

Universidade Federal de Pernambuco  
Centro de Artes e Comunicação  
Departamento de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL

Ivana Maria de Moura Alves

**DE UMA GUERRA À OUTRA**  
A dramaturgia experimental de Osman Lins

Recife  
2005

IVANA MARIA DE MOURA ALVES

**DE UMA GUERRA À OUTRA**

A dramaturgia experimental de Osman Lins

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras, da  
Universidade Federal de  
Pernambuco, como requisito para  
obtenção de grau de Mestre em  
Teoria da Literatura, sob  
Orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luzilá  
Gonçalves Ferreira

Recife

2005

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

A474d Alves, Ivana Maria de Moura  
De uma guerra à outra: a dramaturgia experimental de Osman Lins /  
Ivana Maria de Moura Alves. – Recife: O Autor, 2015.  
209 f.:

Orientador: Luzilá Gonçalves Ferreira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro  
de Artes e Comunicação. Letras, 2015.  
Inclui referências.

1. Literatura brasileira. 2. Lins, Osman – Crítica e interpretação. 3. Crítica  
textual. 4. Teatro brasileiro. 5. Teatro (Literatura). 6. Teatro experimental. 7.  
Intertextualidade. 8. Modernismo (Literatura). I. Ferreira, Luzilá Gonçalves  
(Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-189)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

De uma Guerra à Outra  
A Dramaturgia Experimental de Osman Lins

Ivana Maria de Moura Alves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, aprovada em 08 de setembro de 2005.

Banca Examinadora

---

Dr<sup>a</sup> Luzilá Gonçalves Ferreira (Orientadora)

---

Dr. Janito Rodrigues de Andrade (Examinador)

---

Dr. Lourival Holanda (Examinador)

Recife  
2005

Para minha mãe Creuza de Moura Alves, por tudo;

À memória da minha avó Benedita Alves,  
que me alimentou de luz

## AGRADECIMENTOS

Há muito o que agradecer a tanta gente que cruzou meu caminho nesses anos de buscas. Agradeço de coração a cada um que contribuiu nesse percurso.

À professora Luzilá Gonçalves Ferreira, pela paciência, pelo incentivo, por ensinar que o conhecimento só tem sentido se for para melhorar a humanidade, pela poesia que se torna vida;

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Letras, em especial a Lourival Holanda e Ermelinda Ferreira, estudiosos de Osman Lins; Piedade de Sá, pela postura ética de grande mestra; Ricardo Bigi de Aquino, pela gentileza; Anco Márcio Tenório Vieira; Alfredo Cordiviola e Yaracacylda Coimet;

Aos funcionários Eraldo José Lins e Diva Maria do Rego Barros e Albuquerque;

Ao meu querido dramaturgo e diretor João Denys Araújo Leite, que me apresentou à obra dramaturgica de Osman Lins;

Ao encenador Antonio Edson Cadengue, pela generosidade em dividir conhecimentos, pelos livros emprestados;

Às jornalistas Lydia Barros, Vera Ogando e Kéthuly Góes e aos colegas de redação do Diario de Pernambuco;

À atriz Lêda Alves, viúva de Hermilo Borba Filho, por compartilhar as cartas trocadas entre Osman e Hermilo;

Às filhas de Osman Lins, Ângela, Letícia e Litânia, que carinhosamente permitiram meu acesso aos arquivos da família;

Ao meu pai José Alves Filho (In memoriam), pelas lições éticas e por me ensinar a amar os livros;

A minha mãe, Creuza; minhas irmãs Eneida, Elisabete e Eliane;

Aos amigos;

Between the conception  
And the creation  
Between the emotion  
And the response  
Falls the Shadow

*Life is very long*

T. S. Eliot

## RESUMO

Das primeiras peças ao teatro experimental, uma mudança sensível marca a dramaturgia de Osman Lins. Ou seja, da primeira para a segunda fase houve uma metamorfose de sua escrita teatral. No início da carreira, o autor investiu na linha cômico-popular e ganhou os aplausos do público e da crítica com *Lisbela e o Prisioneiro*. O drama realista *Guerra do Cansa-Cavalo* teve boa acolhida e até mesmo a recepção fria à montagem *A Idade dos Homens* – com sua crítica social urbana – gerou um bom debate na mídia. As inovações da trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*, composta pelas peças *Mistério das Figuras de Barro*, *Auto do Salão do Automóvel* e *Romance dos Dois Soldados de Herodes* ainda são pouco conhecidas, encenadas e estudadas.

A dissertação, de abordagem interdisciplinar investiga dois campos imbricados que envolvem a trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*. O primeiro detém-se sobre os possíveis motivos dessa dramaturgia não ter alcançado o merecido reconhecimento, numa tentativa de desvelar os obstáculos da receptividade da trilogia. O segundo debruça-se sobre a análise das peças.

Sigo o pressuposto de que uma rede complexa de acontecimentos impediu a consagração da trilogia. Minha hipótese é que a conjuntura do período (ainda sob o regime militar), a estética teatral hegemônica, os duelos travados nos bastidores entre grupos para firmar seu ideário, as estratégias de negociação para que determinada estética chegasse ao público; além da publicação do seu livro de ensaios *Guerra sem Testemunhas* – um estudo crítico sobre a realidade do escritor brasileiro, que traça conexões entre campo literário (inclusive teatral) e campo de poder – contribuíram para o isolamento e até mesmo o silêncio sobre as peças que são objeto dessa pesquisa.

Na segunda ponta do trabalho, baseio-me na hipótese de que o teatro corria em paralelo à sua obra ficcional, ou seja, Lins empreendeu inovações também na dramaturgia, estabelecendo nessas experimentações um *novo* gênero épico.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Santa, Automóvel, Soldado*. Teatro (Literatura). Dramaturgia. Literatura brasileira. Osman Lins – Crítica e interpretação. Crítica textual. Teatro brasileiro. Teatro experimental. Intertextualidade. Modernismo (Literatura).

## ABSTRACT

From his first plays to his experimental drama, there is a palpable change in style in the theatrical work of Osman Lins. Put differently, there was a radical transformation in his dramatic writing between the first and the second phase of his career. Initially, Lins was interested in popular comic entertainment and gained much public and critical acclaim for his play, *Lisbela e o Prisioneiro* [*Lisbela and the Prisoner*]. The realistic drama of *Guerra do Cansa-Cavalo* [*The War of the Weary Horse*] was also well received, and even the cool reception of *A Idade dos Homens* [*The Age of Men*] – with its urban social criticism – generated a good debate in the media. The innovations of the trilogy *Santa, Automóvel e Soldado* [*Saint, Motor Car and Soldier*], comprising *Mistério das Figuras de Barro* [*The Mystery of the Clay Figures*], *Auto do Salão do Automóvel* [*Show Room Car*] and *Romance dos Dois Soldados de Herodes* [*The Romance of Herod's Two Soldiers*] are less well-known, and not often studied or staged.

This dissertation adopts an interdisciplinary approach, by way of two overlapping lines of investigation regarding the *Saint, Motor Car and Soldier* trilogy. The first of these concerns the possible reasons why these later plays have not received the recognition they deserve, and an attempt is made to demonstrate the factors which militated against such recognition. The second presents an analysis of the plays and attempts to demonstrate the contemporary relevance of each.

It is assumed that a complex train of events has prevented the trilogy from being regarded as a classic. The hypothesis is presented that the political situation and the dominant theatrical style at the time (when the military regime was still in power), the battles waged backstage between ideologically opposed factions, and the negotiation strategies adopted when determining which styles are to be seen by the public, as well as the publication of Lins's book of essays, *Guerra sem Testemunhas* [*War without Witnesses*] – a critical study of the reality of being a writer in Brazil, which makes connections between the fields of literature (including theatre) and political power – , all contributed to the neglect which these plays have suffered. For this part of the study, the theories of Pierre Bourdieu are used.

The second part of the investigation is based on the hypothesis that Lins's theatre parallels his other fictional work. Lins employed innovations in the theatre also, establishing, through these experimental pieces, a new epic genre.

**KEYWORDS:** *Santa, Automóvel, Soldado*. [Saint, Motor Car, Soldier]. Theatre (Literature). Dramaturgy. Brazilian literature. Osman Lins - Criticism and interpretation. Textual criticism. Brazilian theater. Experimental theater. Intertextuality. Modernism (Literature).

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>12</b>
1.1	Percursos da dramaturgia de Osman Lins	12
1.2	“O escritor é um homem em guerra”	16
<b>2</b>	<b>DRAMATURGIA DA PRIMEIRA FASE</b>	<b>18</b>
2.1	Peças Inéditas	19
2.2	Sucesso de <i>Lisbela</i>	21
2.3	<i>A Idade dos Homens</i>	27
2.4	<i>Guerra do Cansa-Cavalo</i>	31
2.5	<i>Capa-Verde e o Natal</i>	36
2.6	Transição	37
<b>3</b>	<b>CAMPO DE BATALHA</b>	<b>39</b>
3.1	Dramaturgia depois de <i>Guerra sem Testemunhas</i>	40
3.2	Defesa do teatro	44
3.3	Imprensa como tribuna	45
3.4	Teorias de Osman sobre o teatro	52
3.5	Passeio por teatralidades	56
3.6	Percepções da cena brasileira	59
3.7	Produção e recepção	60
3.8	Confronto de ideias com Rosenfeld	61
3.9	Teatro contemporâneo e as pegadas simbolistas	67
3.10	Panorama nos tempos de chumbo	71
3.11	Campo literário no campo do poder	72
<b>4</b>	<b>DRAMATURGIA EXPERIMENTAL</b>	<b>77</b>
4.1	Peças experimentais	78
4.1.1	Desvelando <i>O Mistério das Figuras de Barro</i>	82
4.1.2	Fábula da Criação	82
4.1.3	Nas cercanias do <i>Mistério</i>	85
4.1.4	Nos domínios da intertextualidade	87
4.1.5	Recomendações do autor	89
4.1.6	Realismo mágico	93
4.1.7	Liberdade do artista	100

4.1.8	Realização cênica – montagem do <i>Mistério</i> no Recife	102
4.2	<b><i>Auto do Salão do Automóvel</i></b>	104
4.2.1	Cena a cena – descrição de cada uma delas	107
4.2.2	Passagem do privado ao público	116
4.2.3	Exercício prático	118
4.2.4	<i>Ciclistas e Pedestres</i>	120
4.2.5	<i>Vermelho, Amarelo, Verde</i>	125
4.2.6	<i>O Fanático do Trânsito</i>	131
4.2.7	<i>Cruzamentos</i>	134
4.2.8	<i>Ventosa, o Chofer</i>	138
4.3	<b><i>Romance dos Dois Soldados de Herodes</i></b>	141
4.3.1	Intertextualidade	143
4.3.2	<i>O Romance dos dois soldados de Herodes - Cena a cena</i>	145
4.3.3	Tempo e espaço	156
4.3.4	Personagens do <i>Romance</i>	160
4.3.5	Sinais gráficos	164
4.3.6	Geoficção	168
4.3.7	De territórios reais para a ficção	176
4.3.8	Sopros de Brecht e Bakhtin	180
4.3.9	Aquidauana e o anjo torto de Drummond	188
4.3.10	Montagens do Soldado	189
5	<b>Considerações finais</b>	192
	<b>Referências bibliográficas</b>	200

# 1. APRESENTAÇÃO

## 1.1 Percursos da dramaturgia de Osman Lins

A trilogia teatral de Osman Lins, *Santa, Automóvel e Soldado*, é composta pelas peças *Mistério das Figuras de Barro*, *Auto do Salão do Automóvel* e *Romance dos Dois Soldados de Herodes*<sup>1</sup>.

