

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS**

***MISTÉRIO-BUFO E O HOMEM E O CAVALO:  
A ARTE DO CIRCO NA DRAMATURGIA DE  
MAIAKÓVSKI E OSWALD DE ANDRADE***

**SANDRA MOREIRA DE MACEDO**

**Orientadora: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere**

**SÃO PAULO  
2003**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

***MISTÉRIO-BUFO E O HOMEM E O CAVALO:  
A ARTE DO CIRCO NA DRAMATURGIA DE  
MAIAKÓVSKI E OSWALD DE ANDRADE***

Sandra Moreira de Macedo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação  
em Cultura Russa, Área de Concentração de Cultura  
e Literatura Russas, Departamento de Letras  
Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,  
para a obtenção de título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere

**SÃO PAULO  
2002**

**NO TEATRO O HOMEM É A MEDIDA DE TODAS AS COISAS.**

( Jacó Guinsburg).

**Para meus dois filhos, Mayra e João, com amor.**

**Para meu esposo, Guilherme, com amor e gratidão.**

**Para meus pais, Ester e Fábio, com eterna gratidão.**

## **Agradecimentos**

A minha orientadora, Profª. Dra. Arlete Orlando Cavaliere, sou grata pela confiança que depositou em mim e pela coragem em aceitar meu projeto, acreditando nas suas possibilidades e fornecendo-me todo o amparo acadêmico para sua concretização.

A Márcia Moreira de Macedo, minha irmã, por suas mãos sempre estendidas.

A Carlos Alberto de Macedo, meu irmão, que soube entender este momento.

A Tânia Mara de Macedo, minha irmã, pela constante ajuda.

A Lucinéia Almeida, minha amiga, pela sua intensa amizade; a Lucas Calado de Almeida, meu afilhado.

A Priscila Figueiredo, amiga sincera, pela atenção dispensada, em todos os momentos em que a convoquei.

Ao Corpo Docente e aos Funcionários da Escola Waldorf Rudolf Steiner, pelo afeto sincero.

# Sumário

RESUMO .....	vi
ABSTRACT .....	vii
CÁPITULO I – INTRODUÇÃO .....	1
1. Os artistas do início do século XX e o circo .....	3
2. As predileções comuns entre Oswald de Andrade e Maiakóvski .....	16
O interesse pelo circo .....	16
A fascinação dos artistas pelos <i>clowns</i> .....	19
O amor pela moralidade edificante .....	21
O desprezo pelo teatro naturalista .....	23
O desejo de informar através do texto.....	25
O teatro numa sequência de paródias.....	27
O novo conteúdo dramático e o gênero épico .....	32
CAPÍTULO II – MAIAKÓVSKI .....	35
1. Rubrica: a intenção do autor.....	37
Os lugares e os acessórios do circo .....	42
Tempo.....	54
2. Os <i>clowns</i> : as marcas da comicidade presentes no circo .....	57
CAPÍTULO III – OSWALD DE ANDRADE .....	69
1. Rubrica: a intenção do autor .....	75
Os lugares e os acessórios do circo .....	80
Tempo.....	94
2. Os <i>clowns</i> : as marcas da comicidade presentes no circo .....	94
CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO .....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	104

## Resumo

O presente trabalho tem por finalidade investigar, através de uma análise comparativa, a presença de elementos estruturais e procedimentos característicos da arte popular as peças é possível observar aspectos do universo circense, como a dimensão hiperbólica dos circense nas peças: *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade e *Mistério Bufo*, de Maiakóvski.

Em ambas personagens, a ridicularização de costumes sociais, o uso de máscaras sociais e da paródia.

Em todo o trabalho, tentamos construir um diálogo entre a dramaturgia de Maiakóvski e a de Oswald de Andrade, com a intenção de apontar semelhanças em suas escrituras teatrais, como, por exemplo, o “desprezo pelo teatro naturalista”, o “desejo de informar através do texto”, a visão de “teatro como uma seqüência de paródias.”

A base metodológica deste estudo comparativo é a investigação dos elementos artísticos da estética do espetáculo circense utilizados em ambas as peças como recursos estilísticos estruturais e suas implicações histórico-sociais.

Palavras-Chave: Teatro; Circo; Bufo; Maiakóvski; Oswald de Andrade.

## Abstract

The present dissertation has the purpose of investigating through comparative the analysis, the presence of structural elements and procedures which are characteristic of the circus popular art in the plays: *O Homem e o Cavalo* by Oswald de Andrade and *Mystery-Bouffe* by Mayakovsky.

In both plays, it is possible to observe aspects of the circus universe, such as the hyperbolic dimension of are mocked, the use of social masks and parody.

Throughout the work, we have tried to build a dialog between the dramaturgy of Mayakovsky and of Oswald de Andrade to point out similarities in their theatrical representation, such as their “disdain for the naturalistic theater”, “their intention of informing through the text”, their view of the ‘theater as a sequence of parodies’.”

The methodological basis of this comparative analysis is the investigation of the artistic elements in the esthetics of the circus spectacle which were used in both plays as structural stylistic resources, and their historical and social implications.

Key-Words: Theater; Circus; Bouffe; Mayakovsky; Oswald de Andrade.



## I. Introdução

Este trabalho tem como proposta investigar, numa análise comparativa entre a peça *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, e o *Mistério-bufo*, de Maiakóvski, a apropriação dos procedimentos da arte popular circense. É possível entrever, em ambas as peças, o universo circense representado de várias maneiras: nas figuras hiperbólicas das personagens, na ridicularização de costumes da sociedade, nas máscaras sociais e na utilização constante da paródia. Para melhor entender essa “apropriação” do mundo circense pelo gênero teatral, um panorama do contexto histórico-social será determinante.

Através da análise dos movimentos das vanguardas históricas, percebe-se a inserção do universo circense no âmbito de outras artes. A leitura e a confrontação dos textos teóricos e programáticos desses movimentos possibilitam compreender o porquê da utilização de vários recursos estéticos dessa arte popular como expediente de uma ampla transformação sócio-política, artística e cultural.

Esse processo de “apropriação” do universo do picadeiro foi comum a vários autores brasileiros que, de uma forma ou de outra, se integraram ao modernismo brasileiro e, sob o influxo dessas vanguardas, buscaram no âmbito nacional uma renovação estético-literária como arma essencial na luta contra os “modelos tradicionais” de arte.

Em nosso trabalho, o estudo do modernismo brasileiro e das vanguardas históricas tornou-se necessário na medida em que pudemos constatar elementos convergentes e, também, divergentes no que diz respeito à utilização dos procedimentos artísticos extraídos do universo circense. Em especial, as vanguardas russas oferecem um material profícuo para uma análise comparativa com o modernismo brasileiro e, em particular, com a dramaturgia de Oswald de Andrade.

Na Rússia, a revolução no plano artístico estava diretamente relacionada ao estabelecimento de uma nova ordem econômica e social, propugnada pela Revolução de Outubro, em 1917. O movimento revolucionário foi impulsionado pelas vanguardas russas que, a seu modo, ajudaram a “engrossar” suas colunas. Elementos populares do circo, do teatro de feira, dos cabarés literários, a utilização da paródia e do grotesco, procedimentos comuns nas vanguardas russas, serão utilizados na busca de um espetáculo eclético “para um novo tipo de teatro e um novo tipo de público”.

A influência de *Mistério-bufo*, de Maiakóvski, sobre a peça *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, foi discutida por alguns críticos brasileiros<sup>1</sup>, entre eles, Sábato Magaldi:

*O Homem e o Cavalo*, publicada em 1934, faz o julgamento da civilização burguesa, pela nova sociedade soviética. Sob a influência de *O Mistério-Bufo*, de Maiakóvski, Oswald passa ao grande painel histórico, político e filosófico, condenando o mundo antigo em função de um homem novo, nascido do proletariado triunfante.<sup>2</sup>

Este estudo se propõe, portanto, verificar em que medida as peças *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, e *Mistério-bufo*, de Maiakóvski, apresentam componentes estruturantes e procedimentos artísticos característicos da *práxis* do universo da arte popular circense. A base metodológica para este estudo comparativo será uma investigação sobre os elementos que compõem o gênero artístico do espetáculo circense, enquanto recurso estilístico estrutural, e de suas relações com o contexto histórico-social.

---

<sup>1</sup> Fernando Peixoto afirma: “Na dramaturgia há uma peça cuja estrutura e espírito são diretamente influenciadas por *Mistério-Bufo*, justamente em um dos maiores momentos de nosso teatro: *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade.” ( PEIXOTO, Fernando. *Maiakovski - Vida e Obra*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1986, p. 99.)

<sup>2</sup> MAGALDI, Sábato. *O Teatro de Oswald de Andrade*. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira apresentada à FFLCH – USP, 1972, p. 129.

- “Que é que é teatro, Mãe?”- Miguilim perguntara.
- “Teatro é assim como no circo-de-cavalinhos, quase...”
- Mas Miguilim não sabia o que o circo era.
- Dito, você vai imaginar como é que é o circo?
- É uma moça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara...tio Terez disse. É numa casa grande de pano.
- João Guimarães Rosa.

### *1. Os artistas do início do século XX e o Circo.*

Os caminhos que apontam para uma aproximação dos textos aqui analisados com o universo circense são vários. Tanto Maiakóvski como Oswald de Andrade tinham contato íntimo com os artistas do circo e eram apreciadores da arte circense. Mas não foram somente eles, no início do século XX, que se mostraram atentos a essa antiga arte popular. Artistas do mundo encontravam-se abertos para retratarem, em pinturas ou em textos críticos, os *clowns* e acrobatas desse universo rico de imagens.

A relação do teatro com o espetáculo circense foi notada, com maior vigor, a partir do início do século XX, quando os artistas passavam por um momento de reflexão sobre o papel da arte no mundo e sobre a matéria por ela utilizada. Esses questionamentos refletiam uma época marcada por intensa fermentação cultural, e se fizeram ouvir entre a Primeira Grande Guerra Mundial e o começo da Segunda.

A gênese dessa fermentação remete a um ponto central dentro da concepção de arte desses novos artistas: o desprezo pelos clássicos; a arte associada ao futuro, longe dos escombros das velhas estruturas sociais e artísticas. Havia neles uma certa rebeldia contra cânones clássicos e uma ligação profunda com a área de pesquisa teatral. Buscavam elementos diversos nas diferentes linguagens artísticas, atendendo a um anseio de ousadia e inovação.

Houve entre eles um livre trânsito por entre diversas geografias diferentes. A disseminação dessas pesquisas artísticas foi facilitada por várias mostras, manifestos,

apresentações teatrais, edições de revistas que, no decorrer do início do século XX, tomaram conta das principais capitais do mundo.

Em torno desses artistas, as idéias tomaram corpo, se fortaleceram, chegando a um alcance não somente artístico, mas também sócio-político; tornando-se perceptível o desenvolvimento de seus princípios e de matizes diferenciais, tanto no aspecto expressivo quanto no seu aspecto social. Esse movimento ficou conhecido como vanguarda histórica e, a partir dessa denominação, pode-se agrupar o grande inventário dessas diversas manifestações tão heterogêneas.

Se examinarmos o teatro do início do século XX, notaremos as diversas vanguardas históricas, marcando a dramaturgia: impressionismo e expressionismo, entre outras.<sup>3</sup> O homem moderno sentia a necessidade de traduzir a sua época: as maquinarias, as revoluções, a solidão, a necessidade de repensar os princípios da representação teatral.

Durante o século XIX, no teatro existia a sobrepujança da “peça bem-feita”: o cenário naturalista ou realista era abarrotado de elementos cênicos para que dessem a impressão de, no palco, retratarem uma fatia da vida. Para alguns, a idéia da arte como imitação da realidade era completamente antagônica à verdadeira arte. Essa deveria se libertar da ilusão da imagem da realidade, através de vários procedimentos utilizados pelas artes populares.

Com os novos artistas munidos de uma nova linguagem e com novos intuitos, veremos a *práxis* da dramática “pura”, que tomava conta do teatro, ser violentada, junto com as teorias da “peça bem-feita”. “Atacando” essas peças, atacavam a ideologia da classe dominante e todo o sistema falido que ela representava.

A promoção de um modo de expressão cênico que traduzisse a vida moderna, urbana, os ritmos acelerados das máquinas e a necessidade de se tornarem agressivos e devastadores, aproximou os artistas das folias de rua, da arte popular. Com essa aproximação, os artistas puderam criar “o homem do futuro”. O circo dentro desse contexto teve um papel importante na reflexão sobre a arte dramática.

---

<sup>3</sup> Silvana Garcia observa que: “As chamadas vanguardas históricas - Futurismo, Cubo-Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo - cada qual a sua maneira, apropriar-se-ão dessa herança de inspiração renovadora e procurarão desdobrá-la em novas possibilidades, as mais radicais, que inclui até mesmo a negação da própria herança. Esse o sentido de ruptura que adere indistintamente à noção de vanguarda (...)” (GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó- Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo, Ed. Hucitec/Fapesp, 1997, p. 16.)

Bakhtin, em seu estudo sobre Rabelais, fala da importância das fontes populares, como resistência aos cânones e às regras da arte literária oficial. Chama atenção para a necessidade de se estudar em profundidade essas fontes para uma possível compreensão da obra singular de Rabelais. Em sua época, como os artistas de vanguarda, Rabelais reformulou radicalmente as concepções artísticas e ideológicas, desfazendo-se do gosto literário arraigado e tornando-se uma espécie de imagem do “não-oficial” da literatura.

Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.<sup>4</sup>

O carnaval, para Bakhtin, é baseado no princípio do riso e durante essa festividade triunfa uma espécie de liberação da ordem vigente, em que as relações hierárquicas ficam provisoriamente abolidas e o princípio da vida material e corporal aparece sob uma forma festiva e positiva. A visão corporal do baixo ventre, do nascimento, da morte, início e fim, carrega, em si, a imagem da comunhão com a terra, criando um aspecto ambivalente, de negação e afirmação, e convoca continuamente a um processo de renovação da visão do mundo.

Decifrar as fontes populares – o teatro de feira, de marionetes, o circo, no domínio da esfera cômica –, aproxima-nos muito dos artistas de vanguarda, pois esses a utilizaram como uma arte de grande poder de contestação da cultura oficial e, às vezes, de transformação da estrutura social vigente.

A influência direta das formas carnavalescas, ligadas às formas do risível no teatro de marionetes, no teatro de feira e, em nosso caso, no circo, cumprirá um papel significativo dentro deste trabalho, por ser particularmente um instrumento de contestação da esfera pública e de fácil trânsito entre a camada popular.

---

<sup>4</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília, HUCITEC/EDUNB, 1999, p.3-4.

A utilização das formas populares em outras esferas artísticas não é um fenômeno novo em si, o exemplo de Rabelais trazido à tona por Bakhtin é um entre tantos outros que poderíamos citar. Outras épocas de transformações sociais profundas efetuaram movimentos semelhantes. Serviam-se das artes populares para combater a estética dominante e atingir uma arte desejada. Essa apropriação da arte popular ocorria individualmente ou coletivamente, representando, às vezes, um movimento.

O Romantismo, por exemplo, utilizou-se de elementos grotescos da arte popular. Victor Hugo, em sua obra *Do Grotesco e do Sublime*, no prefácio de *Cromwell*, observa que:

Contrário a todo formalismo literário, insurge-se contra a regra da separação de gêneros, pois “a arbitrária distinção dos gêneros depressa se desmorona diante da razão e do gosto” e prega uma poética da totalidade.<sup>5</sup>

Na época romântica assiste-se a uma ressurreição da arte popular. O teatro de marionetes e os artistas de feira mesclam-se à visão do mundo subjetiva e individual dos representantes do romantismo. Modelos da arte popular forjados pelos românticos criaram uma linguagem própria, totalmente original, estabelece-se, assim, uma arte criativa que abala os cânones do classicismo e da aristocracia decadente.

O Romantismo marca a crise de uma cultura. Os valores da época que o antecederam passam a ser problematizados, perdem o seu caráter de estabilidade, e o teatro, como não poderia deixar de ser, sofre a inconstância desse período, mas ganha em pesquisa.

Os dramaturgos do realismo europeu adotaram os elementos folclóricos de *O Inspetor Geral* (...). Os esboços cênicos e os

---

<sup>5</sup> HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Celia Berretine. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988, p. 9.

figurinos, que um desenhista amigo de Gógol realizou e que chegaram até nós, mostram a importância que atribuía ao destaque dos elementos títeres em suas personagens, o fato de estarem à mercê de um titereiro superior, em outras palavras, a enfatizar aquela “verdade interior” que, **no espírito do romantismo** [grifo nosso], fundem numa só coisa as fronteiras entre o jogo da peça na peça e a realidade.<sup>6</sup>

O fato é que a pesquisa, no início do século XX, não ficava restrita somente à arte popular. Outras épocas e outras geografias eram estudadas e reutilizadas pela vanguarda. O Oriente, por exemplo, é reutilizado com constância nas teorias modernas do teatro. Já o Ocidente é repassado desde os gregos. A vanguarda reaproveitava os mistérios medievais, o barroco e o teatro espanhol do Século do Ouro.

As adaptações, fora de seu contexto, eram justificadas pela grande vontade de se criar o novo. O passado passa a ser repensado, procurando-se novas possibilidades de linguagens teatrais, num processo que recusa limites.

Depois da revolução os intelectuais de esquerda tomaram-se de paixão pelo circo. Neste campo também, foi Lunatchárski, com uma conferência de 21 de janeiro de 1919, quem promoveu e encorajou as experiências. O Setor Circo, instituído no fim daquele mês junto à Seção Teatral do Narkomprós, tornou-se como o IZO para as artes figurativas, o baluarte da vanguarda.<sup>7</sup>

O teatro se apropriou das formas populares em geral. O interesse pelo circo e a variedade dos espetáculos populares tomou conta do homem do teatro. Mas não foi somente no âmbito teatral, o fato ocorre também na pintura e na música.

Ao utilizar-se desses espetáculos de arte popular, os artistas do século XX atacam diretamente o “bom gosto” da burguesia. Essa freqüentava o circo, o teatro de feira, mas

---

<sup>6</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 440.

<sup>7</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986, p. 213.

não os considerava arte. Os artistas de vanguarda, apropriando-se desses espetáculos, afrontavam a sociedade da época. Assim, não fica difícil entender a crítica da apropriação do circo pelo mundo teatral.

O circo tem aspectos sérios e aspectos cômicos. Os palhaços, com suas roupas, seus trejeitos, aproximam-se da esfera do cômico. Vilma Arêas, em seu livro *Iniciação à comédia*, dedica-se ao estudo da comédia e da esfera do cômico. Nessa pesquisa a autora faz um histórico da comédia e analisa como se processa a relação dessa com a esfera do poder. Chega, às vezes, a atacar de frente “alguns dos problemas fundamentais do nosso teatro – o da censura, por exemplo”, observa Décio de Almeida Prado<sup>8</sup>.

Arêas, em sua pesquisa, diz que, sem dúvida, a comédia evoluiu dos cortejos folclóricos das aldeias, das disputas verbais e das festas camponesas nas quais os participantes se mascaravam de animais. Portanto, a comédia estaria ligada ao caos e à representação de um mundo às avessas.

Além disso, não há como discordar de alguns críticos contemporâneos quando observam que o cômico, de uma maneira geral, foi sempre confinado num âmbito marginal, apartado do que se considera as mais válidas manifestações do homem e de suas faces mais verdadeiras.

Se a existência do cômico não pôde ser banida (já nos referimos aos contínuos arremessos da censura de todas as épocas contra a comédia), durante séculos foi relegada a essa zona baixa, subalterna aos supostos valores autênticos; estes, por seu turno, estão sempre apoiados no que se considera sério, verdadeiro, alto, nobre ou sublime.<sup>9</sup>

Os artistas, pretendendo romper com o domínio de conceitos ultrapassados, utilizavam-se da esfera cômica como crítica aos valores “altos e sublimes”. O circo, na esfera do risível, age como uma inversão do “bom gosto” e do “bom tom”, propugnados pelos valores estéticos da burguesia. Além disso, o circo tem mais uma vantagem sobre as

---

<sup>8</sup> ARÊAS, Vilma. “*Contracapa*”. In: *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1990.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 24-25.



outras artes, que é a facilidade de transitar nas cidades pequenas e grandes. A história do circo remonta, segundo Henry Lyonnet à vida antiga:

On sait que les Cirques et les Hippodromes occupèrent une place considérable dans la vie antique (...). Toutes les grandes villes avaient leur cirque (...). Le cirque proprement dit, **Circus**, était plus particulièrement destiné aux courses de chars avant de servir à d'autres jeux, aux combats d'animaux et de gladiateurs.<sup>10</sup>

Com o tempo, do lado de fora do hipódromo, criou-se um rebuliço. Era possível encontrar saltimbancos, dançadores de corda, charlatões que se apresentavam em praças públicas para os passantes curiosos, e pouco a pouco foram incorporados ao circo, criando um espetáculo bem heterogêneo e de gosto popular.

O circo moderno nasceu em 1770, com Philip Astley. Este organizou um espetáculo equestre e decidiu enriquecer a apresentação, intercalando aos números hípicas a exibição de saltimbancos, funâmbulos, saltadores e palhaços. Astley impôs uma disciplina militar, uniformes e o rufar de tambores. Os palhaços, nesse novo espetáculo, incorporavam a idéia do riso.

O palhaço passa a ser o figurante que representa o papel cômico por excelência. É através de sua atuação que se desata o riso, que irrompe a gargalhada do público. Para conseguir os efeitos cômicos desejados se expressa através dos gestos na pantomima; da palavra oral nos "sketches", nas comediinhas curtas.<sup>11</sup>

O palhaço é o grande ator do circo. Na história do circo, encontramos a representação de peças de teatro, geralmente pequenas cenas, mas, em certas épocas, também textos longos, melodramáticos eram apresentados. A agilidade física do palhaço, por possuir a qualidade física de um ginasta ou de um acrobata, fazia desses entrecos teatrais espetáculos ágeis e muito cômicos.

---

<sup>10</sup> LYONNET, Henry. "Les Cirques". In *Les spectacles à Travers les Âges* [org. por Denys Amiel], vol. 1. Paris, Editions du Cigne, 1931, p. 199

<sup>11</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo, Livraria e Editora Polis, 1979, p. 20-21.

Alguns palhaços chegaram a exercer um certo fascínio sobre os artistas. É o caso de Fratellini, na Itália; de Lazárienko, na União Soviética e de Piolim, no Brasil. Isso demonstra como o palhaço conseguiu um lugar de destaque no meio de vários outros artistas do picadeiro.

Mas o interesse dos artistas pelo circo, no início do século passado, não se deve somente ao palhaço. Deve-se também ao redescobrimto do corpo humano. Entre as artes que o redescobriram, temos o balé que soube como poucas atribuir destaque ao corpo. O balé tinha como notável Isadora Duncan e, Meyerhold, no plano de direção teatral, com a criação da biomecânica. Arlete Cavaliere ressalta:

O jogo do ator da biomecânica, preciso e rigorosamente elaborado sob o plano técnico, tinha raízes nas pesquisas e na constante utilização em seus espetáculos dos meios expressivos dos comediantes ambulantes dos teatros de feira russos que, por sua vez, tinham muito em comum com a *commedia dell' arte* italiana.<sup>12</sup>

Mais adiante continua:

Também explica-se a partir desses pressupostos a constante utilização por Meyerhold dos expedientes do circo e do *music-hall*. Há, sem dúvida, razões teóricas para isso na medida em que encontrou também nessas modalidades cênicas características indispensáveis ao ator: limpeza, virtuosismo de técnica, sentido absoluto do ritmo, agilidade corporal que, num mínimo de tempo, consegue inserir um máximo de sensações.<sup>13</sup>

Por todos esses fatores, o circo era o espetáculo que mais se adequava às novas exigências dos homens de teatro. Por sua posição privilegiada de números de espectadores presentes num espetáculo diário, o circo tinha a forma necessária para o nascimento de um novo tipo de espetáculo, um “espetáculo de massa”.

---

<sup>12</sup> CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gógol /Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p. 108.

<sup>13</sup> Idem, *ibidem*, p. 113.

O circo, tal qual o teatro, também passava por certas transformações:

Acrescentaremos agora que no mesmo período o teatro, por sua vez, teve grande influência sobre o circo. Juntamente com as correntes da nova pintura, os artistas de vanguarda levaram à arena os trajes vistosos e as cenografias do teatro moderno, transformando o espetáculo do circo numa brilhante revista teatral (...)<sup>14</sup>

O circo não se importa muito com a pureza dos gêneros. Suas estruturas são diferentes das do teatro, pois os seus espetáculos são constituídos de uma sucessão de números de natureza diferente, sem ligação ou narrativa entre eles. A ordem pode ser motivada por uma necessidade interna (dentro dos pequenos circos familiares um mesmo artista se preparava em várias especialidades), ou pela necessidade de obter um efeito crescente sobre o público. Existe a possibilidade, nesse contexto, de uma relação direta com o público, aspectos que eram até então rejeitados pelos teatros tradicionais. Enfim, o circo dispõe de elementos bem interessantes para os homens do teatro: exige do artista uma perfeição, uma maestria com o corpo, além de ritmo e trabalho em conjunto, observa Claudine Amiard-Chevrel<sup>15</sup>.

O circo é uma escola. Impõe um ritmo de trabalho e de métodos todo peculiar. Traz em si uma linguagem universal. Por isso transita de um país ao outro sem dificuldade. Os *clowns*, com suas figuras caricaturescas, utilizam a mímica universal, sem necessidade de tradução. As suas palhaçadas agradam crianças e adultos.

O teatro, diz, mais adiante, Claudine Amiard, procura no circo todos esses elementos: o culto do trabalho bem feito; o trabalho de equipe; o ritmo, que será associado ao ritmo da idade moderna com suas técnicas e o ator psicológico preterido pelo ator-físico; o movimento; a atitude; a manipulação dos objetos; a beleza plástica do corpo em si. Observa que o empréstimo dos procedimentos circenses pelos homens do teatro contribuiu em:

---

<sup>14</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Op. cit.*, p. 214.

<sup>15</sup> Cf. AMIARD-CHEVREL, Claudine [org.]. “Introduction”. In: *Théâtre Années Vingt: Du Cirque au Théâtre*. Paris, L'Âge d'Homme, 1983.

- ✓ rejeição da ditadura do texto; sistematização dos procedimentos da linguagem dos *clowns*, enriquecendo-a com talento poético e com imaginação verbal;
- ✓ revalorização do ator polivalente, mestre de seu corpo e de sua voz;
- ✓ utilização de um espaço físico específico, totalmente diferente, ou mesmo um espaço não específico;
- ✓ implantação do ritmo dos acrobatas e dos trapezistas dentro das reais possibilidades;
- ✓ utilização dos palhaços, muitas vezes, como metáforas de um mundo burguês.

Esse alargamento de vida nova no teatro, que começa a dar sinais de busca de um novo rumo, convencionou-se chamar de “teatro teatral” ou “reteatralização do teatro”. Gerd Bornheim observa que esse fenômeno é a busca do teatro teatral, é “lutar por algo que aceita o teatro por aquilo que ele é: teatro.”<sup>16</sup> O trabalho do ator, os elementos cênicos e a concepção do espetáculo obedecem a novos critérios, ligados à arte teatral.

Acontece, porém, que já a partir de fins do século passado o teatro começou a dar sinais de necessidade de alargamento, de vida nova, de busca de novos rumos. Passou-se a revalorizar certos aspectos esquecidos da tradição teatral. Começaram a pulular as interpretações sobre a origem do teatro, e perseguia-se a realização de uma arte a mais integral possível, que soubesse atender aos elementos primevos do teatro. Appia, G. Craig, Meyerhold, Tairov e tantos outros, foram os paladinos dessa exigência de reforma; todos eles se inspiravam no que se convencionou chamar de teatro teatral.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992, p. 15.

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

Com esse movimento de “reteatralização”, sem dúvida a vida cênica ganhou em pesquisa formal. É claro que os artistas não se utilizavam do circo com o mesmo intuito ou com o mesmo fim. Encontramos, dentro do teatro, técnicas circenses que serviam apenas como um meio, um “sangue novo”, sem se aprofundar na finalidade, sem se remeter às estruturas da sociedade ou a uma tentativa de subversão ideológica.

