

Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático

Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati¹ (UEL)

Resumo:

Dentre as especificidades do texto dramático, destaca-se o fato de ele prever a realização cênica, afinal, seus elementos constitutivos são orquestrados tendo em vista a funcionalidade dramatúrgica, isto é, a teatralidade. O metateatro é uma forma de evidenciar a construção virtual do espetáculo nas matrizes do texto. A dramaturgia de Oswald de Andrade corrobora a concepção de teatro como dupla enunciação (texto e espetáculo) ao colocar em cena personagens com consciência dramática ou que discutem os limites e alcances da arte dramática. Este trabalho tem por objetivo destacar de que forma e em que medida o espetáculo cênico brota da forma de concepção e criação do texto dramático empreendida por Oswald, tomando o metateatro como ponto de partida para essa reflexão.

Palavras-chave: texto dramático, espetáculo, metateatro, Oswald de Andrade.

Introdução

Fenômeno dúplice, o teatro vem sendo historicamente abordado nas confluências entre texto e espetáculo; no espaço dessas confluências, se instala uma discussão acerca do terreno a que pertence a teatralidade. Ao texto dramático importa ter funcionalidade cênica, uma ação dinâmica e construir um campo de imagens facilmente materializável pela mente do leitor ou pelo olhar do encenador. Dessa perspectiva, texto e espetáculo passam a dividir a responsabilidade pela constituição da teatralidade.

Na modernidade, em particular no início do século XX, a reflexividade é uma das tônicas da arte. Percebendo-se em um outro contexto histórico a partir do qual é levada a propor novas questões estéticas, a arte moderna faz de si mesma seu tema predileto – e de forma quase obsessiva. O que é arte, qual sua função, que papel é reservado ao artista nessa nova configuração social (capitalismo industrial) são algumas das muitas questões incorporadas pela arte e transformadas em mote para a criação artística. Esse é o terreno ideal para que também o teatro faça germinar novas formas e técnicas de auto-reflexividade, e dentre elas o metateatro é uma das mais fecundas.

A modernidade teatral brasileira está sujeita aos influxos das renovações da dramaturgia estrangeira, do abalo provocado pelas vanguardas européias e das provocativas propostas do Modernismo. Oswald de Andrade inicia sua produção como dramaturgo fortemente marcado por essas influências, às quais se deve somar sua própria contribuição para a modernização das letras brasileiras, concentrada especialmente no conceito de antropofagia como princípio de criação artística, de relação com a cultura do outro e com a tradição literária nacional. Um olhar arguto sobre a sociedade e a literatura da época acentua a feição metalingüística de sua produção literária; no teatro, o campo privilegiado para essa reflexão é o metateatro.

Nas peças de Oswald, certos recursos metateatrais (ruptura da ilusão dramática, personagens com consciência dramática, inserção do discurso crítico no discurso ficcional) podem ser compreendidos como forma de construção da teatralidade no entretecer do texto dramático. O metateatro, ao apontar os procedimentos de construção do texto e remeter o leitor à construção do espetáculo, contribui para que o teatro do século XX recupere a teatralidade posta em xeque pelas recentes teorias estéticas (Naturalismo e Simbolismo); por isso é relevante apontar como alguns recursos meta-

teatrais evidenciam a dimensão espetacular do texto e, por conseguinte, projetam o metateatro como matriz de teatralidade.

1 Teatralidade e mimetismo

Ao pensar na arte teatral, é inevitável refletir sobre a teatralidade, concentrada na dimensão espetacular do teatro – ou seja, no palco. Dessa perspectiva, teatralidade estaria em oposição a texto dramático; a este último, reserva-se o âmbito da narratividade, o primado da palavra, do diálogo; aquela opera na construção visual de signos, constituindo-se como uma linguagem à parte do texto. Contudo, o ponto de vista por nós adotado neste trabalho pretende colocar a questão de um outro ângulo, mais próximo da complementaridade do que da oposição. Dito de outro modo, a teatralidade não é privilégio do palco, podendo ser construída a partir do próprio texto dramático. Tudo que, no texto, contribui para a construção de sua visualidade, todos os signos que se configuram iconicamente (gesto, figurino, marcação de cena, objetos de cena, entonação) são matrizes de imagens, são apelos à construção visual do leitor. Neste artigo, tomamos o termo **teatralidade** como sinônimo das virtualidades cênicas presentes em um texto dramático, ou seja, a teatralidade é buscada no próprio texto, em tudo aquilo que nele é imagem e desvela a natureza convencional da arte teatral.

