

SIGNOS E SENTIDOS EM A MDRTA DE OSWALD DE ANDRADE

H. Kohler Rodrigues

Texto teatral - leitura textual

Sem dúvida alguma, em relação a O Pei da Vela e O Homem e o Cavalo, a decodificação de A Morta¹, ao nível de sua leitura textual, coloca problemas para o leitor. Peça estruturada em quadros² comportando, portanto, "cenas" autônomas, do ponto de vista espacial, temático e das situações dramáticas; diversidade de tons e de registros de linguagem; funcionamento complexo das personagens, dos sistemas de signos lingüísticos e/ou não-lingüísticos; discursos ambíguos, metafóricos (sobretudo no 19 quadro) ; falta de elementos informativos oferecidos pelas didascálias (pouco numerosas e pouco precisas); eis alguns obstáculos³ que dificultam a penetração no universo dramático-poético do texto e a reconstituição de sua rede de sentidos.

Toda a densidade sêmica (e a acomplexidade da peça) já está inscrita no discurso introdutório da personagem O Hierofante⁴ dirigida ao público. Declarando-se apresentador da "farsa" e personagem de teatro, O Hierofante mostra-lhe que está diante de uma situação teatral (a teatralidade é assim introduzida ao nível textual), através de um discurso irônico, enfático e conotativo. Definindo-se a priori como aquele que personificará a moral⁵, sua posição discursiva e ideológica é desde então definida.

As dificuldades mencionadas acima se incorporam , não se pode esquecer, à própria especificidade do texto teatral; texto por natureza incompleto, "troué"⁶ ; que só se realiza na sua integridade no momento de sua mise-en-scène. Ora, a leitura de um texto teatral exige do leitor um esforço contínuo de re-criação, incitando-o incessantemente a espacializar a palavra escrita e a criar a ilusão de um espaço cênico.

Sendo o texto de Osvald de Andrade o único mate-

rial de que disponha para a minha leitura, tentarei a partir daí esboçar algumas propostas concernentes ao funcionamento semiótico de certos principais signos-personagens e às suas relações com os signos espaciais, procurando desvendar a potencialidade polissêmica do texto.

Personagens e intertextualidade

Não é só o nome das duas personagens principais, o Poeta e Beatriz, que faz de A Divina Comédia o intertexto principal de A Morte. Assim como a Beatriz de Dante, a personagem Beatriz da peça funciona como "figura alegórica"⁷; Horácio, que o Poeta da Comédia avista nos Campos Elísios do "Inferno", aparece no 29 quadro de A Morte dialogando com o Poeta, constituindo o seu objetivo em arrancar esse último das influências nefastas de Beatriz; Caronte, personagem mitica, barqueiro do "Inferno", exerce o papel de transportador dos mortos no 3º quadro. É interessante observar a atualização e transformação paródica do seu objeto de transporte - sua barca mitológica toma-se um objeto voador intitulado "autogiro". Pode-se mencionar ainda a dimensão catártica da trajetória do Poeta-Dante, assim como a do Poeta da Morte, ambos pertencendo ao mundo dos vivos, em oposição a Beatriz. A intertextualidade, isto é, a abertura de um texto sobre o outro, o "diálogo" entre os dois, manifesta-se igualmente ao nível narrativo, ou seja, na própria estruturação formal da peça.⁸ A divisão espacial da Divina Comédia em "Inferno", "Purgatório", "Paraíso" obedecendo a uma progressão ascensional, e respeitada metaforicamente no texto de Oswald de Andrade pela sucessão dos 3 quadros cênicos em "subterrâneo"/"rua"/"espaço extra-terrestre", correspondendo às denominações textuais: "País do indivíduo", "País da gramática", "País da anestesia".

Outras personagens intertextuais⁹ estão presentes na peça, como a Dama das Camélias (personagem altamente teatralizada) e a já citada, o Hierofante. As demais podem ser

qualificadas como personagens - tipo, socialmente codificadas, isto é, delimitadas por uma função social específica. É o caso da Enfermeira, do Polícia, do Turista, Atleta, Juiz, etc.. Uma terceira categoria de participantes é constituída por figurantes não-antropomórficos: Uma Roupa de Homem, O Urubu de Edgard (Poe), etc.

A intertextualidade, compreendida no sentido de "absoiço e transformação de uma multiplicidade de outros textos"¹⁰, revela-se naturalmente, ao nível da manifestação discursiva do texto, pela expressão/reutilização de fórmulas¹¹, enunciados preexistentes, elementos e fragmentos de diferentes linguagens e discursos político-sociais.

Didascalia inicial e desdobramento dos signos cênicos

A particularidade, e - por que não? - a modernidade desse texto teatral, deve-se, em grande parte, ao funcionamento duplo da protagonista no 13 quadro: Beatriz e A Outra de Beatriz. A problemática da alteridade é aprofundada, por sua vez, na disposição espacial e na aparição cênica das personagens que obedecem a um processo similar de desdobramento. Segundo as indicações cênicas, a ação se desenrola em dois planos espaciais distintos, o palco e a platéia: as personagens - atores são instaladas em dois camarotes opostos na sala (as duas Beatriz à direita, O Poeta e O Hierofante à esquerda) e suas marionetes correspondentes, representam-nas, ou melhor, desindividualizam-nas em cena. Enquanto as marionetes (privilegiadas cênicamente) encarnam a movimentação gestual das personagens, estas, em posição estática, são responsáveis pela produção das palavras. Ora, a "iluminação" destaca a imobilidade e o discurso das personagens-atores na platéia e não a movimentação/mudez das marionetes no palco.