Na Rússia, por exemplo, alguns artistas após a Revolução de Outubro, cheios de esperanças, abrem-se para o imaginário popular, para o teatro de feira, para o espetáculo luminoso do circo. Servem-se do discurso dos *clowns* e deslocam-nos para o discurso político e, assim, desmascaram o absurdo dos discursos da burguesia e das situações de exploração da vida real.

No caso de Maiakóvski, teremos um exemplo típico de transformação das máscaras dos palhaços em máscaras sociais:

Diversamente dos outros futuristas, ele não procurou nas atrações do circo e nas arlequinadas dos *clowns* uma trama não-objetiva de linhas e cores, uma essência exótica e fabulosa, mas serviu-se da pista para nela versar os resplandecentes personagens de suas caricaturas políticas.<sup>18</sup>

O circo dentro desse contexto, trabalhou a favor da liberação da expressão de um teatro destinado às massas. O teatro, na União Soviética, passa a ter uma função revolucionária. Era preciso edificar um novo mundo, com suas cidades e mecanizações. Era preciso edificar a sociedade revolucionária com alegria. O teatro soviético soube se apropriar dos elementos expressivos do circo: a expressividade corporal em vários planos, o grotesco e o cômico dos palhaços, o ritmo, o trabalho em equipe. Esses elementos deram um novo sopro à vida teatral.

No livro de Maria Augusta Fonseca, temos uma pertinente observação do escritor Mário de Andrade sobre o interesse dos intelectuais pelo circo no Brasil:

---

<sup>18</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Op. cit.*, p. 213.

É muito provável que os modernistas de então se lembrassem do circo brasileiro por causa da moda européia, mas o fato é que ninguém tem culpa de Piolim ser grande de deveras (...) <sup>19</sup>

Se a menção de Mário de Andrade à moda européia nos faz cogitar uma simples necessidade dos artistas brasileiros de “macaquearem” a Europa, ele mesmo acaba desfazendo essa impressão, dizendo que o palhaço Piolim era o verdadeiro segredo e o pólo de atração que os modernistas tinham pelo circo.

É claro que a explicação de Mário sobre o afã pelo circo que se deu via Piolim, não exclui o movimento de importação.<sup>20</sup> A questão é resolver a que influxo e a que contexto o circo veio servir aos modernistas brasileiros. Antônio Cândido aborda o assunto sobre a necessidade de se fazer uma cultura brasileira: “estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores”.

O circo no Brasil sempre foi adversário do teatro, diz Vilma Arêas. Com o interesse dos europeus pelo universo circense, no final do século XIX, a roda começou a girar e o circo aqui foi prazerosamente sendo apropriado pelo teatro culto, “a partir do sentimento de que, desta vez, o que eles buscavam como forma de primitivismo seminal, estava presente, era atual e genuíno entre nós”. “O teatro europeu busca o que já possuímos”, afirma orgulhosamente Alcântara Machado.

O mesmo Alcântara Machado vislumbra no circo o condão de resolver um velho problema do teatro brasileiro: iluminar à luz da ribalta nossos muitos tipos nacionais- cangaceiros, imigrantes, grileiros, políticos, curandeiros, capadócios, industriais etc., pois todos esses formariam o desconhecido *brasileiro*. Ora, dentre todas as companhias pseudonacionais, com assuntos parisienses alinhavados a personagens batizadas de “Cotinha” ou “Serapião” ou

---

<sup>19</sup> *Apud* FONSECA, Maria Augusta. Op. cit., p. 32.

<sup>20</sup> “Pois é bom que recordemos essa descoberta do circo que “revela o Brasil” para os modernistas vem ainda de fora para dentro. E não será a assepsia cultural, a xenofobia, o selo de qualidade das produções artísticas. O brasileiro tem que tentar fazer uma cultura dele, mas a cultura que ele pode fazer é uma cultura pendurada no Ocidente. Essa é a dialética da cultura brasileira” - afirma Antônio Cândido.” (*Apud* ARÊAS, Vilma. Op. cit., p. 99.)

“Chico Biscouto” para forçar a cor local, o circo seria a única companhia “bem nacional”, “a única”. Não só absorvia os referidos tipos, como realizava algo inteiramente brasileiro.<sup>21</sup>

O circo no Brasil, além de servir de resgate de “nossas autênticas raízes”, do “absolutamente nosso”, serviu também de renovação artística e de rompimento com a “arte pura” em voga no país.

Se, no nosso caso, não passamos por uma revolução, tal qual a da União Soviética, e o circo não serviu a esse contexto revolucionário, tivemos aqui adeptos do socialismo. Oswald de Andrade, como nos lembra Maria Augusta Fonseca,<sup>22</sup> foi militante do Partido Comunista. Mas antes de ser “camisa-de-ferro da revolução”, já incorporava o universo circense em seus escritos.

É neste sentido, de provocar o riso e rir daquilo que faz, que Mário aviva a figura de Oswald de Andrade. A verve satírica do artista, com arrancos da bufonaria circense, é reconhecida pelo crítico em 1924, quando aproxima, num ensaio, a brincadeira exuberante de Oswald da farsa inventiva e improvisada do circo.<sup>23</sup>

Com a publicação de *O Homem e o Cavalo*, essa verve satírica, “com arrancos da bufonaria circense”, servirá claramente a um propósito revolucionário. À maneira de Maiakóvski em *Mistério-bufo*, Oswald utiliza-se dos processos de esquematização e hipérbole no interior da peça para atingir a sociedade em questão.

Em resumo, o circo, no âmbito teatral, como uma das formas do risível, instala uma escrita desarticuladora e corrosiva e é um instrumento eficaz de ruptura. Torna-se uma arma para desagregar a imagem convencional da realidade e põe em primeiro plano a discussão dos problemas sociais. Oswald de Andrade e Maiakóvski souberam tirar proveito disso.

---

<sup>21</sup> *Apud* Idem, *ibidem*, p. 99.

<sup>22</sup> “Em 1931, Oswald de Andrade e Pagu vão a Montevidéu. Lá encontram Luís Carlos Prestes, que, no exílio, já adotara o marxismo....Na volta, o casal filia-se ao Partido Comunista Brasileiro.”(FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo, Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 196-197.).

<sup>23</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p. 40.

## 2. As predileções comuns entre Oswald de Andrade e Maiakóvski

Inúmeras predileções comuns unem o teatro de Oswald de Andrade ao teatro de Maiakóvski: o interesse pelo circo; o amor pela moralidade edificante; o desprezo pelo naturalismo; o desejo de atualizar cada texto; a articulação do texto teatral numa seqüência de paródias, enfim, a utilização, na estrutura teatral, da burla clownesca e da sátira devastadora. Isso mostra como as vanguardas, respeitando as suas respectivas geografias, tinham muitos pontos em comum.

### O interesse pelo circo

A atração que o circo exerceu sobre os artistas já foi tratada no início deste trabalho. Os palhaços sempre atraíram o interesse e, às vezes, a colaboração de artistas como Chagall, Klee e Picasso, entre outros. Vassili Kamiênski descreve em suas memórias uma visita que fez com Maiakóvski ao Circo Nikitin: Maiakóvski foi convidado para se apresentar na arena do circo.

(...) o esplêndido *clown* Vitáli Lazárienko, vestido de amazona, com um enorme chapéu côr- de- rosa, brilhantes falsos nas orelhas e um rabanete gigante no peito.

- Para que o rabanete? Perguntou Volódia. Lazárienko explicou: – Faço o papel de uma amazona apaixonada por Maiakóvski. Você usa geralmente uma raiz forte na lapela e ela, ansiosa de agradar, traz para seduzi-lo um rabanete. Morrendo de amor, recita seus versos, enquanto o cavalo galopa pela pista. E cai a toda hora com o rabanete no coração exclamando: Ah, Maiakóvski, fizeste-me perder a cabeça!

Assistimos a este número. Maiakóvski mandava beijos à amazona Lazárienko. E Lazárienko gritava freneticamente: Maiakóvski, Maiakóvski, gênio, tome-me com o cavalo e com as rédeas! Agarre-me! Sou tôda sua!



Às suas quedas o circo desmanchava-se de rir, aplaudindo  
Lazárienko e Maiakóvski.<sup>24</sup>

A colaboração de Maiakóvski não se restringiu a esse fato. O poeta escreveu trabalhos para o circo, que fugiam das pantomimas estetizantes. Os argumentos dos trabalhos ligavam-se aos *clowns* políticos, “que tiravam os temas de suas cenas das circunstâncias da guerra civil e da intervenção estrangeira”,<sup>25</sup> observa Ripellino.

Vitáli Lazárienko era o *clown* mais famoso na Rússia. Ele integrou o movimento cubo-futurista, com uma participação especial no filme “Quero ser um futurista”. Os *clowns* russos sempre davam uma dimensão maior à palavra do que os do ocidente, grande parcela do risível do espetáculo desses eram dedicados à sátira social.

Vitáli comparecia às comemorações cívicas com imensas pernas de pau. Tinha uma típica peruca despenteada e seu vestuário compunha-se de:

(...) o boné enviesado e as sobranceiras como andorinhas, (...) aparecia numa divisa futurística que parodiava os fantásticos pijamas que estavam na última moda entre os jovens atores de Moscou, e saltando e deslizando recitava jogos de palavras muitos dos quais eram, ou ao menos pareciam então, bastante apimentados.<sup>26</sup>

Como *clown*-tribuno, Lazárienko ganhava destaque nas “janelas” da ROSTA<sup>27</sup> (calcula-se que Maiakóvski tenha escrito 80% desses textos). O *clown* tinha as características necessárias para aquela época: “vivacidade e presteza à vida pública”, talvez por isso ganhasse tanto destaque nesses manifestos.

A amizade entre o poeta e Lazárienko era intensa. Ainda antes da Revolução, Maiakóvski freqüentava o circo onde Lazárienko trabalhava e aproveitava para lhe dar temas e deixas para o espetáculo.

---

<sup>24</sup> *Apud* RIPELLINO, Angelo Maria. *Op. cit.*, p. 212.

<sup>25</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 214.

<sup>26</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 215.

<sup>27</sup> Os manifestos da ROSTA. Agência Telegráfica Russa, eram pintados em cartazes com comentários em verso. Esses manifestos eram afixados nas janelas das lojas, por isso levam esse nome.

No ano de 1919, o *clown* e o palhaço criaram um número juntos, uma *entrée* de circo. Eles utilizaram um poema de Maikóvski intitulado “O alfabeto soviético”, em que, para cada letra do alfabeto havia uma seqüência de dísticos proverbiais e burlescos. Mas a parceria não parou por aí:

Lazárienko interpretou um dos diabos na segunda variante de *Mistério-bufo* e mais tarde preparou um interlúdio acrobático para a montagem de *O Percevejo*. Maiakóvski ainda escreveu em 1920 uma outra *entrée* “Campeonato universal da luta de classes”, que foi apresentada no Segundo Circo Estatal de Moscou. No número de Maiakóvski, os campeões das lutas livres eram apresentados com versos picantes. Ao final, sai vencedor da luta a “Revolução”, campeã do mundo. Tema que vai ser recorrente na literatura de Maiakóvski.

A ligação de Oswald de Andrade com o circo é relatada no estudo de Maria Augusta Fonseca:

As crônicas da época documentam a presença de Oswald de Andrade nos espetáculos de circo, como espectador assíduo, levando visitantes, organizando homenagens ao cômico Piolim. Do mesmo modo, sabe-se que esse entusiasmo pelo circo arrastava-o tanto aos barracões paulistanos quanto aos europeus (...)<sup>28</sup>

Os barracões como eram chamados os circos, além de serem freqüentados pela população pobre dos bairros periféricos, tinham, como espectadores, os “chics” de São Paulo, a “fina flor da intelectualidade paulistana”, como relata Maria Augusta. Entre esses freqüentadores “chics”, encontramos Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Alcântara Machado, Yan de Almeida Prado, Tarsila do Amaral e, é claro, Oswald de Andrade.

Os modernistas tinham especial apreço pelo circo e, em especial, por Piolim, o palhaço. Piolim ou Abelardo Pinto iniciou sua carreira em 1924, primeiro como acrobata e depois como palhaço. O seu cognome Piolim deve-se a sua magreza e a palavra, em espanhol, significa barbante. A sua indumentária era a clássica de palhaço: calva vermelha,

---

<sup>28</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p. 38.

pestanas brancas, rugas pretas, enorme colarinho, luvas grandes demais e como adereço o “porretão” monumental.

Os modernistas exaltavam e festejavam a criatividade do palhaço Piolim: num “festim antropofágico”, em 27 de março de 1929, comemoraram o seu aniversário. O “Diário Nacional” noticiou o célebre almoço que o Clube da Antropofagia ofereceu ao clown. Entre os idealizadores, encontramos Oswald de Andrade encabeçando a homenagem.

#### A fascinação dos artistas pelos *clowns*

O circo é uma das artes que mais oferece material teórico para o plano do risível. Bakhtin observa que, entre outras formas, os palhaços “de diversos estilos e categorias (...) possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.”<sup>29</sup>

Muito dessa paixão é explicada por certas características específicas dos *clowns*. Suas roupas e suas maquiagens deformam as proporções dos seus corpos. Eles têm como máscara um grande nariz vermelho, uma cabeleira exagerada nas laterais, que contrasta com uma auréola calva; trazem sobre a cabeça um pequeno chapéu, vestem roupas muito maiores do que suas silhuetas. O gestual é sempre hiperbólico, reforçando a idéia de grotesco, já assinalada pela sua vestimenta e “é de fácil identificação”, como observa Maria Augusta:

Sua fantasia grotesca envolve um universo de alusões significativas (...). A comicidade grossa, maliciosa, ambígua, é erotizada em diversos níveis, a começar pela imensa bengala (símbolo fálico) que carrega nas suas atuações, ameaçando com alarde o público e os companheiros, realizando cabriolas e volteios malucos, agredindo uns e outros.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p. 23-24.

Em seu estudo sobre a inserção do universo circense em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, Maria Augusta chama a atenção para as partes do *clown* que são desmesuradamente acentuadas e diz que é fundamental “a concepção do corpo na folia circense, na medida em que a vida corporal que nos é figurada se distingue da noção estabelecida como norma”<sup>31</sup>.

Para a concepção do corpo, Maria Augusta invoca o estudo do crítico Mikhail Bakhtin: “Esta subversão da imagem do corpo”<sup>32</sup> do palhaço, seu ventre e nádega avantajados aliados ao repertório verbal: as imprecações, as obscenidades têm como uma das fontes a cultura cômica popular da Idade Média. Mikhail Bakhtin observa que, esse princípio corporal e material, ao ser afastado do contexto da cultura popular da praça pública, acaba passando por um processo de degeneração. Mas que é possível encontrá-lo de forma “formalizada” em outras épocas: na *Commedia dell’arte*, nas comédias de Molière. Convencionou-se chamar de realismo grotesco esse tipo de imagem

O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festa”(...). O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.<sup>33</sup>

O riso, nesse contexto, opõe-se à cultura oficial. Cria-se um mundo paralelo, cômico e injurioso, com as suas formas de paródias aos ritos, às obras, aos espetáculos, aos mitos, com as imprecações e xingamentos, que liberam e abolem as regras de bom tom e decoro. Cria-se uma linguagem típica da praça pública, do mundo carnalizado, às avessas que são elementos estruturantes das peças dos dramaturgos aqui estudados, principalmente, na dramaturgia de Oswald de Andrade.

A ligação entre Maiakóvski e Oswald de Andrade e o circo, além da estima pessoal pelos palhaços Lazárienko e Piolim, está vinculada aos potenciais de comunicação popular

---

<sup>31</sup> Idem, *ibidem*, p. 24.

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*, p. 25.

<sup>33</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p.17.

e de liberdade de criação contida nas atrações circenses. As vanguardas do início do século passado, seja a russa ou a brasileira, tiraram proveito dessa potencialidade comunicativa e criativa do espetáculo circense.

### **O amor pela moralidade edificante**

As moralidades são as obras dramáticas encenadas na Idade Média, cuja feição é o debate da questão religiosa sob o prisma do comportamento e do destino final do homem. Elas teriam nascido da junção da tendência medieval para o edificante, e foram influenciadas pela literatura homiliar, e pelos sermões, que continham a promessa das chamas do inferno para os que não resistissem às tentações. Por seu caráter edificante o autor fica encarregado de criar um enredo em que a imagem final deverá chegar à razão ou à emoção do espectador. Daí a importância da alegoria nessas obras dramáticas. As figuras alegóricas na moralidade são protagonistas ativas da própria peça.

A personificação do mundo conceitual correspondia aos crescentes esforços do século XV no sentido de ver e descobrir por trás das coisas a relevância essencial da “moral”. Para o teatro, isso significava considerar o representado tradicionalmente de maneira abstrata não apenas como as respeitáveis figuras ambientais do Prólogo ou do Epílogo, mas como o próprio tema das peças.<sup>34</sup>

Os autores, tendo como tema a questão da salvação humana, introduzem episódios cômicos, como os diabos sendo derrotados e levando uma surra<sup>35</sup>. O elemento cômico, introduzido na moralidade, faz com que ela se aproxime muito da farsa, da sátira e, principalmente, do universo popular circense. São imagens retiradas do mundo às avessas, carnavalizado no sentido bakhtiniano do termo. Quando ocorre do cômico prevalecer sobre

---

<sup>34</sup> BERTHOLD, Margot. Op. cit., p. 261-262.

<sup>35</sup> “Embora proporcionassem diversão através de figuras como o Demônio e o assim chamado Vício, um ‘petulante e persistente gnomo do mal’, que surge sob inúmeros nomes, objetivavam a instrução e tendiam à esterilidade.” (GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974, p. 175)

o sério, a moralidade torna-se ainda mais próxima das paródias medievais estudadas pelo crítico soviético.

Ripellino chama atenção para o fato de o poeta Maiakóvski aproximar-se das moralidades<sup>36</sup>, principalmente na peça *Mistério-bufo*. Nessa comédia, a aproximação se dá pela utilização: das intenções alegóricas, dos personagens e dos locais sobrenaturais e da mistura do cômico e do sério. É também Angelo Ripellino quem observa que a moralidade, já se encontrava na obra do poeta, como um desejo anterior à criação desta. Na sua “poética-crônica”, ele fizera o uso da moralidade numa comparação do Dilúvio, passagem bíblica em Gênesis, com o movimento revolucionário:

Troa na praça o tumulto!  
Altivo píncaros-testas!  
Águas de um novo dilúvio  
lavando os confins da terra.

(tradução de Haroldo de Campos, in *Vladimir Maiakóvsk: Poemas* ).<sup>37</sup>

É preciso ressaltar que não foi somente o nosso poeta que fez a associação da revolução com passagens bíblicas. Poetas e diretores percorreram passagens bíblicas à procura de analogia direta com os fatos ocorridos na Revolução de Outubro. O importante era arranjar alegorias para explicar de forma clara o porquê da Revolução e a necessidade premente de adesão de todos por um mundo melhor, “A Terra Prometida”.

Pode-se dizer o mesmo da peça de Oswald de Andrade. A moralidade se faz presente em *O Homem e o Cavalo* quando se configura na sua estrutura a mistura do sério e do cômico, quando a linguagem partidária e panfletária é tomada como palavra de ordem, e os discursos pedagógico e didático margeiam todo o texto. As semelhanças com o texto de Maiakóvski são inquestionáveis, assim como a intenção de ambos; através de uma alusão paródica à Bíblia, à moralidade e a outros personagens históricos, constroem um grande painel histórico dos acontecimentos: o processo da revolução, o capitalismo (passado)

---

<sup>36</sup> Ripellino ressalta que: “Mas naqueles dias os poetas e artistas gostavam de assumir o papel de jogral, representando os homens e a vida com impiedosos contrastes alegóricos, como numa grandiosa ‘moralidade’” (RIPELLINO, Angelo Maria. Op. cit., p. 85.)

<sup>37</sup> Maiakóvski, Vladimir. *Vladimir Maiakóvski: Poemas*. Trad. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985, p. 83.

representado pelo ócio e pela exploração e o comunismo (futuro-presente), pela igualdade e prosperidade. As alegorias, que serão comentadas no decorrer deste trabalho, estão presentes em ambos os textos. E isso aproxima ainda mais os nossos poetas.

### **O desprezo pelo teatro naturalista**

Maiakóvski, desejoso de remover a casualidade das representações teatrais, irá se opor diretamente ao teatro naturalista. Essa oposição foi comum a alguns homens de teatro no início do século XX que queriam fazer do teatro um instrumento de fins políticos. Piscator, por exemplo, em seu livro *Teatro Político*, fala da criação de um teatro proletário, mas não nega a importância do teatro naturalista:

O naturalismo não é, seguramente, revolucionário, não é “marxista” no sentido moderno (...). Mas por um momento histórico, o naturalismo transformou o teatro em tribuna política. Não é por acaso que na mesma época na qual o proletariado (...) atrai o teatro para o seu campo, se inicia igualmente a revolução técnica da cena (...) tudo age numa só direção, para criar um novo conceito de teatro.<sup>38</sup>

O momento histórico exigia uma outra concepção de teatro, um teatro de massa, festivo, circense. Maiakóvski, no prólogo da segunda variante de *Mistério-bufo*, chega a zombar do teatro de Tchekov e por conseguinte do método de Stanislávski<sup>39</sup>:

A alguns teatros não importa  
representar:  
para eles  
o palco é apenas

---

<sup>38</sup> PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. p. 44- 45

<sup>39</sup> Stanislavski, com o seu teatro das minúcias, encenou a dramaturgia de Tchekov num “ritmo de água dormente”, “nas pausas”, “uma lentidão hipnótica.” (Cf. RIPELLINO, Angelo Maria. *O Truque e a Alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p. 5)

um buraco de fechadura.  
Sente-se portanto tranqüilo,  
reto ou enviesado,  
e observa um pedaço de vida alheia.  
Olha e o que vê?  
Gaguejando sobre um divã  
as tias Mânia  
e os tios Vânia.  
Mas a nós não interessam  
nem os tios nem as tias,  
as tias e os tios os encontrareis em casa.  
Nós também mostramos a vida autêntica,  
mas transformada pelo teatro  
no mais singular dos espetáculos.<sup>40</sup>

Schnaiderman observa que:

Os velhos teatros, construídos para a representação de pequenos dramas individuais, tinham de ser refeitos, para que se pudessem montar espetáculos de massas, e êstes teriam de utilizar as conquistas da técnica moderna.<sup>41</sup>

Havia necessidade urgente de criar uma nova forma para expressar um novo conteúdo, ligado a essa nova sociedade, advinda da revolução. Oswald de Andrade, partidário de Meyerhold, do teatro de estádio, do espetáculo para a grande massa, rompe com a ilusão do “drama burguês”. Torna-se contrário ao teatro de câmara. Em seus textos teatrais, a base para um novo espetáculo já se configura: em *O Rei da vela* a obra teatral se fez tese; em *O Homem e o Cavalo* configurou-se uma tribuna política e em *a Morta* um “‘ato lírico’, estranho e hermético, cuja decifração está ainda por se completar (...)”.<sup>42</sup>

Nessa ruptura com a ilusão, o teatro passa a revelar os seus bastidores; rompe com a

<sup>40</sup> Apud RIPELLINO, Angelo. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 232.

<sup>41</sup> SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1984, p. 30.

<sup>42</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p. 33.



oposição palco e platéia; assimila as práticas orientais de estilização cenográfica, de indumentária; pantomimas; estilo grotesco. O teatro se declara teatro, ou seja, atinge a teatralidade, contra os efeitos ilusionistas das “peças bem-feitas”. Enfim, Oswald de Andrade e Maiakóvski derrubam a “quarta parede”.

O teatro não receia confessar que é teatro, disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito.<sup>43</sup>

### **O desejo de informar através do texto**

A necessidade de se criar um novo gênero não era sentida apenas na Rússia. Schnaiderman chama a atenção para a pouca ligação entre a Rússia e o ocidente no início da década de 1920, mas mesmo assim, em pontos diferentes, “concepções semelhantes se desenvolveram em países separados entre si pelas tempestades políticas da época.”<sup>44</sup>

Boris Schnaiderman observa que Maiakóvski tinha muito em comum com Piscator, pois ambos tinham por meta eliminar o teatro burguês e intervir mais no fato atual: fazer política. Era preciso ligar o teatro ao documentário, ao proletariado, atrair “o teatro para o seu campo” e iniciar “igualmente a revolução técnica da cena”.<sup>45</sup>

Piscator declara que:

Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletariado (...). Riscamos radicalmente a palavra “arte” do nosso programa; as nossas “peças” eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e “fazer política”.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985, p. 104.

<sup>44</sup> SCHNAIDERMAN, Boris. Op. cit., p. 29

<sup>45</sup> Idem, ibidem, p. 29.

<sup>46</sup> PISCATOR, Erwin. Op. cit., p. 51.

Maiakóvski, na segunda versão do *Mistério-bufo*, demonstra claramente essas intenções de fazer “falar o atual”, de fazer “política”. O texto reflete vários acontecimentos político-sociais ocorridos após a Revolução de Outubro. O poeta pede aos que forem representá-la, que lhe mudem o argumento, tornando-o mais atual. O seu texto deveria servir apenas de esqueleto para os possíveis encenadores e dramaturgos:

Por isso, abandonada a estrada (forma), mudei algumas partes da paisagem (conteúdo).

No futuro, todos aqueles que quiserem recitar, encenar, ler, publicar *Mistéria-Buf*, que mudem o conteúdo, tornando-o contemporâneo, atual, imediato.<sup>47</sup>

Oswald de Andrade aproveitando-se do “esqueleto” de *Mistério-bufo*, soube atualizar o seu modo, a sua ideologia partidária. *O Homem e o Cavalo*, mistura de mistério medieval, moralidade e teatro piscatoriano, trouxe a atualidade para a “boca de cena.” No sexto quadro dessa peça, num mundo socialista, encontramos as personagens no meio do palco. Escuta-se a voz de Stálin, que faz o testemunho das mudanças soviéticas: “Do século da madeira passamos ao século do motor e ao do aço”. “Um alto-falante anuncia a irradiação do mundo socialista.” Enquanto isso, turmas alegres de operários entram e saem da usina. A voz de Stálin continua a relatar as maravilhas de um mundo socialista e diz que é preciso sonhar: “Quando há contato entre o sonho e a vida tudo vai bem”. Escuta-se a voz de Eisenstein. O cineasta passa a dar um testemunho enaltecido das grandes mudanças ocorridas no socialismo.

Os porta-vozes, ora Stálin ora Eisenstein, anunciando um novo tempo, um tempo de progresso, inserem a peça numa esfera documental, própria do teatro político. Através da utilização de um veículo de comunicação de massa, o alto-falante, é feito o anúncio do plano central do poder soviético. As informações são relatadas em forma de documentos, tornando o texto mais próximo da linguagem jornalística. Ao utilizar-se de Eisenstein, um cineasta e documentarista, como porta-voz das “notícias” do mundo socializado, a função

---

<sup>47</sup> Apud. RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 95.

informativa ou referencial ganha credibilidade, cumprindo o efeito desejado sobre o público. Um efeito didático e panfletário.

E assim, simultaneamente, introduziu-se um novo fator no espetáculo: o fator pedagógico. O teatro (...). Não devia tão-somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento <sup>48</sup>

### **O teatro numa seqüência de paródias**

A concepção da paródia é necessária quando a entendemos como procedimento comum ao universo teatral de Oswald de Andrade e de Maiakóvski. No livro sobre *A Vanguarda Antropofágica*, Maria Eugênia Boaventura observa que a vanguarda tem duas formas de se comportar diante da paródia: “primeira, naquela detectada por Bakhtin no discurso carnavalesco, caracterizado pela profanação do objeto e pela sua renovação; segunda, no comportamento radical, cinicamente dessacralizante que profana o objeto apenas para negá-lo”<sup>49</sup>.