A história da dramaturgia no Ocidente é permeada por diferentes concepções acerca da teatralidade que, todavia, giram em torno da mesma problemática: o questionamento da arte teatral como forma de representação do mundo. Um marco fecundo dessa reflexão é o século XIX, momento em que se estabelece a estética realista/ naturalista para quem o teatro é visto como imagem viva do real. O surgimento da fotografia e o desenvolvimento de técnicas cênicas, particularmente novos usos da iluminação, viabilizam a pretensão de tornar o palco um espaço de reprodução da vida, constituindo uma “teoria mimética da representação. Um mimetismo radical, que exclui qualquer idealização, qualquer estilização” (ROUBINE, 2003, p.110). Lançando mão dos mais variados expedientes, o palco naturalista procura elevar a ilusão dramática à máxima potência, transformando-se num microcosmo que espelha o real. Paradoxalmente, o resultado desse esforço é evidenciar que, mesmo quando a intenção é reproduzir o real, o teatro não consegue escapar das convenções; “a ideologia da ilusão leva os Naturalistas a esquecerem que a passagem do real para o palco implica sempre num ‘discurso’ sobre o real, e que não existe teatro sem convenção”, observa Fachin (2000, p.272). Mesmo a ilusão mais bem enredada é decorrente da técnica, da construção artística a partir de certas convenções estéticas. Roubine (2003, p.112) observa que nem mesmo o mais intransigente mimetismo consegue escapar de algum mecanismo de estilização:

O interesse da teoria naturalista do teatro talvez esteja no fato de que ela funda uma dialética da representação. Ela se instala na tensão entre uma aspiração “moderna” à reprodução idêntica do real em todas as situações [...] e a rede de convenções sem as quais essa reprodução não consegue nem mesmo pensar em existir. O naturalismo se afirma contra as convenções existentes, mas, ao mesmo tempo, o naturalista sabe perfeitamente que as infletirá, as transformará talvez, mas não as fará desaparecer.

Se a estética naturalista defende um “mimetismo radical” – portanto, reduz o escopo da teatralidade –, a estética simbolista, ao sobrevalorizar o texto, a simbologia da palavra e da imagem poética, reduz radicalmente a importância da cena, chegando mesmo a considerá-la prejudicial ao texto. Na contracorrente do Naturalismo, os poetas simbolistas questionam a possibilidade de compreender a arte como reprodução da realidade, propondo o resgate daquilo que a palavra tem de sugestivo, de alusivo a uma realidade não necessariamente concreta, mas principalmente possível, criada pelo olhar arguto e subjetivo do artista. “Para eles, a realidade sensível não é senão a aparente alusão a uma realidade espiritual superior” (ROUBINE, 2003, p.120). A representação teatral adquire – ou recupera, nas origens do próprio teatro – um caráter ritualístico, dando ênfase à recriação da palavra do texto dramático por meio de imagens cênicas revestidas de sentido simbólico. Sem ne-

nhum receio da acusação de “textocentrismo”, o teatro simbolista assume que a mediação do palco é um risco ao texto; portanto, só é válido o espetáculo que consegue evidenciar as potencialidades líricas da palavra poética. O palco simbolista fica nu. Desprovido de aparato cenográfico, considerando o ator apenas um veículo de proclamação da palavra de um outro, o dramaturgo, o teatro simbolista acaba por “desvalorizar, se não eliminar, todos os outros elementos constitutivos da teatralidade” (ROUBINE, 2003, p.122).

A despeito da negação da teatralidade e a exemplo da estética naturalista, os simbolistas deixam um importante legado para a estética teatral do século XX. A simbologia proposta influencia tendências como o teatro do absurdo, que também recusa o mimetismo e os efeitos de ilusão, assim como veste a cena com imagens apenas apreendidas por um viés simbólico. Também alguns dramaturgos e encenadores, preocupados com a recepção teatral, defendem um maior espaço para a percepção do espectador, isto é, propõem abrir mão de mostrar tudo no palco para que a sugestão estimule a imaginação do público.