Ao nível textual, a didascalia introdutória do 12 quadro não só ilustra a polissemia do fenómeno teatral¹² e da

peça em questão, como a complexidade do signo teatral, mas¹³,
revela também o trabalho de uma cuidadosa elaboração escritu-
ral.¹⁴ Pode-se falar de uma infração ao código da escritura^e
teatral, cometida pelo scripteur (sujeito da escritura), uma
vez que, privilegiando o leitor pelo trabalho "estilístico", a
didascália ultrapassa o seu objetivo, isto é, servir de ele-
mento informativo¹⁵ ao metteur-en-scène e ao pessoal de tea-
tro.

"Sobre os quatro personagens da platéia, jorram re-
flectores no teatro escuro. É um panorama de análi-
se" (p. 13)

O termo "análise" pode ser compreendido na sua acepção psica-
nalítica, e/ou no seu próprio sentido etimológico (idéia de
"decomposição"); ou ainda na perspectiva brechtiana de uma
dramaturgia e uma atitude de reflexão e crítica exigida do
receptor.

A divisão do Sujeito

No conhecido esquema de Jacques Lacan ilustrando a
dialética da intersubjetividade,¹⁶ o pofo ocupado pelo Outro
("Autre", simbolizado pelo A maiúsculo) equívale, pode-se di-
zer, ao lugar do "Pai", representante original da autoridade,
da "Lei",¹⁷ ou como prefere Althusser, da "lei de Cultura", da
"Lei da Ordem Humana".¹⁸ O outro representa, pois, a ordem so-
dal, a ordem simbólica, o código lingüístico. Ora, o supere-
go pode também ocupar a posição do grande A do esquema em
questão.

Não pretendo desenvolver aqui uma análise concer-
nente à dialética Sujeito/butro aplicada a Beatriz e à Outra
(de Beatriz), mas a referência a Freud, Lacan, parece-me im-
portante, uma vez que existe uma curiosa similitude entre es-
sas instâncias psicanalíticas e o comportamento discursivo das
duas personagens¹⁹

Ao nível dos signos não-verbais, a distinção entre Beatriz e A Outra é assinalada pela indumentaria caracterizadora por uma total antinomia* Beatriz aparece despida. A Outra²⁰ - sua "imagem frustada", ou **melhor**,²¹ imperturbável, do outro lado do espelho, "num manto de negra castidade" (p.7)*

Sendo o discurso da Outra (instância interditória por excelência), discurso de censura²², ele só pode ser autoritário e repressivo. Nele, o Sujeito Beatriz é visado, criticado, reprimido, sem evidentemente replicar, já que a censura é unilateral.

A Outra - "Não admito que faça isto de barulho! Morra como Napoleão." (p.15)

"Vives enterrada em ti diante do espelho!" (p.16)

"Essa incapacidade de se mortificar..." (p.17)

"Ela quer ganhar o pão leviano!" (p.18)

"A cegueira mora em tua histeria!" (p.20)

Eis alguns exemplos significativos do discurso intra-intersubjetivo.

A condição de existência de Beatriz depende da sobrevivência da Outra; a interdependência e reciprocidade²³ A eliminação dessa última, ao final do 12 quadro, provoca em Beatriz uma dissociação, uma mutilação²⁴; a morte do seu "alter ego"²⁵ equivale à sua própria morte. É uma Beatriz sem vida, em estado letárgico que surge em cena no quadro seguinte. A Outra de Beatriz - sua imagem especular passiva (o mesmo),²⁶ sua imagem de alteridade (o outro) - não fala mais.

O desejo do sujeito

A ação do 12 quadro se limita, quase que exclusivamente, ao exercício da linguagem pelas personagens, cuja postura cênica, já se mencionou, é o estatismo total; o "fa-

zer» das personagens está intimamente ligado ao "dizer"²⁷, ex

pressão de um "querer"

O emprego reiterado do imperativo, ou melhor, a forma ilocutória²⁹ dos enunciados de Beatriz (incitando o Poeta ao amor) não é suficiente para qualificar o seu discurso pela função conativa da linguagem. De certa forma, suas mensagens verbais têm em vista a valorização de sua própria "encenação", e neste sentido a sua palavra é extremamente "teatralizada"

"Permaneceria aleijada e bela diante de ti vendendo pedaços de meu espetáculo." (p.14)

"Atiro-me em flexa maravilhosa para ti..." (p.18)

"Quero ser um espetáculo para mim mesmo!" (p.18)

