

CONFLUÊNCIAS ÉPICAS NAS PEÇAS *SANTA*, *AUTOMÓVEL* E *SOLDADO DE* OSMAN LINS E A ESTÉTICA DRAMÁTICA NO ROMANCE *AVALOVARA*

Maria Tereza Dias

O teatro menos conhecido de Osman Lins - refiro-me às peças *Mistérios das figuras de barro*, *Auto do Salão do automóvel* e *Romance dos dois soldados de Herodes* - ao contrário do caráter cômico popular das precedentes *Lisbela e o prisioneiro* e *Guerra do “Cansa-cavalo”*, caracteriza-se por tendências épicas inéditas. Se o teatro produzido por Osman Lins em sua fase de maturidade abre-se para a narrativa, em movimento dialético, sua ficção literária aproveita-se da dramaturgia. O diálogo do romance *Avalovara* com o teatro, por exemplo, se dá desde a concepção de cenas isoladas até o formato maior da obra, em concordância com uma das marcas identificadoras da poética específica deste romance que consiste na convergência das linguagens do teatro, do cinema e da pintura.

A estética dramática em *Avalovara* não se limita, contudo, apenas a elementos exclusivos do Teatro (o termo Dramaturgia pode conduzir a essa interpretação), mas vale-se das contribuições do Cinema – meio no qual, embora predomine a narrativa, a composição dramática se faz igualmente presente, e da Televisão, que também cede espaço para a parceria entre narrativa e dramaturgia. A relação de Osman Lins com o teatro, entretanto, foi bem mais marcante que com o Cinema e com a TV, influenciando a perspectiva do narrador nas suas obras mais sofisticadas finais.

Sua biografia mostra como várias das atividades que exerceu o ligam direta ou indiretamente à dramaturgia. Em 1957 - ano de publicação do primeiro livro de contos de Osman Lins, *Os gestos* - o destaque especial que a peça *O vale sem sol* recebe no concurso Cia. Tônia-

Celi-Autran também inicia a trajetória do dramaturgo. Três anos depois, em 1960, o autor finaliza o curso de Dramaturgia na Escola de Belas Artes, em Recife e, no ano seguinte - durante seis meses na França, atuando como correspondente crítico teatral da Europa para o *Jornal do Commercio* - estréia, sem a sua presença, no Rio de Janeiro, a peça *Lisbela e o prisioneiro*, premiada no concurso Cia Tônia-Celi-Autran. (Embora posteriormente menosprezada por seu autor, *Lisbela* desperta interesse de encenadores e de público até hoje). Em 1963, o autor insinua mudanças em sua dramaturgia com a peça *A Idade dos homens* encenada em 1963, no Teatro Bela Vista de São Paulo, pela então reconhecida Companhia Nydia-Lícia Sérgio Cardoso, mas o sucesso anterior de *Lisbela*, fundamentada no teatro cômico popular, contrapõe-se ao fracasso de crítica e público com as tentativas de inovação. Em 1964, já na capital paulista, Osman Lins participa na imprensa com artigos polêmicos em defesa da classe teatral e da dramaturgia brasileira. Em 1965, de volta ao teatro cômico popular que o consagrou, o autor tem a peça *Guerra do “cansa-cavalo”* contemplada com o prêmio Anchieta. Neste mesmo ano, “*Capa-verde*” e o *Natal*, adaptação da história infantil *O diabo na noite de natal*, dedicada a uma das filhas, recebe o Prêmio Narizinho.

Neste momento, as experiências de Osman Lins como dramaturgo e crítico teatral começam a se chocar com as conquistas que vem empreendendo no âmbito da narrativa. Seu teatro não experimentara as mudanças que culminariam com a grande reviravolta em *Nove, novena*, no ano de 1966, e os obstáculos comuns ao dramaturgo brasileiro parecem desmotivá-lo. O ensaio-desabafo intitulado “O escritor e o teatro”, publicado em *Guerra sem testemunhas*, em 1969, traz severas críticas do autor às expectativas da classe teatral e do público brasileiros e ao gênero dramático - que entende inferior à narrativa.