Por conseguinte, temos que ambas as estéticas, ao enfraquecerem a teatralidade, acabam por colocá-la em questão, procedimento fundamental para o desenvolvimento da estética teatral no século XX; aliás, assiste-se no período à “reteatralização” do teatro operada particularmente a partir das idéias e experimentalismos do russo Meyerhold. Em lugar da supremacia da declamação do texto, são revalorizados signos que devolvem a teatralidade ao palco: o corpo do ator, mímica e dança, máscaras e figurinos, além do cenário que abandona a tendência de réplica do real para tornar-se uma imagem grávida de significações múltiplas; tudo colabora para que a representação recupere seu caráter teatral, como destaca apropriadamente Mostaço (2008, p.1):

Vsevolod Meyerhold, ao propugnar o teatro teatral por ele forjado, insistia em destacar na cena exatamente sua característica construída, artística, resultado de signos inflados de significação que poderiam, facilmente, ser tomados como símbolos. A teatralidade, nessa acepção, surge valorada positivamente, como uma virtude artística.

2 Metateatro: matriz de teatralidade

Não coincidentemente esse processo acontece ao mesmo tempo em que a arte, em todas as suas manifestações, vive um momento de intensa reflexão, de profundo questionamento sobre seus limites e alcances, funções e determinações. A metalinguagem torna-se uma marca da arte das primeiras décadas do século; também a arte teatral – entendida aqui em sua dupla configuração, isto é, literatura dramática e arte cênica – abraça a missão de refletir sobre sua configuração, não podendo escapar à questão sobre o que é o teatro e como ele se produz. O metateatro, em suas múltiplas manifestações, atende a essa nova necessidade do teatro. A peça dentro da peça, a inserção do discurso crítico no discurso ficcional, a criação de personagens com consciência dramática, o questionamento acerca das fronteiras entre o real e a representação do real, a ruptura da ilusão teatral por meio da desconstrução da quarta parede são alguns dos procedimentos presentes nas obras da maior parte dos dramaturgos do século XX representantes das mais variadas tendências (Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Samuel Beckett, Jean Genet).

O metateatro coloca em cena os bastidores da criação espetacular, resgatando a percepção do espetáculo e do texto como construção intencional, reafirmando a teatralidade enfraquecida no final do século XIX. Ao apagar as fronteiras entre público e platéia, lembrar constantemente o espectador que ele está no teatro, interpor um narrador entre a ação representada e aquele que a assiste, criar personagens autônomas em relação a seu criador e àqueles que tentam representá-las no palco, perverter a configuração tradicional de categorias dramáticas como tempo, espaço, ação e diálogo, os dramaturgos modernos abrem caminho para que o metateatro seja uma nova matriz de teatralidade.

Pavis (1999), ao inquirir se a teatralidade é uma propriedade do texto dramático, coloca a questão em termos da polêmica texto *versus* espetáculo; haveria uma espécie de texto dramático que visa à cena e dela necessita para alcançar plenitude – por isso chamado de “teatro puro” – em oposição a uma outra espécie de texto cuja organização prescinde da atualização cênica, nomeado, então, “teatro literário”. O surgimento da figura do encenador, em fins do século XIX, desloca a questão da oposição entre teatro puro e teatro literário ao definir o palco como espaço primordial da construção da teatralidade, estabelecendo que ela “não surge mais, pois, como uma qualidade ou essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala” (PAVIS, 1999, p.373).

Embora a teatralidade seja mais evidentemente uma propriedade da cena, acreditamos que o texto seja também um espaço de sua construção, particularmente ao trabalharmos com a hipótese de que o metateatro revela os bastidores da construção do texto e do espetáculo. Para constatar a pertinência dessa abordagem, basta verificar como os signos teatrais disseminados no texto trazem uma teatralidade latente a partir da qual o receptor é convidado a construir mentalmente o espetáculo; mais do que isso, é instado a perceber a arte dramática como convenção, acordo necessário entre autor e platéia para que o prazer do jogo teatral seja possível.