Ora, pode-se tentar explicar o funcionamento da palavra de Beatriz e o seu comportamento discursivo dentro da teoria lacaniana. Segundo Lacan, "o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detinha as chaves do objeto desejado mas porque o seu primeiro objeto é de ser reconhecido pelo outro".³⁰ Ao nível da comunicação verbal, a formulação acima equivale à simplificação seguinte: o objetivo primeiro do sujeito-locutor, através de sua elocução, é de ser reconhecido pelo outro (destinatário). Precisamente, o que Beatriz parece desejar, através de seus enunciados, é, além de uma "sedução" do outro³¹, o reconhecimento pelo Poeta (seu objeto de desejo) da existência/presença do sujeito-emissor isto é, dela própria. O aspecto direcional de sua palavra (orientada para o outro), veiculando elementos do seu desejo, parece ser mais importante do que seu próprio conteúdo (seu discurso é desconexo e fragmentado) e, a função da linguagem, neste sentido, não é mais a de informar, mas a de "evocar"³³, uma vez que se fala para ser reconhecido. Aliás, não existem elementos didascálicos³⁴ precisando o jogo de perguntas/respostas dos interlocutores. A impressão que se tem é que cada uma das personagens, usando do seu direito à palavra, procura atrair a atenção das demais para si, utilizando a

Beatriz, por exemplo, o método psicanalítico das "livres associações" num discurso poético, autoreflexivo, mas que visa, sobretudo, a atenção do outro, isto é, do Poeta.

Beatriz e O Poeta - oposições e contradições

Não se pode compreender o funcionamento semântico das personagens sem associá-las a um contexto espacial específico. Cada uma das personagens principais age e reage em função de um espaço que lhe pertence, que a define e lhe atribui uma determinada função. Beatriz está ligada ao "país do indivíduo" que representa, como já foi mencionado, ao nível cênico, o "subterrâneo"³⁵ - espaço este reduzido, especificado por signos do cenário que conotam sobretudo fechamento e opressão³⁶. Entretanto, a atmosfera de imprecisa determinação espacial é principalmente salientada através de signos verbais, nos discursos das personagens, as quais tentam exprimir suas inquietações concernentes a esse universo opaco e indefinido. "Hospital? Óvulo? Teia de aranha?", questiona o Poeta à página 15. É o Hierofante, ao final do quadro, o primeiro a pronunciar os sintagmas "país do Ego" e "país do indivíduo", definindo em termos psicanalíticos o³⁷ espaço em que se encontram. Uma outra designação de ordem metafórica desse universo subjetivo e conflitual é dada pelo Poeta ao início da "ação" através da expressão - "no país dissociado" (p.14). Por outro lado, alusões ao espaço da representação e à própria produção escritural podem ser assinaladas nos discursos da Outra e do Hierofante, revelando a dupla dimensão do fenómeno teatral.

A Outra - "Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta - o teatro." (p. 14)

A transposição ao nível cênico está pois referida no próprio texto. O Hierofante pergunta (p.15) - "Cnde estamos, em que capítulo?"³⁸
³⁹

A ligação de Beatriz ao universo espacial em questão, isto é, ao "subterrâneo", "país do indivíduo", justifica-se, por um lado, pelas definições metafóricas concernentes ao seu "ser"/"estar" formuladas sobretudo pelo Poeta e Horácio. Beatriz é "o subterrâneo que a sociedade ordena" (p.21); "a caverna do indivíduo" (p.31). A conceituação da personagem pelo Poeta reforça a ideia de opacidade e ambigüidade já assinalada pelo funcionamento duplo de Beatriz (ela e A Outra) :

O Poeta - "Ês o belo horrível." (p. 14)

- "A psique irreconhecível..." (p.21)

Por outro lado, a vinculação da personagem ao cenário não pode ser justificada pela própria reificação de Beatriz⁴⁰, numa prefiguração de sua morte e de sua existência posterior, e, também, pela equivalência semântica dos dois universos - individual/espacial (associados a um subterrâneo), comportando ambos os semas "profundidade", "interiorização", "escuridão", "fechamento", etc.

Na acepção mais ampla do termo, Beatriz é o próprio "drama" do Poeta. Afastado do social, da ação, pelas "classes possuidoras" (p.16), obrigado a refugiar-se nas "catacumbas", sua vida torna-se "reduzida, prisioneira, ertumulada." (p.21):

O Poeta - "Eles tomaram o Estado, eu fiquei com a mulher. Criei uma alma de cova.

Por isso busco o drama e busco o teu cheiro" (p.2)

O Poeta - "Ela é o meu drama".

(...)

O coração acorda de repente. E começa o trabalho irracional, corrosivo de todo debate... A consciência toma-se um estado sentimental e a justiça foge do mundo. ••

Oh! drama! Desenvolvimento do próprio ser universal! Eu te busco! (P.33)

Dividido entre o racional/o sentimental, a lucidez/a cegueira;
 O Poeta no seu discurso exprime a sua angústia existencial. Apesar
 das advertências de Horácio (?2 quadro), num impeto passio-
 nal, ele parte em busca de Beatriz (consistindo seu objetivo
 em salvá-la, isto é, fazê-la voltar à vida) ; abandonando a rua,
 dirige-se, ao final do quadro, à procura dela, ao universo dos
 mortos - "pais da anestesia".