A vanguarda artística, de um modo irreverente, utiliza-se da paródia e de sua comicidade, para atingir os valores estabelecidos: os valores da burguesia. A paródia revela-se um instrumento eficaz contra a tradição. Através de suas teorias, foi possível revelar alguns objetivos comuns entre os artistas aqui estudados. Tanto Oswald de Andrade como Maiakóvski utilizavam-se da paródia como arma contra a tradição.

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contra-canto”, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou

---

<sup>48</sup> PISCATOR, Erwin. Op. cit., p. 53.

<sup>49</sup> BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo, Editora Ática, 1985, p. 22.

discursiva da paródia ( por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles - o de “ contra” ou “oposição” (... ). No entanto, *para* em grego também pode significar “ ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste.<sup>50</sup>

A questão levantada por Linda Hutcheon tem sido muito discutida pelos teóricos do gênero. Entre os que contribuíram para a teorização e historização do conceito de paródia, encontramos Mikhail Bakhtin que fez um levantamento amplo sobre o elemento cômico-sério das obras de Rabelais, como já foi dito, situando-o ao longo da cultura popular na Idade Média. Nesse estudo, salientou a utilização da paródia, como princípio fundamental do risível, intrinsecamente ligado à visão do mundo carnalizado.

(...) à segunda forma de cultura cômica popular: as obras verbais (em língua latina e vulgar) (...). Essa literatura está imbuída da concepção carnavalesca do mundo; utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval e, na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumava representar. Nessa literatura, o riso era ambivalente e festivo. Por sua vez, essa literatura era uma literatura festiva e recreativa, típica da Idade Média.<sup>51</sup>

A paródia nesse contexto tinha caráter regenerador e positivo. Para Bakhtin, a paródia “moderna”, como procedimento formal literário, é desprovida de significação carnalizada, observa o crítico. É produtora de riso, mas de um riso negativo, desprovido de carga regeneradora. Diferente da paródia ligada à cultura medieval popular, que continha em si o princípio do riso regenerador e, portanto, questionador da ordem vigente.

---

<sup>50</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Portugal, Edições 70, 1985, p. 47-48.

<sup>51</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 11.

No teatro de Maiakóvski, existe um apelo ao teatro de massas, épico, anti-psicológico, às vezes, satírico e é nesse contexto que nos deparamos com o uso da paródia como procedimento estruturante de sua *práxis* teatral. No *Mistério-bufo*, por exemplo, o “canto-paralelo” é identificado como fio condutor do enredo da peça. A referência à passagem bíblica da Arca de Noé é uma das outras tantas referências emprestadas de outros contextos literários ou populares: “Aquilo que mais chama atenção na primeira leitura é o grande número de referências religiosas.”<sup>52</sup>

Na obra de Oswald de Andrade, a paródia é um procedimento comum do ponto de vista da estrutura:

Assim, em *A Morta*, encontramos a paródia de um clássico e, nem de longe, há qualquer intenção de *negar* a validade da obra de Dante, ou de contestá-la. Pelo contrário, a revigoração de seu sentido contestatório e revolucionário se dá a partir do recurso da inversão paródica: uma Beatriz musa prostituída, revelando ao Poeta a fragilidade de suas armas literárias. Em *O homem e o cavalo*, contesta-se o conteúdo doutrinário cristão do auto-medieval, mas se mantém a forma (...) do interior dessas diretrizes paródicas centrais, encontra-se, ao longo das obras, uma seqüência interminável de outros encaixes (...) quer em alusões (...). Uma espécie de nota de pé-de-página.<sup>53</sup>

Oswald de Andrade em seu texto teatral muito se aproximou da visão carnavalesca teorizada por Bakhtin. Ao adotar a antropofagia como procedimento artístico, adotou um discurso corrosivo :

(...) igualmente uma saída diante da rigidez da literatura oficial, um desdém por tudo, uma libertação. É recurso usado como arma para minar a realidade e como alternativa para discussão mais acurada de certos problemas<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p.77.

<sup>53</sup> RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha. *Oswald de Andrade um teatro por fazer*. Rio de Janeiro, Diadorim Editora, 1997, p. 71.

<sup>54</sup> BOAVENTURA, Maria Eugenia. Op. cit. , p. 27.

Oswald utiliza a arte para questionar as ordens estabelecidas, artísticas ou sociais, e a paródia, nesse contexto, fornece a instrumentação necessária para atacar as estruturas padronizadas da sociedade.

Haroldo de Campos, num estudo sobre Oswald de Andrade, emprega o termo com o mesmo sentido etimológico empregado por Linda Hutcheon, mas não descarta a teoria carnalizante da paródia de Mikhail Bakhtin.

Um dos principais recursos, no *Miramar*, é a *paródia* (da qual se valeram também Joyce e Thomas Mann, as duas grandes admirações de Oswald de Andrade no romance moderno. Paródia que não deve ser entendida no sentido de imitação burlesca, mas **inclusive** [grifo nosso] na sua acepção etimológica de *canto paralelo*.<sup>55</sup>

Conforme o excerto, o conceito de paródia de Haroldo de Campos não difere completamente da visão de Bakhtin. Ele chega a citá-lo várias vezes nesse estudo e destaca ainda a importância da teoria de Bakhtin para o estudo de obras do passado “insubmissas a uma classificação convencional, como as de um Folengo, de um Rabelais”. Mas não descarta a acepção do canto paralelo (“**inclusive**”) utilizada por Linda Hutcheon.

Sob essa perspectiva, Linda, além de buscar a origem etimológica do termo paródia, chamou atenção para o efeito de distanciamento “crítico-irônico” do texto parodiador. Ela observa que a utilização recorrente da paródia por autores modernos está ligada intrinsecamente à questão da auto-referência.

O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade (...). É no contexto geral desta interrogação moderna acerca da natureza da auto-referência e da autolegitimação que surge o interesse contemporâneo pela paródia,

---

<sup>55</sup> CAMPOS, Haroldo. “A escritura Mefistofélica: paródia e carnavalização no Fausto de Goethe.” . In *Tempo Brasileiro* 62. Rio de Janeiro, Editora Universitária, julho-setembro de 1980, p. 129.

gênero que foi descrito simultaneamente como sintoma e como ferramenta crítica do epistema modernista.<sup>56</sup>

Linda não só revelou a preferência dos autores modernos pelo processo de reflexividade como processo de crítica atual, mas também acenou para outro componente: a questão do receptor do texto parodiador.

(...) a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor (...).<sup>57</sup>

Para Linda Hutcheon, temos que levar em conta a questão da recepção do texto. Mais à frente, ela observa:

Os textos geram nada- a não ser que sejam apreendidos e interpretados. Por exemplo, sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas (...) como leitores ou espectadores ou ouvintes que descodificam estruturas paródicas, atuamos também como descodificadores da intenção codificada.<sup>58</sup>

Nesse estudo, Linda afirma que existe a paródia que se serve do texto parodiado como **alvo**, mas chama a atenção para o fato de que a verdadeira “paródia moderna” está mais próxima da que se serve da paródia como **arma**. Essas diferenciações, entre as teorias da paródia, serão mais bem documentadas numa análise posterior, ou seja, no trabalho de análise final das peças, quando for necessário.<sup>59</sup>

A recepção do processo de comunicação, como fator decisivo, para o entendimento da paródia exige do autor uma nova percepção do conceito da arte. Oswald de Andrade e

---

<sup>56</sup> HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, p.11-12.

<sup>57</sup> *Idem. ibidem.* p. 31.

<sup>58</sup> *Idem. ibidem.* p. 35.

<sup>59</sup> É preciso lembrar que um dos procedimentos do universo circense é a utilização da paródia no plano do risível. Ou seja, o estudo da paródia não poderia ser excluído deste trabalho.

Maiakóvski, como grandes questionadores da estética vigente, buscaram no tratamento dado à paródia um novo conceito de literatura dramática em seus países de origem .

### **O novo conteúdo dramático e o gênero épico**

Por razões que deveriam ser óbvias, o primeiro país a conhecer o teatro épico em sua “forma acabada” foi a União Soviética: *Mistério Bufo* (1918) de Maiakóvski, dirigida por Meyerhold, é uma das obras primas do teatro épico soviético, no período heróico da Revolução, teatralizando-a numa forma que rejeita ponto por ponto todos os traços estilísticos do drama. Não foi, entretanto, entre os soviéticos que surgiu a teoria do teatro épico, mas na Alemanha.<sup>60</sup>

Fica difícil não discutir a questão do gênero e a ruptura da ilusão teatral, principalmente num estudo que se propõe a analisar a inserção do universo circense nas peças o *Mistério-bufo* e *O Homem e o Cavalo*. A ruptura da “dramática pura” nos textos de Maiakóvski e Oswald de Andrade tem sido denunciada em vários estudos sobre as suas peças.

Sábato Magaldi chama a atenção para a literatura dramática de Oswald como o primígeno de um teatro moderno no Brasil e faz considerações relevantes sobre elementos épicos e líricos na dramaturgia de Oswald. Carlos Gardin, em seu estudo sobre a dramaturgia de Oswald, aproxima a escrita teatral do “antropófago” à escritura épica brechtiana. Maria Lúcia, em *Oswald de Andrade: um teatro por-fazer*, ressalta que a peça *O Homem e o Cavalo* – à maneira de auto-medieval às avessas – tem um processo emprestado de Maiakóvski em seu *Mistério-bufo*, peça que Iná Camargo classifica como épica.

As possibilidades de citações não se esgotam com esses críticos. Torna-se, portanto, quase uma obrigação abrir parênteses para falar sobre a questão dos gêneros.

Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico*, concentra-se primeiramente na conceituação clássica dos três grandes gêneros literários: o Épico, o Lírico e, é claro, o Dramático. Para

---

<sup>60</sup> COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1998, p. 17.



Rosenfeld, a “dramática pura” se configura em casos em que não há um narrador, características do gênero épico. Os fatos são apresentados :

(...) por si mesmos, como na realidade; fato esse que explica a objetividade (...) somente os próprios personagens se apresentarem dialogando sem interferência do “autor”. Este se manifesta apenas nas rubricas que, no palco, são absorvidas pelos atores e cenários. Os cenários, por sua vez, “desaparecem” no palco, tornando-se ambiente; (...) na plenitude da sua objetividade fictícia.<sup>61</sup>

Para obter essa objetividade fictícia, regras severas devem ser adotadas quanto à estrutura do texto teatral: o encadeamento deve ser causal, cada cena deve estar ligada à anterior por consequência e à posterior por causalidade e o desfecho da ação está reservado para o fim.

No gênero épico, o encadeamento causal não é tão necessário, pois o narrador expande os seus comentários a seu bel-prazer, retornando a trechos narrados ou mesmo antecipando passagens de um futuro previamente conhecido pelo narrador. Isso é impossível no gênero dramático, pois o espetáculo acontece diante do espectador como algo real e no tempo presente da encenação, não sendo possível, portanto, o espectador saber antecipadamente o fim da história.

O gênero lírico implicaria também algumas observações:

(...)Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero e dos seus traços; pureza absoluta que nenhum poema talvez jamais atinja. Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime.”<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 29-30.

<sup>62</sup> Idem, *ibidem*, p.23

Rosenfeld chama a atenção para o fato de que “os tipos ideais, puros, como tais” são inexistentes. O autor, desenvolvendo o argumento, demonstra que num texto teatral ou num espetáculo teatral a “não pureza dramática”, de modo algum, os torna menos dignos. Ou seja, a pureza dramática de uma peça teatral não determina o seu valor.

Iná Camargo, no estudo já citado, observa que o próprio nome da peça o *Mistério-bufo* nos dá o elemento necessário para classificá-la como épica; à semelhança do mistério medieval. A peça traz elementos épicos em sua estrutura: uma mistura de “sagrado” e “burlesco”; um conteúdo de dimensão histórica sobre a revolução; a finalidade de ser popular e didática. Todos esses elementos impedem a classificação da peça como “dramática pura”. Iná Camargo diz ainda que não poderia ser diferente, pois atendendo ao conteúdo revolucionário, dificilmente Maiakóvski faria um drama e se fizesse, “destruiria o seu conteúdo” (na análise da peça propriamente dita, abordaremos esse assunto).

O próprio título da peça *Mistério-bufo* reflete uma necessidade de criar um teatro anti-ilusionista. Maiakóvski exclama: “Não! É inútil conter num tetrâmetro anfibráquico, inventado para o murmúrio, o reboar destruidor da Revolução.”<sup>63</sup> Os novos conteúdos são sinônimos de novas formas.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Apud SCHNAIDERMAN, Boris. Op. cit., p.31-32.

<sup>64</sup> Brecht faz uma observação semelhante à de Maiakóvski: “A simples necessidade de compreender as novas áreas de assuntos impõe uma nova forma dramática e teatral. Podemos falar de dinheiro na forma dos iâmbicos (...). Isso não é motivo de vaidade mas uma terrível realidade. É impossível explicar um personagem contemporâneo pelos traços ou uma ação contemporânea pelos motivos que teriam sido adequados na época de nossos pais” (BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 47-48.)

São Pedro – Eles suprimiram o futuro e todas as ameaças do futuro. Suprimiram o inferno e o céu e se instalaram no presente! A vida deles sobre a terra deixou de ser um combate contínuo e os seus dias não são mais de um mercenário.

Oswald de Andrade.

## II. Maiakóvski

Foi no momento da revolução que Maiakóvski deu a sua trajetória futurista<sup>65</sup> uma direção oblíqua, introduzindo o circo em sua obra teatral. O circo tem muitos atrativos: rompe com a estrutura tradicional das literaturas dominantes; tem os *clowns* com suas ações e linguagem risíveis; ignora a psicologia; impõe ritmo e expressividade, como já foi dito na introdução deste trabalho. Numa época em que era preciso estabelecer uma comunicação direta com o proletariado, o circo faz renascer a arte teatral, dando-lhe um novo elan.

Na perspectiva de renovação do teatro, Maiakóvski inseriu procedimentos circenses em suas peças teatrais. É possível entrever esses procedimentos em *Moscou em Chamas* (melomimo), *O Percevejo*, *Os Banhos* e, é claro, em *Mistério-bufo*.

Em janeiro de 1930, a direção central dos circos do Estado pediu a Maiakóvski um libreto para uma pantomima. Essa deveria tratar da Revolução de 1905, ligando-a à Revolução de outubro, em 1917. O dramaturgo fez uma pesquisa em jornais e revistas da época, de que resultou o libreto *Moscou em Chamas*.<sup>66</sup> O espetáculo foi uma síntese de atrações circenses, com direito a jogos de vãos, acrobacias, equilibrismo e saltos, números eqüestres e cães amestrados, “quadros vivos”, interlúdios de *clowns* e pantomima náutica. Ripellino chama atenção para o fato de que não “há atração nem exercício, em *Moskvá*

---

<sup>65</sup> Mais tarde, em 1925, numa conferência nos Estados Unidos, ele disse que o futurismo já havia cumprido seu papel e, naquele momento, era preciso ceder espaço ao LEF, “ao construtivismo: a negação, a bofetada no gosto público, tinham de ser substituídas pela organização e pela construção industrial e socialista.” (SCHNAIDERMAN, Boris. *Op. cit.*, p.26.)

<sup>66</sup> Na busca do colossal, o circo americano, entre 1889 a 1890, com um cenário com mais ou menos 100 m. de largura ao lado do circo, apresentou espetáculos monumentais, como por exemplo, o incêndio de Roma por Nero. Para esse espetáculo, foi feita uma super produção, mobilizando mais de 1000 atores e bailarinos, uma grande e completa orquestra, um coro de 100 vozes e quase todos os animais do circo de Barnum. No final da encenação a cidade “ardia em chamas”. O que o aproxima muito do espetáculo de Maiakóvski.

gorit, que não contenha uma referência precisa a circunstâncias históricas.”<sup>67</sup> A cena mais conhecida é a da pirâmide, em que a sociedade czarista é apresentada através de uma pirâmide de classes.

*O Percevejo* aborda a questão da sobrevivência de um pequeno-burguês numa sociedade revolucionária. A personagem Prissipkin, um operário, resolve se casar com a filha de um cabeleireiro. O casamento pomposo termina em um incêndio. Prissipkin fica congelado, devido a um jato d’água do bombeiro. Cinquenta anos depois será reanimado pelo Instituto das Ressurreições Humanas. Os hábitos dos pequeno-burgueses da época do NEP<sup>68</sup> serão “ressuscitados” através da figura clownesca de Prissipkin. Maiakóvski escreveu *O Percevejo* em 1928 e chegou a entrar em contato com o teatro de Piscator<sup>69</sup> para encená-la. A peça tem como estrutura o circo no mundo de ficção. A segunda parte, projetada no futuro, apresenta um tipo renovado de circo ligado à maquinaria, num mundo tecnológico, asséptico. Enfim, uma comédia feérica no mundo da ciência de ficção.

*Os Banhos*, 1929-1930, versa sobre a burocracia dentro da União Soviética. Tchudakov constrói uma máquina do tempo, mas falta-lhe dinheiro para completá-la: os burocratas, representados pelo secretário Optimístienko e o Pobiedonóssikov, que preside o Escritório de coordenação, não se interessam pela máquina. Depois de algumas peripécias, surge da máquina uma mulher fosforescente, do ano de 2030, que promete levar todos para

---

<sup>67</sup> RIPELLINO, Angelo. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 220.

<sup>68</sup> A Nova Política Econômica, NEP, foi anunciada por Lênin a fim de que pudesse aliviar os vários problemas econômicos da Rússia. A intenção era convencer as principais economias da época a manter um tratado comercial. Um dos principais pontos da NEP era “ a autorização para a existência de empresas privadas, em alguns setores da economia, para estimular um rápido crescimento do comércio...” A abertura econômica, deu entrada abertura também cultural; “...um número cada vez maior de cidadãos de Moscou e de Leningrado desenvolvia seu gosto musical pelo jazz, pelo tango, pelo foxtrot, pelos filmes de Hollywood e por produtos da cultura ocidental...o historiador Frederick Starr fez a seguinte correspondência...(...) Casas noturnas pululavam, lojas particulares cresciam com a mesma variação da moda...e em meio aos trabalhadores, apareciam pequenos grupos de jovens que nada faziam durante todo o dia. (...) Todos conheciam que os poderes da maconha vinda da Ásia Central, que estava acessível no mercado Sukhariévka, e que a suspensão, em 1925, da lei seca do Czar Nicolái II, introduzida sem qualquer função em 1914, possibilitaram que a vodca fosse adquirida, por qualquer um, por um rublo furado.(STARR, 1985). Não é difícil de entender as críticas de Maiakóvski aos nepmain. COUTO JÚNIOR, Euro de Barros. *Uma visão da ópera russa sobre O Nariz de Chostakóvitch*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Orientais – FFLCH – USP, 2002, p. 22-23.

<sup>69</sup> Schnaiderman observa que apesar da “(...) pouca ligação entre que havia entre a Rússia e o Ocidente (...) concepções semelhantes se desenvolveram em países separados (...) .Isto se evidencia particularmente quando se comparam as teorizações de Maiakóvski e o que escreveu Piscator em seu *Teatro político*.” (SCHNAIDERMAN, Boris. Op. cit., p. 29.) Sobre esse assunto Ripellino vem em nosso auxílio informando que Maiakóvski conhecia o trabalho de Piscator, chegou a entrar em contato com ele em uma viagem a Berlim para que ele encenasse *O Percevejo*. ( Cf. RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p.161.)

o futuro. Pronta a máquina e já em perfeita engrenagem, eis que expelle o grupo dos burocratas sem piedade nenhuma. O circo está presente na própria apresentação da peça: “Drama em seis atos com circo e fogos de artifício” e nos elementos estruturantes da peça: lugar, acessórios, fogos de artifícios, personagens-clowns, linguagem circense.

### **1. Rubrica: a intenção do autor.**

Quando o autor não fornece nenhuma indicação é porque deseja se abster de dar outras pistas para a interpretação além daquelas incluídas no texto das personagens. Ele mantém a abertura, até mesmo a ambigüidade, de seu texto, e deixa o campo livre ao leitor, não impondo de antemão qualquer interpretação que sirva de modelo à representação.<sup>70</sup>

Em *Mistério-bufo*, Maiakóvski atribui um certo peso às considerações cênicas. A intenção do autor é claramente definida, há uma vontade do dramaturgo de exaurir as possibilidades cênicas do universo circense no âmbito teatral. Torna-se quase impossível imaginar as falas das personagens ou suas ações, sem essas considerações determinadas pelo dramaturgo. Os exemplos retirados dos textos são variados, mas todos trazem a síntese dos procedimentos ligados ao universo circense.

A peça *Mistério-bufo* encontrou resistência para ser encenada. Os “velhos” teatros não queriam ceder o espaço para um espetáculo de tendência política tão marcante. Maiakóvski e seus amigos resolveram, então, encenar eles mesmos a peça no primeiro aniversário da revolução. Obtiveram através de Lunatcharski<sup>71</sup>, coordenador do Narkomprós, Comissariado do Povo para a Instrução, autorização para utilizar o Teatro de Drama Musical. Os atores foram recrutados de um pequeno grupo de amadores, alunos das

---

<sup>70</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 44.

<sup>71</sup> O teatro com apoio de Lunatcharski expande-se em experiências: “ As ruas fermentam sob a ação das trupes de agitprop que percorrem os *fronts* (...) teatros-jornais e esquetes aquecidos ao fogo dos acontecimentos da guerra civil. Os cubo-futuristas irão se interessar e colaborar com esse teatro do imediato (...)Maiakóvski escreve especialmente para elas (trupes) algumas pecinhas de agitação. ” (GARCIA, Silvana. Op. cit., p. 45. )

escolas dramáticas e atores de cabaré. Um anúncio de jornal de Petrogrado convidava quem quisesse interpretar um papel na peça *Mistério-bufo* a se apresentar.

*Mistéria-buf* foi portanto encenada nos dias 7, 8, 9 de novembro de 1918, sob a direção de Meyerhold (assistido pelo próprio poeta, Lília Brik, V. Solovióv). Maiakóvski interpretava o papel do Homem comum, mas devido à falta de atores teve que fazer também Matusalém e um dos diabos.<sup>72</sup>

A peça *Mistério-bufo* desenvolve o tema da revolução socialista com grande agilidade verbal e com uma estrutura ostentosa. Um misto de “sagrado” e de burlesco que percorre o Paraíso, o Inferno e a Terra Prometida, criando um grande painel da Revolução Socialista.

*Mystère- Bouffe* se présente comme une revue: succession de scènes rapides, dialogues brefs ( sauf deux exceptions), scènes bien définies par le groupement des personnages, les thèmes traités et le lieu de l’action, reliés entre elles par un épisode très bref; un fil conducteur politique court d’un bout à l’autre de la pièce, la lutte des classes universelle et la révolution mondiale (...) <sup>73</sup>

Atuam na peça: 1. Sete pares puros: negus abissínio, rajá indiano, paxá turco, mercador-valentão russo, chinês, persa bem-nutrido, francês gordo, australiano com esposa, pope, oficial alemão, oficial italiano, americano, estudante; 2. Sete pares impuros: Limpachaminés, lanterneiro, chofer, costureira, mineiro, carpinteiro, peão, criado, sapateiro, ferreiro, padeiro, lavadeira e esquimós: pescador e caçador; 3. Dama-histeria; 4. Diabos: Belzebu e dois ordenanças; 5. Seres celestiais: Crisóstomo, Leon Tolstói, Matusalém, Jean-Jacques Rousseau e outros; 6. Coisas: Máquina, pão, sal, serra, agulha, martelo, livro e outros; 7. Homem simplesmente.

---

<sup>72</sup> RIPELLINO, Angela Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 87.

<sup>73</sup> AMIARD-CHEVREL, Claudine. “La cirquisation du théâtre chez Maiakovski”. *Op. cit.*, p.105.

O enredo: no primeiro ato, os personagens são apresentados. Temos os puros, os burgueses e os impuros, os trabalhadores. Eles se encontram em frente do globo terrestre após o dilúvio. No segundo ato, a bordo da arca haverá um embate entre os puros e os impuros, com a vitória dos últimos. Esse embate será só a primeira batalha de um longo percurso de privação. Num primeiro olhar, os inimigos são somente os puros, os exploradores, mas, no decorrer da peça, notaremos a presença da fome e do cansaço, alegorizados pela presença da morte (ela não chega a ser personificada), a qual dificultará a caminhada em direção à Terra Prometida. Surge, num dado momento, o Homem simplesmente, com um discurso carregado de metáforas em versões de passagens bíblicas. Não aparece como herói ativo, mas dá a todos o ânimo necessário para seguir a viagem:

Homem<sup>74</sup>

É caminho longo.

Temos de os nimbos atravessar.

(...)

Onde?

De profetas o olho despreguem,

explodam tudo o que veneravam e veneram,

E ela, a prometida, estará bem perto-(...) (p.167)

No terceiro ato, os impuros não mais aparecem. Temos, como “pequenos” opositores, os diabos famintos no Inferno e os habitantes do Paraíso, com os seus discursos. Os impuros vencem essas barreiras com tranquilidade, já que a vida que levavam era “infernai”, “Peão: (...) Eu vou contar a vocês o que é o inferno...” (p.193). A vida, que levavam, era muito mais assustadora e sobre os discursos dos seres celestiais os Impuros falam: “Nada de brindes! Estamos cansados, como cachorros esfomeados!” (p. 215). Ainda no terceiro ato, temos a redenção, o momento tão esperado: a chegada à Terra Prometida, ou seja, após a longa e sofrida jornada, “os nossos heróis” conseguem a “redenção”.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Mistério-bufo: um retrato heróico e satírico da nossa época*. Trad. Dmitri Beliaev. São Paulo, Musa Editora, 2001. (Todas as citações seguirão os números das páginas desta edição).

<sup>75</sup> No movimento expressionista o homem angustiado também busca uma saída para si mesmo e para a humanidade: “(...) há uma esperança de redenção; porém, no drama russo ela espelha uma ação política

O título traduz bem a intenção do autor:

*Mistéria-Buf* é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo. Os versos de *Mistéria-Buf* são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de *Mistéria-Buf* é o movimento da massa, o conflito das classes, a luta das idéias: miniatura do mundo entre as paredes do circo.<sup>76</sup>

A explicação do título foi dada pelo próprio Maiakóvski no programa redigido, em 1921, para a segunda versão de *Mistério-bufo*, no circo de Moscou, em homenagem ao III congresso do Comintern. Ao escolher o título da peça, Maiakóvski optou pelo indicador do gênero literário.

Outro título não comportaria a idéia de grandiosidade e de revolução, que está contido na palavra Mistério.<sup>77</sup> O contraste entre o sério e o cômico, de alguma forma, está presente na peça por inteiro, representado pelas personagens: os puros e os impuros, os diabos e os seres celestiais.

Os mistérios da Idade Média são peças:

(...)tomadas como um todo (...) possuem de tal modo o fascínio e o arrebatamento do grande drama que esquecemos suas imperfeições (...). Reservavam-se cadeiras para a nobreza e os espectadores mais

---

concreta: o homem tem possibilidade de “reconstituição”; a utopia não é postergada, genérica, mas tarefa ao alcance das *baionctas*. No Expressionismo, essa dimensão utópica remete a um messianismo a-histórico, centrado na esperança de um Novo Homem- um Messias- que nasça do indivíduo regenerado.” (GARCIA, Silvana. Op. cit., p.107).

<sup>76</sup> *Apud* RIPELLINO, Angelo Maria. Op. cit., p. 77.