Num esforço de constituir os estudos do signo teatral como um campo de pesquisa da Semiólogia, Kowzan (1977) debruça-se sobre os signos do espetáculo. Para o autor, as artes do espetáculo definem-se não apenas por serem uma manifestação artística, mas também por exigirem a presença de um público e utilizarem convenções construídas e partilhadas socialmente. Kowzan (1977, p.61) acredita que “entre todas as artes, e talvez entre todos os campos da atividade humana, a arte do espetáculo é onde o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade”, haja vista o uso da palavra que ultrapassa os limites da significação lingüística para amplificar-se com a entonação, a expressão facial, o gesto; logo, é na confluência de vários signos que a palavra alcança significação no palco.

A arte do espetáculo transforma tudo em signo, mesmo aquilo que é percebido como natural. A voz naturalmente hesitante, os gestos lentos ou o corpo arqueado de um ator idoso tornam-se signos ao serem colocados no palco. “Na representação teatral tudo é signo” (KOWZAN, 1977, p.61) porque qualquer elemento levado ao palco reveste-se de teatralidade e assume o caráter de uma convenção. O signo teatral faz parte de um sistema de convenções que permite a comunicação entre palco e público. Por isso, muitas vezes basta um efeito de luz para indicar a passagem do tempo ou um som ou música para refletir o estado emocional da personagem. Uma personagem portando uma capa de chuva ou lançando um olhar expressivo para outra basta para criar significações múltiplas.

Dentre os responsáveis pela criação dos signos teatrais, Kowzan (1977, p.78) – embora reconheça que na contemporaneidade o diretor é “o mestre todo-poderoso do espetáculo, que pode criar ou suprimir signos de qualquer sistema” e considere o ator, o cenógrafo e o compositor musical entre os criadores de signo no teatro – aponta em primeiro lugar o autor dramático, “principalmente criador dos signos da palavra, mas [que] pode inspirar, mediante o próprio texto ou participando dos ensaios, signos pertencentes a todos os demais sistemas”. O dramaturgo Oswald é um criador de signos pertencentes aos mais variados sistemas (palavra, gesto, expressão facial, indumentária, acessórios, cenário, música, som, etc.); revestindo-os com uma função metalingüística, o autor acentua a teatralidade do texto, produzindo uma dramaturgia essencialmente visual, imagética, espetacular.

3 Configuração do espetáculo na dramaturgia de Oswald de Andrade

Na dramaturgia de Oswald de Andrade destacam-se três peças escritas na década de 1930: *O homem e o cavalo*, *O rei da vela* e *A morta*. A primeira é um verdadeiro banquete antropofágico,

pois reúne os mais variados e fantásticos espaços (o céu, uma estratonave, a Barca de São Pedro ou uma estação interplanetária em terras socialistas), tempos históricos (guerra de Tróia, a civilização de Cleópatra, conquistas napoleônicas, a máfia de Al Capone) e personagens (Cristo, Lord Byron, D'Artagnan). A história é carnavalizada, recontada parodicamente com o objetivo de demonstrar como o capitalismo vinha sendo gestado desde tempos imemoriais e, esgotado, devia ser substituído por uma nova ordem, o comunismo. *O rei da vela* retrata a ascensão econômica da burguesia industrial simultaneamente à falência da aristocracia rural e denuncia a opressão do capital estrangeiro (americano) sobre a economia nacional, cujo resultado é a exploração financeira de pequenos comerciantes e proprietários. Carnavalização e riso são elementos fundamentais na construção da peça, aspectos acentuados por desvios sexuais representados por personagens volúveis e falsamente moralistas. A última peça, qualificada pelo próprio autor como “ato lírico”, faz o leitor mergulhar no espaço do onírico e do mitológico por meio do diálogo com o texto clássico de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*. Também aqui um poeta atravessa três mundos – os países do indivíduo, da gramática e da anestesia – para recuperar sua amada Beatriz do mundo dos mortos, mas acaba aderindo à energia sexual da vida; do combate entre vivos e mortos, sai vitoriosa a renovação, a ruptura.