Mesmo estando "deformada, longinqua, inexata" (p. 38) , Beatriz, por sua vez, não cessa de reiterar e exprimir o seu desejo pelo Poeta - expressão obsessiva da sua libido. Aliás, ela própria se define como "a imagem do sexual" (p.38), e sua última enunciação, ao final da peça, é, nesse sentido , bastante significativa - "Sexual! Sexual!" (p.56). Ora, parado- xalmente, Beatriz é "Eros" (dominada por pulsões sexuais) e ao mesmo tempo "Thanatos" (a morte) "És a agressão, o Eros e a morte." (p.53) Entretanto, em Beatriz, mesmo enquanto viva , "Eros" não veicula os significados de "prazer", "vida" assimi- lados à pulsão de vida, méis, investido de elementos negativos (destruição, autodestruição), torna-se manifestação da pul- são de morte.

O antagonismo existente entre Beatriz e O Poeta re- side principalmente no conflito provocado pelo dualismo pulsio- nal; aquela, durante toda a peça ,é dominada pela pulsão de mor- te, sc passo que este é dominado pela pulsão de vida. Enquan- to A Outra é o "Alter-Ego" de Beatriz, O Poeta é, pois, a sua antítese, o seu "oposto", "a raiz dialética de seu ser" (p.18). Em oposição a Beatriz, ele luta pela sua autopreservação, pela sua sobrevivência e obtenção de seus objetos de desejo - (a salvação de Beatriz e viver no social, voltar à Ágora, liberta- do,⁴¹ isto é, poder expressar-se livremente, ser um poeta par- ticipante) - visando sobretudo a "vida"⁴² , intimamente liga- da à idéia de "ação", indissociada da "praxis" escriturais⁴³ . Aliás, o emprego do futuro do indicativo ilustra a sua nitida convicção do seu retomo, um dia, ao seio da "sociedade huma- na" e da sua atuação poético-social na Ágora, seu próprio espa- ço.

Representando cada uma duas tendências opostas, Beatriz e o Poeta manifestam duas vozes dissonantes no interior da narração teatral. E devido à própria dialética vivo/morto seus discursos só podem ser conflituais, "dialogicos" (no sentido balchтинiano do termo pela existência de duas posições discursivas confrontadas e afrontadas 44 .

Vivos vs Mortos

Uma extensão semântica da dicotomia vivo vs morto é desenvolvida no 22 quadro. Aliás, toda a ação e o jogo verbal se estruturam em torno desse pólo de oposição, associando personagens antropomórficas e figurativas, e figurantes que representam fenômenos e elementos lingüístico-gramaticais, o que ilustra, sem nenhuma dúvida, a modernidade da escritura teatral de Oswald de Andrade, no que diz respeito ao alargamento do próprio conceito de "personagem".

O quadro abaixo servirá para melhor sintetizar e ilustrar a articulação dos grupos presentes em conflito.

Observação: o símbolo ~ = as so ci ação

	VIVO	MORTO
contexto subje- tivo	0 Poeta	Beatriz ~ Eros ~ Thanatos ~ "subterraneô" - "caverna do individuo"; "fic- ções da vida interior" ~ drama (do Poeta)
contexto sócio-político	Os cremado - res de cada ver	Os conservadores de cadáver cadáveres ~ padrões imprensa o juiz - cânones 0 Hierofante ~ moral, religião ("Deus, Pátria, família") ⁴⁵ o exército da salvação o P-olícia - ordem estabelecida; 0 Turista ~ instituições; passa- dismo « ricos ~ ociosos
contexto lingüístico- cultural	0 Poeta Galicismos; Solecismos; Barbarismos	0 Juiz " quinhentistas" 0 Hierofante academistas 0 Polícia - gramáticos 0 Turista puristas Interjeições Adjetivos; Arcaísmos; Silogismos 45
	Classe traba- lhado ra(es era vo	Classe dominante = (mestre)
	Moderno	Tradi cional
	Presente	Passado

O aparecimento desses novos signos-personagens (elementos representativos de vários contextos e articulações em relação de forças) propiciam, através de todo um processo associativo, uma extrapolação da dialética vivo/morto. Ora, todas essas operações de tipo analógico—subjetivo são elementos reveladores da ideologia que enforma o texto. Os "mortos" evocam, por exemplo, a "classe dominante", pois, metaforicamente representam os "ricos", ou seja, os exploradores ("os parasitas") os detentores do poder, os representantes da ordem, etc. As transposições associativas dentro de cada um dos dois pólos (vivo/morto) são numerosas, as relações de força se manifestam, portanto, em vários níveis diferentes (político, social, lingüístico, moral, cultural, etc.). Por sua vez, as novas categorias semânticas resultantes da expansão da dicotomia vivo/morto podem comportar novos desdobramentos sémio-lexicais como por exemplo: progressistas/reacionários, vanguarda modernista/passadistas, linguagem coloquial/linguagem vernácula, etc.

A imobilidade cênica do 12 quadro cede o lugar ao tumulto, agitação, ⁴⁷ «protesto - consequência da confrontação» direta entre os dois grupos presentes em conflito, ou seja, da luta de classes. Toda uma série de reivindicações de diferentes ordens (política, sócio-econômica, cultural, estético-gramatical) é assim proclamada pelos figurantes "vivos", representantes de todas as forças revolucionárias. A "liquidação dos mortos" (objeto de desejo dos cremadores) expressa, pois, o anseio dos vivos por uma transformação na estrutura política e social, a luta pela "libertação humana", por uma renovação dos padrões lingüísticos, etc..