<sup>77</sup> Sobre o assunto: “Dario Fo inicia seu *Mistério-buffô* explicando que mistério foi uma palavra criada para designar um espetáculo sacro, do qual a missa católica ainda é hoje é um bom exemplo (sobretudo o momento da consagração) e são também os terços e procissões da Semana Santa. Ele ilustra seu argumento com os dizeres do celebrante: “No primeiro mistério *contemplamos ...*”. Mistério bufo, por consequência, vem a ser um espetáculo grotesco, inventado pelo povo e, acrescentariamos, desde o início em chave de paródia das histórias do novo testamento. Era uma das formas mais animadas de diversão popular porque, como disse o artista italiano, ‘para o povo, o teatro, especialmente o grotesco, sempre foi o meio primordial de comunicação, de expressão, de provocação e agitação das idéias. O teatro era o jornal falado e dramatizado do povo.’...” (COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo, Nankin Editorial, 2001, p.48-49 )



turbulentos corriam o risco de ser agarrados pelos atores-demônios e atirados para dentro da simulada Boca do Inferno. Também aqui a encenação do drama religioso e fazia uso abundante de maquinarias e fogos de artifício (...), sem dúvida alguma auxiliaram a semear os germens da Reforma, que conseguiu popularizar grandemente o Livro Sagrado.<sup>78</sup>

Foi uma prática comum dos artistas a procura pelo elemento religioso nos primeiros anos do comunismo. Esses procuravam encontrar na Bíblia analogias com os acontecimentos da Revolução, como já foi dito no início deste trabalho. Maiakóvski aproxima-se desses mistérios medievais não somente pela apropriação paródica de temática bíblica, mas também por aquilo que esse espetáculo tem de grandioso: intenções alegóricas, personagens e lugares sobrenaturais, a mistura entre o cômico e o sério. Com esses elementos, a tarefa de explicar a Revolução torna-se bem mais simples, tal qual os mistérios da Idade Média que tinham como intenção propagar as idéias cristãs para um vasto público. Maiakóvski parodia os livros santos para ovacionar a Revolução.

- O prólogo<sup>79</sup> traz elementos elucidativos sobre a trama que irá se desenvolver. Essa prática é muito comum no circo ambulante, e se dá em forma de parada, num desfile informal. É pontuado por atrações circenses e põe os espectadores a par dos números do circo, introduzindo-os, assim, no universo do picadeiro.

(...)

Estamos glorificando

---

<sup>78</sup> GASSNER, John. Op. cit., p. 165-166.

<sup>79</sup> O prólogo da segunda versão tem a vantagem de introduzir um diálogo aberto com o público, criando um jogo entre o espectador e o artista. A função da linguagem apelativa é bastante explorada, tornando o espectador alguém íntimo e não obscurecido por uma quarta parede. MAIAKÓVSKI, Vladimir. “*Le Mystère-Bouffe*”. In: *Théâtre: La Punaise, Le Mystère Bouffe, La Grande Lessive*. Paris, Fasquelle Editeurs, 1957. Eis o prólogo:

Dans une minute

Vous allez voir jouer

*Le Mystère-Bouffe...*

Deux mots

Avant de commencer. (p. 101)

a ti,  
dia  
de insurreições.  
de rebeliões,  
de revoluções-  
a ti.  
(...)

Do nosso segundo nascimento, o dia. ( p. 17)

## **Os lugares e os acessórios do circo**

Os lugares de atuação em *Mistério-bufo* são comuns ao universo circense: estruturas simples para construção e um grande espaço para uma possível pantomima dos artistas da peça.

### **I- O universo todo**

No clarão da aurora boreal o globo terrestre firma-se com o eixo no gelo do chão. Por todo o globo, os cabos das longitudes e latitudes cruzam-se como escadas. Entre duas morsas, que escoram o mundo, o esquimó-caçador, que tem o dedo enfiado na terra, berra para outro, estendido diante dele perto da fogueira. (p. 23)

Ripellino observa que existe uma semelhança entre elementos do espaço físico descrito acima com o espaço que florescia na época das feiras russas, sob as chamadas “ montanhas geladas”.

As “montanhas”, que cada ano nas semanas do Carnaval e da Páscoa eram erguidas em vastas praças, eram duas torres de madeira opostas, tendo no alto pérgolas no estilo oriental. Das torres desciam, por sobre andaimes em declive, dois trampolins cobertos de gelo e enfeitados nos lados por pequenos abetos plumosos. Nestes declives o povo escorregava de trenó, como na

superfície de um espelho côncavo, acabando na planície. Ao lado das “montanhas” iluminadas por lanternas de mica colorida, amontoavam-se as barracas e os museus de cêra, parque de diversões, “castelos” de títeres.<sup>80</sup>

A escolha feita pelo poeta de um espaço amplo, marcado pela referência às “montanhas geladas”, traz à tona o espaço popular das feiras livres, lugar onde se deu o nascimento das atrações que foram incorporadas ao espetáculo circense. O público de *Mistério-bufo* pode assistir a um espetáculo mais feérico, de ritmo mais acelerado, em que se combinam, ao mesmo tempo, harmonia e entusiasmo do circo, com maior *performance* dos artistas. Itens necessários, naquele momento, para manter a população a par dos acontecimentos (na segunda versão, acontecimentos ocorridos após 1917 aparecem com mais ênfase) e não deixar esmorecer o entusiasmo pela Revolução.

O poeta se opõe abertamente ao teatro burguês, no prólogo<sup>81</sup> da peça: “Dispersam-se. Esgarçam o pano, borrado com as relíquias do antigo teatro.” (p. 21). Ao fazer referência às relíquias do antigo teatro, Maiakóvski expulsa do teatro toda e qualquer letargia que ronda a sala de jantar e os sofás das titias e titios Vânicas. Esse teatro apresenta personagens imersas “no deserto do tédio – esse *taedium vitae* em que a existência se revela como o vácuo do Nada- personagens que vivem no passado saudoso ou no futuro sonhado, mas nunca na atualidade do presente (...)”<sup>82</sup>.

O teatro do *taedium vitae* é completamente diferente do teatro que Maiakóvski propõe. Quando este se volta para o universo circense, está à procura de um grande espetáculo, cheio de fantasias, em que há possibilidades de jogos de cenas, de palavras, de expressão corporal, próprias dos artistas de circo, visando a dar à Revolução um aspecto de festa, de grande espetáculo. Maiakóvski dá ao novo conteúdo de temática ideológica<sup>83</sup> uma “roupagem” diferente, nova.

---

<sup>80</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 81.

<sup>81</sup> Como observa Anatol Rosenfeld, o prólogo, como o epílogo e o coro, são elementos épicos, “por se manifestar, através deles, o autor, assumindo função lírico-narrativa.” (ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 33.)

<sup>82</sup> ROSENFELD, Anatol. Idem, *ibidem*, p. 92.

<sup>83</sup> Brecht observa que : “Devemos encarar a obra com um olhar novo e não nos prender à versão degradada e consagrada que o teatro de uma burguesia em declínio nos apresentou. Não devemos buscar as “inovações” formais, puramente exteriores e estranhas à obra. Precisamos iluminar seu conteúdo ideológico original (...)” (BRECHT, Bertolt. Op. cit., p. 270)

O dramaturgo faz um teatro novo, sem psicologia, sem letargias. Faz um teatro cheio de esperança e riso, mas em que há também momentos sérios<sup>84</sup>. O presente é crucial para a Revolução. Não é dada ao espectador a chance de assistir pacificamente à vida de seres alheios à construção de um “novo mundo”. O momento agora é o da revolução proletária. Personagens em volta de sua sala de estar não serão aceitas nesse novo teatro. O chamado agora é para o presente: “Agora é o nosso lugar!” (p.19).

Jean-Pierre Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro* chama atenção para a importância das marcas espaço-temporais de um texto teatral:

Elas organizam o microcosmo da ficção e a estruturam segundo princípios decisivos. Basta considerar a descontinuidade brechtiana, a tal unidade clássica e o gosto moderno pelo fragmento para compreender a importância das diferenças na maneira de conduzir a narrativa. O liso e o contínuo, o elíptico e o alusivo, o fragmento e o estilhaço, o único ou o múltiplo, ao se referirem as estruturas espaço-temporais, indicam modos diferentes de perceber o mundo.<sup>85</sup>

Maiakóvski sublinha a ideia do circo (“microcosmo da ficção”) como espaço cênico ideal para a representação do *Mistério-bufo*: “miniatura do mundo dentro do recinto do circo”.<sup>86</sup> Essa opção pelo espaço circense, não é de difícil compreensão. Como já foi dito, o circo propicia, pelo seu grande espaço externo, um grande número de espectadores e por ser de grande mobilidade, o espetáculo pode ir a diferentes lugares. É um detalhe que, de início, parece óbvio, mas que inserido no contexto da Revolução de Outubro é de extrema importância.

Com a escolha do globo (“Por todo o globo, os cabos das longitudes e as latitudes cruzam-se como escadas.” (p. 23) ) como cenário e sob o efeito do “clarão da aurora

---

<sup>84</sup> Quanto à mistura entre o sério e o cômico, a observação de Lenz sobre a utilização dessa mistura no Romantismo vem bem a propósito: “os nossos autores de comédias escrevem ao mesmo tempo de modo cômico e trágico”, já que a comédia, enquanto quadro de costumes, não pode ser apenas ridente, quando a sociedade se torna um caso sério. (Apud. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1968, p. 50. )

<sup>85</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. Op. cit., p. 75.

<sup>86</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 77

boreal”, faz-se necessária a utilização de exercícios de acrobacia e de jogos de iluminação, comuns ao universo circense.<sup>87</sup>

A possibilidade de inserção dos exercícios acrobáticos aparece logo no primeiro ato: “De novo pronto para ir-se, o esquimó pára, pondo-se à escuta das duas vozes que vinham dos dois lados do globo terrestre (...) Pelos cabos da latitude e da longitude, despencam do globo terrestre os oficiais, um alemão e um italiano, e atiram-se amistosamente um de encontro ao outro.”(p 35)

O clarão boreal permite a utilização dos jogos de iluminação. Se os fogos de artifícios se encontram excluídos dessa peça (apesar de serem comuns nos Mistérios Medievais) o mesmo não acontece com os efeitos de iluminação tão freqüentes nas grandes apresentações circenses. O efeito do “clarão” condiz com a expectativa de Maiakóvski por um grande espetáculo: “Mistério: aquilo que há de grande na revolução.”

O globo, além da referência às “montanhas geladas”, nos remete à internacionalização. Maiakóvski, ao abarcar o todo, o geral, criou um espaço ideal para o encontro de várias personagens, representantes de vários países.

O espaço “fora de cena”, representado metonimicamente, por exemplo, pelo alemão ou pelo francês, auxilia no entendimento da ação revolucionária. O espaço “fora de cena é um dado interior que as personagens trazem consigo”<sup>88</sup> e, no nosso caso, esse espaço traz os “fantasmas” das diversas formas de exploração, seja em lugares em que o governo é monárquico, seja em lugares em que o modo de produção é o capitalismo, atendendo ao interesse do sistema.<sup>89</sup> A ação revolucionária ocorrerá após a explicitação do mecanismo de exploração iniciada pelos “puros”. Já entre os trabalhadores, “os impuros”, não haverá distinção entre as suas respectivas nações. Eles serão representados como um bloco homogêneo e coeso:

---

<sup>87</sup> Na astronomia, a definição de aurora boreal é a de um fenômeno luminoso que se observa na região boreal próxima ao pólo norte. Supõe-se que seja ocasionado por descargas elétricas trazidas com os raios solares.

<sup>88</sup> O espaço conforme Ryngaert : “deve ser sempre ocupado ou defendido, assemelha-se com freqüência a um território, revela implicações e os fantasmas das personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido a uma obra.” ( RYNGAERT, Jean-Pierre. Op. cit. p. 89.)

<sup>89</sup> Num plano metafórico a “internacionalização das personagens figuram como elementos das célebres “máscaras sociais”, criadas por Maiakóvski. Esse assunto será abordado no momento em que falarmos especificamente das personagens.

Francês

*(Aos impuros que avançam para a fogueira, arrogantemente)*

E vêm vocês de que nações?(p. 51)

Impuros

*(juntos)*

A errar pelo mundo

nosso povão acostumou-se

Não somos de nação nenhuma.

Trabalho nosso- pátria nossa. (p. 53)

A internacionalização dos artistas é uma prática comum ao circo. Ele traz constantemente artistas de várias partes do mundo. Os acrobatas, os trapezistas sempre são de países que têm um histórico circense e fama internacional. A utilização de personagens representantes de várias partes do mundo não destoa da *práxis* do universo circense<sup>90</sup>. O espaço, seja dentro de cena ou “fora de cena”, é totalmente condizente com a estrutura escolhida para dar vazão ao novo conteúdo da ação.

## II- Arca

Convés da arca. Em todas as direções o panorama de terras desmoranando-se nas ondas. Em nuvem baixas toca o mastro emaranhado com cordas de escadas. No canto há uma ponte e uma entrada para o porão. Puros e impuros enfileiram-se pelo bordo próximo. (p. 79)

Maiakóvski agora se insere no contexto da paródia, numa referência ao livro bíblico de Moisés, o Gênesis. A passagem utilizada é a do dilúvio que durou “quarenta dias sobre a terra: cresceram as águas e levantaram a arca de sobre a terra”<sup>91</sup>. A paródia não nos

---

<sup>90</sup> Numa entrevista a Maria Augusta Fonseca, Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia, conta que : “ Os outros circos que vinham para cá abrigavam quatro, cinco, dez mil pessoas. O Barnum na América do Norte, por exemplo, a lona deles é para albergar uma platéia de vinte e cinco mil pessoas. São três picadeiros, duas plataformas, e uma pista em volta onde eles faziam apresentação, uma passeata, digamos, toda hindu ou toda africana com seus reis e aquelas dançarinas multicoloridas (...) desfilando na frente do público, pomposamente.” (Apud. FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p.131).

<sup>91</sup> Gênesis,7,17.

é fornecida apenas pela indicação cênica, ela é fornecida também pelas falas do estudante e do pope, respectivamente: “Houve um precedente antes de Cristo. A famosa aventura de Noé.”(p.67) e “E a meu ver- é o dilúvio.”(p. 57).

A passagem bíblica tem como argumento a fúria de Deus diante da visão do homem corrompido e violento. Por este motivo resolve “dar cabo de toda a carne”.<sup>92</sup> A construção da Arca, no livro bíblico, se dá pelas mãos de Noé que recebe de Deus a incumbência de construí-la e de nela entrar com toda a sua família. Deverá levar, ainda, **sete pares** [grifo nosso] de todo animal limpo: “o macho e sua fêmea; mas dos animais imundos, um par: o macho e sua fêmea.”<sup>93</sup>

Como já foi dito anteriormente, era comum a procura de fatos e analogias que explicassem a Revolução. Inúmeros artistas recorreram à Bíblia atrás dessas passagens:

Nos primeiros anos do comunismo, poetas e diretores folhearam ansiosamente a Bíblia e os Evangelhos, para encontrar analogias com os acontecimentos que haviam transtornado a Rússia (...). Havia naqueles dias, nos poetas e nos homens de teatro, a febre de tecer afrescos monumentais, alegorias complicadas que refletissem os extraordinários acontecimentos da época.<sup>94</sup>

O fato em si não é de difícil entendimento, era preciso buscar analogias com fatos conhecidos<sup>95</sup> da maioria da população, para que essa pudesse compreender e ajudar na construção de um “novo mundo”.

A arca como indicador cênico possibilita entrever uma outra citação paródica, não bíblica e sim, histórica: os insurrectos da Revolução Russa de 1905:

---

<sup>92</sup> Idem, *ibidem*, p. 12

<sup>93</sup> “Há evidência muito forte, fora do livro de Gênesis, com respeito à destruição da raça humana, cuja única exceção foi uma família. Inúmeras tribos selvagens, espalhadas por todo o mundo, conservam a tradição de um dilúvio. Existem possíveis registros arqueológicos, como outras tantas evidências diretas de um dilúvio.” ( *Gênesis*, 7:1)

<sup>94</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 78-79.

<sup>95</sup> Walter Benjamin chama atenção para a “literarização” do teatro: “O teatro épico há de despojar a cena de se sensacionalismo temático (...) e o teatro há de buscar sucessos conhecidos, os mais adequados seriam por de pronto os históricos”. Sua extensão épica por meio da maneira de atuar, dos cartazes e dos títulos tende a exorcizá-los do caráter sensacionalista.” ( BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. [Prólogo y traducción de Jesus Aguirre]. Madrid, Taurus, 1975, p. 34.)

No dia 22 de janeiro de 1905, o “Domingo sangrento” considerado o início da Revolução Russa, milhares de operários, conduzidos por um sacerdote chamado Gapon, vão até a praça do palácio de Inverno para entregar uma petição ao Czar, reivindicando anistia, liberdades públicas, salário normal, devolução gradual das terras ao povo e a convocação de uma Assembléia constituinte eleita por um sufrágio universal. Mas eis que chegam as tropas militares, os cossacos, e se lançam sobre a multidão. Houve mais de mil mortos e dois mil feridos. Os marinheiros do encouraçado Potemkin, ancorado em Odessa, e a guarnição de Krostadt se amotinaram.

Nessa insurreição a passagem do Encouraçado Potemkin, o filme, famosa mundialmente, graças à direção do cineasta Eiseinstein, é tomada pelo dramaturgo através de uma operação de deslocamento paródico. Assim refere-se Lênin ao acontecimento:

Na primavera de 1905 o movimento camponês estava ainda incipiente e se restringia a uma pequena parte dos distritos, a sétima parte aproximadamente. Mas a união da greve proletária de massas nas cidades e o movimento camponês nas aldeias suficiente para abalar o último e mais firme sustentáculo do czarismo. Refiro-me ao exército. Começa um período de insurreição militares na marinha e no exército (...) A mais conhecida é a insurreição do Encouraçado Príncipe Potemkim, da Frota do Mar Negro. Passado para os sublevados, tomou parte da revolução e de algumas tentativas infrutíferas de apoderar-se de outros portos, entregou-se às autoridades romenas em Constantza.<sup>96</sup>

Esse tema será evocado em outro momento da produção literária de Maiakóvski, em 1930, no roteiro para o circo *Moscou em Chamas* em que os acontecimentos de 1905 serão relacionados à Revolução de Outubro. O dramaturgo chega a fazer uma grande pesquisa sobre os episódios que marcaram esse acontecimento consultando documentos históricos e coleções de velhas revistas. Ripellino chama atenção para certas passagens, as quais teriam

---

<sup>96</sup> Apud CURY, José João. *O Teatro de Oswald de Andrade: a intertextualidade como procedimento estruturante*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes – USP, São Paulo, 1987, p. 78.



sido apanhadas do filme de Eisenstein, Encouraçado Potemkin-URSS, 1925, com A. Antonov, G. Alexandrov. Nessa peça, o circo toma todos os espaços: “O meu melo-mimo-disse Maiakóvski- é um gênero novo com relação à velha pantomima do circo, como o cinema sonoro com relação ao mundo”.<sup>97</sup> Se em *Mistério-bufo* percebe-se a “cirquização” da peça, em *Moscou em Chamas*, teremos a “coroação” dos efeitos circenses de Maiakóvski que poderíamos até chamar de a “síntese dos procedimentos circenses” na dramaturgia.

A utilização da Arca como indicador cênico abre várias possibilidades de leitura, mas todas elas nos levam a um denominador comum, a uma referência bíblica e/ou histórica, mas de fácil decodificação pelo espectador. O entendimento da mensagem pelo público é prioridade no teatro soviético.

### **III- 1º Quadro: Inferno.**

#### **2º Quadro: Paraíso.**

#### **3º Quadro: Terra Prometida.**

##### 1º Quadro:

Inferno. Em três camadas estão estendidos os nimbos amarelo-  
enfumaçados. Na camada superior, uma inscrição: “Purgatório”, na  
do meio: “Inferno”, e, na inferior, estão aboletados dois diabos com  
as pernas suspensas.(p. 177)

Nesse espaço cênico temos a marca da verticalidade: há a presença das três camadas e dos “dois diabos” que se encontram “aboletados (...) com as pernas suspensas”. Figurando acima dos outros personagens, “os impuros”. Criando um cenário propício para a *performance* dos artistas trapezistas do circo.

Segundo (diabo)

(olhando atentamente para baixo)

Que é isso que se avista lá pendulando? ( p.177)

---

<sup>97</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 221

Com acréscimo do inferno ao cenário, o espaço destinado à dramatização ganhou em amplitude e em significação. Paraíso e inferno são comuns no teatro medieval:

Nenhuma outra concepção bíblica fascinou tanto os artistas medievais quanto a do Inferno, o contraste entre a danação e a salvação. Dramatizações teatrais competiram com a imaginação de escultores, pintores (...) Em breve a simbolização do Inferno iria para além do simples batente do pórtico da igreja, convertendo-se nas mandíbulas abertas de uma fera, soltando fumaça e fogo(...)<sup>98</sup>

O inferno fascinou e fascina os artistas de todas as épocas. Com o tempo, a sua simbologia foi se convertendo em grandes mandíbulas abertas de uma fera, a qual soltava fumaça e fogo. Poderia ser até mesmo a própria boca do inferno aberta, mostrando entre suas presas os condenados ao martírio sem fim. Os condenados são conduzidos por multidões de demônios horríveis e grotescos, afirma Margot Berthold. Assim, a imagem do inferno assume um papel importante no imaginário popular.

Conforme Bakhtin:

Nas diabruras dos mistérios medievais da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas (...) o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrador nem estranho ( em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno, “ assegurava a todos que os diabos eram boa gente”). Às vezes, o diabo e o inferno são descritos como meros “espantalhos alegres.”<sup>99</sup>

Ainda com relação ao inferno, Ripellino nos fala:

Para o episódio do inferno, Maiakóvski recordou-se certamente das pantomimas dos barracões. Quando, em outubro de 1917, lhe foi

---

<sup>98</sup> BERTHOLD, M. Op. cit., p. 198.

<sup>99</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 36

proposto escrever para a casa do povo de Petrogrado uma “revista” satírica ( esquema inicial de *Mistéria-Buf*) o poeta entrou em contato com o diretor de espetáculos de feira Aleksiei Alieksiéiev-Iakovlev. Conta este último em suas memórias que Maiakóvski observou detidamente no depósito da Casa do povo de Petrogrado uma maquete do inferno que ele estava modelando. O inferno era geralmente, nas barracas, um enorme demônio barrigudo, de cujas fauces escancaradas saltavam fora diabinhos de malha vermelha e tridente. Cravado na terra, o demônio engolia os malvados, soltando das narinas e das orelhas nuvens de fumaça.<sup>100</sup>

A passagem pelo Inferno de Dante Alighieri já foi verificada e associada pelos estudiosos<sup>101</sup> da dramaturgia de Maiakóvski. O tema central de *A Divina Comédia* é a trajetória de Dante no além, que vai do centro da terra, onde temos o inferno, até o domínio do céu: das trevas à luz.

Em *A Divina Comédia* são três grandes divisões: Inferno, que corresponde ao reino da condenação; Purgatório, que corresponde ao reino da penitência e Paraíso, que corresponde à beatitude. A obra tem ao todo cem cantos. O prólogo é um deles e, cada uma das três grandes divisões – inferno, purgatório e paraíso – tem 33 cantos. A relação de *A Divina Comédia* com a tradição medieval é muito grande. O emprego constante do número três ou de seus múltiplos remete diretamente ao símbolo da trindade. O percurso percorrido pelo poeta, leva-o do estado de miséria ao estado de felicidade. É a peregrinação em direção à ascensão para a glória divina. Em *Mistério-bufo*, a glória encontra-se no mundo socializado.

A paródia é um dos recursos que possibilitam o distanciamento. Ela se impõe como um jogo consciente “com a inadequação entre forma e conteúdo”<sup>102</sup>. No nosso caso, o motivo de estranhamento é o conteúdo da revolução proletária, as personagens, e a

<sup>100</sup> RIPELINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p.82.

<sup>101</sup> “E Maiakovski é Maiakóvski (...). O ouro de Maiakóvski pode ser garimpado neste *Mistério-Bufo*, a sua incógnita grande *Divina Comédia*..”( “Introdução”. In MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Mistério-bufo*. p 13.).

<sup>102</sup> Rosenfeld explica que a paródia, entre outros efeitos, torna possível o distanciamento almejado na teoria de Brecht. Ele utiliza-se desse exemplo para explicar essa teoria: “Se atravessadores ou *gangsters* exprimem as suas idéias sinistras ou hipócritas no estilo poético de Goethe ou Racine o resultado é o choque entre conteúdo e forma; a própria relação inadequada torna estranhos o texto e os personagens, obtendo o violento

aproximação com as do episódio bíblico e a linguagem. Todos esses elementos são destoantes. Há uma inadequação entre forma e conteúdo, que se insere através do procedimento paródico.

2º Quadro:

Paraíso. Nuvem sobre nuvem. Brancamente. Bem no meio, solenemente acomodados no nuvenial, os habitantes do paraíso. Matusalém perora. (p. 205).

Os impuros para chegarem ao paraíso tiveram que se pôr em movimento ascendente:

Os impuros puseram-se a caminho para cima. Estão sendo quebrados os nimbos que caem. Trevas. **De trevas e dos restos da cena esvaziada é feito o próximo quadro** [grifo nosso], e pelo inferno ribomba a canção dos impuros. (p.203)

A mudança de cenário diante dos espectadores é muito comum no espetáculo circense. Ela ocorre logo depois da apresentação de um número dos artistas do circo, trapezistas e malabaristas. Enquanto isso a cena é devastada por carpinteiros do ofício, que com uma agilidade sobrenatural, montam o próximo cenário para o próximo número. Nesse cenário há a idéia de verticalidade já assumida no espaço cênico do Inferno. Como no circo, todos os espaços em *Mistério-bufo* serão ocupados, os terrestres e os aéreos, possibilitando todos os tipos de exercícios acrobáticos próprios do universo circense.

Sobre essas possibilidades do cenário, Claudine Amiard-Chevrel comenta: “Les diables jonglent avec des fourches. Le clown Lazarenko, qui joua l’un d’eux dans la seconde version, descendait le long d’une corde en exécutant toutes sortes d’exercices. Les nuages-ballons du Paradis servent à jongler, à sauter, etc.”<sup>103</sup>

---

desmascaramento que amplia o nosso conhecimento pela explosão defamiliar. (ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. p. 156. )

<sup>103</sup> CHEVREL-AMIARD, Claudine. “ La cirquisation du théâtre chez Maiakóvski”. In: Théâtre Années Vingt: Du cirque au théâtre, p. 108.

Nesse espaço físico, um mundo destoante se incorpora. A idéia de brancura presente no texto e mais a presença dos seres celestiais (todos semelhantes, sendo diferenciados apenas pelo comprimento da barba) tornam esse cenário próprio para o contexto circense: o do grotesco. Os famosos espelhos côncavos e convexos que se encontram normalmente no espaço externo do circo fazem com que o familiar se torne estranho. Em frente de um desses espelhos obtemos um reflexo diferente da imagem que temos, normalmente, de nós mesmos. Nessas caixas cheias de espelhos, vemos seres idênticos refletidos de forma muito grotesca. O grotesco no circo também é encontrado nos famosos números, em que se apresentam mulheres barbadas e gigantes, contrapostos aos anões. Esse cenário específico traz à tona a sensação nauseante de estranhamento. Tudo é muito branco e muito igual. Sobre a questão do grotesco Rosenfeld se posiciona:

Não é preciso salientar o impacto violentamente anticlássico que se anuncia nesta teoria do grotesco, da fusão do trágico e do cômico (...) iriam ter amplo futuro na vanguarda teatral (...) particularmente com o fito de suspender a ilusão e apoiar o teor didático. Pois o grotesco tende a criar “efeitos de distanciamento”, tornando estranho o que nos parece familiar.<sup>104</sup>

### 3º Quadro:

O país prometido. Um super-imenso, por toda a cena. O portão está borrado com algumas esquinas, portão. Levemente delineiam-se ruas e praças dos lugares terrestres. E no alto, sobre a cerca, balançam flores colossais e com heptacromática fluorescência transluz um arco-íris. No portão o galgador-espião, que chama com excitação os que estão galgando.(p. 231)

Mais adiante:

O portão abre-se, e revela-se a cidade. Mas que cidade! Empilham-se no céu escancarados colossos de fábricas e apartamentos

---

<sup>104</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, p. 71.

transparentes. Cingidos pelos arco-íris, há trens, bondes e automóveis, e no meio um jardim de estrelas e luas, coroado por uma radiante coroa de sol. Das vitrines saem as melhores coisas que chefiadas pelo pão e pelo sal, estão se dirigindo ao portão. (p.245)

A fusão dos temas populares com imagens futuristas gera efeitos curiosos. A Terra Prometida, por exemplo, é um cruzamento de uma região do suprematismo e um idílico paraíso de “lubók”: “Amontoam-se até o céu molhes escancarados de fábricas e de habitações diáfanas. Envoltos em arco-íris, estacionam os trens, os bondes, os automóveis, e no centro há um jardim de estrelas e luas, enfeitado pela coroa fulgurante do sol”.<sup>105</sup>

## Tempo

O presente dos impuros traz a marca das dificuldades a serem vencidas, um processo de projeção a um futuro anunciado, mas incerto até o epílogo da peça.