Das primeiras peças ao teatro experimental, uma mudança sensível marca a dramaturgia de Osman Lins. Ou seja, da primeira para a segunda fase houve uma transformação de sua escrita teatral.

No início da carreira, o autor investiu na linha cômico-popular e ganhou os aplausos do público e da crítica com *Lisbela e o Prisioneiro*. O drama realista *Guerra do Cansa-Cavalo* teve boa acolhida e até mesmo a recepção fria à peça *A Idade dos Homens* – com sua crítica social urbana – gerou um bom debate na mídia.

Com as inovações empreendidas na trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*, Osman Lins redirecionou sua escrita dramática para o épico, depois de ter formulado uma teoria teatral que dava primazia ao texto, em detrimento do espetáculo e do “jogo cênico”.

Este trabalho investiga dois aspectos imbricados que envolvem a trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*. O primeiro analisa as peças, e busca mostrar a relevância de cada uma delas. O segundo debruça-se sobre os possíveis motivos dessa

---

<sup>1</sup>

LINS, Osman. *Santa, Automóvel e Soldado*. São Paulo: Duas Cidades; 1975.

dramaturgia não ter alcançado o merecido reconhecimento, numa tentativa de desvelar alguns obstáculos da receptividade da trilogia.

Sigo o pressuposto de que uma rede complexa de acontecimentos impediu a consagração das peças. Minha hipótese é que a conjuntura do período (sob o regime militar), os duelos (nem sempre explícitos) travados nos bastidores entre grupos para firmar seu ideário, as estratégias de negociação para que determinada estética chegasse ao público; além da publicação do seu livro de ensaios *Guerra sem Testemunhas*<sup>2</sup> – um estudo crítico sobre a realidade do escritor brasileiro, que traça conexões entre campo literário (inclusive teatral) e campo de poder – contribuíram para o isolamento e até mesmo o silêncio sobre as peças que são objeto deste estudo. Em paralelo à obra ficcional, Lins empreendeu inovações também na dramaturgia, sem afastar-se de uma crítica visão social da realidade. Para isso ele desenvolveu suas criações para o teatro, tendo como base o gênero épico. A pesquisa apoia-se em esquema desenvolvido por Pierre Bourdieu, atinente ao campo literário e sua relação com o espaço social; no instrumental interpretativo de Jean-Jacques Roubine, Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, Anatol Rosenfeld, na teoria de Bertolt Brecht e dos críticos teatrais brasileiros, a exemplo de Sábato Magaldi. Também utilizamos uma vasta bibliografia que percorrerá o desenvolvimento do trabalho.

Foram importantes igualmente as leituras efetuadas dos estudos sobre a obra ficcional de Osman Lins, como os de Sandra Nitrini, Lourival Holanda, Ermelinda Ferreira, João Alexandre Barbosa, Regina Delcastagnè.<sup>3</sup> Cada uma dessas leituras possibilitou à pesquisa um olhar mais verticalizado sobre a obra osmaniana, embora nosso estudo mergulhe mais na estratégia discursiva da contemporaneidade teatral

---

<sup>2</sup> LINS, O. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

<sup>3</sup> Cf. bibliografia ao final do trabalho.

do que na sua prosa ficcional. Dessa forma tenta iluminar os sentidos das escolhas do autor e o preço pela incompreensão na recepção da sua trilogia.

A pesquisa – marcada pela própria voz de Osman Lins, suas reflexões sobre o ato da criação e as críticas severas que fez ao quadro teatral brasileiro, através de artigos, entrevistas e cartas trocadas com amigos, principalmente Hermilo Borba Filho – estrutura-se em três capítulos.

O primeiro capítulo – *Dramaturgia da Primeira Fase* – detém-se nas peças inéditas, no sucesso de *Lisbela e o Prisioneiro*, também em *A Idade dos Homens*, *Guerra do Cansa-Cavalo* e a peça infantil *Capa Verde e o Natal*. O segundo capítulo – *Campos de batalha* –, discorre sobre as relações de Lins com o teatro, as teorias por ele formuladas e a leitura crítica feita por Anatol Rosenfeld; também se levanta um aspecto pertinente: a convergência entre as teorias teatrais osmanianas, em seu desejo por “uma supremacia da palavra em cena” e as ideias teatrais que alimentou o Movimento Simbolista, em fins do século XIX e inícios do século XX. Ainda neste capítulo, tratamos dos tempos sombrios – da ditadura militar – nos quais o autor escreveu sua trilogia e como se deu a correlação de forças entre seu pensamento e a classe teatral à época. No terceiro – *Dramaturgia Experimental* – expomos e analisamos cada uma das peças que compõe a trilogia: *Mistério das Figuras de Barro*, *Auto do Salão do Automóvel* e *Romance dos Dois Soldados de Herodes*.

Sobre a dramaturgia de Osman Lins conheci dois trabalhos defendidos na Universidade de São Paulo, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, ambos sob a orientação da Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Sandra Margarida Nitrini. O primeiro deles é o de Marisa Balthasar Soares<sup>4</sup>, que na sua dissertação de mestrado estuda

---

<sup>4</sup> SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2003. Dissertação de Mestrado

essencialmente a transposição teatral de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, narrativa que Maria José de Carvalho adaptou da obra homônima de Osman Lins. Para Marisa Balthasar, a adaptadora conseguiu corporificar o pensamento teatral do autor, em diálogo com Brecht, mas, sobretudo, enfatizando as interseções entre a obra ficcional de Osman Lins e sua produção dramática.

O segundo trabalho é a tese de doutorado de Maria Teresa de Jesus Dias<sup>5</sup>. A pesquisadora mapeia a dramaturgia de Lins, observando suas características principais, especialmente os aspectos epicizantes de sua trilogia e o percurso que realizou o autor para chegar a eles, constatando a superação dos padrões dramáticos que antes se utilizara em *Lisbela e o Prisioneiro*, *Guerra do Cansa-Cavalo* e *A Idade dos Homens*.

Também dois outros estudos relevam o papel de sua dramaturgia: o de Regina Igel<sup>6</sup> e o de Candace Slater<sup>7</sup>. Esta última autora<sup>8</sup>, tratando especificamente da obra teatral de Osman Lins no cruzamento com sua ficção, constata não mais existir uma influência de um gênero sobre outro, mas uma confluência de gêneros.

Esses ensaios, que antecedem os de Maria Balthasar Soares e Maria Teresa de Jesus Dias, abriram caminhos para todos esses estudos que ora se realizam, fazendo-os refletirem-se uns nos outros, numa estratégia de aprofundamento.

---

<sup>5</sup> DIAS, Maria Teresa de Jesus. *Um teatro que conta - A dramaturgia de Osman Lins*. São Paulo: Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2004. Tese de Doutorado.

<sup>6</sup> IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: Pró-Memória / Instituto Nacional do Livro, 1988.

<sup>7</sup> SLATER, Candace. *A play of voices: the theater of Osman Lins*. In: *Hispanic Review*, vol. 49, pp. 285-295, 1981.

<sup>8</sup> Professora de literatura brasileira na Universidade de Berkeley, Califórnia. Autora de sete livros, entre os quais *A vida no Barbante* (sobre o cordel), *Trail of Miracles* (sobre os milagres de Padre Cícero). Candace Slater passou um ano no Recife, em 1973, desenvolvendo a tese de doutorado sobre fontes populares do *Romance d'Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna.

Meu trabalho dialoga com todos eles, redimensionando alguns aspectos que neles ficaram em estado latente, como o eco do pensamento simbolista nas ideias osmanianas sobre o teatro, ou as questões relativas aos campos de produção cultural que Osman Lins teve que enfrentar no seu tempo. Em outras questões retomamos os trabalhos de Marisa Soares e Maria Teresa Dias, como a se recontar esse teatro que pede para ser dito e redito. Visto e revisto. Passar a limpo nossas indagações e dar-lhes respostas, mas, sobretudo, tornar o teatro osmaniano mais conhecido, especialmente as peças da trilogia.

## 1.2 “O escritor é um homem em guerra”

Osman Lins dizia que o teatro não era a prioridade em sua carreira literária. Como não foi. Nem o que lhe rendeu maior projeção ou legitimidade. Se lhe trouxe alegrias no começo da trajetória intelectual, com as peças da primeira fase de características regionais, como em *Lisbela e o Prisioneiro* e *Guerra do Cansa-Cavalo*, também rendeu o silêncio, a omissão do diálogo com seus pares em outras iniciativas, que foram praticamente ignoradas, como a trilogia *Santa Automóvel e Soldado*.

Do seu teatro, o que tem merecido aplausos recentes, através de montagens para o palco e adaptação para a televisão e o cinema é a comédia popular *Lisbela e o Prisioneiro*, escrita como exercício de conclusão do curso da Escola de Dramaturgia, entre o final da década de 1950 e começo da década de 1960.

O título do meu estudo, *De uma guerra à outra – a dramaturgia experimental de Osman Lins*, remete aos combates travados por Osman Lins e que em pelo menos dois livros trouxe-os à luz: *Guerra do Cansa-Cavalo* e *Guerra sem testemunhas*.

A vida do escritor é realmente uma guerra em muitas frentes. Isto, bem entendido, quando se é escritor. Pois nem sempre o homem que escreve e tem livros publicados é um escritor. A literatura, como qualquer outra atividade, tem também os seus macacos. Aqueles que, imitando os mesmos gestos do escritor, não são, nem nunca serão escritores. Mas quando se é verdadeiramente um escritor, quando se assume em definitivo e com todas as consequências esse encargo, a luta não cessa. O escritor é um homem em guerra. Consigo próprio, com as palavras, com as correntes literárias triunfantes, com o editor, com a estrutura social, etc. Esta guerra, no entanto, bem poucas pessoas conhecem: ela é sem testemunhas. (...)

Todo escritor, na hora de criar diante do papel, é a sua própria e única testemunha.<sup>9</sup>

Minhas escolhas deixaram de fora muitas outras possibilidades de interpretação. Mas tento também ampliar e, por que não?, Incentivar novas investidas sobre a obra dramaturgica osmaniana.

---

9

LINS, Osman. *Evangelho na Taba: Novos Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo, Summus, 1979. Entrevista de Osman Lins a José Geraldo Nogueira Mutinho, originalmente publicada sob o título *Escritor: um homem em guerra*. Folha de São Paulo. 12-05-1969.