Nenhuma peça foi encenada à época de produção, seja porque “põem em prática um teatro de intervenção social, sendo vítimas de um sintomático ‘esquecimento’ tanto por parte da crítica, afinada com o paradigma moderno, quanto do próprio meio teatral” (DUARTE, 2000, p.50), seja porque a linguagem das peças é acentuadamente revolucionária para o estado do teatro brasileiro nas décadas iniciais do século XX. O fato de não alcançarem existência cênica colabora para imprimí-lhes a pecha de irrepresentáveis. Contudo, a leitura dos textos revela que o autor mantém um olhar no palco ao escrevê-las, a começar pela configuração espacial e construção do cenário.

Em *A morta* a rubrica inicial do 1º. Quadro anuncia: “a cena se desenvolve também na platéia” (ANDRADE, 1995, p.35), procedimento de ruptura da clássica divisão espacial entre palco e público. Postadas em camarotes suspensos no meio da platéia, as quatro personagens iniciais (Beatriz, A Outra de Beatriz, O Poeta, O Hierofante) permanecem imóveis e suas falas são reproduzidas por microfones; no palco, são duplicadas por quatro marionetes cujo movimento alucinado cria um contraponto entre ser animado em estado de paralisia e ser inanimado que adquire vida. Colocar as marionetes no palco e os atores na platéia é uma provocativa quebra de expectativa, afinal, espera-se que a ação se desenvolva no palco e o espaço da platéia seja reservado apenas ao público. Kowzan (1977, p.67), ao tratar da palavra como signo teatral, parece descrever o modo como o recurso do microfone e das marionetes é utilizado por Oswald:

Às vezes o procedimento do teatro de marionetes pode ser imitado numa representação dramática com atores vivos, mas então o papel semiológico desse jogo é inteiramente diverso, se não oposto. Tomemos uma personagem que execute gestos rígidos e não faça nada mais que abrir a boca, enquanto suas palavras são transmitidas mecanicamente por meio de um alto-falante. A ruptura intencional entre a fonte natural da voz e o sujeito “que fala” é signo de personagem-marionete. A separação da palavra e do sujeito que fala, recurso bastante difundido no teatro contemporâneo graças às técnicas modernas, pode revestir diferentes formas e representar papéis semiológicos distintos: signo de monólogo interior do herói, signo de um narrador visível ou invisível, de uma personagem coletiva, de um espectro (o pai de Hamlet em certas representações), etc.

Completando as possibilidades semiológicas elencadas por Kowzan, cremos que n’*A morta* o uso de marionete e microfone constitua um procedimento de teatralização da cena, isto é, eleva o caráter construído do espetáculo teatral à sua máxima potência. O espectador é mergulhado no universo da representação, pois tudo é artificialmente produzido e absolutamente separado de qualquer tendência à reprodução mimética do real. O uso do duplo – Beatriz, despida, é duplicada por A Outra, pudica e vestida de negro e as personagens Poeta e Hierofante parecem constituir duas faces da mesma personagem (face sonhadora somado à face pragmática) – pode remeter à própria essência

do teatro como representação; como os níveis de representação se multiplicam e não há intenção de reprodução mimética do real, o mergulho no universo teatral é gradativamente mais profundo.

O 3º. Quadro de *O homem e o cavalo* também pressupõe indefinição entre os espaços do palco e da platéia, o que permite a algumas personagens manifestarem-se do meio da platéia no 8º. Quadro, cuja cena V traz a seguinte indicação cênica: “O chinês brota do solo num espaço da platéia” (ANDRADE, 1990, p.100), o que acontece com outras personagens nas cenas seguintes, como o Pequeno-burguês e o Poeta católico. Invadindo o espaço do público, o teatro oswaldiano interfere no processo de recepção do espetáculo, torna o espectador parte do show, quase uma personagem; aliás, n’ *A morta*, o Hierofante coloca-se na frente do palco e se senta sobre a caixa do ponto, anunciando direta e claramente aos espectadores que eles são parte essencial da representação, até porque devem empregar toda a energia de sua imaginação para a composição do espetáculo.