A aparente desilusão leva a crer que o autor abandonaria a Dramaturgia, mas, nos dois anos seguintes, como que recobrado – ou inconformado por não ter encontrado um rumo satisfatório ao próprio texto dramático – inicia uma segunda fase de produção teatral. Escreve, então, peças de caráter épico, na esteira do ideário dramático do alemão Bertold Brecht. Em 1975, este teatro menos conhecido de Osman Lins, composto pelas três peças inicialmente mencionadas, é publicado sob o título de *Santa, automóvel e soldado*, aproveitando conquistas realizadas no âmbito da narrativa e orientando para uma nova modalidade dramática, infelizmente interrompida pela morte prematura de seu autor.

Afora as produções para teatro, neste segundo segundo momento, Osman Lins também exercitou a combinação da narrativa com a dramaturgia nos roteiros escritos para a TV. No início de 1978, “Quem era Shirley Temple?”, “Marcha fúnebre”, e “A ilha no espaço”, levadas ao ar na série “Casos especiais” da rede Globo, são reunidos em publicação. Na introdução deste que seria seu último livro (ele morre em meados deste mesmo ano), Osman Lins recorda o que dissera em *Guerra sem testemunhas* sobre a utilização de meios da indústria cultural. Afirmara que um romancista, um poeta, ocasionalmente, poderia aproveitar contribuições de outros meios – entre eles da televisão –, sem a eles aderir, abandonando o livro. A retomada da afirmação nesse momento pretende justificar os textos escritos para a TV, lembrando a importância da narrativa de ficção no conjunto de sua obra e esclarecendo que o interesse em outros meios de expressão sempre teve em mira o posterior aproveitamento de linguagens por sua ficção literária.

Como possível consequência desta constante atenção do autor a linguagens diversas, elementos dramáticos irrompem em sua ficção narrativa. Em entrevista a João Antônio (*Jornal do Brasil*, 23 de agosto de 1966), por ocasião da publicação de *Nove, Novena*, Osman Lins

mostra-se consciente das relações de suas narrativas com o Teatro. Diz que certa ausência de perspectiva na composição de seus textos assemelha-se à do teatro medieval e, em seguida, diz que a visão contemporânea do homem que possui está muito em Brecht – um forte nome do teatro.

O aperspectivismo que, a partir de *Nove, novena*, estabelece certa conexão do autor com a Idade Média, realiza-se, em *Avalovara*, por meio da combinação de diversos focos narrativos que forçam o leitor a constantes reposicionamentos. A relação entre o romance e o teatro medieval se dá pelo fato de, em *Avalovara*, um olhar se repartir em vários olhares, semelhantes aos de espectadores em teatros de arena ou em apresentações em espaços públicos, comuns na Idade Média. A fragmentação do romance, almejando as várias facetas do evento, revela sua pretensão à totalidade, em sintonia com o modo de ver dos participantes daqueles dramas litúrgicos.

No livro *História da literatura e do teatro alemães*, Anatol Rosenfeld, ao falar do teatro medieval na Alemanha, conta como neste país, assim como em vários outros nessa época, prefere-se o chamado palco simultâneo, no qual se encontram colocados, antecipadamente, lado a lado, todos os cenários requeridos. Ao falar sobre uma das representações em Frankfurt, o crítico comenta como “esse palco simultâneo exprime muito bem a visão medieval da simultaneidade de todos os tempos na eternidade do espírito divino que não participa da sucessão temporal” (Rosenfeld, A., p. 177). A fragmentação de *Avalovara*, igualmente, ao invés de agenciar uma fragmentação maior, orienta para o absoluto, para a unidade, e pretende a mesma simultaneidade do referido palco.

Além disso, embora o autor tenha relacionado apenas a “certa ausência de perspectiva” de sua obra ao teatro medieval, as alegorias, muito recorrentes na época, fundamentam o romance *Avalovara*. O próprio romance é reconhecido por seu autor como “alegoria do romance” - além de comportar várias outras alegorias que reportam a composições artísticas: uma mulher composta por cidades, outra feita de seres humanos, a terceira erguida por palavras.

(É importante apenas deixar claro que, apesar das relações, Osman Lins não é de forma alguma um escritor medievalista. Ele aproveita procedimentos da arte deste período para dar conta de sua visão de mundo, mas, ao contrário das alegorias medievais, não tem nenhuma intenção moralizante.)