## **2. DRAMATURGIA DA PRIMEIRA FASE**

## 2.1 Peças Inéditas

Antes da primeira montagem de *Lisbela e o Prisioneiro*, Osman Lins escreveu três peças de teatro, *O Vale sem Sol*, *Os Animais Enjaulados* e *O Cão do Segundo Livro*<sup>10</sup>, que não foram publicadas. Encontramos uma cópia de *O Vale sem Sol* arquivada no Fundo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo. Com o propósito de mapear a produção teatral do autor, reproduzo mostras do que saiu nos jornais do período.

A leitura interpretada de *Um Vale sem Sol* ocorreu num palco suplementar, construído junto ao ciclorama do Teatro de Santa Isabel. O público ocupou o palco. O programa foi promovido pela Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, presidida por Alfredo de Oliveira, que criou as reuniões denominadas *Surge uma Peça*. O encontro reuniu mais de 200 pessoas, segundo noticiou a coluna *Casa de Espetáculos*, do *Jornal do Commercio*. A colunista Ângela Delouche, do *Diário da Noite* ressalta que *O Vale Sem Sol* teria o título inicial de *Iluminata*.

Sobre a peça em si, o cronista José Laurênio de Melo avalia que Osman Lins não alcançou “o mesmo alto nível das incursões do autor no romance e no conto”. Laurênio atesta que o jovem dramaturgo não foi bem-sucedido:

*O Vale sem Sol* tem algo daquela beleza glacial que ostentam os melhores sonetos parnasianos. Como este, é uma obra excessivamente polida, que pode merecer o nosso respeito, mas não nos arrebatava. Daí que não pareça fácil atrair o espectador para a órbita dos conflitos e paixões que nele se desenvolvem. Sua dramaticidade está como que guardada numa redoma de vidro, hermética, distante, inacessível, fora do alcance de nossa humanidade imediata e contingente. Cheguei a pensar, durante leitura, nas longas dissertações bizantinas em torno do sexo dos anjos. Para mim, pelo

---

10

*Diário de Pernambuco*, 13 jan. 1961.

menos a agitação, o desespero, a angústia de que falam os personagens, soaram tão vazios de sentido como as lamentações de Hécuba aos ouvidos de Hamlet. Apesar disso, há que assinalar a importância da conquista feita pelo teatro brasileiro ao cativar um escritor como Osman Lins, de quem temos o direito de aguardar uma contribuição à altura daquela que já deu ao nosso romance.<sup>11</sup>

Duas outras posições merecem ser registradas sobre a leitura de *O Vale sem Sol*. O crítico do *Jornal do Commercio*, Medeiros Cavalcanti, publica suas opiniões em 17 de dezembro de 1958 e Valdemar de Oliveira em 30 de novembro do mesmo ano. Medeiros duvida das qualidades da peça para receber uma encenação completa. O cronista ressalta os méritos de Osman Lins como “virtuoso da palavra”. Mas avalia que, “no entanto, mingua-lhe a ação”.

Valdemar de Oliveira escreve que *O Vale sem Sol* é peça de estreante, escritor consagrado que vem da literatura de ficção trazendo para o teatro a paixão da palavra e da imagem puramente literária.

Na essência é peça de poderosa força dramática, mas, o esquema da ação não chega a convencer e o tratamento geral a mantém numa espécie de zona poética na qual como em levitação, envoltos num halo sombrio, os ásperos elementos humanos que a conduzem.<sup>12</sup>

---

11 MELO, José Laurênio de. *O Vale Sem Sol*. Seção Teatro. Diário de Pernambuco. 28 nov. 1958.

12 OLIVEIRA, Valdemar de. *A Propósito*. *Jornal do Commercio*. Artistas. 30 nov. de 1958.

## 2.2 Sucesso de *Lisbela*

*Lisbela e o Prisioneiro* desbancou mais de 150 originais inscritos no *Concurso Nacional de Peças Brasileiras*, na modalidade comédia, promovido pela Cia. Tônia-Celi-Autran cuja festa de premiação ocorreu em 10 de janeiro de 1961, no Teatro Mesbla, no Rio de Janeiro.

A montagem da companhia Tônia-Celi-Autran estreou no dia 13 de abril daquele ano, no mesmo Teatro. Adolfo Celi e Carlos Kroeber assinaram a direção. A cenografia e os figurinos ficaram a cargo do artista plástico pernambucano Aloísio Magalhães. O elenco era encabeçado por Paulo Autran, como Leléu e Tônia Carrero, no papel de Lisbela. O sucesso de público da primeira temporada da comédia de Osman Lins repercute na imprensa.

O romance entre o malicioso artista popular, Leléu, e Lisbela, a virtuosa filha do delegado, Tenente Guedes, de um povoado no interior de Pernambuco (a ação da peça se passa em Vitória de Santo Antão, terra natal do autor) é a base da comédia em três atos. Outras personagens são os funcionários da cadeia – Jaborandi (soldado e corneteiro), Citonho (velho carcereiro), Juvenal (soldado), Heliodoro (Cabo do destacamento), mais dois soldados que não têm fala; os presos Testa-Seca e Paraíba; Dr. Noêmio (advogado e noivo de Lisbela), Tãozinho (vendedor ambulante de pássaros), Frederico (assassino profissional) e Lapiáu (artista de circo, amigo de Leléu).

A peça concentra-se numa cadeia e nos arredores da delegacia, onde Leléu acaba preso por “defloramento de menor”.

Nesse ambiente regional Osman Lins desenvolve sua comédia, onde os limites de questões morais são discutidos de forma divertida, mas com criticidade

aguda às convenções sociais. É assim que a sonhadora heroína sucumbe aos encantos do acrobata galanteador, deixando para trás seu noivo vegetariano, mas que podia lhe garantir um futuro mais confortável materialmente.

O autor, no entanto, não cria moralismo hipócrita para julgar suas personagens, principalmente o protagonista, mestre da sedução; um verdadeiro Don Juan do interior do Nordeste. Na esperteza ele se assemelha a outro herói nordestino, João Grilo, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Mas enquanto Grilo está mais interessado em ludibriar os poderosos, tirar proveito para sua sobrevivência, o artista Leléu quer brilhar nos picadeiros e conquistar o coração das donzelas.

A filha do delegado apaixonou-se pelo artista circense de inteligência arguta, que já enganou muitas mulheres por onde passou. Esse acrobata vive na corda bamba e está identificado com o povo brasileiro que necessita se virar para ganhar a vida. O dramaturgo já se mostra um artesão ao compor as pequenas tramas em que se entrelaçam os sonhos dessas personagens.

O microcosmo do universo cultural nordestino abriga as representações de uma justiça brasileira frágil e fácil de ser manipulada nas figuras do delegado Tenente Guedes, de Jaborandi (soldado e corneteiro), Juvenal, Heliodoro e mais dois soldados. As personalidades deles são cheias de fissuras e contradições, como cabe a uma boa comédia.

A comicidade da peça também se dá pelas peripécias e pequenos mal-entendidos, como no caso de Frederico, que, depois que Leléu o salvou de um boi brabo, diz que está em débito com o protagonista. O que ele não sabe, até aquele momento, é que esse mesmo homem é quem ele vem perseguindo de cidade em cidade para vingar a “honra” de sua irmã Inaura. Um outro dado que podemos

ressaltar é a diferença entre o mundo dos prisioneiros e o do advogado Noêmio, que é ridicularizado pelo grupo da cadeia.

Como lembra a professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo Sandra Nitrini, o regionalismo da peça *Lisbela e o Prisioneiro* está fundado no aproveitamento de incidentes testemunhados por amigos, por familiares e pelo próprio autor, a partir da transposição de ditados, expressões populares e dísticos encontrados em para-choques de caminhões, mas transfigurados pela meticulosidade da palavra e arquitetura da peça, ou seja, pela maestria do dramaturgo. “Matéria e linguagem reelaboradas tecem esta peça, regada por uma equilibrada dosagem de leveza, comicidade e ternura, e assentada em valores libertários em prol da vida, o que lhe abre as portas para outros tempos e outros espaços”.<sup>13</sup>

O escritor Ariano Suassuna conta que Osman Lins compôs *Lisbela e o Prisioneiro* durante o Curso de Dramaturgia da Escola de Belas Artes de Pernambuco, da Universidade do Recife. Osman Lins foi aluno regular do programa entre 1958 e 1959 e teve entre seus professores o próprio Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Suassuna atesta que *Lisbela* foi o trabalho de conclusão de curso. “Acho que eu fui a primeira pessoa a ler *Lisbela*. A peça foi toda feita com ele me submetendo cena por cena. Eu ia falando, lendo, pouco a pouco... e foi daí que surgiu essa peça”.<sup>14</sup>

Naquela época, a escola dispunha de dois cursos de teatro, um de Dramaturgia e outro de Formação de Atores. Quando entrou para o curso de Dramaturgia, Osman já havia escrito *O Visitante*, *Os Gestos* e sua peça *O Vale Sem Sol* já recebera Destaque Especial no Concurso Cia. Tônia-Celi-Autran.

---

<sup>13</sup> NITRINI, Sandra. **IN:** Postfácio de *Lisbela e o Prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003, p. 118

<sup>14</sup> Cf. MOURA, Ivana. *Osman Lins, o matemático da prosa*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, p. 53.

Na coluna *Encontro Matinal*, do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, a crítica Eneida não poupa elogios à montagem: “Não me cansarei de louvar essa peça *Lisbela e o Prisioneiro*, de Osman Lins, que a companhia Tônia-Celi-Autran está apresentando no Teatro Mesbla”<sup>15</sup>.

No programa da peça, Adolfo Celi escreveu:

Osman Lins em *Lisbela e o Prisioneiro* parte do regional autêntico para uma dimensão maior, mesmo se subentendida, e por isso sua linguagem nos parece universal. Seus guardas de polícia, seu delegado, sua gente de circo, seu vendedor de passarinhos, seu atirador profissional, pertencem ao Brasil e à sua expressividade mítica e poética.<sup>16</sup>

Pedro Bloch atestou: “A peça tem humor, tem originalidade, tem beleza, tem situações maravilhosas que não transmitirei para não roubar o imprevisto. Apareceu um novo autor. Um autor que se impõe, que dá provas do seu valor com o trabalho que apresenta”.<sup>17</sup>

*Lisbela e o Prisioneiro* é, assim, uma página da vida do Nordeste com simplicidade adorável de sua gente, seus costumes regionais que o pitoresco de um linguajar curioso ainda mais realça... Tônia Carrero vivendo Lisbela, a filha do delegado, que se apaixona por um detento; Paulo Autran que é justamente o prisioneiro; Sebastião Vasconcelos, o delegado; Sadi Cabral fazendo o carcereiro, num excelente tipo de velho octogenário, com seus tiques e sua pretensão a moço; Ivan Cândido, marcando admiravelmente um vendedor ambulante de pássaros; Antônio Ganzaroli, o doutor, ridículo noivo de Lisbela; Josef Guerreiro, num pequeno papel, em relação à sua capacidade. Mas há outros nomes novos, como Almir Siqueira, Valter Tobias, Luís Espíndola, Vlademir José, Pedro Pimenta e Otávio Cardoso, esse último fazendo uma das melhores figuras da peça. *Lisbela e o Prisioneiro* é um espetáculo alegre, que diverte do começo ao fim...<sup>18</sup>

15 ENEIDA *Lisbela e outros personagens*. Coluna Encontro Matinal. Diário de Notícias. II Seção. Rio de Janeiro: 19 de abril de 1961. p.2.