Permanecerei fiel aos meus propósitos até o fim da peça. E solidário com a vossa compreensão de classe. Coisas importantes nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte. Estamos nas ruínas misturadas de um mundo [...]. Vossa imaginação terá de quebrar tumultos para satisfazer as exigências da bilheteria. Nosso bando precatório é esfomeado e humano como uma trupe de Shakespeare. Precisa de vossa corte. Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. (ANDRADE, 1995, p.29)

Em *O rei da vela* o limite entre os espaços palco/ platéia é respeitado, mas a intenção de lembrar o espectador que ele está no teatro e que tudo não passa de uma atuação ensaiada, prevista, calculada está longe de ser abandonada. Os cenários dos três atos são meticulosamente montados a fim de que o efeito teatral seja amplificado, particularmente nos dois primeiros. A cena do 1º. Ato se passa no escritório de usura de Abelardo I, o rei da vela do título, espaço atulhado por objetos penhorados dos devedores: “*Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone*” (ANDRADE, 2003, p.37). A diversidade de objetos e o fato insólito de estarem reunidos apresentam o espaço como construção teatral; os objetos em cena transcendem sua significação habitual, alcançando o *status* de signos polissêmicos: o retrato da Gioconda pode ser lido como signo do provincianismo nacional ou do apego a tradições, o divã futurista ao lado de uma secretária do século XVIII estabelece um contraponto temporal, o castiçal de latão denuncia o mundo de aparência da aristocracia brasileira.

O mesmo princípio preside a construção do cenário do 2º. Ato, “uma ilha tropical na Baía de Guanabara” (ANDRADE, 2003, p.65). O som dos pássaros que “assoviam exoticamente nas árvores brutais” é ouvido em cena como signo do artificialismo do cenário, mera composição de fundo para que as personagens, vestidas “pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial”, por lá desfilassem. Tudo é composto de modo que a família seja flagrada em um momento lúdico; mergulhadas no jogo cênico, elas desvelam algumas máscaras, adotam outras, enfim, constroem claramente seus papéis.

Mas voltemos um pouco ao início do primeiro ato, quando contracenam Abelardo I e Abelardo II, seu secretário. Eles acabam de dispensar um cliente a quem negaram renovação de crédito e Abelardo I não quer receber mais ninguém; o secretário insiste argumentando que a jaula, metonímia da sala de estar do escritório, está cheia, mas o agiota, rompendo a quarta parede e revelando consciência de estar no teatro a representar uma peça, é categórico: “[...] Esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum de meus clientes. São todos iguais” (ANDRADE, 2003, p.43).

Personagem de teatro, Abelardo I encontra no último ato de *O rei da vela* a oportunidade para desconstruir qualquer possibilidade de ilusão e desvelar insistentemente os bastidores do teatro, caracterizando-o como lugar de convenções, de manobras para construção do espetáculo. Por isso ele pode afirmar ser uma personagem de seu tempo, que vai até o fim, “a morte no terceiro ato”

(ANDRADE, 2003, p.98). Abelardo é personagem e diretor de cena ao mesmo tempo, já que o cenário de sua morte, atravancado por objetos penhorados de uma Casa de Saúde, foi preparado por ele mesmo e os efeitos de cena também são orquestrados pelo protagonista, que ordena:

ABELARDO I — [...] (*Grita para dentro.*) Olá Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. Não foi à toa que penhorei uma Casa de Saúde. Mandei que trouxessem tudo para cá. A padiola que vai me levar... (*Fita em silêncio os espectadores.*) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (*Grita.*) Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Manguê! (*Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.*) Por favor, seu Cirineu... (*Silêncio. Fica interdito.*) Vê se afasta de mim esse fósforo... (ANDRADE, 2003, p.98).

Não resta nenhuma possibilidade de mimetismo, nem de mergulho na ilusão dramática pelos espectadores. Para a personagem, demonstrar conhecimento da presença do público equivale a dizer: sou uma personagem, sei que estou no palco, tenho um papel a desempenhar diante de vocês. Mas não se iludam, é apenas um jogo, uma cena, da qual podem participar, inclusive, figuras dos bastidores como o maquinista e o ponto.