Tudo se passa na praça pública: manifestações, ac cios, cortejos desfiles de bandas de música, do exército da salvação.-A praça, lugar privilegiado dos encontros/aonfrontos, e, por isso mesmo, simetna ideál da ceña, re representa cênica ⁴⁸ mente o "país da gramática", isto é, o "país da Ordenação" (das regras ⁴⁹ e leis), pois dominada pelos mortos. "Os mortôs gover nam os vivos" (p.57) e "ainda infestam a terra viva. Metade da

população desta praça é de gente morta" (p.37)» diz o Poeta a Beatriz, são eles que fundam "academias. os museus.. os 'códigos..." (p.30) e controlam severamente a manutenção do status quo. E é por isso que, apesar de estar na praça pública (metáfora da Agora) - espaço social e popular por excelência, o Poeta, assim como os demais vivos, não estão ainda libertados; o seu "drama" continua.

O final da viagem ou a subversão do Poeta

Purgando a execução⁵⁰ do "social" e o seu "drama", o Poeta, na sua trajetória pelo "país do indivíduo" e pelo "país da gramática", para atingir o "país da anestesia", à procura de Beatriz, como em A Divina Comédia, escalou "escadarias, montanhas e o mar!" (p.53) Atingindo o "horizonte sem fim "

(p. 53), num impulso de lirismo paródico, oferece o seu amor a uma Beatriz - imagem invertida e grotesca⁵⁰ da bela e radiosa salvadora espiritual do Poeta-Dante - "alegoria" do horrendo e da morte, antes de destruí-la com o fogo. Banhados numa perfeita beatitude, mais os protagonistas de A Divina Comédia ascendem às alturas do Paraíso, mais Beatriz toma-se resplandecente e provoca o êxtase e a felicidade do Poeta pelo seu sorriso e deslumbrantes olhos.

Uma vez certificado da inutilidade dos seus esforços⁵¹ para tentar salvar Beatriz da morte, num ímpeto de rejeição total diante da morte (equivalente do nada) , a reação do Poeta é, portanto, a destruição. A paródia se realiza integralmente nessa ação incendiária do Poeta, colocando um ponto final às suas próprias contradições. Definida positivamente a "ação", pela própria personagem, no sentido amplo do termo ("minha ação heróica e prática te salvará" - p. 37 -

quadro), o scripteur, eleva o Poeta ao estatuto de "herói" me diante o gesto do Poeta.⁵²

Associada ao "drama" do Poeta, personificando no decorrer da ação as categorias semânticas que podem ser regu

padas em pares: amor - morte, inspiração - subjetivismo, "subterrâneo" - alienação, fantasia (fantasma) - lirismo, et c., Beatriz é assimilada à própria "alma" do Poeta, a última de toda uma série de projeções semicás *

53

Os cremadores "mataram os deuses.. Jogaram fora os mitos inúteis (p. 56); ora, destruindo pelo fogo Beatriz, ou seja, sua própria "anima", o Poeta auxilia os vivos a liquidarem os pressupostos idealistas vigentes; vestígios numerosos de uma estética impressionista, de uma filosofia especulativa clássica que orienta não só o espaço terrestre (o "subterrâneo" e a "rua"), mas também, e sobretudo, o mundo dos mortos.

54

Regido pelo Hierofante (guardião severo da ordem, tradição e moral), esse universo, situado "no além do espaço", equivale à "eternidade" (p.50), corresponde metaforicamente às "regiões da amnésia" de que fala Beatriz no quadro (p. 37), ao "país sem dor" (p.22) - expressão do Hierofante no 1º quadro, ao "país letárgico" (p.54); textualmente, ao "país da anestesia" Imagens essas paradoxais e derrisórias (e por isso mesmo satíricas), visto que, as personagens que aí habitam, em vez de estarem anestesiadas, sofrem terrivelmente de dores somáticas.

As descrições do espaço cênico na didascália introdutória não sugerem, entretanto, nenhuma atmosfera fantástica e/ou onírica, ao contrário, a utilização prescrita na composição da decoração de materiais insólitos (carvão, alumínio), e de objetos cênicos como um "jazigo de família" (equivalente ao lar), uma "árvore desganhada da vida", etc. expressa principalmente desolação, coerente, aliás, com a própria idéia de morte. É interessante observar o funcionamento semiótico dos signos cênicos; alguns, além de sua função significante original, adquirem uma nova dimensão funcional, como por exemplo, o "aeródromo" que serve de necrotério; outros sofrem modificações formais¹⁵, devido a operações de ordem metafórico-panódica: a "árvore desganhada da vida" possui a forma de uma cruz.

Ao nível da "manifestação discursiva" a sátira se manifesta principalmente nos jogos de palavras ("calembours"), "blagues". A alocução - intervenção final do Hierofante ao público-destinatário, em forma de epílogo⁵¹, ilustra toda a verve humorística e a derrisão desse mundo dos mortos.