16 CELI, Adolfo. *Osman Lins e Lisbela e prisioneiro*. Programa da Festa do Saci 11/ Companhia Tônia-Celi-Autran – Teatro Municipal do Rio de Janeiro, RJ: 23 de maio de 1961.

17 BLOCH, Pedro. *Lisbela e prisioneiro*. Jornal do Brasil. Caderno B. Página 6. Rio de Janeiro, RJ: 18 de abril de 1961.

18 Idem

O mesmo entusiasmo foi compartilhado por outros críticos. Em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, Sábato Magaldi destaca:

A mais recente revelação da nossa dramaturgia é o pernambucano Osman Lins, vencedor do prêmio de Comédia do II Concurso Nacional, instituído pela Cia. Tônia-Celi-Autran. *Lisbela e o Prisioneiro* o intui imediatamente entre os nossos principais autores, pela extraordinária verve cômica e um raro dom de fabulação. Leléu, o preso enrascado por causa da aventura com uma jovem, é mais um saboroso tipo popular, que passa todo o tempo a tecer artimanhas com o objetivo de fugir da cadeia. A lenda de Leléu se faz com as irresistíveis conquistas femininas, das quais não escapa a própria filha do delegado, disposta a acompanhá-lo na mesma noite em que se casa com um ridículo bacharel. A divertida pintura de personagens da cidadezinha do interior, do pistoleiro profissional (“alagoano e homem”), dos carcereiros (um preocupado em não perder a fita em série e outro às voltas com um segundo casamento, estando viva a primeira mulher), conferem ao trecho uma permanente renovação de interesse.<sup>19</sup>

*Lisbela e o Prisioneiro* foi a peça escolhida para apresentar a *Festa do Saci*, no Teatro Municipal de São Paulo, em 28 de maio de 1962. Sobre a peça, testemunhou o diretor Adolfo Celi, que “Osman soube dosar o cômico e o terno, com a leveza ‘profunda’ de um voo de ave, sem redundância, sem abusos, acreditando mais numa verdade eterna porque natural, do que na propaganda efêmera duma falsa civilização; defendendo com a candura a tradição da terra contra um efêmero higienismo de ‘força e saúde’”.<sup>20</sup>

O crítico Carlos Perez, da *Tribuna da Imprensa*, antevê o absoluto sucesso da peça, mas não se furta a fazer restrições aos encenadores e ao autor. Na realidade,

---

<sup>19</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5ª. ed. São Paulo: Global, 2001. P. 277.

<sup>20</sup> CELI, Adolfo. *Osman Lins e Lisbela e prisioneiro*. Programa da Festa do Saci 11/ Companhia Tônia-Celi-Autran – Teatro Municipal do Rio de Janeiro, RJ: 23 de maio de 1961.

ele se torna uma voz dissonante em meio à avalanche de críticas positivas, tanto ao texto de Lins quanto à direção de Celi/ Kroeber. Ele avalia que, “como teatro, a comédia tem um valor muito limitado. Sua significação, dentro da nascente dramaturgia moderna brasileira é nenhuma, embora Osman Lins não seja desprovido de qualidades”. E que apesar da linguagem autêntica e expressiva, tem seu humor baseado na repetição de ditos e histórias populares batidas. Sua análise foi publicada em 18 de abril de 1961. O tempo e as análises feitas já no século XXI mostraram que a opinião de Perez continua sendo uma voz dissonante e que além do valor cômico a peça se comunica muito bem com as plateias do futuro.

Depois do êxito da montagem de *Lisbela e o Prisioneiro* pela Cia. Tônia-Celi-Autran houve outra também de grande repercussão, dirigida por Luiz Mendonça, ator e diretor pernambucano, descendente da família Mendonça/ Pacheco, que ergueu o maior teatro ao ar livre do Brasil, em Nova Jerusalém; onde é realizado até hoje *A Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*.

Luiz Mendonça, um dos principais articuladores do Movimento de Cultura Popular – MCP do Recife, na área teatral, nos primeiros anos da década de 1960, monta em 1965 *Lisbela e o Prisioneiro*, com o Teatro Operário de São Cristóvão, do Rio de Janeiro. Mendonça trabalhou intensamente com as artes cênicas em Brejo da Madre de Deus, Recife e Rio de Janeiro. No Rio, Mendonça participa dos grupos Decisão e Opinião; funda o Grupo Chegança. Com o Teatro Operário, que organizou com trabalhadores de uma fábrica de plásticos, encenou ainda em 1965 *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo.

Trinta anos depois *Lisbela* voltou a ser inserida no circuito cultural. Primeiro com a veiculação do caso especial pela Rede Globo, em 1993, sob direção de Guel

Arraes. Depois, o encenador resgatou a peça de Osman Lins para os palcos, com uma montagem que rodou o Brasil e ampliou seu raio de alcance quando transformou a comédia teatral em filme em 2003. A repercussão das três iniciativas foi positiva e em sua esteira vieram republicações de outros livros do autor pernambucano, como *Nove*, *Novena* e *Avalovara*. A própria peça ganhou uma nova edição pela editora Planeta do Brasil.

Depois dessa experiência cômico-popular de *Lisbela e o Prisioneiro*, mas já com indícios do teatro épico em alguns diálogos, Osman Lins que se mudara para São Paulo no final de 1961 e acabara de retornar de uma viagem à França, volta sua atenção para as questões sociais urbanas, os problemas da violência e da interferência da mídia na construção de realidades.

### **2.3 A Idade dos Homens**

Sedução, dinheiro, assassinato, juventude e poder. Esses ingredientes compõem o drama *A Idade dos Homens*, de Osman Lins que foi encenado em 8 de junho de 1963, no Teatro Bela Vista, em São Paulo, pela Companhia Nydia Lícia. No elenco da montagem dirigida por Egydio Eccio estavam nomes como a própria Nydia Lícia, Marlene França, Fúlvio Stefanini, Edgard Franco, Jairo Arco e Flecha, Vadeco, Flora Basaguia, entre outros.

Ao contrário de *Lisbela e o Prisioneiro*, o público reagiu friamente à peça de realismo crítico, que espelha os defeitos da classe média alta e da imprensa.

Nessa época, Osman Lins já havia se mudado para São Paulo e acompanhou de perto a crítica à sua obra. O autor expõe, no drama, articulações

políticas para salvar imagens de pessoas supostamente culpadas e a possível manipulação da imprensa no episódio. No programa da peça, a produção destaca:

*A Idade dos Homens* é uma peça que precisa ser levada. Não é apenas uma peça de teatro – é uma advertência e um libelo.

Não é uma mensagem, não apresenta soluções: reproduz apenas uma situação atualíssima, tristemente verdadeira.

[...]

A imprensa “marrom” também existe, no mundo inteiro, e um repórter desonesto começa com uma chantagenzinha: o silêncio em troca de dinheiro. Mas se a pessoa explorada não aceitar, até onde poderá chegar a chantagem? Quais serão as consequências? <sup>21</sup>

A divulgação da peça diz que ela foi inspirada num fato verídico, o assassinato de Aída Curi, exaustivamente explorado pela mídia do período. A jovem foi morta em julho de 1958, no Rio de Janeiro, mas a repercussão é intensificada no início de 1960, principalmente através de reportagens das revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*. Mas o dramaturgo chegou a negar que se baseou no caso Aída Curi.

A peça retrata um fato policial que envolve jovens. Procura fixar o problema da transição entre a disponibilidade da juventude e a aceitação das regras do jogo estabelecido pelos adultos, pelos “donos das coisas”, como diz uma das personagens. Não tem relação com a história de Aída Cury, de jeito nenhum. Houve vários crimes semelhantes entre os quais a história de Aída Cury foi a mais espetaculosa. A peça, entretanto, refere-se à imprensa sensacionalista, muito mais que ao próprio crime. E tenta fixar um caso semelhante aos que, geralmente, são explorados pela imprensa, um caso visto de dentro e não do ponto de vista do leitor. Fixado o ponto de vista do jovem acusado como autor do crime, e de sua família. Duma família atingida, não só esse drama, mas também pelo drama da exploração da imprensa “marrom”. A família é vitimada pela impiedade desse tipo de imprensa.

---

21

Programa do espetáculo. *A Idade dos Homens*. Companhia Nydia Lícia. São Paulo, Junho, 1963.

Procura o texto estabelecer uma oposição entre a violência da juventude e a acomodação dos velhos, mais pernicioso que a própria violência, porque na acomodação já não há mais esperança, enquanto, mesmo na violência, podemos encontrar sinetes de afirmação e até de heroísmo.<sup>22</sup>

Na peça<sup>23</sup>, Flávio está sozinho em um luxuoso apartamento onde mora com os pais, que viajaram com um general amigo da família. Nesse ínterim, ele recebe a visita de Hebe, com quem mantém um caso. Nelson e Souto, seus amigos de farras, invadem o apartamento e tentam ter relações sexuais com a garota, que reage e tenta se defender com uma faca corta-papel. Ela corre rumo às escadas. Flávio busca ajudá-la, mas Nelson impede, enquanto Souto sai no encalço da moça. Esse volta e avisa aos outros que a moça caiu da escada e morreu. Flávio quer chamar a polícia, os outros dois são contra e abandonam o apartamento e deixam o corpo da morta.

Quando os pais retornam da viagem, Flávio sustenta a versão de que foi um acidente. O pai, Horácio Cortês, que é um publicitário arrivista, e o irmão Sílvio, um advogado recém-formado, não acreditam muito na versão, mas sabem que a repercussão negativa do caso pode comprometer a carreira e os interesses da família. A mãe apoia o filho Flávio. Enquanto isso, a imprensa sustenta a versão de que Flávio é o assassino. Acuado, sem querer acusar os dois amigos, Flávio se suicida.

O único cenário da peça é a sala da casa de Flávio. Para explicitar os fatos, Osman Lins utiliza além dos diálogos, da narração feita pelas personagens, o que já demonstra um procedimento epicizante, mesmo que a peça traga características do teatro ilusionista e caráter crítico social. A imprensa se torna o principal alvo dessas reflexões e é apresentada como manipuladora, pouco ética e sensacionalista.

---

<sup>22</sup> Osman Lins. *Juventude envolvida em crime o tema da próxima peça do TBV*. São Paulo: O Estado de S. Paulo. 9 de maio de 1963.

<sup>23</sup> O texto não foi publicado, mas existe uma cópia no Fundo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo.

Mas existem outros interesses em jogo que o dramaturgo tenta desvelar, ao expor os objetivos de cada uma das personagens. Horácio Cortês disputa campanha para Presidência da República. Para o irmão de Flávio, Sílvio, também pouco importa a elucidação da verdade, mas as manobras para que ele e o pai sejam apresentados como justos e corretos perante a opinião pública. A mãe que sempre esteve presa a um mundo de aparências, vê seu mundo desmoronar.