Quanto à Brecht, nada melhor do que um romance compósito para o distanciamento apregoadado pelo dramaturgo alemão. Se o autor de *Pequeno organon* defendia uma arte que se apresentasse como tal, sem a intenção de envolver seu apreciador em artimanhas ilusionistas, encontrou em Osman Lins um irmão de fé. O engajamento, no sentido artístico – e, por conseguinte, no social - está muito presente na história do protagonista Abel, marcando a correlação entre visão moderna do homem de Osman Lins e de Brecht.

Em termos mais específicos, há no livro de Osman Lins procedimentos estruturais próprios do gênero dramático – em seu sentido absoluto – que acabam por afastar *Avalovara* do gênero que, em princípio, deveria o sustentar - o narrativo. Descrições de ambiente similares às de cenários são o primeiro exemplo. Vários trechos de *Avalovara* remetem a descrições comuns nas rubricas de textos dramáticos:

“Permaneçe fechada a janela ante a qual ficam as descoradas poltronas de damasco, a mesinha de centro e o sofá com forro de veludo ouro. A outra aberta, ilumina a longa mesa posta: sobre pequenas toalhas ovais – vermelhas, azuis e verdes -, entre a louça e os alheres, dois castiçais, uma garrafa de vinho e o vaso com dalias amarelas.” (p. 14)

Em peças fundamentadas na dramática absoluta, as rubricas determinam objetivamente o cenário - que por sua vez determina o ambiente onde as personagens transitam autônomas, emancipadas de um narrador, e em imediata atualidade. O mundo objetivo é apresentado objetivamente para que o público acompanhe a expressão presentificada da ação. Muitas vezes, em *Avalovara*, a natureza do texto posiciona o narrador como espectador de ações ou ambientes presentificados. A neutralização da voz narradora permite às personagens, propositadamente libertas do jugo narrativo, a plenitude da existência fictícia, tal como em um palco.

O verbo no presente do Indicativo é outro procedimento da dramática que aparece no romance. Em *Avalovara* muitas das ações sugerem defluírem na atualidade. A fruição presente atualiza o evento narrado, aniquila o distanciamento temporal próprio da narração épica e promove o distanciamento do gênero. É no universo cênico que tudo se move em plena atualidade. Segundo Hegel, na Dramática não ouvimos apenas a narração sobre uma ação, mas presenciamos a ação enquanto se vem originando atualmente, como expressão imediata de sujeitos (Citado por Rosenfeld em *O teatro épico*, p. 29). Dessa forma, Osman Lins potencializa aspectos cênicos em seu texto através do uso deste tempo verbal.

Lêem-se em *Avalovara*:

“Corredores noturnos do Hospital Pedro II. Apoiada a um bastão, uma freira **reza** em altas vozes frente às portas dos quartos.” (*Avalovara*, p. 306)

Ou:

“Minha mãe **fala** em voz baixa e esta precaução **transforma-a**. **Joga** a bolsa na mesa, **senta-se** na única cadeira, **puxa** o vestido sobre o joelho.”(*Avalovara*, p.305)

Assim, a obra narrativa osmaniana, indo em contramão, afina-se a Brecht. Através da utilização recorrente de um tempo verbal próprio de outro gênero, promove o distanciamento de si mesma e desperta a consciência do leitor para sua condição de representação. Todavia, vale lembrar que o “imediato que se estende” em *Avalovara* também pode ser compreendido como sinal de um presente eterno, como algo que permanece indefinidamente reforçando os temas de temporalidade e atemporalidade confluentes na obra.

Como conclusão, devo dizer que a ausência de estudos sobre a dramaturgia de Osman Lins leva leitores e crítica a acreditarem que sua habilidade como dramaturgo restringiu-se ao domínio das peças de caráter cômico popular – o que não é verdade. *Santa, automóvel e soldado* exibem a técnica do autor com o teatro épico - consciente do diálogo possível entre os gêneros – através de uma dramaturgia engajada e mordaz. Do outro lado, estudos críticos freqüentemente reconhecem a presença das Artes Plásticas em sua ficção narrativa, mas contribuições da dramaturgia são igualmente expressivas. Entre outras coisas, seu perfil de autor que busca o absoluto condiz com o modo de ver do teatro medieval, do qual aproveita o aperspectivismo no

rodízio do foco narrativo e a recorrência de verbos no presente do Indicativo aproximam vários trechos do romance de textos dramáticos.