Criação - ação - recreação

As delimitações das unidades dramático-formais coincidem com uma utilização/representação de diferentes níveis da linguagem, ou seja, cada quadro privilegia um registro lingüístico específico. Existe uma explicação de ordem simétrica entre o emprego de uma linguagem poética, elaborada, e a "construção" de um universo lírico-dramático (19 quadro); entre a utilização de um registro político e uma "ação" militante, isto é, uma manifestação de protesto (29 quadro); uma expressão prosaica e uma "recreação", um passatempo - o exercício da palavra considerado como uma atividade lúdica (39 quadro). É necessário, contudo, assinalar a permanência do registro poético-dramático nos discursos líricos do Poeta e Beatriz⁵², e a expressão culta da fala do Hierofante⁵³ - as únicas personagens presentes no "país do indivíduo/da gratificação/da anestesia". A estruturação da peça em quadros propicia, portanto, (e justifica), a diversidade discursivo-tonal; lirismo, gravidade, participação, protesto, sátira, humor, etc.

Produzida num período de grave crise política nacional (e internacional), às vésperas do advento do Estado Novo, que provocaria (já num clima de grandes tensões) uma mudança profunda na vida e no comportamento social do país, a dramatização da "catarse" do Poeta (obrigado a refugiar-se nos "subterrâneos") é, claro, pretexto a uma reflexão crítica de ordem estético-cultural e político-social, mas, sobretudo, pré-texto a uma severa condenação das forças conservadoras, repressivas e reacionárias, em ação. Ora, a mistura de gênero - ráfe, a diversidade de modalidades de linguagem, o caráter he

teroclítico das personagens - corolário, de certa forma, das divisões textuais/cênicas em "quadros" - servem, pode-se dizer, para reforçar a dimensão de teatralidade, de uma dramaturgia de participação e combate, à espera de uma mise-en-scène dificilmente realizável naquele contexto histórico.

NOTAS

1. Peça escrita em 1937 e publicada no mesmo ano juntamente

^{001,1} O Pei da Vela. O texto ao qual me referirei - das -
Obras Completas - VIII - Teatro - 3- edição, P. Pio, Civilização Brasileira, 1978.

2. "O quadro é uma unidade espacial de ambiência (. . .), é uma unidade temática e não "actancial" P- Pavis - Dictionnaire du Théâtre, p. 393.

3. "(...) Si la lecture implique interprétation - la construction d'un sens - alors la difficulté est au centre du phénomène." Ross Chambers - "Le texte "difficile" et son lecteur". Problèmes actuels de la lecture (Oollogue de Cerisy), p. 82.

4. O prólogo, na indicação textual, intitula-se "O compromisso do Hierofante"

O hierofante era um sacerdote dos mistérios de Eleusis (e de vários templos da Grécia antiga), que ocupava um cargo vitalício (escolhido entre os membros da família de Eumólpidas) Sua função consistia em presidir à iniciação aos mistérios eleusinos, apresentando aos mistos (iniciados) os objetos sagrados, pronunciando as fórmulas secretas e ocupando-se de todas as cerimônias rituais.

Na época do Império Romano, o hierofante era uma espécie de chefe de cultos e podia desempenhar os mais elevados cargos públicos.

5. "(• .) Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no p linci-

pio, a fim de que a policia garanta o espetáculo.(...) (p. 7).

- "Darei sempre a visão oficial", (p.22)

6. A. Ubersfeld - Lire le théâtre, p. 24; L'école du spectateur, p. 10.

7. "Alegórico" compreendido na acepção medieval da teoria dos quatro sentidos de um texto, isto é: "literal", "alegórico", "moral", "anagógico".

8. A assimilação à obra anterior se realiza "em termos de urna reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise ao estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado) . L. Perroni-Moysés - Texto, crítica, Escritura, p. 60.

9. É interessante observar na produção teatral oswaldiana o número considerável de personagens extraídas de contextos históricos, míticos, religiosos. Em O Homem e o Cavalo, por exemplo, o leitor/espectador assiste a desfile monumental e heteroclítico de figurantes: do ícaro a S. Pedro, de Cristo a Cleópatra, passando por Eyron e Capone - toícios caricaturados e travestidos (cf Lord Capone, Mister Byron) ; personagens antropomórficas e não-antropomórficas existindo paródicamente. (Cf. 32 quadro de A Morta)

10. J Kristeva - Sémeiotike - Recherches pour une Sémanalyse.

11. Um exemplo interessante da intertextualidade (o texto da referência sendo a própria produção romanesca do autor) é a reutilização do enunciado, em forma de frase feita da "Errata" do Serafim Ponte Grande: "Os mortos governaram os vivos" (Obras completas, 7ª edição, p. 255). No 2º quadro da Morta, o Juiz("lê num grande berro") "Os mortos-governam os vivos!" (p.35). Exemplo típico do que se pode chamar intratextualidade, ou fenômeno de colagem de elementos da própria escritura oswaldiana.

12. Dois planos: o texto e a representação. Dois práticas siq-

lâfícentes diferentes: a escritura e a mise-en-scène, com-

portando cada uma sistemas de signos distintos, tendo um funcionamento semiótico autônomo.