Na trama há também espaço para chantagens, negociatas que envolvem a campanha sucessória, cotas de publicidade; ou seja, a utilização do dinheiro público para fins privados.

A recepção da peça foi negativa. Algumas críticas de jornais comprovam o fato. O diretor Antônio Abujamra, em sua coluna do jornal *Última Hora*, edição paulista do jornal carioca dos dias 25 e 26 de junho de 1963, sentenciou que *A Idade dos Homens* não tem qualidades maiores, mas consegue interessar o espectador pela feitura literária.

Mas essa feitura todos nós sabemos Osman Lins capaz e gostaríamos de vê-lo ingressar no teatro com muito mais definição. Definição no sentido de que o subjetivismo é verdade de cada um e o concreto é a verdade de todos, com as definições que quiserem dar a essa verdade. Os personagens de Osman Lins correm sempre com os probleminhas íntimos... Osman em sua peça busca retratar situações que colocam a Psicologia do pai, mãe, filhos e jornalistas contribuindo para a podridão da sociedade em que estamos vivendo... Se Osman Lins ousasse dizer que tudo é prostituição neste mundo, mas que existe a possibilidade de deixarmos a prostituição, ou que não existe essa possibilidade, a proposta seria mais definida e sua peça ganharia em temática. Agredindo superficialmente a situação da família e querendo colocar ali toda a dimensão capitalista, caímos num bloco sem clareza e a visualização de uma indulgência que o autor diz conhecer bem os perigos. <sup>24</sup>

---

24

ABUJAMRA, Antônio. UH vê a peça *A Idade dos Homens* (I). *Última Hora*: São Paulo, 26 de junho de 1963.

A pesquisadora Maria Teresa de Jesus Dias, em sua tese de doutorado *Um Teatro que Conta – A Dramaturgia de Osman Lins*, levanta algumas hipóteses para o fracasso da encenação *A Idade dos Homens*. E expõe a “combinação de algumas razões circunstanciais impróprias para a montagem”:

(...) em primeiro lugar, a proximidade temporal do episódio, comprometendo sua avaliação; em segundo, a presença do alvo das críticas nas cadeiras da sala de espetáculo – caso contrário ao que se deu com *Lisbela* -, dificultando a receptividade; em terceiro, o desencontro entre a proposta ilusionista das cenas e a facilidade natural do autor para textos anti-ilusionistas – o que pode ter comprometido alguns de seus rasgos criativos e, por conseguinte, a empatia do público pelo texto (embora seu fracasso não pressuponha falta de qualidade) -; e, por fim, como aponta Regina Igel, a exploração excessiva recente do assunto pela imprensa.<sup>25</sup>

## 2.4 Guerra do Cansa-Cavalo

Quando Osman Lins publica a peça *Guerra do Cansa-Cavalo*, em 1965, já havia concluído *Nove Novena*, livro que apresenta inovações na poética narrativa. Mas o drama rural não reflete de imediato essas experimentações. *Guerra do Cansa-Cavalo* está dividida em três atos. Pernambuco volta a ser cenário do seu teatro, a exemplo de *Lisbela e o Prisioneiro*, comédia popular que tem como palco Vitória de Santo Antão. O dramaturgo detalha o cenário da casa-grande do Engenho Cansa-Cavalo, de propriedade dos Albuquerque Lins, localizada no alto de um morro. E dá dicas de direção.

---

25

DIAS, Maria Teresa de Jesus. Op. Cit. p. 14.

Ao iniciar-se a peça, num domingo, em 29-9-1940, dia de São Miguel, Gertrudes, de negro, está fazendo renda e cantando. Ouve-se o bater dos bilros. Marisaura, de sapato baixo, grosseiro, num vestido claro, simples e não muito feminino, olha concentradamente através da janela.

Nas falas iniciais, e até à chegada de Fidêncio, a ação, como que à procura de um caminho, não se define. O encenador, não deve disfarçar, por quaisquer meios, essa indecisão, e sim acentuá-la, através dos três personagens envolvidos na primeira cena, à margem da corrente que ainda não os alcançou e que em breve os envolverá, precipitando-se no desespero e na morte.<sup>26</sup>

Osman Lins também solicita ao encenador que o elenco não force uma prosódia nordestina.

O autor ficaria grato se a Direção desta peça, não dispendo de elementos nordestinos para interpretá-la, afastasse qualquer preocupação de imitar a pronúncia do Nordeste. Pois não se trata aqui de retratar um mundo, e sim de recriá-lo.<sup>27</sup>

A peça focaliza a decadência do coronelismo e o autor trabalha com a crítica desse sistema de poder político. Proprietários de fazendas disputam terras, numa guerra de exércitos formados por capangas.

Nas primeiras cenas, a família do senhor de engenho Fidêncio Cavalcanti Lins, aguarda a procissão de São Miguel, mas o clima está tenso por outros motivos. Gertrudes, a mulher de Fidêncio, teme pela morte do filho Pedro Ivo.

A rivalidade da família Albuquerque Lins com o clã de Drahomiro Marinho, do Engenho Timorante, vizinho ao Cansa-Cavalo, ganha proporções de guerra. Drahomiro quer fazer crescer sua propriedade de qualquer jeito. Fidêncio também.

---

<sup>26</sup> Osman Lins. *Guerra do Cansa-Cavalo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão Estadual de Teatro. 1966. p. 11.

<sup>27</sup> Idem.

Um terceiro senhor de engenho, também vizinho, entra na jogada. Coriolano de Barros, senhor do engenho Bom-Mirar, vai casar sua filha Heloísa com Drahomiro. Essa união vai fortalecer os coronéis Coriolano e Drahomiro. Fidêncio se sente ameaçado nos seus interesses.

Pedro Ivo, filho dos Albuquerque Lins, do Cansa-Cavalo, que parece interessado na moça, entra em desespero. Ele é instigado pelo pai a impedir o casamento. Pedro Ivo invade a igreja para impedir a cerimônia e leva a noiva Heloísa para sua fazenda.

Entraram na igreja como uns possessos, com cavalo e tudo. Derrubaram bancos, castiçais e gente, deram tiros nos santos, me tiraram de lá feito uma ventania. <sup>28</sup>

Num contra-ataque, Drahomiro tenta resgatar a noiva, mas é assassinado – depois de uma enorme contenda em que estão em jogo honra, terras, liberdade de decisões –, por seu próprio capanga Rosário, que sai em defesa de Heloísa.

A literatura universal está repleta de episódios de “roubos” de donzelas, ou de mulheres comprometidas, desde a tradição de Homero. No caso de *Guerra do Cansa-Cavalo*, apesar de o elenco feminino ser de personalidade forte, a situação da mulher ainda é secundária e Osman Lins apresenta um quadro em que a vontade feminina não é respeitada, isso só sendo subvertido no final da peça, com a morte de muitos personagens e a revelação de mágoas e intrigas que estavam encobertas.

A peça segue as convenções do drama, com uma estrutura que incluem peripécia, clímax e desenlace. Uma característica da escritura do autor, registrado desde *Lisbela e o Prisioneiro*, também está presente em *Cansa-Cavalo*, que são as

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 57.

ironias, que provocam o riso e o distanciamento. Lins também apresenta trechos narrativos, para preencher pontos obscuros da trama. Um deles é a atitude covarde de Pedro Ivo, que antes combinara fugir com a falecida mulher de Drahomiro Marinho. Mas na noite marcada não compareceu, o que indiretamente provocou a morte da mulher. Quem expõe esses detalhes ao leitor/público é uma prima, agregada da família, apaixonada e por isso mesmo despeitada com Pedro Ivo.

**MARISAURA** - Olhe bem para mim. Uma noite, há três anos atrás, você deitou-se vestido. A uma hora, levantou-se e passou quase até às quatro da manhã, na estrebaria, junto do cavalo, sem coragem de meter-lhe os arreios.

**PEDRO IVO** - Não me lembro disso.

**MARISAURA** - Nessa mesma noite, Maria Úrsula fugiu do Timorante e foi pegada. Dois dias depois, amanheceu com o belo pescoço apertado numa volta que não era de ouro. <sup>29</sup>

Ao apresentar uma galeria de personagens nordestinos, Lins pinta um quadro da sociedade patriarcal da época dos grandes engenhos, em que os conflitos eram resolvidos à bala, numa aproximação com a lei do cangaço. Vale a lei do mais forte. E o mais forte não é aquele que tem os melhores argumentos ou é o mais justo, mas aquele que concentra maiores riquezas traduzidas por terras e número de homens subservientes dispostos a atender ao comando.

Das figuras masculinas, Fidêncio encarna o autoritarismo, o machismo e a violência da sociedade patriarcal, acostumado a transformar sua palavra em lei, uma figura grosseira e arrogante, que até mesmo quando sucumbe seu poder, com a morte do filho, não perde a pose. Permanece como orgulhoso coronel invencível.

---

29

Ibidem, p. 45.

Os desfechos trágicos da peça e os climas de erotismo selvagem, de desejos reprimidos a ponto de explodir, lembram as simbologias dos textos dramáticos de Garcia Lorca, a exemplo de *A Casa de Bernarda Alba*.

A aproximação de Marisaura com as figuras femininas de *Bernarda* se faz através do desejo e da frustração desse desejo. As personagens de Lorca, por um interdito da mãe; no caso de Marisaura, pelo desprezo que seu objeto amoroso nutre por ela. Mas, na obra osmaniana, depois de muitas mortes e da derrocada da tradição do nome da família e da arrogância de senhores de engenho, *Cansa-Cavalo* reserva um final feliz para as personagens Heloísa e o mascate Antônio Cabral Vilela.

A peça *Guerra do Cansa-Cavalo* foi encenada no dia 13 de abril de 1971, sob direção de Celso Nunes, inaugurando o Teatro Municipal de Santo André, no interior de São Paulo, com sucesso. A estudiosa da obra do autor Regina Igel analisa que Osman Lins ficou feliz de ter seu texto representado na ocasião.

Osman tinha muitas razões para estar contente: a peça era um arsenal de pernambucanidade pelo tema e vocabulário, e ao presenciar seu desenvolvimento cênico, o autor não poderia sentir nada menos do que uma catarse... nordestina, pois via brindar sua origem com distinção de inaugurar-se um teatro com seu trabalho, entre todos os existentes na dramaturgia brasileira.<sup>30</sup>

## 2.5 Capa-Verde e o Natal

A peça infantil *Capa Verde e o Natal* é uma exceção na obra de Osman Lins, que publicou esse texto para um público infanto-juvenil. Na realidade, a peça foi escrita “por encomenda”, ou melhor, para atender ao desejo de uma das filhas do autor, a hoje jornalista Letícia Lins, que quando criança sonhou receber de presente um espetáculo de teatro. O dramaturgo escreveu a peça e dedicou, em forma de livro, também as outras duas filhas, Litânia e Ângela.

Quando ganhou o *presente*, lembra Letícia adulta que ficou um pouco desapontada, pois imaginava que iria receber um espetáculo montado, como àqueles que seu pai costumava levá-la para assistir.