O presente se faz árduo: há fome, há cansaço e há espera. Os impuros estão sempre em viagem: primeiro, o Inferno depois, o Paraíso sempre à procura da Terra Prometida. Os esforços dos impuros consistem em vencer as adversidades do presente. Ao entrarem no futuro prometido, um tempo de prosperidade se impõe. Acabam-se as adversidades do passado e do presente, põe-se fim à viagem e à espera: “ Esperávamos, esperávamos, esperávamos anos e jamais percebíamos a tal bem aventura perto de nós.”(p. 261). O futuro é a marca do texto.

Se observarmos as rubricas de *Mistério-bufo*, será possível notar que, a partir da fala do Homem simplesmente, o “ desprezo pela unidade do tempo” irá se impor sobre o tempo cronológico. Este será sempre associado à comida ou à falta dela:

Italiano:

---

<sup>105</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 84.

Em jejum, no fim de tudo(...)

Mercador:

Vamos deitar.

O travesseiro é bom conselheiro

*Preparam-se para dormir. Noite. Pelo céu rapidamente passa a lua. A lua declina. Amanhecer. Na manhã azul desponta a figura do italiano(...)(p. 111)*

Ou em outro momento em que, após os puros terem encurralados os impuros, “que estão sendo derrubados”, eles se vêem sem comida e cansados:

Alguns- ao mesmo tempo. (...)

Dá para gente de comer.

A gente não come. A gente tá com fome.

Com um baita cansaço. (p. 143)

O Ferreiro pede a todos que se rejubilem e que lutem até chegarem ao Araratial.

Em coro

É isso!

Vamos nos temperar!

*Desce a mesma noite. O ferreiro sopra o fogo do forno.*

*Rapidamente corre a lua. (p. 145)*

(...)

*Aproximam-se um atrás do outro, trabalha o ferreiro. De aço e fundidos saem do forno, sentam-se no convés. Manhã. Frio e fome.*

(p. 147)

No excerto abaixo, a fome é agônica, transpondo o limite da realidade. Entramos agora num processo de alucinação, em que o despontar de um novo dia não traz a esperança e sim o desarvorar, o medo.

Sapateiro

Olhem ela, lá!  
Está chegando!  
É a fome (p. 149)  
(...)

Peão  
(...)  
Depressa! Todos pro convés!  
A fome  
Ela própria,  
Fará a abordagem.<sup>106</sup>

#### **Cena décima Quinta**

*Saem correndo, cambaleando, armados com qualquer coisa.*  
*Amanheceu. Pausa. (p. 151)*

Avistam a chegada de um homem:

#### **Cena décima Sexta**

*O mais comum dos homens entra no convés imóvel. (p. 159)*

E com ele vem a esperança da “Terra Prometida”: “...E ela, a prometida, estará bem perto”(p.167), mas para que “os impuros” cheguem a ela, é preciso sacrifício: “Meu paraíso é para todos, exceto para os pobres de espírito”. (p. 165). E se inicia a grande viagem, com direito a passagens pelo Inferno e o Paraíso.

A partir da fala do Homem Simplesmente não teremos mais a marca temporal cronológica: noite e dia. No início do terceiro ato, que se dividirá em três quadros – o primeiro será o Inferno; o segundo, o Paraíso; o terceiro, a Terra Prometida – o tempo transcorrerá num plano simbólico.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> A Morte não se apresenta fisicamente no palco. Ela é personificada somente no discurso agônico das personagens. Esse fato causa certo estranhamento, pois no universo do teatro medieval era comum a sua personificação.

<sup>107</sup> Como era comum ao teatro medieval, a partir do terceiro ato: “...tanto na dramaturgia da Alemanha como na da França, Itália e Inglaterra, predomina a estrutura épica bem típica do teatro católico em geral; estrutura,



## 2. Os clowns: as marcas da comicidade presentes no circo

Vladimir Propp, em seu livro *Comicidade e Riso*, observa que a arte popular oferece um material evidente e significativo sobre a comicidade<sup>108</sup>. Esse material de modo algum deve ser ignorado, quando se quer fazer um estudo aprofundado sobre esse tema. Para Propp, um estudo sobre o risível só está completo quando se leva em conta, além das obras estritamente literárias, o estudo da comicidade de outras fontes:

Para resolver o problema da comicidade não podemos nos limitar à obra dos clássicos e aos melhores exemplos do folclore. Foi necessário conhecer a produção corrente das revistas humorísticas e satíricas, incluindo-se os folhetins publicados em jornais. As revistas e a imprensa refletem a vida cotidiana, que, como a arte, está dentro do âmbito de nossa atenta pesquisa. Foi indispensável levar em consideração não apenas as obras estritamente literárias como também o circo, o teatro de variedades, a comédia cinematográfica e as conversas ouvidas em diferentes lugares (...)<sup>109</sup>

Num estudo que se propõe a verificar os procedimentos do universo circense nas peças de Maiakóvski e Oswald de Andrade, é de extrema importância o estudo da comicidade, como procedimento artístico do universo circense. A comicidade, relacionada aos *clowns*,<sup>110</sup> mostra-se presente em ambas as peças aqui estudadas.

---

portanto, que não cuida da máxima concentração e unidade da ação, tempo e lugar e mantém forte caráter narrativo” . ( ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. Op. cit., p. 13.)

<sup>108</sup> Para Brecht: “ Por onde exista materialismo, aparecem as formas dramáticas épicas. Isto torna-se particularmente sensível na comédia, que é sempre mais materialista, ou mais vulgar, que a forma dramática.” ( BRECHT, Bertold. Op. cit., p. 74-75.)

<sup>109</sup> PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992, p. 17.

<sup>110</sup> Segundo Maria Augusta, a palavra *clown* “(...) era usada indistintamente tanto como sinônimo de palhaço, a figura grotesca universalmente conhecida, como para nomear um dos integrantes da dupla de cômicos - o toni e o clown, que têm roupagem e desempenho característicos (...) Antes das diferenças específicas, a palavra clown parece assemelhar-se às características próximas às do palhaço.” ( FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p. 20). Neste trabalho, adotamos o termo *clown*, para artistas que desempenham nessa peça o papel cômico, risível.

Propp diz que “existem procedimentos especiais” para demonstrar os aspectos cômicos de uma obra. Um dos procedimentos utilizados é o aspecto de natureza física da personagem:

Nos primeiros anos da revolução os popes, os burgueses, os proprietários de terra e os policiais eram sempre representados por gordos. A obesidade representava a insignificância de quem se achava pai espiritual, de quem se considerava acima de todos os outros. Neste caso o efeito cômico é usado para fins satíricos: uma barriga avantajada decorrente de uma vida preguiçosa e forte às custas daqueles que tinham que passar fome e trabalhar para os outros. O prazer do riso é intensificado pelo fato de que esse parasitismo chegou ao fim. O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.<sup>111</sup>

A natureza física do homem em *Mistério-bufo* é bem ressaltada, principalmente no primeiro e segundo atos, em que há a presença dos “sete pares dos puros”. Maiakóvski chegou a fazer os esboços das personagens com seus vestuários e indumentárias. Nesses esboços, podemos entrever a marca de obesidade ressaltada pelas imensas esferas que representam os “puros”.

Em seus esboços, há uma oposição clara entre “os puros”, formas arredondadas, e “os impuros”, formas lineares. As diferenciações tornam precisos os grupos<sup>112</sup>, que representam: os exploradores, representados pelos puros e os explorados, representados pelos impuros.

Konstantin Rudnitski<sup>113</sup> observa que os exploradores são nitidamente distintos uns dos outros: o mercador não se confunde com o negus, nem o francês com o australiano. (apesar das diferenças, uma atitude comum os une: a exploração. E é através dessa atitude que a homogeneidade se impõe e os desmascaramentos acontecem). Já o outro lado, o

---

<sup>111</sup> PROPP, Vladímir. Op. cit. p. 46.

<sup>112</sup> Esse tipo de oposição ressalta o comportamento que os indivíduos adotam um diante do outro. O desmascaramento torna-se eficaz, se esses comportamentos forem significativos num contexto social.

<sup>113</sup> RUDNITSKI, Konstantin. *Théâtre russe et soviétique – 1905-1935. Avant garde et tradition*. Paris, Thames e Hudson, 2002, p.42.

grupo dos explorados, representa o proletariado internacional, formando um grande coro. Nesse caso, as suas semelhanças são mais importantes que suas diferenças. O grupo homogêneo dos impuros representa um todo, um herói coletivo.

Os puros se assemelham aos *clowns* do circo, com os seus grandes narizes e panças avantajadas. Os impuros, com os seus costumes, se assemelham às personagens do Blouse bleue:

La Blouse bleue (...) fut un groupe particulièrement actif des années vingt. (...) Elle fut appelée Blouse bleue parce que c'était la tenue uniforme des membres de la troupe.<sup>114</sup>

Les comédiens Blouse bleue portaient uniformément la blouse de coton bleue sur le pantalon et les bottes; les groupes qui les ont conservé le même usage(...)<sup>115</sup>

O aspecto monolítico que o dramaturgo deu aos impuros foi considerado pela crítica como monótono e sem paixão. Ripellino fará uma ressalva a respeito desse antagonismo marcante entre as personagens:

Com a fileira farsesca de “puros” Maiakóvski dá início àquelas máscaras sociais que terão grande parte no teatro da revolução. Durante longos anos as ribaltas soviéticas tratarão os personagens à moda de cartel: os proletários heróis positivos, os burgueses, com pilhérias do mais elementar grotesco.<sup>116</sup>

Observa ainda que, hoje, esse tipo de esquematismo seria questionável, mas na época “os poetas e artistas gostavam de assumir o papel de jogral, representando os homens e a vida com impiedosos contrastes alegóricos, como numa grandiosa “moralidade.”

---

<sup>114</sup> AMIARD-CHEVREL, Claudine. “La Blouse Bleue”. In *Théâtre Années Vingt: le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932* [org. por Denis Bablet]. Tome I, L'URSS-Recherches, Paris, L'Âge d'Homme, 1977, p.99.

<sup>115</sup> Idem, ibidem, p. 107-108.

<sup>116</sup> RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 85.

Maiakóvski, ao se apropriar do universo circense em seu teatro, não se utilizou somente dos procedimentos clownescos. Deu a eles uma nova configuração: as “máscaras sociais”. Essas são compostas de elementos circenses mais os recursos dos cartazes produzidos por Maiakóvski na época em que trabalhou na ROSTA. O princípio político é a base dessas personagens. É através delas que tiramos conclusões sobre as circunstâncias sociais.

Maiakóvski (...) considerou o circo um espetáculo terrestre, sem subentendidos simbólicos, e propôs-se infundir-lhe os esquemas e o *pathos* do cartaz, transformando os palhaços em máscaras sociais (...) serviu-se da pista para nela versar os resplandecentes personagens de suas caricaturas políticas.<sup>117</sup>

Os vários procedimentos risíveis dos *clowns* no circo estarão sendo demonstrados pelas figuras dos puros (imbuidos, é claro, de uma visão política). A figura arredondada dos puros, com sua aparente obesidade, faz vislumbrar um tipo de sátira, menos evidente, a qual é atingida por um processo de metonímia, por exemplo, a gulodice extremada do negus: “...o negus que concentradamente devora com prazer o que foi trazido.”(p. 107)

A obesidade, pelo menos no universo dos *clowns*, é conquistada pela prática constante da gulodice. Há por parte deles toda uma “esperteza” para obter a comida e saciar, por alguns instantes, a sua insaciável gulodice. A “esperteza”, nesse processo, está caracterizada pela forma com que o *clown* obtém o seu alimento. Normalmente, ele tira proveito da ingenuidade do parceiro em benefício próprio.

O ato de comer nada tem de cômico em si, mas passa a ser cômico nas mesmas circunstâncias em que passam a sê-lo os outros objetos da comicidade(...)<sup>118</sup>

O que põe em evidência essa “esperteza”, no caso, é uma falta grave: o não trabalhar para obter a comida. O negus fúrta tanto o alimento dos puros como o dos

---

<sup>117</sup> Idem. *ibidem*, p. 213.

<sup>118</sup> PROPP, Vladimir. *Op. cit.*, p. 49.

impuros. O efeito da comicidade não está no fato de enganar os impuros, pois isso de forma alguma provocaria o efeito cômico. O cômico se dá quando os seus próprios companheiros, os puros, que também se utilizam de meios ilícitos para obter a comida, e são engabelados pela extrema gulodice do negus, que devorou toda a comida, que daria para alimentar a todos.

O cômico da obesidade, na verdade, não está na figura obesa e sim na correlação: “(...) onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual.”<sup>119</sup> O negus e seus comparsas têm como natureza espiritual o princípio da exploração que se torna evidente através do risível.

Além da comicidade obtida pela obesidade, existe, com a mesma motivação, a da embriaguez, de acordo com Propp. É interessante notar que a embriaguez dos impuros, em *Mistério-bufo*, nada tem de engraçado. Chega a ser trágica. Os impuros, quando se encontram embriagados, ficam suscetíveis e fragilizados, tornando-se, por isso, presas fáceis dos exploradores, os puros. Aqui se aplica o alto grau de moralidade<sup>120</sup> no texto de Maiakóvski.

O paxá e os outros estão metralhando o manifesto. O alemão e o italiano desenrolam um cabo em frente à saída do porão. **Cambaleando** [grifo nosso], saem os impuros. Quando sai o último arrastando-se para o convés, o italiano e o alemão trocam de lugar, e os impuros estão amarrados. (p. 97).

Em outra peça de Maiakóvski, *O Percevejo*, já citada, a embriaguez tem o efeito cômico desejado. No nono quadro, representado por um jardim zoológico, encontramos a personagem Prissípkin dentro de uma jaula. Representa o passado, o pequeno burguês. Escrita em 1928, a peça traz um problema insolúvel: “a sobrevivência do pequeno-burguês numa sociedade revolucionária. A peça faz referência à época do NEP, em que os pequenos burgueses, como os percevejos, saem de seus esconderijos, mascarados de soviéticos e

---

<sup>119</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

<sup>120</sup> “(...) em relação ao teatro épico, muitos formularam a objeção de que ele seria demasiadamente moral...Trata-se realmente de duas coisas bastante distintas, pois freqüentemente se lança mão de considerações morais para dizer aos prejudicados que devem contentar-se com sua situação. Para estes

corrompem essa sociedade com seus hábitos mesquinhos e individualistas. A embriaguez nesse contexto é bastante ressaltada. As bebedeiras e imprecações de Prissípkin dão o tom cômico à peça. Maiakóvski, preocupado com as diretrizes da nova política econômica, utiliza-se dessa personagem clownesca para sublinhar, através do risível, os malefícios que podem causar à sociedade soviética os hábitos corrompidos de um representante da pequena burguesia. Aqui, diferente de *Mistério-bufo*, a embriaguez é cômica porque ela encobre, como no caso da obesidade, um princípio espiritual: a mesquinhez e os hábitos nocivos a uma sociedade revolucionária.

Quando a semelhança provoca o riso? Propp responde à pergunta dizendo que : “Ao descobrirmos de repente que duas pessoas são absolutamente idênticas em seu aspecto físico, concluímos inconscientemente que elas são idênticas também em seu aspecto espiritual, isto é, não possuem diferenças individuais interiores.”<sup>121</sup>

Os dois personagens, que mais se encaixam nesse perfil, são o italiano e o alemão. Ambos surgem em cena ao mesmo tempo, ambos falam ao mesmo tempo e quando falam alternadamente, em alguns momentos, as falas se apresentam em versos paralelos.

Pelos cabos da latitude e da longitude, despencam do globo terrestre os oficiais, um alemão e um italiano, e atiram-se amistosamente um de encontro ao outro. Ambos juntos.

Piirmite dar um aperto! (p. 35)

(...)

Italiano

Ah! Se eu soubesse, brigaria!

Maldito! Tedesco (p. 37)

Alemão

Maldito carcamano!

Ah! Se eu soubesse, mataria!(... ) (p. 37)

---

moralistas, os homens estão em função da moral, e não a moral em função dos homens.” ( BRECHT, Bertold. *Op. cit.*, p. 102.)

<sup>121</sup> PROPP, Vladimir. *Op. cit.*, p. 56.

A comicidade aumenta à medida que as personagens, que se assemelham, começam a brigar e a se xingar. “Este procedimento é bastante conhecido dos bons palhaços: eles se apresentam em dupla, numa certa medida são idênticos e em outra são diferentes, mas só brigam e se xingam e até se agarram por bobagens”, afirma Propp.<sup>122</sup>

Ocorre nesse caso um certo exagero na apresentação dos pares semelhantes. Esse procedimento de forma alguma tira a comicidade da cena. Se observarmos bem, notaremos a utilização desses pares em quase todos os sete puros. O australiano e a esposa, ao entrar em cena, proferem suas falas juntos e depois em forma de jogral.

Australiano com esposa

*(Juntos)*

Nós somos australianos, gente.

Australiano

*(...)*

Nós tínhamos tudo

de fato

ornitorrinco, palmeira, porco-espinho, cacto...

Australiana

*(chorando tomada pela emoção)*

Tudo morreu afogado.

Foi tudo afundado. (p.33)

O francês e a Dama-histeria<sup>123</sup> que não entram em cenas juntos, mas na essência têm ambos o mesmo tipo de discurso. Ambos falam sobre as suas individualidades e têm idênticas aspirações pequeno-burguesas. Entre eles é possível existir um diálogo, um diálogo *non sense*, mas um diálogo:

---

<sup>122</sup> Idem, ibidem, p. 57.

<sup>123</sup> A Dama histeria parece retirada de uma peça simbolista em que a subjetividade é inerente ao discurso das personagens. Rosenfeld aponta entre as características dos simbolistas, uma preferência pelo palco achatado “em que colocavam alguns elementos “veristas”, mas deformados pela visão subjetiva, obsessiva, do personagem central...A manipulação audaz da eletricidade contribui intensamente para a subjetividade onírica ou deformadora da cena.” (ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão*. Op. cit., p. 118.)

Dama-histeria

*(torcendo as mãos, destaca-se da turba)*

Ouçam,

Eu não posso!

Não posso agüentar essas fuças ferozes!

Deixem-me ir

pro amor,

pro jogo. (p.47)

(...)

Eu quero ter filhos (p. 51)

eu quero maridos.

eu não posso viver mal-amada.

Ouçam, eu não posso!

Francês

*(Acalmando)*

Não esfregue os olhos...

e os lábios não morda...(p. 51).

Maiakóvski utiliza-se de outro procedimento risível que é a ação conjunta das personagens. Todas agem ao mesmo tempo ou falam ao mesmo tempo ou, às vezes, alternam a posição em cena, proferindo os seus discursos em forma de jogral.

*No meio do alvoroço geral empoleira-se em paus de lenha o pope*

(p.67)

(...)

Mercador

*( instalando-se no lugar do pope). (p. 69)*

(...)

Francês

*(que ocupou o lugar do mercador examina com raiva o ferreiro que tinha levantado a mão).(p. 71)*

(...)



Alemão

*(subindo no lugar do francês)*(p. 73)

A constante troca de posição poderia até não ser cômica, assistimos a isso em discurso político, ou em assembléias. O que torna cômica a cena, além dos traços dúplices de nossas personagens, é o fato de se encontrarem empoleirados em paus. Esse artifício animaliza os presentes, pois a pergunta vem logo à tona: “quais os animais que se empoleiram?” As aves.

As aves, na literatura popular, às vezes, personificam certas qualidades negativas do homem. Normalmente, as aves, principalmente as galinhas, são fofoqueiras e são apresentadas com uma ausência quase completa de inteligência e de ação própria. O riso aqui é provocado pelos os atributos negativos desse animal e por conseguinte atribuídos por analogia aos puros.

O malogro da vontade da personagem é um outro item que se sobressai na prática de procedimentos risíveis. Quando alguém cai, se molha, tropeça, ocorre o inevitável: o riso das pessoas presentes. É claro que nem todos esse reveses são risíveis, para ser risível não pode ocorrer nenhuma desgraça à pessoa que sofre o acidente.

Comicidade sem qualquer mescla de tristeza, antes até com uma certa parcela de alegria maldosa, ocorre nos casos em que a pessoa é guiada não por pequenas coisas do dia-a-dia, mas por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas; o revés, provocado por circunstâncias externas, revela nesses casos a mesquinhez de intenções, a mediocridade da pessoa e possui um caráter de punição merecida.<sup>124</sup>

Maiakóvski soube se utilizar muito bem desse procedimento. Duas circunstâncias da peça nos chamam atenção para a esfera cômica do malogro: a primeira circunstância é a do Mercador dando uma joelhada no “esquimó que está tapando o buraco com a paciência

---

<sup>124</sup> PROPP, Vladímir. Op. cit., p. 94.

peculiar àquele povo” (p. 65) e, ao recebimento de uma ordem dada pelo mercador, “o caçador-esquimó voa para fora, e do buraco aberto irrompe nos presentes um jato. Em forma de leque esparramaram-se os puros(...)”(p.65). No espetáculo circense, muitas vezes a comicidade desse jato de água, molhando os presentes, seria reforçada pelo inesperado: em forma de água ou de papel picado, o jato é dirigido aos espectadores. O segundo momento da peça é quando o Mercador bisbilhota os impuros e tem sonhos mercantis em relação à arca construída: “Vale bem uns quatrocentos mil, no mínimo. Mesmo se for pra demolir. Mas dura pouco a alegria mercantil, -a cabeça levantada pesou mais, o mercador cambalhota para fora do bordo”. (p. 175). A cambalhota põe fim às intenções mercantis do mercador e, assim ele é punido duas vezes, por bisbilhotar e por querer se apropriar de algo que não lhe pertence.

Aparentemente, as ações malogradas não são causadas pelas personagens, que sofrem o revés, mas se observarmos com atenção, veremos que o malogro é ocasionado, de alguma forma, por uma falha dessa personagem. Essa falha “ é justamente causada por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação (...)”<sup>125</sup>. De qualquer forma, essas personagens são apresentadas como carentes de inteligência e orientação no espaço. Ou seja, são retratadas com certa estupidez .

Outra forma de estupidez é o alogismo, modelo de desconexão e de falta de bom senso. Um exemplo típico é a personagem não conseguir relatar o que é mais importante, dando ao diálogo um rumo inesperado.

O francês, logo na primeira cena, tenta explicar ao pescador o que havia ocorrido em Paris, mas o seu relato se desvia totalmente do fato ocorrido. O relato do francês, dentro da circunstância de emergência em que se encontravam, é desconexo, falta-lhe bom senso. O Francês passa a descrever particularidades de seu dia-a-dia. Os alogismos nos *sketches* dos palhaços são frequentes:

Francês

Pois então

---

<sup>125</sup> Idem, ibidem, p. 95.

Hoje  
Em minha casa em Paris  
Comia um filé  
Não me lembro, talvez outra coisa leve (...) (p. 27)

Logo no primeiro ato nos deparamos com uma fala do francês completamente descontextualizada. Enquanto o pescador tem urgência em avisar o pólo do vazamento da terra, o francês se preocupa em falar sobre o que comia no almoço e não consegue ter um discurso objetivo e que diz é completamente descabido e o riso aqui é inevitável.

As falas do alemão e do italiano, como a de dois *clowns*, têm um espelhamento, tanto no número métrico dos versos, como no final das rimas:

Primeira voz  
Chapéu babau!  
Segunda voz  
Capacete babau!  
Primeira voz  
Está ficando mais forte!  
Segure-se na latitude norte!  
Segunda voz  
Está ficando mais rude! Agarre-se ao sul, na longitude!  
(p. 35)

A apresentação de ambos em cena se faz em coro, juntos. Mas no momento em que se reconhecem como inimigos, caem numa longa e farsesca briga.

Encontramos alogismo também na fala da Dama-histeria: “Quem são estes corrimãos? Estas sombras dos corrimãos feito margens dos rios de sangue que jorram” (p. 47), assemelha-se a uma fala de personagem de peça simbolista que também tem um discurso ensimesmado e descontextualizado. O único que responde à fala dela é o francês que, como demonstramos, também tem uma fala carregada de despropósito. A réplica aos delírios da Dama-histeria é um contra-senso: “Não esfrega os olhos... e os lábios não morda....” (p. 51)

O estudante tenta explicar os acontecimentos. E num delírio poético: “ (...) a aurora celestiu-se escarlamemente demais” (p. 61) , quase em transe, chega à descrição da revolução: “O mundo todo, fundido nos fornos da revolução, derrama-se qual catarata inteira...” (p. 63). A esse delírio não temos resposta. O chinês intercepta o discurso do estudante para fazer uma observação sobre os chuvisquinhos. O que a mulher do australiano, completamente alienada, observa : “(...) que bonitinhos! Estão molhados os tais dos porquinhos.”(p. 63). Como podemos ver, o risível se apresenta de variadas formas. E sempre com objetivo de “desmascarar” os puros. Maiakóvski serve-se do *clown*, sobrepondo-lhe um caráter político, com a intenção de esclarecer o absurdo dos discursos e das situações dos “exploradores” . Soube como ninguém utilizar-se do cômico como bandeira de mobilização: “ (...) levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los.”<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Idem, *ibidem*, p. 211.

Venha adúltero, desvairado às voltas, com todos os possíveis  
amores da vida,  
em cujas veias o diabo da revolta anda numa roda-viva,-  
o incansável no amor-beleza, para você,  
é o meu reino do céu.  
Maiakóvski

### III. Oswald de Andrade

Oswald depois de ter aderido ao Partido Comunista Brasileiro optou pela temática da luta de classes, dando à sua dramaturgia um perfil político:

Na nova profissão de fé, Oswald se confessa possuído de uma única vontade: “Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária”. *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*, elaboradas durante essa nova fase do escritor e sem dúvida a sua produção mais importante da década de trinta, não poderia deixar de estar impregnadas por esse espírito revolucionário. Criadas no ardor da combatividade política, as três peças têm um cunho muito diverso da obra anterior e só se aparentam em parte, sob o prisma ideológico, ao romance mural *Marco Zero*.<sup>127</sup>

O dramaturgo nessa fase<sup>128</sup> escreveu três peças<sup>129</sup>: *O Rei da Vela*, em 1933 e publicada no ano de 1937, *O Homem e o Cavalo*, publicada em 1934 e *A Morta*, em 1937. Todas as três utilizam procedimentos do circo. Oswald, para criticar a sociedade em que

<sup>127</sup> MAGALDI, Sábato. Op. cit., p.65.

<sup>128</sup> Além das já citadas, temos as peças *Leur âme e Mon coeur balance*, em 1916, escritas em francês e com parceria de Guilherme de Almeida. O próprio Oswald de Andrade comenta que as peças foram recebidas com “a maior e mais justa indiferença do público e da crítica” (confessa em *Um homem sem profissão*). Trata-se de extensões dos problemas amorosos de Oswald. Conforme Sábato Magaldi, em sua Tese de doutorado, Oswald de Andrade teria deixado duas peças incompletas, entre 1913-1917: *A recusa e O filho do sonho*. Sábato Magaldi diz se tratar respectivamente “De um lado, o viajante que retorna à terra e pretende atualizá-las pelas conquistas européias...A luta contra o vazio da literatura passadista. E, de outro lado, esse “parisiense” sabia que precisava deixar Paris...*A Recusa* já lança, assim, a dualidade universal-nacional...”. Sobre *O filho do sonho* tem como tema “a crise da organização da sociedade burguesa, vista através da crise de um matrimônio”. Sábato chama a atenção para outro manuscrito de peça inacabada e sem título, que trata da greve de 70 mil operários paulistas, em 1917. I (Cf. *Idem*, *ibidem*).

