolismo explícito no *Fausto*, na “Cena da mascarada”, na “Bodega de Auerbach em Leipzig” e na “Noite de Walpúrgis”. O realismo grotesco projeta um tipo específico de imagens da cultura cômica popular, à margem de narrativas clássicas, valorizando os princípios da vida material e corporal e prazeres fisiológicos e sexuais:

O corpo que figura em todas as expressões da linguagem não oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz. [...] O corpo grotesco reflete a hierarquia cósmica; esse corpo pode misturar-se a diversos fenômenos da natureza: montanhas, rios, mares, ilhas e continentes (BAKHTIN, 1993, p. 278).

186

No *Fausto*, os aspectos da carnavalização revelam a “penetração do sagrado pelo humano, do espiritual pelo sensual”, como Mefistófeles, uma figura pícara de linguajar que aproxima o alto e o baixo, desestabilizando convenções e crenças. Haroldo de Campos caracteriza a carnavalização como “linguagem mefistofélica” por permitir a inversão, transgressão e apropriação do texto do outro, com liberdade no uso de “torneios verbais jocosos, interpenetração de vida e morte; [...] a ambiguidade generalizada das relações (coroação/descoroação), a impudência dessacralizadora dos gestos” (CAMPOS, 1981, p. 78). Fausto, em sua busca alucinada de prazer, se conecta aos caracteres de Mefistófeles, sendo tomado por uma animalização grotesca que culmina no frenesi da dança com uma bruxa, em “Noite de Walpurgis”⁹.

⁹ Referência ao lendário Sabá das feiticeiras, no monte Brochen, festa pagã que acontecia na passagem do dia 30 de abril para primeiro de maio, envolvendo a comemoração do retorno da primavera.

Em *O homem e o cavalo*, a carnavalização e o grotesco convivem em construções em disparate - inversão, ampliação e metamorfoses. São Pedro, também pícaro e malandro, apresenta ambiguidades quanto a seu caráter sagrado e profano, chegando a trocar de identidade com o Prof. Icar, dizendo-se materialista e ateu, enquanto o cientista afirma sua fé cristã. A peça também oferece o seu entrudo, no desfile carnavalesco da cavalaria, onde se anuncia que o Divo (configuração do artista de ópera boêmio), grotescamente, penetra no cavalo e canta pela sua bunda. Destaca-se na peça não apenas o diálogo entre textos, como sugere a alusão ao *Fausto*, mas, literalmente, a colagem e a paródia, procedimentos próprios da criação antropofágica oswaldiana, em seu ímpeto de devoração e processualização da cultura do outro.

A paródia insere-se no nível metadiscursivo próprio da arte moderna, fazendo de seu caráter interartístico um instrumento de construção formal e temática de textos, proporcionando implicações culturais e ideológicas. Em sua *Teoria da paródia*, Linda Hutcheon esclarece que não importa que as obras em diálogo sejam do mesmo gênero ou meio, pois outro contexto pode ser evocado e invertido, sem que se proceda, necessariamente, a uma correspondência assinalada ponto por ponto na relação com a forma e o espírito da obra em questão. E parodiar não significa ridicularizar, podendo ser uma homenagem ao texto fonte. A paródia difere do pastiche, que se relaciona com outros textos de modo imitativo, apesar de que para ambas as formas a intenção de uso e do empréstimo é confessada; não é plágio porque não imita com intenção de enganar; não é citação, um procedimento que, apesar de muito próximo da paródia, não necessita de distanciamento, permanecendo como “adoção de outra obra como princípio estrutural orientador”; e nem é alusão, ativação simultânea de dois textos através da correspondência. “A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo”. Em certo sentido, se assemelha mais à metáfora, porque ambas comportam a ironia e o controle no ato de codificação. A “transcontextualização” irônica seria o que distingue a paródia de pastiche ou da imitação. A paródia moderna opera na incorporação de outro texto discursivo com a função de separação e

contraste, subvertendo noções como objetividade, transparência linguística e concepção do sujeito, tornando-se este um espaço de atividade discursiva (HUTCHEON, 1989, p. 55-62).

Podemos identificar em *O homem e o cavalo* praticamente todos os recursos paródicos e intertextuais apresentados por Linda Hutcheon: do pastiche à citação e inversão paródica, da sátira à comicidade burlesca, chegando ao diálogo travado com os discursos marxistas, literalmente parafraseados, com referência a textos e falas de Lênin, John Reed, Engels e Marx. Todas as figuras bíblicas e burguesas sofrem tratamento irônico e satírico, escarnecendo de seus costumes e valores morais. As personagens do mundo novo, ao contrário, são vistas com seriedade e, talvez por isso, suas falas apresentem desvios menores em sua “transcontextualização”, constituindo-se em citações quase literais dos discursos políticos.

Pode-se dizer que o *Fausto* de Goethe paira sobre *O homem e o cavalo* como uma referência, uma homenagem ao seu modo de estruturação temática e formal, sem que seja citado ou transcrito literalmente na peça. Paira como uma grande inspiração para o poeta Oswald, para seu pensamento sobre a arte e sobre o artista, em seu compromisso com a ação no mundo, assinalando a criação e recriação, a invenção e a crítica. “A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem” (ANDRADE, 1995, p. 41).

REFERÊNCIAS

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

_____. *A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*; Manifestos, teses de concursos e ensaios. Introdução de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdunB, 1993.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. “Uma poética da radicalidade.” In: *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

189

CURTIUS, Ernst Robert. “Goethe como crítico” (1948). In: _____. *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. de Jenny Klabin Segall; prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss; posfácio de Sérgio Buarque de Hollanda. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987.

_____. *Fausto*. Trad., notas e posfácio de Sílvio Meira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas, São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

Resumo: O texto aborda a criação teatral de Oswald de Andrade, nos anos 1930, no período de seu engajamento ao marxismo e à luta contra o fascismo, detendo-se na peça *O homem e o cavalo*, escrita em 1933. A peça apresenta ruptura com as formas dramáticas tradicionais e estabelece relações dialógicas com poéticas modernas, obras literárias e tradições artísticas, tendo o *Fausto* de Goethe como uma referência importante.

Palavras-chave: Teatro de Oswald de Andrade; antropofagia; paródia; *Fausto* de Goethe; *O homem e o cavalo*.

Abstract: The text discusses the theatrical creation of Oswald de Andrade, in the 1930s, in the period of his engagement with Marxism and the fight against fascism, stopping in the play *The man and the horse*, written in 1933. The play breaks with the traditional dramatic forms and establishes dialogical relations with modern poetics, literary works and artistic traditions, with Goethe's *Faust* as an important reference.

Keywords: Oswald de Andrade Theater; anthropophagy; parody; Goethe's *Faust*; *The man and the horse*.

Recebido em: 26/06/2020

Accito em: 26/09/2020