A peça infantil em dois atos recebeu o prêmio Narizinho, pela Comissão Estadual de Cultura de São Paulo, em 1965. Foi publicada em 1967, pela Editora do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo e teve uma segunda edição em 1977, sob o título *O Diabo na Noite de Natal*, da Editora Pioneira de São Paulo.

Na peça, Osman Lins apropria-se de várias personagens de histórias clássicas, que reinam no imaginário coletivo, enredos que caíram no domínio público e do folclore de várias regiões do mundo. Ele pôs todos esses elementos no caldeirão de sua criatividade para formular uma peça inovadora.

Personagens de filmes, lendas, saídos da literatura e das religiões ganham novos contornos para integrar a peça.

A boneca falante Lúcia, Amarelinho, o chefe da Estação e o Palhaço são criaturas inventadas por Osman Lins. Mas é evidente que o autor estava atualizado quanto às questões do diálogo, enfim, da intertextualidade.

Para a festa de Natal na casa de Lúcia, a boneca falante, são convidados alguns desses personagens. O Diabo Capa-Verde fica de fora e resolve atrapalhar a festa. A presença do Diabo vem da cultura religiosa católica. Mas o autor convoca outras personagens da cultura pop, como o Super-Homem das HQs, Charles Chaplin, do cinema mudo, Capitão Gancho, além de pastoras e do menino Jesus vestido de Pequeno Príncipe para reforçar o time da ética e do bem coletivo.

Com a apropriação de personagens de outros lugares, com o deslocamento dessas figuras de seu território original, a peça é uma proposta transgressora de Lins. Ele insere seu enredo no contexto medieval, apresentando a luta do bem contra o mal. Mas incorpora personagens da indústria cultural do Super-Homem ou das revistas em quadrinhos, realizando vários níveis de intertextualidades.

## **2.6 Transição**

Pela trajetória das peças da primeira fase de Osman Lins, podemos verificar que autor estava em busca de uma nova linguagem. Assim ocorreu com sua ficção em prosa, onde ele também começou a trabalhar a urdidura dos contos em *Os Gestos*, seja no plano dos elementos da narrativa (relação entre personagens, espaço, tempo e ponto de vista), quer no plano do discurso.

Se em *Nove Nove*, seu trabalho artesanal com as palavras segue o signo da arte antimimética e da presença constante de metalinguagem, com a ressonância da linguagem de outras artes como o teatro, pintura e cinema e a tessitura da poesia; esses procedimentos também foram aplicados no seu teatro da segunda fase. Em ambos os casos se tratam de leitura empenhada, distanciada do fácil consumo. O

escritor convoca o leitor para uma leitura criativa. Nesse processo, o autor considera a fragmentação do mundo e dissonância da estrutura da sociedade.

O professor Lourival Holanda ressalta que chega a ser um incômodo procurar classificar Osman Lins em alguma escola literária fixa, pelo arrojo da sua arquitetura textual. Segundo Holanda, Lins passa por Graciliano Ramos - mas faz outra coisa. "Está mais perto de Michel Butor do que de Rachel de Queiroz. Sua literatura é extraterritorial. Ele absorve proteicamente o que se faz na literatura lá fora, e incorpora à sua os novos tempos, os novos experimentos."<sup>31</sup>

O artesão da palavra afiou seus instrumentos com *Os Gestos* e *O Fiel e a Pedra*, rivalizou com os melhores autores regionalistas de 1930 e 1940 e passou a trilhar um caminho inovador da narrativa primeiro com *Nove Novena*, seguido por *Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

---

31

HOLANDA, Lourival. *Uma Celebração a Osman Lins*. Recife: Jornal do Commercio, 8 de agosto de 2003.

### **3. CAMPO DE BATALHA**

### 3.1 - Dramaturgia depois de *Guerra sem Testemunhas*

Em *Guerra sem Testemunhas* - destacado pelo crítico Moacir Amâncio como “a mais séria reflexão sobre a atividade literária, do ponto de vista do escritor, já ousada no Brasil”<sup>32</sup> - Osman Lins afirma que como escritor, o teatro não lhe satisfaz completamente. Mas acrescenta que “por outro lado, em razão de certas circunstâncias, me atrai, embora em caráter supletivo, por assim dizer”<sup>33</sup>. E arremata dizendo que “Fica bem claro, portanto, que o teatro não me é indiferente”.<sup>34</sup> A obra foi publicada em 1969, mas o artigo composto entre novembro de 1966 e janeiro de 1967, segundo consta no apêndice do livro.

As peças de *Santa*, *Automóvel* e *Soldado* foram escritas depois da publicação de *Guerra sem Testemunhas*. E chega a ser intrigante o fato dessa dramaturgia da segunda fase de Osman Lins não ter alcançado a repercussão que sua prosa ficcional. Seria por falta de qualidade dos textos para teatro? Com certeza que não.

Os estudos e pesquisas sobre seus contos e romances desenvolvidos na academia chegam para iluminar um prisma ainda não estudado, uma visão ainda por ser desvelada. Mas poucos se debruçam sobre seu trabalho no teatro.

Regina Igel argumenta que “é preciso reconhecer que se trata de uma produção irrisória diante da contribuição do escritor em outros gêneros literários”.<sup>35</sup> E convoca a crítica Candace Slater para reforçar sua argumentação, das possíveis razões da escassez da produção teatral de Osman Lins.

---

32 AMÂNCIO, Moacir. *Osman Lins, Hermilo, Rawet, grandes, ilustres, desconhecidos*. São Paulo: O Estado de S. Paulo (Caderno 2). 5 de agosto de 2001.

33 LINS, Osman. *Guerra Sem Testemunhas – o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969, p. 131

34 Idem

35 IGEL, Regina. Op. Cit., p. 68.

Acredito que a relativa indiferença de Lins pelo teatro, depois de meados da década de 60, se deva, em grande parte, à proximidade de sua prosa com o teatro ideal, o que, em consequência, fez com que ele sentisse menos necessidade de criá-lo.<sup>36</sup>

Pensamos que, em termos, a especialista tem razão.

O próprio dramaturgo enumerou, em *Guerra sem testemunhas*, várias razões para colocar sua obra teatral em segundo plano. Desde questões da autonomia do escritor na narrativa ficcional (romances, novelas, contos) em confronto com a arte coletiva do teatro (onde o texto é mais um elemento, mas não o determinante), passando pelo quadro da realidade artística brasileira do período que criticou nos variados aspectos, ao investimento secundário dedicado ao teatro.

Mas parece-me facetas distintas.

O interesse pelo teatro e a produção que resulta deste investimento é um.

O outro é a falta de valorização da obra teatral da segunda fase, ou seja, as peças incluídas no livro *Santa Automóvel e Soldado*.

Minha hipótese é que por razões extrínsecas aos textos, eles não foram alvos de montagens que gerassem projeção maior e, por isso, mesmo ficaram, e, de certa forma, ainda permanecem, na obscuridade.

Para esclarecer um pouco mais as posições do autor, recorreremos as suas próprias reflexões:

Sucedo ainda, no que se refere ao teatro, uma coisa curiosa: nosso espírito não avança globalmente diante das coisas: Assim é que, havendo começado a meditar bem cedo sobre o romance e o conto, e só mais tarde vindo a interessar-me o teatro como meio de expressão, minhas experiências cênicas eram sempre mais servis, menos

---

36

SLATER, Candace. Op. Cit., p. 290- 291. No original: ("It is my belief that Lins' relative indifference to the theater after the mid-sixties owes a good deal to the proximity of his prose to the ideal theater, which he therefore felt less need to create."). Apud: IGEL, Regina . Op. cit. p. 68.

originais, que minhas tentativas contemporâneas e mesmo anteriores – na ficção. Só agora creio haver chegado ao ponto em que as duas vertentes começam a equilibrar-se. Mesmo assim, meu teatro nunca haverá de ser autônomo, mas um satélite de minha novelística.<sup>37</sup>

Anatol Rosenfeld tenta encontrar uma explicação para que a dramaturgia de Osman, “apesar dos prêmios, ainda não tenha conseguido impor-se”.

Rosenfeld escreve que:

Talvez se ligue à visão de narrador que (Osman) tem do ofício de escritor. Isso talvez explique sua atitude cética em face da arte teatral, no fundo não reconhecida por ele como arte específica, mas apenas como veículo do texto dramático.<sup>38</sup>

Mas é preciso investigar mais a fundo o contexto das palavras de Rosenfeld e até mesmo os posicionamentos de Osman Lins em relação à dramaturgia que vinha sendo construída no início dos anos 1970, os conturbados anos vigiados pela censura e a relação estabelecida entre Lins e os grupos teatrais em atuação no Brasil daquela época.

Em primeiro lugar, o artigo de Rosenfeld foi escrito diante do entusiasmo da chegada ao mercado editorial da inovação poética de *Nove, Novena*, livro de ficção que provocou uma verdadeira guinada na carreira do escritor pernambucano.

Em segundo lugar, as três peças **não** são objeto do estudo de Rosenfeld – *Mistério das Figuras de Barro, Romance dos Dois Soldados de Herodes e Auto do Salão do Automóvel*, reunidas na publicação *Santa Automóvel e Soldado* –, pois ainda não haviam sido editadas.

<sup>37</sup> LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. Op. Cit. P. 130

<sup>38</sup> ROSENFELD, Anatol. *Osman Lins e o teatro atual*. In *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 189.

Por isso mesmo, o universo analisado por Rosenfeld fica circunscrito às peças escritas antes desse período.

Aqui vale ressaltar as palavras de Otto Maria Carpeaux, na introdução da *História da Literatura Ocidental*, quando situa que a literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético:

A relação entre literatura e sociedade não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica).<sup>39</sup>

Já Alfredo Bosi lembra que “os escritos de ficção são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo”.<sup>40</sup>

Seguindo esses raciocínios, a criação teatral osmaniana também se insere num terreno em que entram em cena o jogo de força, as influências e as negociações.

Mas antes de entrarmos no terreno da polêmica gerada pelo artigo de Rosenfeld, vamos apresentar o cenário e os aspectos teatrais defendidos por Osman Lins. Principalmente no que se referem à dramaturgia nacional, às dificuldades do autor em montar suas peças e suas posições corajosas e até mesmo antipáticas para uma boa parte da classe teatral, da intelectualidade e da crítica que ocupava os postos de comando naquela época.

---

<sup>39</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Alhambra, 1978, volume 1, p. 35.

<sup>40</sup> BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002. p. 10.