13. Pode-se delimitar a fronteira entre as duas práticas significantes (escritura/mise-en-scène) pela "matéria de expressão" (no sentido hjelmsleviano do termo) que difere uma da outra; a do texto é lingüística e a da representação, diversa - os signos cênicos provêm dos sistemas verbal e não-verbal. O signo teatral é composto, além dos signos lingüísticos, de signos que pertencem a sistemas semióticos múltiplos e distintos (visual, auditivo, "gestual", etc.)
14. "Está-se num cenáculo de marfim, unido, sem janelas, recebendo a luz inquieta do fogo. Em torno da Enfermeira, acham-se colocadas sobre quatro tronos altos, sem tocar o solo, Quatro Marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitadamente as suas aflições, indicadas pelas falas." (p. 13)
15. Esse elemento textual chamado didascália (fazendo economia da mensagem) se distingue pelo seu caráter sucinto e objetivo. Convém lembrar que existem elementos didascálicos, ou seja, elementos informativos, nos discursos das personagens.
16. Écrits I, p 66.
- 17* J Lacan, Écrits II, p. 174.
18. "Freud et Lacan", Nouvelle Critique n° 12, p. 100, 104.
19. Idéia original do scripteur de colocar em cena relações intra-intersubjetivas que, do ponto de vista psicanalítico, são essencialmente conflituais, e por isso mesmo, dramatizadas.
20. No dizer de Beatriz, p. 14.
21. A Outra a Beatriz - "Sou a imagem impassível onde ondulam tuas cargas..." (p.14)
22. "Alguém entrou ? censurarei quem for (...)" (p. 20)
23. A Outra - "Tenho medo de ser um cadáver em vez de dois seres vivos!" (p. 15).

24* O Poeta - "Não é possível mais. (_)

O professor te dissociou. Fugamos, Não há crime ainda vi-sível." (p. 21)

25. A Outra - "Eu sou o Alter ego." (p.18) .

"L'ego est toujours un alter ego." Lacan - Le Séminaire , vol. 2, p. 370. Citado por Michel Cusin - "Quand lire c' est dire" , Linguistique et sémiologie n° 6 (Sémiologi-que s) p. 142.

26. A respeito do destinatário-alocutário ausente, impessoal,a

quem muitas vezes nós nos dirigimos quando estamos sós (é o Outro que existe em nós), M. Cusin diz que esse "alguém é sempre, ao mesmo tempo o meu semelhante e um outro al-guém." Ibid., p. 142.

27. Elas estão soterradas, emparedadas, como diz O Poeta: " En quanto eu bradar o canto noturno do emparedado.(...) (p.22)

28. "Dire, c'est faire et la parole est acte." A. Ubersfeld -

Lire le théâtre, p 221.

29. Austin - Quand dire, c'est faire, p. 219.

30. Ecrits I, p. 146.

31. Ibid. p. 124.

32. Aliás, como o das demais personagens deste quadro.

33. "La fonction du langage n'est pas d'informer mais d'évo-quer./ Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre." Lacan, op. cit., p. 181. _

34. Além das indicações cênicas, o termo didascália compreende o nome das personagens, não só na lista inicial, mas no interior mesmo do diálogo e as indicações de lugar, res-pondendo as perguntas quem e onde, (cf. A Ubersfeld - op. cit., p . 22) .

35. Horácio (chamando O Poeta) - "Deixe-a! Não vês que habi-tas de novo com ela os subterrâneos da vida interior?" (p. 32)

36. "Está-se num cenáculo de marfim, tinido, sem janelas, rece-bendô a luz inquieta do fogo." (p. 13)

o lexema "jaula" é empregado várias vezes pelas personagens-referência às prisões e ao próprio espaço enclausurado em que se encontram.

37. Ele faz alusão ao "país oficial de Freud" e à "sociedade esquizofrênica" (p. 20). A Outra refere-se à "histeria" (p. 20) de Beatriz.

38. Trata-se, segundo A. Ubersfeld, de uma "matriz textual da representatividade." Op. cit., p. 20.

já me referi acima à apresentação introdutória do Hierofante como atuante cênico; mas em outros momentos da peça, há alusões por parte das personagens à sua existência teatral e à sua presença em cena, onde novas personagens podem surgir.

Beatriz - "Tens medo que seja um personagem novo»" (p. 15).

O Hierofante - "Não é preciso abrir, eu já estava aqui." (P. 15)

A Outra faz uma alusão ao "circo" (p. 16), como sendo o espaço em que se encontram.

Essas referências à representação (teatralização do código da escritura teatral), situando as personagens ao nível cênico, são alguns exemplos ilustrativos do abundante emprego da técnica do "teatro no teatro" no interior do texto em questão. (Cf. O Rei da Vela)

39. A personagem refere-se à "prática escritural" e, de certa forma, à sua existência textual, ou seja, ao seu estatuto lingüístico.

40. Beatriz - "Sou a mulher de mármore dos cemitérios" (p. 21)

O Poeta - "Ês sempre uma Vitória de Samotrácia, com os olhos e os cabelos presos a um horizonte sem fundo." (p. 17, 23)

41. Todo o seu discurso político veicula o postulado marxista do primado do ser social (p. 19, 22).

42. "(...) Quero a manhã, quero o sol!" (p. 53).

43. "Toda a minha produção há de ser protesto e embelezamento

enquanto não puder despejar sobre as brutalidades coletivas a potência dos meus sonhos." (p.20)

"Vem para o outro lado» Minha ação heróica e prática te salvará." (p. 37).

44. A. Ubersfeld - op. dt., p. 290. _____

45. Emblema da "Ação Integralista Brasileira" dos anos 30. Carregando uma tabuleta com esses dizeres, o Hierofante torna-se o representante dos "fascistas" brasileiros.