Personagens de *O homem e o cavalo* apresentam o mesmo nível de consciência dramática de Abelardo I. No 1º. Quadro, cuja ação se desenrola no céu, uma das personagens sai do banheiro feminino ainda abotoando a cinta, no que é repreendido pelo Poeta-soldado:

O POETA-SOLDADO — Mas que mania! Você vive no reservado das senhoras!
O DIVO — Está entupida a outra!
BALDUÍNA — Sujeito cafajeste!
O POETA-SOLDADO — Você perdeu o senso moral no palco! (ANDRADE, 1990, p.25)

Além da consciência de estarem no palco, de questionarem os limites do que pode ser representado, as personagens ainda desconstroem as fronteiras palco/ platéia, rompendo a quarta parede na cena do julgamento de Cristo, no 8º. Quadro da peça, quando Madame Jesus está sendo interrogada:

MME. JESUS — Capanga de mi esposo! (*Chegando-se para a platéia e a ela se dirigindo.*) Para defenderlo contra los comunistas. Se hay alguno en la sala que se presente! Hombre!

O SOLDADO VERMELHO — Atenção, Madame. Isto aqui não é campeonato de boxe!

UM ESPECTADOR (*Da platéia.*) — Viva usted e viva su amante! (ANDRADE, 1990, p.97).

Também as personagens de *A morta* revelam consciência de pertencerem ao universo das convenções teatrais. Ao caracterizar o espaço em que se encontram, A Outra afirma: “Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro” (ANDRADE, 1995, p.36). Sabendo-se em pleno palco, o Hierofante prossegue no desnudamento da artificialidade da cena questionando: “Onde estamos, em que capítulo?” (ANDRADE, 1995, p.37); partícipes de uma fábula que deve prosseguir por caminhos previamente demarcados, as personagens se questionam sobre o que lhes é reservado nas próximas cenas. Mais ainda: o Poeta deixa claro o princípio norteador da teatralidade ao asseverar: “Arte é outra realidade...” (ANDRADE, 1995, p.38). Seu discurso é um germe de teoria teatral que explicita a impossibilidade de se compreender a arte como mimese absoluta do mundo. O espaço do teatro é privilegiado para (re)criação de mundos, tantos quantos a imaginação do dramaturgo, do leitor, do encenador e do espectador permitirem.

Conclusão

O metateatro é um dos recursos encontrados pela dramaturgia moderna para reteatralizar o palco no século XX. Muitos signos teatrais – cenário, personagens, palavra, gestos, som – são trabalhados de modo a não permitir que o espectador mergulhe na ilusão, lembrando-o constantemente de estar no teatro e que tudo que se desenrola no palco é previamente estabelecido, calculado e programado. Assim, a dramaturgia moderna caminha para uma consciência aguda de seus anseios e limites, questionando formas dramáticas e técnicas de representação.

O texto dramático assume sua vocação teatral e se revela como espaço de inscrição virtual do espetáculo, reforçando a dupla natureza do fenômeno teatral. Nesse contexto, o metateatro pode ser compreendido como matriz de teatralidade por devolver a arte teatral ao terreno das convenções dramáticas, por fazer dessas convenções objeto de reflexão do próprio teatro.

A dramaturgia de Oswald de Andrade, sintonizada com as tendências mais modernas do teatro ocidental, é um fecundo terreno a partir do qual se imprime um caráter mais moderno ao teatro nacional. Por isso insistimos em destacar as transformações operadas pelo fundador do movimento antropofágico à linguagem teatral que, ao adquirir maior consciência crítica, amplia suas possibilidades de invenção e renovação.

Referências Bibliográficas

- [1] ANDRADE, Oswald de. *A morta*. 2.ed. São Paulo: 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- [2] ANDRADE, Oswald de. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- [3] ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.
- [4] DUARTE, Eduardo de Assis. A antropofagia encontra o marxismo: notas a propósito de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p.50-57.
- [5] FACHIN, Lídia. Questões de ilusão teatral. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p.267-278.
- [6] KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: INGARDEN, Roman et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Organização e tradução e Luiz Arthur Nunes e outros. Porto Alegre: Globo, 1977, p.57-83.
- [7] MOSTAÇO, Edelcio. Considerações sobre o conceito de teatralidade. Disponível em <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2008.
- [8] PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- [9] ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Autor(es)

¹ **Sonia Aparecida Vido PASCOLATI (Profa. Dra.)**
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
E-mail: sopasco@hotmail.com