### 3.2 - Defesa do teatro

Osman Lins amou tanto o teatro, que até mesmo quando dizia que o teatro não ocupava o lugar mais alto de sua preocupação criativa, ele defendia essa arte. Em conversa com o crítico literário César Leal, publicada no *Diário de Pernambuco* em 1961, quando voltou da França e respaldado pelo sucesso de *Lisbela e o Prisioneiro*, Osman definiu mais detalhadamente sua posição: “Como gênero literário, o teatro é da mais alta significação para a literatura de qualquer povo. Tenho um profundo interesse pelo teatro. Assisti em Paris a mais de quarenta espetáculos, e não o fiz por divertimento ou como simples espectador. Assisti a essas representações como se elas fossem partes do meu aprendizado iniciado aqui. Entretanto, não seria sincero se não declarasse que o teatro não me satisfaz como expressão.”<sup>41</sup> Comentou ainda com César Leal:

Para muitos autores, fazer teatro é uma necessidade quase biológica. Comigo, não. Minha forma preferida de expressão artística é o romance. O romance me satisfaz. Quando escrevo romance, ponho nessa atividade todo o meu ser, toda a minha vida. Posso dizer que ao iniciá-lo tudo o que existe em mim é chamado a participar. Quanto ao teatro, é diferente. Tenho a impressão de que se o teatro não estivesse passando por essa fase de merecido prestígio a que foi elevado por notáveis autores, como, por exemplo, Ariano Suassuna, eu não teria nunca procurado fazer teatro.<sup>42</sup>

Defensor radical da palavra no palco, Osman Lins chegou a afirmar que o objetivo do teatro deveria ser o de restabelecimento do contato entre determinada faixa de leitores e o livro.<sup>43</sup>

---

41 LEAL, César. *Conversa informal*. Coluna *Diário Literário*. *Diário de Pernambuco*. 12 de agosto de 1961

42 Idem

43 LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. Op. Cit. pp.111-144

Esse posicionamento do escritor com relação ao teatro revela tensões. Marisa Balthasar lembra que àquela época (anos 1960 1970), sob a roupagem de teatro de vanguarda, espetáculos comerciais alastravam-se. E, citando o crítico Anatol Rosenfeld, analisa que esse movimento marcava uma “tendência de desarticular e mutilar a palavra, afogando-a em ruídos ou vozerios caóticos”.<sup>44</sup>

Para Balthasar, cabe a Osman Lins o singular lugar de defender um teatro literário, radicalizador da possibilidade épica no palco:

(...) A busca por uma recepção crítica põe esta proposta na esteira de Brecht, mas dela se diferencia pelo radicalismo com que defende o lugar da palavra. Enquanto o dramaturgo alemão busca este despertar das consciências via um teatro que negasse o ilusionismo do drama burguês, incorporando à cena elementos épicos, visando comprometer as categorias aristotélicas do drama (espaço, tempo, ação) e obter o efeito de distanciamento; o nosso propunha a própria revisão do teatro, que não seria mais arte em função de problematizar a cena - mas de possibilitar que cada espectador criasse a cena, já que o espetáculo deveria conter-se em prol da fluidez do texto.<sup>45</sup>

### 3.3 - Imprensa como tribuna

Quando escreveu *Capa-Verde e o Natal*, Osman Lins já havia travado debate sobre a situação do teatro brasileiro. Os alvos de suas críticas eram os patrocínios públicos para as companhias que não davam valor ao autor nacional, e o estrelismo de atores e diretores.

---

<sup>44</sup> ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. Op. Cit., p. 196

<sup>45</sup> SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina*. Op. Cit., p. 29.

Na publicação de maio de 1966, da *Revista SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), o dramaturgo confessa que misturado à sua alegria pelo prêmio Governador do Estado, mescla-se uma “nota de insatisfação”.

As láureas conferidas pela C.E.T. a originais inéditos significam ao mesmo tempo uma tentativa de valorização do autor e um esforço no sentido de colaborar com os grupos teatrais, realizando sobre peças inéditas um trabalho de triagem que eles – os grupos teatrais – nem sempre estão em condições de exercer. Este significado, todavia, parece que não vem sendo alcançado pelas nossas companhias de teatro, em sua quase totalidade, voltadas para textos experimentados e glorificados em outras áreas, dentro de outras condições econômicas e sociais, e cuja relação com as nossas verdades, com as nossas angústias, nossas inquietudes, nossos júbilos, nossas esperanças, quando existe, é sempre acidental e imperfeita. Perde assim o sentido, parcialmente, esta iniciativa tão justa e oportuna da C.E.T.

Por outro lado, a um verdadeiro autor, de nenhum modo interessa a conquista de prêmios, por mais honrosos que sejam. A verdadeira honra que ele ambiciosa é a de falar aos seus concidadãos. E para concretizar este objetivo, deveria ser a meta de todos os que fazem teatro no Brasil – diretores, empresários, etc. – levar à nossa gente os textos de seus dramaturgos.<sup>46</sup>

O dramaturgo prossegue sua argumentação lançando dois apelos à Comissão Estadual do Teatro (C.E.T.). Em primeiro lugar sugere à Comissão que interceda junto aos grupos para que esses montem os autores premiados. O segundo é dirigido “aos nossos diretores, aos nossos empresários e aos nossos grupos teatrais, no sentido de que se mostrem menos indiferentes à sugestão da C.E.T.”.

Sugestão que, considerada de um modo mais profundo, se amplia e expande-se em novas significações. Pois expressa, de maneira concreta, e sem imposição alguma, a premência que têm nossos autores teatrais de falarem aos seus irmãos; e a necessidade que têm nossos irmãos de ouvirem os seus autores. Pois neste país flagelado, como tantos outros, por muitas e graves iniquidades, é uma iniquidade

46

LINS, Osman. Osman Lins ganhou prêmio Governador do Estado com *Capa-Verde e o Natal* (peça infantil). IN: *Revista SBAT*. Rio de Janeiro: maio – junho de 1966, p. 15

a mais – e não das menores – colaborar, por quaisquer meios, para que seja abafada a nossa voz. Nossa voz frágil. Nossa voz rouca. Mas não estranha: a voz de nosso povo, voltando a ele por nosso intermédio.<sup>47</sup>

A guerra que Osman Lins travou em defesa do teatro também ganhou as páginas de outros periódicos. N’A *Gazeta*, de 5 de junho de 1966, o assunto da dramaturgia no teatro vem à tona:

Tendo como temas as restrições que se vêm fazendo em nossos palcos à apresentação de peças de autores brasileiros, foi lançado, a 26 de fevereiro deste ano, um Manifesto, assinado por George Durst, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Lauro César Muniz e Abílio Pereira de Almeida. O assunto agitou fortemente os nossos meios artísticos. A ideia do Manifesto é de Osman Lins, escritor e autor de obras teatrais como *Lisbela e o Prisioneiro*, encenada pela Cia. Tônia-Celi-Autran e *A Idade dos Homens*, levada em cartaz pela Cia. Nydia Lícia.

Existe a lei 1565, de 3 de março de 1952, que estabelece a obrigatoriedade de encenação de um teatro brasileiro para dois estrangeiros, que não vem sendo obedecida. Algumas companhias, para burlar a lei, apresentam aos domingos uma peça brasileira infantil, com título, por exemplo, de *Pinóquio* ou *Chapeuzinho Vermelho*. Outras organizam-se para encenar um texto estrangeiro ou dois e logo se dissolvem reorganizando-se com outro nome ou com um sócio a mais, ou a menos, voltando a encenar mais textos estrangeiros.<sup>48</sup>

Osman Lins foi solicitado pelo jornal *Gazeta* a explicitar o que estava acontecendo. Ele declara que “talvez se trate de um problema de falta de segurança e discernimento”. E continua:

47

Idem

48

Jornal A *Gazeta*. Entrevista com Osman Lins: *Discriminação no Teatro Nacional*. São Paulo: 5 de junho 1966.

Nossos diretores e empresários só creem no texto que já tenha triunfado num grande centro. De qualquer modo, isto significa uma falta de ligação com os problemas e a realidade do País. Essas pessoas que insistem na montagem de originais estrangeiros não estão prestando nenhum serviço ao Brasil e seu comportamento não deixa de ser parasitário. São parasitas do sucesso feito. Entram na esteira do risco que já foi corrido, por outrem.

Nenhum se arriscaria, por exemplo, a lançar *Alô, Dolly* no Brasil. Mas como a peça já foi experimentada e aprovou, não faltou quem se prestasse para montá-la aqui. Para maior segurança, utilizam até a coreografia original. Não sei que sentido tem, para a nossa cultura, esse teatro de importação.<sup>49</sup>

Na entrevista, Osman explica que um grupo de pessoas ligadas às empresas teatrais tentou barrar o manifesto e promoveu um *Seminário de Dramaturgia* para leitura e debate de originais brasileiros inéditos. Ele foi convidado a integrar o programa com a leitura da peça *Guerra do Cansa-Cavalo*. Recusou. “Não só o fiz, como declarei que me recusaria a, no momento, permitir a encenação de meu texto por qualquer das companhias profissionais de São Paulo interessadas naquele seminário”. E justificou:

Para deixar bem claro que o movimento que eu e outros escritores residentes em São Paulo havíamos deflagrado era em favor do autor de teatro.

Informados de que uma cópia do Manifesto [...] é impessoal. Que não é exatamente nosso texto o que está em causa, e sim esse fenômeno, essa aberração; a ausência quase que total dos autores brasileiros no panorama teatral brasileiro.<sup>50</sup>

É bastante esclarecedor para os propósitos deste estudo, as pistas das possíveis interrelações dos campos de poder que podem ter prejudicado a

49

Idem

50

Idem

consagração da obra dramaturgica de Osman Lins. Seja por sua atitude combativa, expressa através de seus artigos, entrevistas em jornais; sua postura ética e até mesmo certa inflexibilidade na negociação da defesa do teatro nacional.

A postura de Osman é de combate. Ele não se furta a colocar seus pontos de vista, de forma coerente e lúcida. Logicamente que suas opiniões não devem ter agradado em nada aos que não compartilhavam de suas ideias.

O autor mostra-se contrariado com o tratamento que é dispensado aos dramaturgos brasileiros e deixa clara a sua indignação.

Na época da encenação de *A Emparedada*, em 2001, no Recife, seu autor, o dramaturgo Cláudio Aguiar escreveu no programa sobre a descrença de Osman Lins com relação ao teatro brasileiro, o que deve ser fruto de seu isolamento e da luta – no momento da batalha, inglória:

Entre as cartas que guardo de amigos há uma de Osman Lins na qual, após comentar o texto de uma peça teatral de minha autoria que lhe havia enviado, ele me diz mais ou menos o seguinte: “Cláudio, não escreva para teatro. É perda de tempo. Aqui entre nós ninguém leva a sério a arte dramática”.

Confesso que fiquei deveras impressionado, não pelo destino que poderiam ter minhas peças teatrais, mas pela mágoa que havia no coração do extraordinário autor de *O Fiel e a Pedra*. Durante alguns anos não tanto por causa de suas palavras, mas porque me dediquei ao romance, volto à dramaturgia, pois, apesar de tudo, é preciso escrever para o teatro.<sup>51</sup>

Outro desabafo foi feito em carta ao amigo Lauro de Oliveira, datada de 29 de janeiro de 1976, agradecendo os comentários sobre sua trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*, que ficou cercada de silêncio, na época:

---

<sup>51</sup> AGUIAR, Cláudio. *Como e por que continuamos emparedados*. IN: Programa do espetáculo *A Emparedada*, com texto de Cláudio Aguiar e direção de Augusta Ferraz. Inspirado em *A Emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela. A montagem foi apresentada durante o IV Festival Recife do Teatro Nacional, em 16 de novembro de 2001.