<sup>129</sup> ANDRADE, Oswald. *A Morta. O Rei da Vela. O Homem e o Cavalo*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1978. (Todas as citações das peças seguirão os números das páginas desta edição).

vivia, se apropriou de textos literários, científicos, políticos. Nesse processo de “deglutição”, o circo foi um dos vários gêneros que o autor incorporou à sua escrita teatral. Com isso, a sua dramaturgia preencheu-se de teatralidade: “O teatro passa a ser instrumento de invenção. Criação do novo. Lugar da vida.”.<sup>130</sup>

O dramaturgo, sem perder as conquistas adquiridas num primeiro momento modernista, irá inovar em sua nova fase dramatúrgica. A utilização dos procedimentos circenses em sua dramaturgia foi apontada por alguns críticos, entre eles, Maria Lúcia Ribeiro:

O palco abandona o gabinete e ousa cenográfica e espacialmente, abrindo-se ao estádio, à ruptura palco/platéia, trazendo o nu, os grandes manequins, cavalos, enfim, aproximando-se do circo [grifo nosso] e da sátira menipéia (...) Extrai as tradições populares, registra situações de profunda brasilidade, mas recusa o folclórico (...)<sup>131</sup>

Para Carlos Gardin, essas inovações provocam uma ruptura na estrutura do gênero teatral: “ Assim cria não só uma dramaturgia (apesar de pequena) de invenção mas também, rompendo definitivamente com o teatro naturalista e realista, cria uma forma teatral original, inovadora, nacional e longe de tudo o que se fazia no teatro brasileiro até então.”<sup>132</sup>

*O Rei da Vela*, foi escrito em Paquetá, no ano de 1933 e publicado em 1937. A peça só foi montada em 1967, para inaugurar o Teatro Oficina, em São Paulo, numa montagem de José Celso Martinez Correa. As palavras do diretor no “Manifesto do Oficina”, a propósito de *O Rei da Vela*, caracterizam bem a obra teatral de Oswald de Andrade, corroborando com a idéia central deste trabalho : o universo circense na dramaturgia de Oswald de Andrade, em específico, em *O Homem e o Cavalo*.

---

<sup>130</sup> GARDIN, Carlos. “A cena em chamas”. In ANDRADE, Oswald. *A Morta*. São Paulo, Editora Globo, 1995, p.7

<sup>131</sup> RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. Op. cit., p. 83.

<sup>132</sup> GARDIN, Carlos. Op. cit., p.7.

O humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas de teatro no teatro, literatura na literatura, fazem do texto uma colagem do Brasil de 30 que permanece uma colagem ainda mais violenta trinta anos depois, pois acresce a denúncia da permanência da velhice dos mesmos e eternos personagens.

Nós somos muito subdesenvolvidos para reconhecer a genialidade da obra de Oswald de Andrade (...) Mas hoje a cultura internacional se volta para o sentido da arte como linguagem, como leitura da realidade, através das próprias expressões de superestrutura que a sociedade espontaneamente cria (...) a arte nacional pode (...) redescobrir Oswald . Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte visual. A super teatralidade (...) através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes e não artes, **circo** [grifo nosso], show, teatro de revista, etc.<sup>133</sup>

Aqui, José Celso Martinez ressalta a idéia da utilização de outros gêneros no teatro de Oswald, como uma proposta de criação de um novo teatro, em que há uma profunda integração entre os diferentes elementos componentes da linguagem teatral.

*O Rei da Vela* divide-se em três atos. O argumento da peça se resume no casamento de Abelardo I, agiota e fabricante de velas, com Heloísa, representante de uma aristocracia rural decadente. O casamento não acontece. Abelardo II, empregado de Abelardo I, usurpa-lhe a fortuna e a noiva Heloísa. Diante desses fatos, Abelardo I se suicida. Os dois primeiros atos são em forma de desfile: o primeiro ato se passa no escritório de Abelardo & Abelardo, onde presenciamos os mecanismos de exploração da burguesia capitalista e sua própria sobrevivência; o segundo ato passa-se numa ilha tropical na Baía de Guanabara, onde observamos a decadência moral da aristocracia rural e seus conchavos em busca de manter o *status quo*. No terceiro ato, temos a queda de Abelardo I e a sua substituição, em todos os níveis, por Abelardo II.

Iná Camargo também irá pontuar os elementos circenses presentes, na peça:

---

<sup>133</sup> RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. “Oswald de Andrade: a caixa mágica da invenção”. In Monografia/1978. Publicação do Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982, p. 12

(...)se a peça se limitasse a desenvolvê-la na forma dramática habitual, no máximo teríamos um dramalhão igual aos milhares apresentados na época em todos os **circos** [grifo nosso] do país. Consciente disso, o dramaturgo tratou de afastar para o plano de fundo esse enredo e, em chave de farsa, explorou diferentes aspectos da *situação* em que colocou esses demais personagens direta ou indiretamente envolvidos. Mesmo assim, quando teve que atacá-lo no terceiro ato, não conseguiu evitar o tom melodramático que lhe é intrínseco, razão pela qual acabou utilizar de recursos circenses (ou pirandellianos, como preferiram alguns) tentando minimizá-lo.<sup>134</sup>

Mais adiante, Iná Camargo ressalta esses procedimentos em outro momento do texto: “(...) o anfitrião Abelardo assume plenamente, com todos os direitos, a função formal de *raisonneur*, tornando-se o pivô de todas as cenas em que as demais personagens desfilam-método, aliás, adotado e explicitado desde a abertura, concebida `a maneira de espetáculo circense (...).”<sup>135</sup>

Se observamos os objetos e vestuários em cena, veremos que eles fazem referência direta ao espetáculo circense como, por exemplo, a jaula, no cenário do primeiro ato: “ (...) deixando ver no interior as grades de uma jaula.”(p.63) e “Abelardo II ( Veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha<sup>136</sup> e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à cinta.)” (p. 65)

Não resta dúvida que o dramaturgo tenha aderido a alguns procedimentos que dizem respeito diretamente ao universo do circo, seja na resolução da estrutura “mal acabada” da peça, seja no cenário dela. Com a incorporação do circo, o resultado final é um espetáculo mais “teatral” e mais lúdico.

---

<sup>134</sup> COSTA, Iná Camargo. *Teatro Épico no Brasil: de força produtiva a artigo de consumo*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia- FFLCH- USP, 1993, p. 120

<sup>135</sup> *Idem, ibidem*, p. 125.

<sup>136</sup> A pastinha de Abelardo II é um arranjo de cabelos na testa usado mais por mulheres, naquela época.



*A Morta*, ato lírico em três quadros, é a terceira peça dessa fase do dramaturgo. Nessa peça a poesia se faz com grande intensidade<sup>137</sup> e traz como tema a procura pelo Poeta da expressão perfeita: no palco, acompanhamos a trajetória de um Poeta a perseguir a sua Musa inspiradora, num processo claramente paródico *d'A Divina Comédia*, de Dante. A viagem “simbólica”, no primeiro quadro, começa em “O País do indivíduo”, onde a atmosfera é impregnada de um certo estatismo. As falas das personagens parecem fragmentos do discurso do próprio Poeta, um diálogo com o teatro expressionista<sup>138</sup>. No segundo quadro, “O País da Gramática”, há um embate entre as velhas formas da língua e as novas formas. Desse embate, aquelas saem vencedoras, não sem antes o protesto do Poeta: “- Essa lógica tem servido de fundamento a todos os crimes históricos” (p.36). No terceiro quadro, em “O País da Anestesia”, após a vitória da ordem conservadora, o espaço é tomado pela letargia, “anestesia”. O público, junto com “os mortos (encontram-se na platéia), é chamado para assistir a um ato de amor: um encontro entre o Poeta e a Musa. Mas assistimos a um incêndio da Musa “O Poeta (Passa o facho aceso ao corpo de Beatriz, frouxamente coberto pelo renard argenté.) (...) Incendiarei os teus cabelos noturnos! A tua boca aquosa! A aurora de teus seios!”(p.56). Um protesto da sua luta contra os conservadores, “os mortos”. Ao final do último ato, o Hierofante, que iniciou e apresentou o espetáculo, dirige-se ao público: “Respeitável público! (...) Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!”(p.56). Tela.

*A Carta-Prefácio* do autor nos põe a par da temática de *A Morta*:

É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao

<sup>137</sup> O procedimento paródico, como canto paralelo, aproxima *A Morta* da peça *Vladimir Maiakóvski*, o primeiro trabalho dramático de Maiakóvski. Ripellino observa que esta peça: “(...) trata-se, na realidade, de um monodrama, uma fragorosa confissão, da qual se libera com grande ímpeto o eu exasperado do poeta”. (RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p. 46). Aqui como na peça de Oswald existe a figura do poeta em busca de uma saída. Silvana sobre a peça de Maiakóvski comenta: “(...) a figura do homem angustiado em busca desesperada de uma saída para si mesmo e para a humanidade (...)” (GARCIA, Silvana. Op. cit, p. 106.)

<sup>138</sup> “O herói expressionista é fundamentalmente um Eu em busca de um Outro em si mesmo: um novo homem que possa avançar na reconquista de sua dignidade humana. É uma busca de essência, uma procura não de identidade psicológica ou social- embora o seu deslocamento no mundo tenha, na base, uma causa de ordem social-, mas de sua natureza ontológica (...) duplicado por meio de um jogo de projeções, que o fragmenta e,

surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbuciamiento e na telepatia. Bem longe dos chamados populares (...) São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram. (p. 3).

É possível entrever os processos circenses nas falas do Hierofante. Este “(surgindo na “avant scène”, senta-se sobre a caixa do ponto)”(p.7) e se dirige diretamente ao público “ – Senhoras e senhores” (p.7), apresentando a si mesmo e o espetáculo: “Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos” (p. 7). O Hierofante (o sacerdote que presidia aos mistérios Elêusis, na Grécia Antiga) faz o papel do mestre de cerimônias ou *regisseur*<sup>139</sup>, conhecido no circo como sendo o apresentador oficial dos espetáculos. Ao final da peça, novamente a personagem se dirigirá ao público com as famosas falas dos mestre-de-cerimônias: “O Hierofante (Aproximando-se da platéia.)- Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros!” (p. 56). O deslocamento paródico, de um espaço do picadeiro para o palco, dá-se pela forma e não pelo conteúdo. Esse jogo entre forma e conteúdo obriga os espectadores a sair da letargia, do “ País da Anestesia” e a participar reflexivamente do espetáculo.

Carlos Gardin assinala os procedimentos pertencentes ao circo no terceiro ato: “Elementos contrários ou contraditórios são justapostos expondo, nesses combates, as contradições do sistema. Assim se dá uma batalha de vocábulos, feito passeata de grupos contrários, ao mesmo tempo que citações relativas a práticas circenses aparecem ao lado de cenas de tumulto ( essencialmente mímicas) (...)”<sup>140</sup>

---

ao mesmo tempo, remete-o a si mesmo, debate-se em meio a uma atmosfera de alta densidade emocional, que explode, por fim, pela sua garganta.”. ( GARCIA, Silvana. Op. cit. , p. 26.)

<sup>139</sup> O mestre de cerimônias comparece nas três peças de Oswald de Andrade: no *Rei da Vela*, como foi demonstrado, Abelardo I, além de protagonista, acumula as funções de *rainesneur* e de mestre de cerimônias. Em *A Morta*, ele se personifica em Hierofante e em *O Homem e o Cavalo*, ele será protagonizado por São Pedro, como será demonstrado na análise da peça.

<sup>140</sup> GARDIN, Carlos. Op. cit., p. 13.

## 1. Rubrica: a intenção do autor

Oswald de Andrade, em *O Homem e o Cavalo*, fornece algumas pistas para a encenação. Os espaços, que condizem com as falas e movimentações dos autores, são fixados e coerentes com a mobilidade das personagens. A idéia de grandiosidade pode ser percebida pela presença de um cavalo ou cavalos em cena. Há uma preocupação com a boa visibilidade e a audição dos espectadores. O texto exaure as possibilidades cênicas do universo circense, como se pretende demonstrar.

O Cavalo de Tróia-Ploc! Ploc! Ploc! Sai da frente! Vê la se eu caibo nesta estrebaria! ( Desenvolve-se pela cena.)(p.153)

(...)

Ouve-se na distância a trompa heróica de Lohengrin. Uma Valquíria nua, mascarada contra gases asfixiantes, atravessa a platéia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra, protegido também pela máscara.(p. 162)

A peça *O Homem e o Cavalo* foi publicada em 1934. É uma peça configurada para um “teatro de massas”, propugnado por Meyerhold. O tema que perpassa a peça por inteiro é o tema da revolução. A sua estrutura é um misto de mistério medieval, teatro piscatoriano e o universo circense. As encenações da peça tornaram-se inviáveis, observa Sábato Magaldi<sup>141</sup>. A primeira tentativa foi em 1940, com Flávio Carvalho e com o próprio Oswald supervisionando, mas o espetáculo foi proibido pela polícia. A segunda, em 1972, nas comemorações do cinquentenário da Semana da Arte Moderna, com Ruth Escobar no projeto. A Censura Federal vetou os dois últimos quadros.

A peça é uma exposição do credo marxista<sup>142</sup> e a religião será violentamente atacada como “ o ópio do povo”. A ação se passa em nove quadros: O Céu; O Interior do Ícaro I;

<sup>141</sup> Cf. MAGALDI, Sábato. *Op. cit.*, p. 129-130.

<sup>142</sup> José João tem um trabalho interessante sobre a utilização da intertextualidade na peça *O Homem e o Cavalo*, ele observa a intertextualidade linear com o discurso inserto no Manifesto Comunista de Marx e Engels: ... “Os comunistas não se rebaixam (...) Que as classes dominantes tremam à idéia de uma revolução”

*Debout les rats* ; A barca de São Paulo ( ou São Pedro); S.O.S; A industrialização; A verdade na boca das crianças; O tribunal; O Planeta Vermelho (ou O estratoporto). “A divisão da peça em quadros (...) combina com o procedimento brechtiano de distanciamento crítico, em que o título antecipa o teor da narrativa, eliminando a surpresa e impedindo a empatia.”<sup>143</sup>, observa Maria Lúcia. Os quadros são curtos com exceção do 8º quadro, “O Tribunal”, em que há um “novo julgamento” de Cristo. O circo, nesse contexto, com o seu ritmo “cambiante”, dosa elementos sérios e cômicos, as cenas curtas e as cenas longas e faz um grande espetáculo acontecer.

O dramaturgo a dividiu em duas partes bem definidas: uma primeira, o julgamento da burguesia, representada por vários personagens anacrônicos e picarescos e uma segunda, o mundo socialista idealizado no futuro<sup>144</sup>:

O mundo novo idealizado por Oswald de Andrade livrara-se de todos os vícios acumulados por séculos de injustiça e opressão.<sup>145</sup>

*O Homem e o Cavalo* é um painel histórico, em forma de revista<sup>146</sup>, no qual figuram vários personagens: bíblicos, políticos, mitológicos, entre outros, que são introduzidos a cada ato<sup>147</sup>. Temos assim: as quatro Garças; o Poeta-Soldado<sup>148</sup>; o Divo; São

---

comunista (...) *Proletários de todos os países, uni-vos!*” (...) Na peça, lê-se: *Proletários em rebelião, contra a infâmia do mundo capitalista! As classes oprimidas necessitam da revolução para que possam sobreviver.* (CURY, José João. *Op. cit.*, p. 88.)

<sup>143</sup> RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Oswald de Andrade: um teatro por-fazer*, p. 116.

<sup>144</sup> A presença das três personagens no final da peça: o Icar, Mme Icar e São Pedro, deixa algumas dúvidas quanto à revolução ter varrido todos os vícios, próprios do sistema capitalista. Mais tarde abordarei essa questão.

<sup>145</sup> PRADO, Décio A.. *Op. cit.*, p. 30.

<sup>146</sup> É uma característica da revista esses grandes desfiles. É importante ressaltar que: “ (...) a revista é essencialmente - em oposição ao drama- uma representação para alguém que está fora dela (...) o observador como o verdadeiro eu da peça, recebe a estrutura épica basilar da contraposição sujeito-objeto.” (SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001, p. 64.)

<sup>147</sup> Peter Szondi ao comentar os procedimentos utilizados em *Os Tecelões*, de Hauptmann, nos dá a chave para essa multiplicidade de personagens na peça de Oswald de Andrade: “ A multiplicidade de situações épicas - revista, exposição a um estranho, relato, descrição-, ancorada com apuro na escolha da cena, a retomada do final dos atos, a introdução de novas personagens em cada ato (...) tudo isso indica mais uma vez a estrutura épica fundamental da obra. Tudo isso expressa que a ação e a obra não são, como no drama, idênticos; a revolta é antes o objeto da obra. A unidade da obra não encontra raízes na continuidade da ação, mas na do eu-épico invisível, que apresenta as condições e os eventos. Daí a possibilidade de novas personagens entrarem em cena (...) Aqui novos personagens são reiteradamente introduzidos, o que expressa o caráter casual de sua escolha, o aspecto representativo, apontando para uma coletividade (...). (Idem, *ibidem.*, p. 83.)

<sup>148</sup> Como bem lembra Sabato Magaldi: “As graças transformaram-se nas quatro Garças (seria um abasileiramento da “garce” francesa, sinônimo de prostituta?)” e sobre o poeta-soldado: “A fala parece

Pedro; Mme Icar; Icar; a Voz de Job; Cristo; Mme Jesus (Cristo na peça é casado); Madalena e Verônica; o Cachorrinho Swendenborg, filósofo místico, sueco; o Soldado Vermelho de John Reed; Mister Byron e Lord Capone; a Voz de Eisenstein e a Voz de Stálin; o Cavalo Branco de Napoleão e o Cavalo de Tróia; Cleópatra; o Barão Barrabás de Rotschild; D'Artagnan e Fu-Man-Chu; uma Valquíria montada; a Baronesa Monte de Vênus; o Tigre do Mar Negro; o Tratador de Cavalos; o Empregado do Estratoporto; o Vendedor de Câmbio Negro; o Agente da GPU; o Condutor dos Marcianos; os Marinheiros; os Soldados; Operários e Operárias; um Grupo de Marcianos; Povo; Três Crianças soviéticas. Essa miscelânea de personagens caracteriza uma relação temporal, diferenciada da que habitualmente estamos acostumados a assistir. Este desfile histórico, além de colocar em “bloco” toda uma civilização burguesa em julgamento, acentua o aspecto circense da obra.

O enredo da peça: nos primeiros quadros, em forma de revista, assistimos a um grande desfile de personagens, em que há uma preocupação constante de desmascaramento da sociedade burguesa e de seus valores<sup>149</sup>. Tudo e todos serão atingidos pela “Ponta de lança”. O elemento de junção dos quadros é a presença contínua das três personagens centrais: São Pedro, prof. Icar e Mme Icar ( com exceção desta, que só aparece no 6º quadro). No quarto quadro, Oswald utiliza-se de cartazes identificadores, como Piscator, em seu Teatro Político, e no quinto quadro o “grande embate” irá acontecer. O Mestre da Barca e os Marinheiros, que não aparecem em cena até esse momento, vão se rebelar contra os “poderosos” ( uma referência direta ao Encouraçado Potemkin):

O Mestre: - Marinheiros da velha barca podre de São Pedro,  
levantai-vos! Levai o espírito de rebelião ao fundo das fomalhas,  
onde torrais as vossas veias para dar conforto aos ricos! Quebrai as  
vossas cadeias seculares.(p. 180)

Os Marinheiros assumem o poder e a “Internacional toma conta da Barca e do Mundo”(p. 181).

---

extraída do *Manifesto Futurista de Marinetti, que se identificou perfeitamente com as premissas fascistas, além do poeta-soldado ter sido o epíteto de Gabrielle D'Annunzio*”. ( MAGALDI, Sábado. Op. cit., p. 131)

<sup>149</sup> É interessante perceber que Oswald de Andrade não nega a burguesia através do contraste com o proletariado e sim através do desmascaramento do discurso desta.

O conflito apresentado poderia finalizar o espetáculo, mas diferente de *Mistério-bufo*, que traçou o difícil percurso dos “heróis” em direção à Terra Prometida, continuaremos a “viagem” com as três personagens centrais da peça: São Pedro, prof. Icar e Mme Icar<sup>150</sup>, como dissemos anteriormente, e é com eles que o sexto e o sétimo quadros são atravessados e teremos acesso às várias informações e impressões sobre as transformações subseqüentes à revolução, no mundo socialista. No oitavo quadro, num clima bem irreverente, Jesus Cristo será julgado e condenado pela nova sociedade:

O Tigre:- Só há um remédio para vocês idealistas da usura e guias da reação. Vão se matar na Palestina, organizando minorias nacionais. A massa e os soviets saberão recebê-los! (p. 216).

Ao final da peça, no nono quadro, São Pedro, Mme Icar e Icar arriscam uma última negociata em terra socialista, a qual será frustrada. Entre *entremezes* circenses extremamente cômicos, algumas observações a mais sobre esse “novo mundo” serão repassadas. Icar desesperado, nesse contexto, “(Atira-se pela porta e desaparece esperneando numa corda que pende do Ícaro em ascensão.)”(p.231) e São Pedro, em companhia do cachorro Swendemborg ( que lhe foi restituído do céu) e de Mme Icar, declara: “( Levantando-se e tomando nas mãos o lulu.) – Swendemborg! Fomos julgados!” Pano. (p. 231).

---

<sup>150</sup> Décio de Almeida Prado observa que Oswald de Andrade: “(...) por mais que admirasse os tempos novos, a refugiar-se artisticamente nos antigos, dando preferência aos heróis negativos sobre os positivos. As injunções do seu temperamento não lhe permitindo compor *A tragédia Otimista* da revolução, que os russos escreveram e encenaram por essa mesma época, tinha ele de se contentar, a maior parte do tempo, em imaginar a farsa pessimista da contra-revolução, a epopéia grotesca dos destinados a perecer ( como, por exemplo, a sua outrora amada Igreja Católica).” ( PRADO, Décio. Op. cit., p. 31) Aproveitaremos para fazer um paralelo: na época em que Maiakóvski escreveu *O Percevejo*, ele foi acusado de não mostrar heróis positivos: “ Defendeu-se com lucidez e inclusive citou uma peça de Gogol, na saída do Trato (sic), na qual o autor de uma peça fica na porta do teatro escutando as opiniões do público que sai: é um retrato irônico e feroz da sociedade czarista, revelando o nível e a ideologia do pensamento das classes e camadas sociais. A peça aborda exatamente o mesmo problema: um dos espectadores, personagem de Gogol, afirma (é a voz de Gogol e certamente de Maiakóvski) – Na verdade se um só personagem tivesse aparecido na peça como um homem honrado e com todo o atrativo que um homem possui...todos...até o último espectador, então, teriam tomado o partido deste personagem, esquecendo-se de todos os outros que os tinham assustado. Neste caso pode ser que depois da representação não conservassem estas imagens vivas diante dos olhos, e os espectadores não levariam consigo um sentimento de tristeza nem dissessem: É possível que tais pessoas existam?”. (PEIXOTO, Fernando. Op. cit., p. 194. )

Para Maria Lúcia, O título *O Homem e o Cavallo*: “(...) mostra uma visão dialética das relações do homem com o trabalho ou os meios de produção, sua trajetória desde o uso do cavalo (animal) até o cavalo- vapor”.<sup>151</sup>

O cavalo faz parte da história do circo. Os primeiros espetáculos do circo moderno tinham como um dos números mais atrativos: os cavalos e, é claro, o homem sobre o cavalo. Philip Astley, o iniciador do circo moderno, galopava no dorso do cavalo, dando mostra de grande equilíbrio. Sua esposa ajudava-o tocando tambor e recolhendo dinheiro. Porém com o tempo o circo incorporou variados números, entre eles, saltos acrobáticos, dança com laços e malabarismo.

*O Homem e o Cavallo* fazem o espetáculo circense acontecer. A peça em vários momentos traça um paralelo entre o cavalo<sup>152</sup> e a história, de forma dialética, conforme sublinha Maria Lúcia. Os cavalos estão presentes em quase todos os quadros: “ São Pedro- (...) Os cavalos da história e da fábula (...) ”(p. 159); “O Cavallo de Tróia- Sou o único cavalo da história (...)”(p. 154); em outros momentos, o cavalo aparece em forma de brinquedo, um carrossel; o sétimo quadro, o cavalo se apresenta entre crianças, são cavalos mecânicos; no último quadro, O Estratoporto, descobre-se a “verdadeira identidade do burrinho de Cristo”, que de forma jocosa nos é apresentado não como burro mas como um cavalo. Em resumo, O Homem e o Cavallo estão paralelamente na peça, percorrendo o mesmo caminho. A história se divide em duas, como no picadeiro de duas pistas. É possível entrever uma primeira história à frente do espetáculo com as personagens clownescas e uma outra história paralela, confrontada ou justaposta à primeira, com personagens históricas e mitológicas e seus cavalos. O desfile circense se apresenta então duplamente: um grande painel histórico é configurado.

Icar (trepado na paliçada)- Que emoção formidável! Mulheres e crianças ajoelham-se chorando. Ajoelham-se e choram homens provados em todas as batalhas da vida! Os que sempre esperaram

---

<sup>151</sup> RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Oswald de Andrade: um teatro por-fazer*, p. 113

<sup>152</sup> Câmara Cascudo nos lembra de que a posse do cavalo e andar a cavalo: “eram títulos de elevação social, refletindo a pura tradição jurídica das Ordenações do Reino...A simples posse do cavalo fazia o cavaleiro, com seus direitos e prerrogativas. O cavaleiro que não tinha o seu cavalo próprio para guerra perdia a dignidade e a exceção da jugada com que seus bens eram honrados”. ( CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Vol. I. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969, p. 403- 404.)

um Poeta-Soldado. E nele enxergam o herói de todas as pátrias.  
Comparam-no a Sebastião de Portugal.( p.157).

### **Os lugares e os acessórios do circo**

Os lugares de atuação em *O Homem e o Cavalo* são em maior número que em *Mistério-bufo*. Isso faz com que o espetáculo ocupe uma área maior em relação à peça de Maiakóvski. Todos os espaços da peça de Oswald possibilitam expressão corporal, com movimentos acrobáticos dos artistas do circo, como será demonstrado a seguir.

#### 1º Quadro: O Céu

A cena representa um velho carrossel. Ao fundo, um elevador inutilizado. Uma inscrição *Deus-Pátria-Bordel-Cabaço*. De um lado, três reservados: *Homens- mulheres- anjos*. (p. 129)

O espaço<sup>153</sup> remete ao espaço externo do circo, onde é possível encontrar um parque de diversão com carrossel e outros brinquedos. O carrossel é constituído de uma grande peça circular que, girando em torno de um eixo vertical, tem em suas extremidades figuras de madeiras, como cavalos. Há nesse objeto um contínuo movimento circular, que, nesse contexto, corrobora com a idéia de clima de tédio que se instaura entre as personagens: “Etelvina (Bocejando.)- Ih! Que dia pau! Quando é que acabará esta eternidade!”(p.131). O elevador, que tem como função transportar pessoas ou cargas, deslocando-as verticalmente, está inutilizado. Logo, conclui-se que ninguém sobe, ninguém desce. Há uma impossibilidade de comunicação. O elevador é também um indicativo da “profissão de São Pedro”, o cargo que ele ocupa no céu:

---

<sup>153</sup> A ponte com a obra de Maiakóvski já se apresenta nessa primeira cena em que a personagem Malvina reclama da falta de “fio de nuvem” para fazer umas toalhinhas. Em *Mistério-bufo*, Matusalém pede para o anjo fatiar uma nuvenzinha para servir aos impuros.



Preciso de alento para tomar o meu posto nesta hora histórica. A minha velha barca batida pelos ventos desses últimos séculos precisa içar de novo o pavilhão de comando do mundo! Felizmente abandonei o céu estafermo e retrógrado. Vinte séculos de ascensor [grifo nosso]! ”.(p. 157)

O balão desce, pausa. É uma bola de alumínio. Todos se acercam em círculo. Uma portinha se abre. Uma cara morena, sob um chapéu de escafandro, surge. (p. 139)

Há um movimento de verticalidade que se impõe com o balão de Icar pousando no céu e que, ao final da peça, se repetirá, em sentido contrário, levando o personagem de volta aos espaços interplanetários:

Icar- O meu balão. Ah! Só há um túmulo digno de mim - a estratosfera! ( Atira-se pela porta e desaparece esperneando numa corda que pende do Ícaro em ascensão.)” (p. 231).