46. Cf. didascália: "(...) Do lado dos mortos cerram colunas, graves interjeições, adjetivos lustrosos e senhorias arcaísmos." (p. 34)

47. Didascália: "Tumulto do outro lado da cena. Um grupo de exaltados, em roupa pobre, protesta contra o comício. Homens e mulheres invadem a cena." (p. 32).

Fragmentos de um teatro político, de agit-prop- Cf. o Homem e o Cavalo.

48. O cremador - "O que nos traz 'a cena' e a fome. Mais que qualquer vocação. Muito mais que a vontade de representar (•)" (p.35)

Ver supra, nota 38.

49. O Policia - "O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos. Não se atacam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. (...) (p. 30).

50. Já no 22 quadro o Poeta expressa reiteradamente a desfiguração morfológica de Beatriz,

51. "Morta! Beijei inútil a labareda extinta de teu corpo. Por isso guardavas dentro do peito uma humanidade diversa, atraente e terrível!" (p. 55)

"(.) Se a força criadora de minha paixão não te toca, é porque não existes!" (p.55).

52. Cf. "gestus social" de Brecht - expressão de toda uma situação social.

53. A partir de um signo-personagem (Beatriz) , considerado como um elemento signifi-
cante, há, pois, todo um trabalho de projeções sêmicas, através de operações associativo-me-
tafóricas de várias ordens: intertextual, paródica, dramá-
tico-poética, originando uma multiplicidade de signifi-
cados.
54. O Radiopatrulha - "O país dos mortos é donde se alimen-
ta toda religião..-" (p.55)
Não se pode esquecer que são os mortos que personifi-
cam a ordem estabelecida, todas as forças conservadoras e
repressivas da sociedade.
55. Cf. a barca de Caronte é um autogiro.
56. O Hierofante (Aproximando da platéia) - "Respeitável pú-
blico! não TOS pedimos palmas, pedimos bombeiros? Se quiser
des salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide cha-
mar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como
vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas
ppdrições e talvez nos salvareis da fogueira acesa do mun-
do!" (p.56).
57. A partir do 2º quadro, o confronto verbal entre O Poeta
e Beatriz constitui uma "Ação dramática" à parte, e é in-
teressante observar no 32 quadro, que, no plano cênico,
ela se transforma em "representação dentro da representa-
ção"; as demais personagens abandonam o palco para assis-
tirem, na platéia, ao "drama" do Poeta.
58. Cf. etimologia da palavra "hierofante", do grego "hieros"
= "sagrado", "phainein" = "mostrar, ensinar"
No 12 quadro, Beatriz apresenta o Hierofante como sendo
o seu "professor de jiu-jitsu", (p.15)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

V

- Althusser, L. - Freud et Lacan. Nouvelle Critique ne 12, janvier, 1964.
- Austin, J.L. - Quand dire c'est faire. Tradução, introdução de Gilles Lane. Paris, Seuil, 1970.
- Bächtine, M. - La poétique de Dostoïevski. Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, R. - Diderot, Brecht, Eisenstein. L'obvie et l'obtus (Essais critiques III), Paris, Seuil ("Tel Quel"), 1981.
- Brecht, B. - Écrits sur le théâtre. Paris, L'Arche, 1972.
- Chambers, R. — Le texte "difficile" et son lecteur i Probip — mes actuels de la lecture. (Colloque de Cerisy) Paris, Clancier-Guenaud, 1982.
- Cusin, M. - Quand lire c'est dire. Linguistique et Sémiologie - ne 6 (Sémiologiques) Lyon, Presses Universitaires de Lyon, s/data.
- Dante. La Divine Comédie. Tradução, prefácio, notas de Henri Longnon. Paris, Gamier, 1966.
- Enciclopédia Universal Ilustrada. Europeo Americano. Madrid, Espasa-Calpe, 1925.
- Kristeva, J. - Sémiotique - Recherches pour une sémanalyse. Paris, Seuil, 1969-
- Lacan, J. - Écrits I. Paris, Seuil, 1966.
- _____ - Écrits II. Paris, Seuil, 1971.
- Meautis, G. - Les Mystères d'Eleusis. Neuchatel, Editions de la Baconnière, 1934.
- Molino, J. - Présentation; Problèmes de la métaphore. L'langage - ne 54, Juin 1979.
- Pavis, P. - Dictionnaire du théâtre. Paris, Editions Sociales, 1980.
- Peixoto, F. - L'histoire au secours du théâtre brésilien. Travail Théâtral ne 32-33, décembre 1979.
- Perrone - Moises, L. - Texto, Crítica, Escritura, São Paulo, Atica, 1971.

Théâtre Public n°s 34-35 (Le théâtre de marionnettes) , août-septembre 1981.

Tomachevski, B. - Théorie de la littérature. Tradução T. Todorov.. Paris, Seuil, 1965.

Ubersfeld, A. - Lire le théâtre. Paris, Ed. Sociales, 1977-

_____ - L'école du spectateur. Paris, Ed. Sociales, 1981 ■

H e l j. a n e K o h l e r - l' o d r i g u e s
Faculdade de Letras e Ciências Humanas
Universidade de Besançon