O movimento ascendente e descendente possibilita entrever um jogo espacial diferente em relação a um espetáculo de drama burguês. Há uma necessidade de expandir os espaços do espetáculo e, nesse caso, menos do que no *Mistério-bufo*,<sup>154</sup> de Maiakóvski, de mudar a relação da expressão corporal do artista em relação ao espaço.

Em um trecho de João Miramar, Oswald expõe a idéia de circo como um “balão aceso”, um lugar cheio de fantasia. A partir dessa ótica do autor, a presença de uma estratonave não causa estranheza: “nesse espaço tudo é permitido”. A estratonave é associada a um mundo de ficção, sugerida não só pelo cenário, mas também pelo discurso das personagens:

O Poeta-Soldado- Inaugurou-se há dois dias na Alemanha de Hitler

---

<sup>154</sup> Só para lembrar que na viagem das personagens impuros, de *Mistério-bufo*, há um movimento ascendente que se mantém até o final.

a campanha de morticínio contra os judeus...Vocês ouviram pelo rádio...pois é só fazer o balão apressar a marcha, depassar a velocidade da luz e aterrar em Berlim anteontem, no meio do auto-da-fé! (p. 148).

A questão da relatividade do tempo, nos mesmos termos de Einstein, está presente em outro momento da peça, no oitavo quadro, na fala de A camarada Verdade:

Preparei o advento da Máquina. Flama do socialismo utópico, fui a base do socialismo científico. Morei na cabeça genial de Hegel e na de Feuerbach. Hoje sou a física de Einstein<sup>155</sup>e a ciência social de *Karl Marx!*” (p. 218).

A incorporação do mundo de ficção, tecnológico com os malabarismos dos artistas do circo também compareceu as peças de Maiakóvski, principalmente, em *Os Banhos*<sup>156</sup>, conforme havíamos dito. Enfim, há aqui uma “comédia feérica no mundo da ciência de ficção”.

## 2º Quadro: O interior do Ícaro I

A cena representa o interior da estratonave. Vasta janela ao fundo, aberta para os espaços interplanetários. Uma figa monstruosa pende do teto.(p.141)

O mundo de ficção continua nesse quadro pela presença da estratonave. Dentro dela há uma “monstruosa figa”, conforme sublinha a rubrica. De acordo com Câmara Cascudo, a figa é “ um dos mais antigos amuletos contra o mau-olhado (...) a figa latina (...) é a mão

---

<sup>155</sup> Maiakóvski, conta Roman Jakobson, quando soube da teoria geral da relatividade, de Einstein, ficou entusiasmado: “ Poucas vezes o vi tão atento e absorvido. ‘Você não acha- perguntou-me de repente- que desta forma conquistar-se-á a imortalidade’ “. ( RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, p.109-110. )

<sup>156</sup> Em *Os Banhos*, há a presença da Mulher Fosforescente e uma máquina “capaz de comprimir o tempo. Fazendo passar, num relampejar, centenas de anos, os seus engenhos permitirão aos homens do futuro longíquo e aos do futuro, voltar aos nossos dias.” ( Idem, ibidem, p.192)

humana, em que o polegar está colocado entre o indicador e o médio. É uma representação do ato sexual, em que o polegar é o órgão masculino, o indicador e o médio, o triângulo feminino. O símbolo da reprodução anula as influências negativas da esterilidade, adversas à vida (...). Chamamos no Brasil a essa figa o *isola*, dizendo-a isolar, afastar o perigo dos malefícios”<sup>157</sup>. Portanto, um elemento fálico, voltado para as forças de criação e reprodução, um objeto representativo do mundo carnalizado, estudado por Bakhtin. No interior do Ícaro, a hiperbolização da figa demonstra por parte das personagens um excesso de superstição, contradizendo a presença de seres celestiais (seres, de preferência, não supersticiosos) na nave. No circo é muito comum os palhaços fazerem uso de utensílios do dia-a-dia e o deslocarem para o picadeiro de forma hiperbolizada. Esses utensílios provocam um efeito cômico imediato, pois explicitam o contraste entre meio e fim:

Os alogismos encontram ampla aplicação nos *sketches* dos palhaços. Boris Viátkin entrava no picadeiro com sua cadelinha Maniúnetchka, segurando-a com uma corda curta e grossa, fato que provocava imediatamente uma alegria risada dos espectadores. Este exemplo parece confirmar diretamente a teoria de Hegel: “Cômico[...] pode tornar-se qualquer contraste [...] do fim e dos meios”. Uma cordona é um meio absolutamente inadequado para conduzir um cachorrinho. O contraste entre meio e finalidade suscita o riso.<sup>158</sup>

Essa figa monstruosa é tomada como o meio de “ajudar” na condução da nave para que ela não caia. Temos então um alogismo: a figa deve proteger da morte, aqueles que não pertencem mais à esfera terrestre, “os seres celestiais”.

---

<sup>157</sup> CASCUDO, Luis da. Op. cit., p. 617.

<sup>158</sup> PROPP, Vladímir. Op. cit., p. 110.

### 3º Quadro: *Debout les rats*

A cena representa um local abandonado do Derby de Epsom, com paliçada ao fundo. Passagem para o campo de corridas. O palco liga-se à platéia.(p. 151)

Essa cena necessita de um grande espaço físico. O circuito de Derby de Epsom tem necessariamente uma forma oval. A forma mais antiga do circo era a oval, somente mais tarde foi ganhando essa forma arredondada que conhecemos hoje em dia<sup>159</sup>. A paliçada também era utilizada na estrutura mais antiga do circo. Mais tarde começaram a fazer suas exibições em estruturas muito mais simples de montar que as paliçadas de madeira.

A passagem para o campo de corridas e mais o palco nos remetem aos grandes espetáculos circenses americanos<sup>160</sup> em que se utilizavam mais de uma pista para diversos números simultâneos. É possível que Oswald de Andrade conhecesse esse tipo de circo de duas ou três pistas. Este foi introduzido também na Europa<sup>161</sup>, por imitação, via Estados Unidos. A ação simultânea não deixa dúvida quanto a isso:

São Pedro: - Vamos assistir. É um espetáculo empolgante. Há buracos na trincheira. Espia! (p.156)

(...)

---

<sup>159</sup> O circo americano veio se enriquecer no fim do século XIX. Em 1853, em Nova York, Henri Narcise Franconi e Phineas, Barnum, respectivamente inventaram os gigantescos circos de três picadeiros, que chamaram “O maior espetáculo da Terra”. Trata-se de imensas arenas a céu aberto ou cobertos por um teto de lona. Não era ainda o picadeiro redondo, que conhecemos, mas uma grande pista oval dos hipódromos e seus espetáculos característicos.

<sup>160</sup> Os circos americanos tinham no começo apenas uma pista e assim foi até 1870. Porém o circo evoluiu criando três pistas em que apresentavam outros números simultaneamente com a primeira. Antes de criar as três pistas, existia só uma. Essa tenda principal era tão grande que a maioria dos espectadores mal podia ver o que se passava, tendo então que se levantar e se aglomerar junto à pista, tapando a visão dos outros. Era assim, em 1872, Barnum e seu sócio William Cameron Coup decidiram acrescentar uma Segunda pista, transformado em “um circo duplo”. Esta inovação teve tamanho sucesso que praticamente todos os circos do país instalaram também uma segunda pista.

<sup>161</sup> Quando Barnum apresentou seu grandioso espetáculo em Londres, no inverno de 1889-1890, a platéia inglesa, acostumada ao tradicional circo de picadeiro único, ficou sem saber para onde olhar. A pessoa ficava perdida, pois acontecia muita coisa ao mesmo tempo. Falava-se de algo angustiante, alguma coisa capaz de causar uma “indigestão” no espectador. Apesar de tudo, todos concordaram que estavam diante de um grande espetáculo.

Nesse mesmo espaço cênico, temos outra apropriação dos procedimentos pertencentes ao circo:

Ouve-se na distância a trompa heróica de Lohengrin. Uma Valquíria nua, mascarada contra gases asfixiantes, atravessa a platéia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra, protegido também pela máscara. (p. 162)

A apresentação de uma mulher montada em um cavalo no circo surgiu ao mesmo tempo na França e na Alemanha. Nessa apresentação, com trajes apropriados e com muita elegância a amazona ou o ginete começou a ganhar seu espaço no circo, no fim do século XIX. Essas apresentações eqüestres faziam sempre grande sucesso. Oswald de Andrade estrutura todo esse ato com procedimentos dos grandes circos, com os circuitos ovais do antigos hipódromos e variáveis números de pista, de duas ou três. Há, nesse quadro, a projeção de dois planos, um à frente com a presença se São Pedro, Icar e outras personagens variantes: Cavalo de Tróia e o Cavalo de Napoleão; o Tratador e o Vendedor de Jornais, em momentos de *entremezes* circenses, e um outro projetado mais atrás, com a presença de um grande desfile de diferentes personagens. Essa duplicação de planos assemelha-se ao trabalho de Piscator, em seu *Teatro Político*, em que um plano mostra uma “fatia da vida”<sup>162</sup> e um outro, mais amplo, através de vários acessórios, como projeções, telas cartazes identificadores, situa os fatos históricos. Estes têm uma relação direta com os fatos apresentados daquela “fatia da vida”. É um jogo de causa e consequência. Um teatro extremamente didático e crítico. É interessante notar que, ao final desse quadro, o plano distanciado, o do desfile, entra no plano mais próximo, o da platéia. Esse movimento de um cavalo adentrando um “espaço reservado” ao público: “ Uma Valquíria nua, mascarada contra gases asfixiantes, atravessa a platéia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra

---

<sup>162</sup> Rosenfeld sobre o assunto salienta que: “ Piscator usava projeções não só como comentários e elementos didáticos, mas também como ampliação cênica e pano de fundo, logo geográfico, logo histórico, para relacionar o palco com a realidade contemporânea da peça (...). É nítida (...) a intervenção do “eu-épico”, (...) que aponta para a cena, revelando que o asilo é apenas uma “fatia” de uma realidade social de amplitude imensa.” ( ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, p. 146-147.)

(...)”(p. 162) é um terceiro movimento do espetáculo ou um terceiro plano projetado. Ao inserir a Valquíria junto à Platéia (numa terceira pista), esta passou a ser parte do espetáculo. Ou seja, a relação causa e consequência se estendeu à platéia.

#### 4º Quadro: A barca de São Pedro

A cena representa a barca de São Pedro. É o Vaticano sobre uma jangada. No primeiro andar um dancing. Entre altares, hermas falantes. Lord Capone e Mister Byron.

Cartazes identificadores.(p. 163)

O 4º quadro é bem curto. Contém um pequeno *entremez* circense, com a participação de Mister Byron e Lord Capone e uma outra cena com eles mesmos, São Pedro (de almirante) e Icar. O título, “A barca de São Pedro”, traz a marca da ironia. É uma referência ao barco de São Pedro que antes de se unir a Jesus era pescador. Mais tarde, tornou-se pelas mãos de Cristo pescador de homens. A ironia subjaz ao fato de encontrarmos no mesmo espaço físico o “vaticano” e o “dancing” : “Estão aí os dois sustentáculos da moral burguesa, em união icônica: a igreja e a prostituição.”<sup>163</sup>. Oswald com certeza aproveitou a dupla significação da palavra barca, que em São Paulo, num nível informal, significa meretriz.

(...) o vaticano se torna a síntese de toda a sociedade burguesa; espaço catalisador da síndrome capitalista. Fica sendo um dancing, entre altares, hermas falantes, fomalhas nos porões para os trabalhadores, dirigido por Cleópatra. O status é abalado por tumultos, corre-corre. É a tomada da Barca de São Pedro(...)<sup>164</sup>

Como na peça *Mistério-bufo*, no episódio da arca, há uma operação intertextual da tomada da barca de São Pedro com o episódio da insurreição dos marinheiros do Encouraçado Potemkim, em 1905, comentado na análise precedente. É nesse momento que

<sup>163</sup> RIBEIRO, Maria Lúcia. *Campanha da Rocha*. “Oswald de Andrade: a caixa mágica da invenção”, p. 45.

<sup>164</sup> CURY, José João. *Op. cit.*, p. 76-77.

é dado a conhecer o Mestre da barca: um primeiro movimento revolucionário irá se anunciar.

5º Quadro: S.O .S.

Mesmo cenário. Em cima dança-se continuamente. Ao fundo dos estaleiros, arranha-céus iluminados. Cidade industrial. Noite. Do outro lado da platéia, uma divisão naval. Sinais. Foguetes de guerra. Holofotes. (p. 173)

No construtivismo era comum a utilização de cenário representando grandes centros urbanos. O urbanismo encheu os espetáculos com cadência de jazz. O momento era o do foxtrote e a intenção era evidenciar a agonia da Europa.<sup>165</sup>

Ao desvendar o palco, o construtivismo desnuda também os artificios da representação. Em harmonia com os intentos desta corrente, Meyerhold, prosseguindo a luta contra as teias de aranha e a angústia das “revivescências”, inventa a Biomêcnica (...) Ele anseia transformar o jogo interpretativo em apresentação atlética, em torneio muscular, em “fuga” de saltos, golpes simulados de esgrima, rasteiras, cinturas, flexões.<sup>166</sup>

Há uma interação entre o espaço físico urbano e a movimentação acelerada: “ (...) dança-se continuamente”(p. 173), própria de uma montagem cinematográfica, e é nesse contexto que a revolução irá acontecer. O circo é registrado pela presença das personagens clownescas, representadas por Icar, São Paulo, Mister Byron, Cleópatra, que se encontram completamente amedrontados diante da possibilidade da revolução; “ Lord Capone-Socorro!”(p. 180) e “Mister Byron- Me tire daqui!”(p.180). A possibilidade cênica criada por esse quadro “urbano” torna-o um dos mais ágeis do espetáculo. A ação contida no cenário se metaforiza na ação dos revolucionários:

---

<sup>165</sup> RIPELLINO, *Angelo Maria, O Truque e a Alma*, p.261.

<sup>166</sup> Idem, *ibidem*, p. 261.

O Mestre- Marinheiros da velha barca podre de São Pedro, levantai-vos! Levai o espírito de rebelião ao fundo das fornalhas, onde torrais as vossas veias para dar conforto aos ricos! Quebrai as vossas cadeias seculares (...) O tumulto redobra (...) Ouvem-se as primeiras estrofes da Internacional entoadas pelo povo. (p.180).

O circo sempre atuou com os artistas de forma sincronizada e em conjunto com as possibilidades artísticas do grande espaço interno do “picadeiro”. Em outro contexto, fora de seu universo, não poderia ser diferente.

#### 6º Quadro: A industrialização

A cena representa a entrada monumental da maior usina do mundo socialista. No meio do palco, sentado no asfalto com trouxas, trapos, cruces e saudades, Pedro, Icar e Mme Icar. Esta traz um fêmur pendurado no pescoço. Viuvez exagerada. Pedro trocou o alto-falante por uma sanfona. (p. 183)

Depois da revolução, no 5º quadro, as três personagens, que irão seguir a viagem até o último quadro, São Pedro, Icar e Mme Icar são o modelo do famoso trio clownesco:

Há também apresentações em que aparecem os dois palhaços acompanhados de um outro figurante, em geral esse papel é desempenhado pelo mestre-de-pista (o dono do circo, mestre-de-cerimônias, “regisseur”), formando um trio, unindo-se à dupla toni-clown.<sup>167</sup>

A sanfona ou acordeon, um instrumento característico das charangas (banda de música do circo), em harmonia com as trouxas e as saudades configuram o cenário do picadeiro. A referência é imediata. A tristeza é própria da personagem “ (...) Tony representa na dupla o miserável, de roupa esfarrapada”<sup>168</sup>. As ações de esperteza comum

---

<sup>167</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p.21- 22.

<sup>168</sup> Idem, *ibidem*, p. 21.



aos *clowns* do circo aqui são malogradas, a revolução varreu qualquer possibilidade de eles “tirarem proveito da situação” em benefício próprio: “ Mme Icar- Quem nos concederá sermos como outrora, como nos dias em que Deus nos tinha sob a sua guarda...(p. 185) .

O fêmur pendurado no pescoço se apresenta como um processo altamente grotesco e risível. A concepção da idéia de que uma viúva ande com parte do corpo do marido morto, como prática de identificação (o comum é usar a aliança do esposo como demonstrativo de luto e viuvez), é altamente desestabilizante e, por isso, risível. Processos caros, dentro da nossa sociedade, como luto e viuvez, aqui se tornam, através da hiperbolização do choro da viúva e do fêmur pendurado no pescoço extremamente grotesco, no sentido, bakhtiniano. Ri-se de tudo e de todos. Nada é perdoado.

#### 7º quadro: A verdade na boca das crianças

A cena representa o hall de uma creche no país socialista.  
Brinquedos atuais. Cavalos mecânicos. (p. 191)

É a cena mais criticada de todo o espetáculo. Sob o pretexto de procurar os filhos, as três personagens chegam ao sétimo quadro. Lá ouvirão “a verdade na boca das crianças”, um relato “quase” completo dos fatos ocorridos antes e depois da revolução. A burguesia e seus valores serão altamente atacados e desmascarados: o casamento, o adultério, a herança.

É quase inacreditável como um humorista como Oswald, que tinha um faro especial para o ridículo, se deixou levar, por paixão política, a tamanho absurdo de por crianças dialogando com adultos enfadonhos e bobos.<sup>169</sup>

Maria Lúcia observa que:

O Sétimo quadro- *A verdade na boca das crianças*- é um lapso dramático no todo da peça. É um deslize ideológico do autor que,

---

<sup>169</sup> MAGALDI, Sábado. Op. cit., p. 143

por demais preocupado com a transmissão da ideologia, assume um tom *sisudo* que acaba por salpicar com a fustigação do ridículo a própria seriedade desejada por Oswald de Andrade.<sup>170</sup>

Continua no mesmo parágrafo:

Não se reconhece, aí, a tônica do discurso satírico que vinha percorrendo toda a peça, ainda que a situação, em si, seja paródica, fazendo lembrar a situação bíblica do Menino Jesus discutindo com os doutores do Templo.

A presença da paródia bíblica, como “canto paralelo”, é um momento sério nos mistérios medievais. Essa apropriação das imagens bíblicas para falar da revolução, como Maiakóvski o fez, pelo menos nesse contexto, de forma alguma faz desmerecer o quadro. A própria Maria Lúcia, no início da análise da peça, disse se tratar de um misto de “mistério medieval e teatro piscatoriano”<sup>171</sup>. Logo, a passagem é coerente com a estrutura da peça. Com a presença do trio, “a mal afamada cena” ganha em credibilidade, pois ela se liga às outras, formando um grande painel.

#### 8º Quadro: O tribunal

A cena representa a sala do ex-prêmio Nobel, erigida em Tribunal Revolucionário. Ao fundo, grande porta abrindo sobre a paisagem clássica do Gólgota, com duas cruzes somente. (p. 201)

Os litígios são muito comuns na tradição das farsas, “são pretexto para ridicularizarem os advogados, juízes e demais poderosos (...)”<sup>172</sup>, como nos lembra Iná Camargo. No picadeiro eles aparecem nos *entremezes* circenses:

Os entremezes circenses (número dos palhaços) apresentam uma diversidade de: cenas de júri, aventura amorosa, acontecimentos

---

<sup>170</sup> RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha. *Oswald de Andrade: um teatro por-fazer*, p. 136

<sup>171</sup> *Idem. ibidem*, p. 113.

<sup>172</sup> COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*, p. 145.

políticos, fatos da tradição popular, anedotas, ou mesmo quadros extraídos de romances de aventura, de folhetins de cordel (...) <sup>173</sup>

A cena do julgamento de Cristo, outra paródia bíblica, quebra a seriedade do quadro anterior. A paródia, nesse quadro, não mais séria, e sim burlesca, é totalmente recriada num processo altamente cômico. Esse processo é “conhecido há muito e foi chamado de *qüiproquó*, o que significa “um em lugar do outro” <sup>174</sup> e consiste, nesse caso, em recontar toda a história de Cristo, revelando o embuste a cada declaração de São Pedro ou de O Romancista Inglês. Temos, assim, um “desmascaramento” contínuo, através dessas cômicas “revelações”. O que antes nos parecia extremamente familiar passa a não ser mais. A “Verdade” torna-se questionável.

Cristo- Sou filho de rei! Filho de Davi!

O Romancista Inglês- Filho de rei. Filho de Herodes e Salomé! A virgem Maria era Salomé regenerada. Deixou o palco para se casar com o marceneiro José e evitar os continuados escândalos da corte!( p. 214)

A revelação do embuste em tom de acusação própria de um júri, combinado à rapidez com que Jesus é acusado (a cada fala, uma “novidade” se apresenta ao caso) torna esse quadro extremamente cômico e ágil. Proporcionando ao espetáculo “um malabarismo” contínuo : um ato sério e outro cômico; um mais vagaroso e outro extremamente ágil:

As paradas súbitas e agressivas contrastam com a mobilidade da construção, suas viradas repentinas para novos rumos. Fragmentária, variada e móvel, a linguagem acolhe com adequação o malabarismo e comicidade das personagens.

Assim, no conjunto, observa-se o jogo contrastante da mobilidade e da paralisação, suas viradas, a construção descontínua, a mistura do sério e do cômico, o mascaramento e desmascaramento (de

---

<sup>173</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p. 48.

<sup>174</sup> PROPP, Vladimir. *Op. cit.*, p. 145.

personagens, situações, procedimentos artísticos), os efeitos dissonantes da farsa. Mesclado na sátira na paródia, o discurso apóia-se ainda na hipérbole, dando vazão a uma borbulhante comicidade.<sup>175</sup>

#### 9º Quadro: O estaporto

A cena representa uma sala de espera da Gare Interplanetária na Terra Socialista. Passageiros chegam e saem. Num banco, Icar, São Pedro e Mme Icar. (p. 219)

De novo, temos as três personagens, como no quadro “A industrialização”, abandonados, com seu acordeon, mas agora com a presença de um cachorro, o Swenderborg ( que foi restituído do céu), para compor o quadro. Como bem se sabe, os cachorros há muito fazem parte das apresentações circenses, onde se apresentam enfileirados, recebendo ordem de seu adestrador. É comum associar o clown solitário junto ao cachorro abandonado. A figura de Charles Chaplin, sempre com olhar choroso, acompanhado de seu fiel cachorro, é um exemplo clássico.<sup>176</sup>

Existe no homem este sentido crítico de seu sofrimento, que não permite comiserção. Sua rebeldia se transforma em agressão e pândega: “É a outra ponta do fio...” como observa Oswald de Andrade. Para o autor de *Serafim Ponte Grande*, “no ‘humour’ reside no catastrófico toda a natureza humana. Daí o sucesso (...) dos grandes confessos tímidos (...) Carlitos (...) Esses homens trazem em si o sentido dialético do desastre.”<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p. 13.

<sup>176</sup> Charles Chaplin criou um estilo único. A personagem Carlitos se apoia na mímica e na expressão corporal. Identifica-se com os humildes e desmascara a falsa dignidade burguesa. Charles Chaplin trabalhou na infância e na adolescência em cafés-concertos e em circo. Tornou-se conhecido como ator de pantomimas. Carlitos é uma personagem clownesca por natureza.

<sup>177</sup> Idem, *ibidem*, p. 24.

Neste mesmo ato, há uma paródia à ordem militar, *entremezes* preferidos dos palhaços, pelo menos no Brasil:

Os mesmos, os marcianos.

É um pelotão de boy scouts idosos. Bigodeiras. Cuecas de couro. Cabos de vassoura. Aparelhamento completo de campanha. São guiados por um apito que o chefe faz soar incessantemente. Não deixam nem por um instante o passo de marcha.

(...)

O Chefe- Fila! Vamos! Mais uma vez peço que não concedam entrevistas! Um dois! Um dois!

Sai apitando na frente. Os marcianos seguem-no procurando manterem-se em boa ordem. (p. 230)

(...)

São Pedro- São todos capitalistas...(p.231)

Mme Icar- Vê-se que é gente distinta.

A descrição dos marcianos, representantes do capitalismo, é “espinafrada”, termo comum ao universo oswaldiano. Os marcianos também são representantes dos *clowns*. A roupa, ou a falta dela, e o comandante tentando impor ordem a um grupo de velhinhos, que andam munidos de cabos de vassoura, se inserem no mundo às avessas. A desordem não poderia ser melhor. É uma paródia à ordem e ao aparelhamento militar e, talvez, uma referência a Hitler<sup>178</sup>, com os seus costumeiros bigodinhos, aqui representados por “Bigodeiras<sup>179</sup>”. Propp assinala que “A tarefa de representar uma atividade qualquer do ponto de vista cômico ou satírico é mais fácil se essa atividade em si não requer uma tensão mental especial, e toda a atenção se dirige apenas às suas formas exteriores.”<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Chaplin, a respeito do bigode de Hitler, declara: “- Ele roubou o meu bigode!- protestou comicamente Chaplin, por intermédio da imprensa.- Fui eu quem o inventou primeiro!

Hitler, para ele, nada mais era do que um plagiário. Chaplin via em Hitler, apenas, um cabotino, um palhaço. Acusando-o de ter roubado o seu bigode postiço, ele o transforma em *clown*. “( EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um Cineasta*. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969, p. 228)

<sup>179</sup> Bigodeiras era um tipo de bolsa ou tira de couro, de seda ou de tela, que se usava presa às orelhas, para sustentar os bigodes frisados e/ou a barba, de modo a conservar-lhes a forma, uma outra acepção mais conhecida é a de bigodes fartos.

<sup>180</sup> PROPP, Vladimir. *Op. cit.*, p. 79-80.

## Tempo

No 5º quadro: “Mesmo cenário. Em cima dança-se continuamente. Ao fundo dos estaleiros, arranha-céus iluminados. Cidade industrial. **Noite**[grifo nosso]. Do outro lado da platéia, uma divisão naval. Sinais. Foguetes de guerra. Holofotes.” (p.173). É o único momento da peça que faz menção ao tempo cronológico. O tempo que se impôs na peça foi “o dia da tomada do poder”: “ Os marinheiros avançam para São Pedro que procura defender o corpo de Cleópatra. A Internacional toma conta da Barca e do Mundo.” (p.181). Em todos os outros momentos, há um desprezo “pela unidade do tempo”. As várias misturas de personagens históricas, com personagens bíblicas, com personagens de romance se colocam indistintivamente sobre o palco, como um desfile. A marca do tempo da peça é a dos grandes mistérios da Idade Média: Gustave Cohen salienta que a Idade Média “levou até as últimas conseqüências o desprezo pela unidade do tempo, visto considerar o drama como uma estória, como um ciclo e não como um ou vários momentos característicos da vida de um indivíduo”. Ao invés disso, narra todas as “estações” de seu desenvolvimento<sup>181</sup>. Oswald de Andrade justamente utiliza a mudança, a virada da noite, como metáfora: a passagem do tempo de um mundo capitalista para um mundo socialista, ou seja, ao dar destaque “a noite”, tempo real, “a virada do jogo” acontece, e o povo toma o poder. A datação aqui enfatiza a idéia de mudança, de revolução.

### ***2. Os clowns: as marcas de comicidade presentes no circo.***

Os *clowns*, em *O Homem e o Cavalo*, são representantes de um velho sistema e se contrapõem a um novo sistema ovacionado na peça: o socialismo. Em *Mistério-bufo*, temos o primeiro e o segundo atos com os trabalhadores e os burgueses em cena. O desmascaramento é facilitado, pois a cada ação dos puros sobre os impuros, temos sempre a má intenção desmascarada, como foi demonstrado na análise da peça.

---

<sup>181</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, p.45- 46.

Os *clowns* de Oswald de Andrade são diferentes, só entram em contato direto com os revolucionários no quinto quadro, em que a revolta se arma e o combate entre os dois grupos acontece. As três personagens, São Pedro, Icar e Mme Icar, ou melhor, o trio clownesco, que acompanha o desfile, são personagens do universo do circo, como foi reiterado durante a análise da peça.

São Pedro seria uma espécie de *clown*<sup>182</sup> e além deste papel, é atribuído a ele o papel de *raisonneur*<sup>183</sup>. Em todos os quadros, ele comparece e muitas vezes comenta o desfile que se apresenta aos nossos olhos.<sup>184</sup> O seu fiel companheiro Icar, nem tão fiel assim, pois no último quadro o abandona, para sumir no espaço, seria a figura do triste palhaço, ingênuo e melancólico, o Tony: “São Pedro- Eu sou materialista. Nunca acreditei em Deus (...) Icar-Pois eu creio e espero! (...) Veja que buraco! Minhas filhas! Os pequeninos que precisam de leite.(p. 169). Maria Augusta observa que: “O clown seria o de rosto lírico, vestido ricamente, fazendo sempre um jogo de malícia ou má fé contra a ingenuidade do companheiro, uma verdadeira ‘escada’ para criar situações engraçadas.”<sup>185</sup> No último quadro, O estratoporto, temos um *entremez* circense, que serve de exemplo para essa situação “engraçada”. Num processo de deslocamento próprio de paródia circense, São Pedro e Icar e Mme Icar protagonizam uma cena de mistério, “o sumiço do burrinho”(p. 226). São Pedro, protagoniza o detetive e Icar, o partner dos romances detetivescos<sup>186</sup>. Esse *entremez* tem uma estrutura semelhante a dos romances dos

---

<sup>182</sup> Piscator já teria encenado uma revista política, que de forma semelhante à de Oswald apresenta uma : “seqüência de cenas unidas apenas pelas discussões de uma dupla- o proletário e o bourgeois- discussões que se iniciavam na platéia, com o fito de derrubar as barreiras entre palco e público. Todos os recursos da “agitação” foram empregados: músicas, *chansons*, acrobacias, projeções...”. (Idem, *ibidem*, p. 120.)

<sup>183</sup> Sobre o significado e origem da palavra *raisonneur*, encontramos a seguinte acepção: “ ( Do francês *raisonneur*, que raciocina, argumenta). Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação. Ele nunca é um dos protagonistas da peça, mas uma figura marginal e neutra, que dá sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação dos pontos de vista (...) . Esse tipo de personagem, herdeiro do *coro* trágico grego, aparece sobretudo na época clássica, no teatro de tese e nas formas de *peças didáticas*. Surge - ou retorna sob forma paródica- no teatro contemporâneo.” (DAVIS, Patrice. Op. cit., p.323.)

<sup>184</sup> São Pedro toma o lugar do narrador da estrutura épica. O seu desdobramento “em sujeito (narrador) e o objeto (mundo narrado)” coloca-o numa posição privilegiada já que “ademais, já conhece o futuro dos personagens...o eu que narra tem horizonte maior do que eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso.” ( Idem, *ibidem*, p. 25)

<sup>185</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p. 21.

<sup>186</sup> Em *Teatro Dialético*, Brecht observa que: “ Um alto nível literário pode servir de garantia para uma denúncia. Muitas vezes, porém, causa suspeita. Nesse caso, deverá ser empregada uma forma literária mais acessível. Pode ser feita, por exemplo, na forma do tão desprezado romance policial, contrabandeando em trechos despercebidos descrições embaraçosas.”( BRECHT, Bertolt. Op. cit., p 28.)

personagens de Sherlock Holmes e seu fiel companheiro Watson, escrito por Conan Doyle<sup>187</sup>. A estrutura do romance é bem simples: Watson, com suas intermináveis perguntas, possibilita o acesso dos leitores a uma explicação coerente e científica de como Sherlock desvendou o mistério. Watson tira a dúvida que os leitores têm sobre o desvendamento do caso. Essa estrutura é usada por quase toda a literatura de detetives e é extremamente didática. Na peça, São Pedro<sup>188</sup>, com sua ardilosa sabedoria, irá desvendar “o caso do sumiço do burrinho”. Eis a cena:

O carregador- Fugiu! Eh! Condessa! Padre Eterno! Vocês não viram passar por aí um burrinho? (p.226).

(...)

São Pedro: Vocês sabem que burro é esse ? O burro que ia ser deportado para Marte? (p. 227)

Icar- Destinado à *Christian Science*?

São Pedro- Perfeitamente. É o burrinho de Cristo.

(...)

Icar- Por que será que ele fugiu agora ?

São Pedro- Por que não é burro, é cavalo!

Icar- Não entendo. (p.227)

(...)

São Pedro- Dissimulado no mais pacífico dos animais, secar os corações por onde passa. Promover, na terra socialista, a reação e a desordem.(p. 228)

---

<sup>187</sup> Quanto à estrutura do conto policial, Salvatore D’Onofrio ressalta que ela se repete na quase totalidade das narrativas policiais clássicas, o *partner* faz “as perguntas que o leitor gostaria de fazer, obtendo as explicações necessárias para escapar os pontos misteriosos de assassinato e do inquérito. A dupla detetive-amigo confiante será uma constante do conto policial, especialmente de tradição anglo-saxônica. É suficiente lembrar o famoso par Sherlock Holmes- Watson, criado por Conan Doyle.” (D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: Prolegômenos e Teoria da Narrativa*. São Paulo, Editora Ática, 1995, p. 169-170).

<sup>188</sup> São Pedro aparece “ nas estórias populares como personagem astuto, finório, espécie de Pedro Malazartes, com maior dignidade mas desenvoltura idêntica ( ... )o povo o tornou uma expressão curiosa, que ora se liberdade circunstâncias aflitivas ou difíceis com impertubável sangue-frio, ou resolve essas situações com processos não muito ortodoxos, mas perdoados pela indulgência de Jesus Cristo, seu companheiro nas jornadas.”(CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Vol. II. Rio de Janeiro, Edições de ouro, 1969, p. 414).



Outro exemplo de *entremez* circense em que a dupla comparece é a cena que os dois mais o tratador de cavalos, num diálogo extremamente ríspido, comparam o cantar do Divo com soltar peidos, ou logo em seguida, num linguajar dúbio, ligado à obscenidade:

A Voz do Divo (cantando)

Malbourough s'en-va-t-en guerre  
Miroton! Miroton! Mirontaine!  
Malbourough s'en-van-t-en guerre  
Tará-tatará-tatá!

O Tratador- É o cavalo que está falando pela bunda! Eu vou ver de perto! ( Sai, deixando os outros trepados na paliçada.) (p. 156)

(...)

São Pedro- Vamos assistir. É um espetáculo empolgante. Há buracos na trincheira. Espia!

Icar- Prefiro trepar. (p. 157)

Maria Augusta sublinha as semelhanças que essas brincadeiras têm com o universo do circo:

(...) as semelhanças se devem à brincadeira imprevista, aos arranques parodísticos, às obscenidades, num verdadeiro redemoinho de bufonarias (...). Um exemplo disso é o recurso, muito usado no circo, explorado pelo artista que consiste no emprego de gestos e palavras ligadas às partes baixas do corpo e à boca. O apelo a estes gestos (...) injuriosos e brincalhões, tão comuns nas arlequinadas dos palhaços remontam à tradição da cultura popular da praça pública, como aponta M. Bakhtine. Nesta obra de Oswald, não raro deparamos com personagens dando bananas, soltando peidos, lançando impróprios.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*, p.41-42.

Dentre as outras personagens clownescas, entre os “seres celestiais”, um tem um destaque maior: “O Divo”.

“A comparação com animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito qualquer”, observa Propp.<sup>190</sup> Na peça *O Homem e o Cavalo*, a personagem “O Divo” tem um comportamento aquém do esperado, para um Deus. Ele irá atuar, realmente, nos dois primeiros quadros, sendo que no segundo, haverá apenas uma breve aparição. No terceiro quadro, ouviremos a sua voz e comentários sobre ele, mas a sua aparição não se dará mais no palco. Ele desaparecerá junto com o desfile dos cavalos e as personagens da história da mitologia.

A sua primeira aparição na peça é “ouvida” pelo espectador :“ Ouve-se o Divo cacarejar dentro do reservado das mulheres.”(p. 132) . Essa primeira aparição, em público, já pontua o papel cômico que “O divo” irá representar no espetáculo.

Os primeiros traços cômicos dessa personagem logo são dados: em primeiro lugar, ele cacareja. Há uma associação direta entre esse ato e as funções fisiológicas do Divo dentro do reservado feminino. Essa sugestão de semelhança entre “ o Divo” e uma galinha, que é um ser desprovido de inteligência na literatura popular, como foi comentado na análise precedente, fornece o perfil cômico da personagem. Se não bastasse tamanha irreverência e iconoclastia por parte do dramaturgo em relação ao Divo, ele ainda o coloca no reservado de mulheres. O que poderia causar certa estranheza ou uma dúvida, em relação à masculinidade da personagem e/ou ainda à falta de senso de perceber que entrara no banheiro errado e/ou algum tipo de tara pessoal.( Uma não descarta a outra, conhecendo a marca da iconoclastia presente na obra de Oswald de Andrade.). Esses traços grotescos reforçam o acento satírico e tornam mais virulentas às alusões. Assim o grande “Divo” é rebaixado às funções fisiológicas ou/ tara e travestimentos.

O Divo (Cantando de dentro do reservado das mulheres, com a música de La Donna è Mobile) (...) (aparece abotoando a cinta, da privada) (...) O Poeta-Soldado- Você perdeu o senso moral no palco! (p. 135).

---

<sup>190</sup> PROPP. Vladímir. Op. cit., p. 67.

A personagem não vai ser poupada em suas poucas aparições na peça. “O Divo” terá sempre “o papel do cômico” por excelência. Marcado às vezes por aparições relâmpagos, mas extremamente cômicas. Essa personagem está diretamente relacionada ao realismo grotesco, salientado por Bakhtin, em seu estudo sobre Rabelais. Para ele, os palhaços teriam se originado nas festas populares da Idade Média. O Divo seria uma personagem ligada ao baixo ventre, assinalando o “princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual.”<sup>191</sup>

O “Divo” com seus impropérios pode ser considerado a paródia do Divo sublime. Ele faz papel de bufão frente ao cerimonial sério. O caráter privado e doméstico do “Divo” oswaldiano, em seus momentos de semelhança humana (no banheiro, embriagado, brigando para pegar um balão) o apequena. Há uma inversão do Divo celestial, ao invés, do homem ser “imagem e semelhança de Deus”, Divo é imagem e semelhança do homem.

Outras personagens não possuem nenhum respeito ou admiração por sua figura. O Divo tem uma linguagem extremamente infantil, não consegue, às vezes, se articular corretamente: “Acabou asparaizina” (p. 137). Sublinhando ainda mais o seu aspecto abobalhado. A estupidez presente no Divo é percebida também nos outros “seres celestiais”. A incapacidade de manter um raciocínio coerente, como também uma ação coerente por parte das personagens da peça, faz com que se assemelhem a alguns tipos dos *clowns* do circo.

Malvina: Cala a boca demente precoce!

O Divo: Cala a boca, bundinha seca! (p. 136).

A Aproximação do Divo com a personagem clownesca se faz também pela sua habilidade corporal, por exemplo, na cena em que há uma referência ao Divo montado bêbado em um cavalo, atrapalhando a disputa do Grande Prêmio:

---

<sup>191</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 16.

O Tratador:- E esses malucos! Esses camisolas que avançaram sobre os jóqueis, em plena disputa do Grande Prêmio e penetraram neles!?...Tinha um meio bêbedo com uma coroa de louros no cocuruto...(p. 155).

É uma prática comum aos *clowns*, desde suas primeiras aparições no circo, montarem os cavalos, parodiando os espetáculos de proezas acrobáticas, em que os artistas mostram todo o seu potencial de agilidade, força e concentração. Os *clowns* também, sempre com grande agilidade, adentram o picadeiro montando seus cavalos “às avessas”, parodiando os próprios artistas. O objeto do risível, como no realismo grotesco, não se reflete apenas no exterior, ou no outro, ele é, às vezes, como nesse caso, direcionado a uma parte do próprio espetáculo.

No desfile que se apresenta em cena, temos o Divo na contra mão, ou seja, atrapalhando a corrida, com sua vestimenta completamente deslocada do espaço cênico, “louros no cocuruto”. Além de que quando as personagens se referem a Divo, a linguagem ganha uma conotação extremamente erótica, muito próxima da imagem criada pelo escritor no primeiro quadro:

O Tratador:- Entrou no cavalo em vez de entrar no Jóquei...

(p. 155).

A voz do Divo (cantando)

(...)

Tará-tatará-tatá!

O Tratador- É o cavalo que está falando pela bunda! Eu vou ver de perto! ( Sai, deixando os outros trepados na paliçada.) (p. 156)

O Divo se encontra naqueles casos risíveis que despertam um sentimento de dúvida em relação a seu caráter negativo. Por quê? Porque aparentemente ele é uma personagem cômica que não teria características negativas. O Divo logo que surge no palco nos traz bom-humor, pois está sempre bem disposto, cantarolando ou se embebedando, correndo

atrás de balões que caem do céu: “O Divo: Eu vou pegar ele! Ninguém se meta!...Então eu rasgo!..Pega!Pega! (...) (p. 138-139) .

Aparentemente, essa alegria é uma alegria infantil, de criança, alegria, que vem com facilidade, não se funda sobre nada. Mas se observarmos com mais acuidade perceberemos que “ Ele, por assim dizer, está fechado em si mesmo, tem um caráter extremamente subjetivo e individual...tal auto-satisfação bonachona e tal alegria de viver ingênua é também qualidade muito superficial, precária.”<sup>192</sup> . É um tipo de cômico que é cômico por si só, não é preciso lhe acontecer nada de inesperado, como, por exemplo, malogro da vontade.

Propp observa que tais personagens não são cômicas porque positivas e sim porque há precariedade e insuficiência também dessas qualidades. Mas essa personagem “abobalhada”, mesquinha, pelo menos nas cenas anteriores, aparece em um momento sem a máscara, no desfile, justamente no momento em que deveria estar mascarada, a máscara cai, na última aparição da personagem, ou melhor, da sua voz: “A voz do Divo: - Eu sou o patos da destruição! Pela raça branca! Pela classe rica! Pela moral cretina! Pelo rei cornudo...”(p. 161). É através do seu discurso que conseguimos ter acesso ao seu caráter mais negativo, o seu caráter fascista.

Além de Divo, outras figuras cômicas, que formam em cena um perfil da burguesia, se apresentam. No céu, temos a presença das quatro Garças. Elas se encontram sempre em bloco, em cena. O processo de desmascaramento também aqui se faz presente. A presença das quatro e suas supostas semelhanças ( lembrando a comicidade da semelhança, estudada por Propp) advém do primeiro contato com seus nomes: Etelevina, Malvina, Balduína e Querubina. As quatro encontram-se entediadas e “passam o tempo” “fazendo bordados”. A hiperbolização das semelhanças manifesta as suas idênticas aspirações e, no caso delas, a ociosidade é a característica mais marcante. Elas passam o tempo bordando e recitando versinhos e, apesar de se encontrarem num “lugar sagrado”, mantêm conversas libidinosas e um completo desrespeito à figura do Divo. As Garças, por serem quatro, tornam-se um objeto risível. Se fosse apenas uma, não seria cômico. O risível acontece justamente porque o “desajuste” delas passa a ser quadruplicado. Seria quase impossível, “num ambiente

---

<sup>192</sup> PROPP, Vladímir. *Op. cit.*, p 140.

normal”, juntar ao mesmo tempo figuras tão “singulares”. Oswald sublinha o aparecimento das Garças em bloco. Elas repetem em coro:

As Quatro- Viva o céu! (p. 136)

(...)

As Quatro: -Nós somos virgens!

(...)

As Quatro: - Muito bem! (p. 137)

(...)

As quatro: -Kip! Kip! Burra! (p. 138)

“Uma vez que uma quádrupla repetição ou semelhança transformar-se-ia em puro esquematismo, destruindo com isso qualquer possível comicidade, essas personagens manifestam seu caráter cômico agindo todas ao mesmo tempo”, <sup>193</sup> observa Propp. As garças se mantêm sempre juntas em cena. As suas falas ou são alternadas ou são em coro. Essa repetição contínua priva as personagens de qualquer ato criativo ou significativo, tornando-as figuras desprovidas de uma vida autônoma, singular e, por isso, cômicas.

Em *O Homem e o Cavalo*, temos ainda a presença de Fu- Man-chu e D’Artagnan, personagens emersos da história em quadrinhos e da subliteratura de aventura. Essas personagens tomam conta da cena e em minutos saem na mesma velocidade em que entraram. Antes de saírem pelo fundo, trocam vários improperios. Esses xingamentos e a forma de se atracarem, lembram as aparições das personagens de *Mistério-bufo*, o italiano e o alemão. A estrutura do cômico é idêntica, ou por semelhança, ou por diferença, como já foi explicado anteriormente. Vários outros tipos clownesca aparecem na peça e poderiam fazer parte desses exemplos aqui analisados, porém ao trazê-los à tona, corríamos o risco de tornarmos repetitivos. Os casos que chamaram mais atenção foram aqui apresentados. Assim, o objetivo desse item foi demonstrar como o dramaturgo se apropriou das figuras cômicas, ligadas ao picadeiro, para fazer delas um instrumento de crítica social. Oswald, em *O Homem e o Cavalo*, toma o espetáculo como um grande picadeiro, onde as várias personagens clownescas desfilam as suas máscaras para o grande público.

---

<sup>193</sup> PROPP, Vladímir. Op. cit., p. 57-58.

## IV. Conclusão

Este trabalho se ocupa da investigação dos procedimentos circenses inseridos na dramaturgia de Maiakóvski e de Oswald de Andrade, especificamente, em *Mistério-bufo* e em *O Homem e o Cavalo*. A pesquisa submeteu ambas as peças, em primeiro lugar, a uma análise das rubricas e de suas relações com o espaço e os acessórios do circo e, em segundo lugar, a uma análise da essência do cômico e de suas formas de projeção. Junto a essa investigação, um paralelo entre as duas peças foi traçado, com a intenção de apontar outras semelhanças quanto ao exercício da *práxis* teatral entre os autores. Os dados obtidos explicam, em certa medida, as semelhanças constantemente apontadas pelos críticos entre as peças.

Oswald de Andrade e Maiakóvski, ao se apropriarem dos procedimentos do universo circense, utilizam-se de uma arte de grande poder de contestação. O circo, com seus artistas do riso, possui ligação direta com o “mundo às avessas”, da cultura cômica popular, estudada por Bakhtin. Para o crítico russo, nesse espaço, durante as festas, triunfa uma espécie de liberação da ordem vigente, em que as relações hierárquicas ficam provisoriamente abolidas. Apropriar-se dessa arte, então, é ter em mãos um instrumento de contestação, é servir-se de uma arte popular como combate a uma estética dominante, é estabelecer uma arte criativa que problematize os valores decadentes de uma época.

O propósito que levou à realização deste trabalho foi a tentativa de explicar algumas indagações ocasionadas a partir da leitura das peças. Certas escolhas dos autores quanto à estrutura e aos elementos de ambas as peças fogem ao esquema do gênero dramático tradicional: a representação das personagens, os acessórios e espaços, enfim, os diálogos e os cenários, que rompem com o drama tradicional. A resposta a minhas indagações veio a partir do momento em que comecei a analisar ambas as peças, sob o prisma de suas relações diretas com o universo do circo. A partir daí, o trabalho se pautou por sublinhar os elementos circenses inseridos nas peças e, paralelamente, um diálogo entre as dramaturgias se construiu. As aproximações e as disjunções entre elas e suas relações com o contexto histórico tornaram-se um movimento contínuo do corpo da análise deste trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFIA GERAL

ABEL, Lionel. *Metateatro; uma nova visão da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Hernâni Donato. São Paulo, Editora Cultrix, 1993.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo, Editora Max Limonad, 1987.

BABLET, Denis [org.]. *Théâtre années vingt: le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Tome I, L'URSS-Recherches, Paris, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.

Idem- *Théâtre années vingt: le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Tome II, L'URSS, Paris, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília, HUCITEC/EDUNB, 1999.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. [Prólogo y traducción de Jesús Aguirre]. Madrid, Taurus, 1975.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977.

BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

CAMARGO, Joracy. *O Teatro Soviético*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Leitura, [s.d.].

CAMPOS, Haroldo. "A escritura Mefistofélica: paródia e carnavalização no Fausto de Goethe." . IN: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora universitária, 1962.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Vol. I. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969.



- IDEM. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Vol. II. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969.
- CAVALIERE, Arlete. *O Nariz e A Terrível Vingança*. São Paulo, Edusp, 1990.
- CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gógol /Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes: Um Dramaturgo Nacional-popular*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia- FFLCH-USP, 1987.
- IDEM- *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo, Nankin Editorial, 2001.
- IDEM- *Sinta o Drama*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1998.
- IDEM- *Teatro Épico no Brasil: de força produtiva a artigo de consumo*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia- FFLCH-USP, 1993.
- COUTO JÚNIOR, Euro de Barros. *Uma visão da ópera russa sobre O Nariz de Chostokóvitch*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Orientais – FFLCH – USP, 2002.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto- Prolegômenos e Teoria da Narrativa*. São Paulo, Editora Ática, 1995.
- EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um Cineasta*. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.
- GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó- Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo, Ed. Hucitec/Fapesp, 1997.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo, Editora Perspectiva/ Edusp, 1990.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- IDEM- *Mestres do Teatro II*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- HARDY, Henry e Aileen Kelly [org.]. *Pensadores Russos. Berlin, Isaiah*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. Editora Scharcz.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Celia Berretini. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988

- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Portugal, Edições 70, 1985.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimaraes, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Mária Lúcia Pereira. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.
- PEIXOTO, Fernando. *Maiakovski - Vida e Obra*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1986.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo, Edusp, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão (1ª Parte)*. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- IDEM- *Teatro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.
- IDEM- *Prismas do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva/ Edusp, 1993.
- IDEM- *O Teatro Épico*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.
- RUSSELL, P. Shedd [Editor Responsável]. *A Bíblia Vida Nova*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo, Edições Vida Nova, 1976.
- RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil: do Início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro, INACEN, 1988.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*, São Paulo, Edusp/ Iluminuras/Fapesp, 1995.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. São Paulo, EPU, 1992.

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do Teatro ao Te-ato*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis, Editora Vozes, 1983.

Vários autores. *Poesia Russa Moderna*. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

## Sobre circo

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1990.

AMIARD-CHEVREL, Claudine [org.]. *Théâtre Années Vingt: Du cirque au théâtre*. Paris, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia*. São Paulo, Livraria e Editora Pólis, 1979.

LYONNET, Henry. "Les Cirques". In: *Les Spectacles à Travers les Âges* [org. por Denys Amiel], vol. 1. Paris, Editions du Cigne, 1931.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992.

## Obras de Vladimir Maiakóvski

*La Punaise, Le Mistère Bouffe, La Grande Lessive.*( Théâtre). Paris, Fasquelle Editeurs, 1957.

*Mistério-bufo: um retrato heróico e satírico da nossa época*. Trad. Dmitri Beliaev. São Paulo, Musa Editora, 2001.

"Et quoi? Si...". In: BABLET, Denis [org.]. *Théâtre Années Vingt: le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Tome II, L'URSS, Paris, L'Âge d'Homme, 1977

“Moscou brûle”. Ibidem.

“Petit Pièce sur les Popes Qui ne comprennent pas ce qu’ est une Fête”. Ibidem.

“Qui, comment passe le temps, les fêtes fêtant”. Ibidem.

“Radio-October”. Ibidem

*Os Banhos: drama em seis atos com circo e fogos de artifício*. Trad. Luiz Sampaio Zacchi; revisão de Boris Schnaiderman. [s.d.].

“Vladimir Maiakóvski”. IN: *Poesia Russa Moderna*. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

*Vladimir Maiakóvski-Poemas*. Trad. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.

*Poética- Como fazer versos*. Trad. Antônio Landeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo, Global editora, 1977.

“Eu mesmo”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1984.

## Sobre Maiakóvski

ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meyerhold ou l’ Invention de la mise en scène*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998.

GONÇALVES, Sonia Regina Martins. *Roman Jakobson e a Geração que Esbanjou seus Poetas*, Tese de Mestrado, 2001.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O Truque e a Alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

IDEM- *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda* Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

RUDNITSKI, Konstantin. *Théâtre russe et soviétique – 1905-1935. Avant-garde et tradition*. Paris, Ed. Thames e Hudson, 2000.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1984.

TROTSKI, LEON. *Literatura e Revolução*. Trad. Moniz bandeira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1980.

## Obras de Oswald de Andrade

*A Morta*. São Paulo, Editora Globo, 1995.

*A Morta. O Rei da Vela. O Homem e o Cavalo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. ( Todas as citações dos textos teatrais comentados serão feitas a partir dessa edição, indicando-se, entre parênteses, o número da página referente)

*Marco Zero I: A Revolução Melancólica*. São Paulo, Editora Globo, 2001.

*Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Editora Globo, 2001

Em co-autoria com Guilherme de Almeida. *Mon Coeur Balance; Leur Âme*. Trad. Pontes de Almeida Lima. São Paulo, Editora Globo, 1991.

*O Homem e o Cavalo*. São Paulo, Editora Globo, 1990.

*O Rei da Vela*. São Paulo, Editora Globo, 2001.

*Pau- Brasil*. São Paulo, Editora Globo, 1991.

*Ponta de Lança*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1972.

*Telefonema*. São Paulo, Editora Globo, 1996.

*Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Editora Global, 1987.

## Sobre Oswald de Andrade

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo, Editora Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, 1972.

BRITO, Mário da Silva. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, São Paulo, 1972.

IDEM. “ Perfil de Oswald de Andrade”. IN: *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Editora Global, 1987.

CAMPOS, Haroldo. “Miramar na Mira”. IN: ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Editora Globo, 2001.

IDEM. “ Serafim: um grande não-livro”. IN: *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Editora Global, 1987.

CÂNDIDO, Antônio. - “ Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade”. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Editora Global, 1987.

CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura –III- Modernismo*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1974.

CHALMERS, Vera M.. *Três Linhas e Quatro Verdades: O Jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

CURY, José João. *O Teatro de Oswald de Andrade: a intertextualidade como procedimento estruturante*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes – USP, São Paulo, 1987.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Posse ou Propriedades, eis a Questão”. IN: *Marco Zero I: a Revolução Melancólica*. São Paulo, Editora Globo, 1991.

IDEM- *Oswald: Itinerário de um Homem sem Profissão*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.

EUDINYR, Fraga. “As Peças em Francês”. IN: ANDRADE, Oswald [em co- autoria com Guilherme de Almeida]. *Mon Coeur Balance; Leur Âme*. São Paulo, Editora Globo, 1991.

FERREIRA, Antonio Celso. *Um Eldorado Errante: São Paulo na Ficção Histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1996.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo, Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

IDEM- *Oswald de Andrade: o homem que come*. São Paulo, Brasiliense,

GARDIN, Carlos. “A cena em chamas”. In: ANDRADE, Oswald. *A Morta*. São Paulo, Editora Globo, 1995.

MAGALDI, Sábato. *O Teatro de Oswald de Andrade*. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira apresentada à FFLCH – USP, 1972

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha. *Oswald de Andrade um teatro por fazer*. Rio de Janeiro, Diadorim Editora, 1997.

IDEM- “Oswald de Andrade: a caixa mágica da invenção”. In: Monografia/1978. Publicação do Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982

## Filmografia

CIRCO, O (*The Circus*, EUA 1928). Dir. Charles Chaplin. Com Charles Chaplin, Merla Keneddy, Alan Garcia, Harry Crockers. Preto e branco, narrado em português, 62 min., Stúdio T Home Video.

ENCOURAÇADO POTEMKIM (*Bronenosets Potyokim*, URSS 1925). Dir. Sergei Eiseinstein. Com Alexander Antonov, Grigori Alexandrov. Preto e branco, mudo, 65 min., Continental.

PALHAÇOS, OS (*Clowns*, França/ Itália/ Alemanha, 1970). Dir. Federico Fellini. Com: Riccardo Billi, Fanfulla, Mayo Morin e Lima Alberti., 90 min.