Lauro, meu caro,  
 Muito grato pela sua carta que por sinal só trata das minhas peças. Suas palavras me são valiosas, inclusive, pelo seguinte: que não recebi nenhuma palavra, sobre as peças, dos escritores e críticos para os quais as enviei. Aliás, a quase totalidade nem ao menos me escreveu para agradecê-las. Quanto ao pessoal do teatro (enviei dezenas para atores, diretores e empresários) quanto a esses, nem se fala. Não, Lauro, o silêncio não é de ouro. Se fosse, não se gastava tanto no Brasil.<sup>52</sup>

Não é difícil entender o sentimento do escritor Osman Lins com relação à arte dramática. Até hoje, nos livros sobre teatro em geral e dramaturgia brasileira em particular, ele continua ausente. Na edição de 1998 de *Moderna Dramaturgia Brasileira*, de Sábato Magaldi, o autor elenca 29 autores teatrais e analisa uma ou algumas de suas peças. Magaldi explica na Introdução que de certa forma o livro é uma continuação de *Panorama do Teatro Brasileiro*, publicado em 1962:

*Moderna Dramaturgia Brasileira* não pretende apresentar, porém, uma análise da obra inteira dos criadores examinados. Os capítulos que reuni nasceram ao sabor das circunstâncias. Ora um artigo para jornal ou revista, prefácio ou apresentação em programa de espetáculo. Ora o desejo de dar maior organicidade ao estudo de um autor, já que o projeto que agora se concretiza data de muito tempo.

A seleção dos nomes não obedece ao critério de importância que lhes atribuo, mas ao valor subjetivo dos meus próprios trabalhos. Isto é, acham-se aqui os que me parecem mais prontos para publicação. Por isso, no segundo volume, devem ser aproveitados ensaios sobre outros dramaturgos e – por que não? – realizações dos mesmos agora comentados.

Em quase quatro décadas de crítica militante, tive oportunidade de escrever sobre cerca de uma centena e meia de dramaturgos brasileiros modernos. Menciono, por ordem alfabética, alguns de que penso ocupar-me, no segundo volume.<sup>53</sup>

52

LINS, Osman. Carta ao amigo Lauro de Oliveira. São Paulo: 29 de janeiro de 1976. Acervo Lauro de Oliveira.

53

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p XIII

Então, cita mais 52 nomes de autores que pretende apresentar, no entanto, o respeitado crítico teatral não inclui na sua listagem o nome de Osman Lins. Magaldi é um dos principais articuladores da recuperação de Oswald de Andrade enquanto dramaturgo e da peça *O Rei da Vela*, escrita em 1933, publicada em 1937 e só encenada em 1967, com direção assinada por José Celso Martinez Corrêa. É uma pena que um militante cultural da envergadura de Sábato não tenha atentado para a importância da dramaturgia experimental de Osman Lins e não incluía as peças do autor pernambucano no repertório seletivo de suas análises.

É bem verdade que Osman Lins foi saudado com entusiasmo por Magaldi, quando da estreia de *Lisbela e o Prisioneiro*, já citado anteriormente.

A peça *Lisbela e o Prisioneiro* parece ainda ser a principal referência nas citações de críticos e pesquisadores sobre a obra de Osman Lins. Os críticos Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas resgatam o pensamento do encenador Adolfo Celi sobre a comédia de Osman no livro *Cem Anos de Teatro em São Paulo: "Lisbela e o Prisioneiro" parte do regional autêntico para uma dimensão maior, mesmo se subentendida, e por isso sua linguagem nos parece universal*.<sup>54</sup> Vale lembrar que o diretor artístico da Companhia Tônia-Celi-Autran, Adolfo Celi explicitou que o concurso, do qual Osman Lins foi vencedor da segunda edição, foi, naquela época (1961) uma tentativa de premiar uma nova geração brasileira. "As três correntes [dramatúrgicas] que atualmente chegam a interessar âmbitos culturais e populares seguem, numa classificação aproximada, uma linha folclórico-mítica, uma linha histórico-filosófica e, finalmente, uma linha realista de crítica social".<sup>55</sup>

---

54 CELI, Adolfo. Apud. MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. IN: *Cem Anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 277

55 *Ibidem* p. 276.

Nos dois casos, tanto de Magaldi quanto de Celi, o que é destacado na peça de Osman é o olhar folclórico, ainda que isso possa constituir uma criação de fôlego, numa linguagem universal.

O crítico Décio de Almeida Prado ao traçar sua visão panorâmica em *O teatro brasileiro moderno* reúne num mesmo grupo autores de escrituras bem diferentes:

O regionalismo, em algumas de suas modalidades, aproveitando as peculiaridades locais – a seca, o cangaço, o coronelismo, a religiosidade – ou valendo-se dessas manifestações da arte popular tão frequente no Nordeste, marca o que poderíamos chamar, um tanto abusivamente, de Escola do Recife, nome que, além de já consagrado em literatura, nos permite unir escritores tão díspares, alguns já falecidos, como José Carlos Cavalcanti Borges e Joaquim Cardozo, Hermilo Borba Filho e Aristóteles Soares, Luiz Marinho e Aldomar Conrado, Osman Lins e Francisco Pereira da Silva.

A única peça deste vasto ciclo nordestino a adquirir projeção igual às melhores obras de Ariano Suassuna foi, talvez inesperadamente, um “auto de natal pernambucano”, *Morte e Vida Severina*, escrito mais como poesia do que como teatro por João Cabral de Melo Neto.<sup>56</sup>

### 3.4 - Teorias de Osman sobre o teatro

Em *Guerra sem Testemunhas*, Osman Lins expõe seu ideário sobre o teatro. Escrito como uma longa entrevista em que o autor aparece ficcionalmente como WM (Willy Mompou) e seu entrevistador se apresenta com os sinais  $\Delta\nabla$ , o escritor expõe os seus pontos de vista focalizando questões estéticas, éticas e da recepção teatral.

---

56

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.84.

Primeiro relata o que ele considera o “problema”: a submissão do teatro ao diálogo, a extensão imposta ao gênero, o texto teatral como criação parcial e a “encarnação” do ator. E para reforçar seus argumentos, apresenta exemplos. Lins lembra que Shakespeare “escrevia, em outra época, para um teatro que permitia a expansão de seu poder verbal”. E reafirma que não é isso que acontece na cena daquele período. Quanto às convenções da duração do espetáculo, o autor considera um cárcere contra o qual alguns autores se insurgiram.

No que se refere à limitação de tempo estabelecida para o espetáculo teatral, é bom lembrar que essa rebeldia se tem manifestado em alguns dos mais representativos autores de teatro. Recordemos a dialogia de Ibsen, *Imperador e Galileu*; os nove atos de O’Neil em *Estranho Interlúdio*; e *A Volta de Matusalém*, de Bernard Shaw, com suas oitenta páginas de prefácio e cuja representação em New York teve a duração de três noites. Os exemplos citados provam a existência, em escritores que fizeram do teatro seu meio dominante e até exclusivo de expressão, de um inconformismo latente contra as limitações do gênero e uma nostalgia de gênero mais livre, que talvez fosse o romance.

[...]

Restrinjo-me, reforçando minha tese de que o teatro, no fundo, não satisfaz na íntegra às virtualidades do escritor, a firmar que os dramas shakespearianos, apesar de toda a teatralidade, são romances postos em termos cênicos. A multiplicidade de motivos, de lugares e de personagens, o percurso no tempo dos acontecimentos expostos, assim como a opulência da linguagem revelam a procura de uma adequação desesperada entre as limitações do teatro e a força imaginativa do escritor.<sup>57</sup>

Lins chama atenção para que, no caso do romance, o ficcionista é o responsável absoluto pela criação com a qual o leitor se defronta. “Sendo o texto, em teatro, criação parcial, dependente de outros para completar-se, refoge a certas

---

57

LINS, Osman. *Guerra sem Testemunhas*. Op. Cit., pp. 114-115.

coordenadas em minha maneira de ser, como a aversão aos meios termos, a deixar inconcluso qualquer ato”.<sup>58</sup>

Embora Osman Lins considere um dos pontos mais positivos do teatro ser uma arte coletiva, congregando pessoas (apesar das diferenças entre elas), objetivando a construção de um espetáculo, ele não encontra o “sentido comunitário” nos grupos da época em que escreveu o livro (final da década de 1960).

Apresenta como aspecto negativo a transmutação de verbo em carne, de fazer do “texto presente por meio de presenças”, ou seja, o modo como se manifesta a presença do ator na cena.

O intérprete, enquanto encarnação do personagem, tem limitações que não pode transpor impunemente e que abrangem, inclusive, a natureza do personagem. Vedada, por exemplo, ao mais hábil dos atores, a réplica teatral de *A Metamorfose*, sem perda do mistério e da estranheza que magnificam, no escrito, o personagem de Kafka. A existência de um ator em cena causaria sempre uma ideia de alucinação, de irrealidade; e um encenador hábil que contornasse o problema eliminando a presença física do personagem estaria apenas reconduzindo-o ao plano do romance.<sup>59</sup>

Após apresentar suas críticas e restrições à cena do período, ele faz uma proposta radical: Do fim da interpretação.

Sua ousadia está baseada na intenção de um texto absoluto e que ofereça ao público o próprio texto. E adianta que não tem tudo resolvido com relação a esse procedimento: “Não sei, exatamente, como se processaria o espetáculo; imagino, apenas, algumas de suas características; competiria a um diretor de cena desenvolvê-las, acrescentando-lhes os elementos que me escapam ou são obscuros para mim”.<sup>60</sup>

---

58 Ibidem, p. 116.

59 Ibidem, pp. 118-119.

60 Ibidem, p. 119.

Sua sugestão, de uma interpretação *branca* aproximada, “tanto quanto possível, da neutralidade da página” quer restabelecer o contato direto do leitor com o livro.

A visão que Osman Lins tem da arte dramática é de elevar o texto para o primeiro plano. Os outros elementos como música, figurino, luz e inclusive interpretação deveriam servir ao texto e nunca se sobrepor a ele. Ele chama a esse tipo de interpretação de “demonstração”.

Esse pressuposto indica que o ator não deve encarnar o papel, mas assumir uma postura neutra e distante, embora sem naturalidade e com rigor e expressividade.

Quando resolveu articular sua própria proposição, Osman Lins conhecia bem os estudos e as teorias teatrais em debate até aquele momento. Ele estudou entre 1958 e 1960, na Escola de Belas Artes, no Recife, no Curso de Dramaturgia. O escritor ficou uma temporada de seis meses em Paris, no início da década de 1960, onde assistiu a mais de 40 espetáculos.

Em *Guerra sem Testemunhas*, Lins menciona pensadores e teóricos, criadores, dramaturgos, poetas e encenadores. Ele cita o filósofo Henri Gouhier, que atesta que a representação é uma “ação feita presente”. Gouhier defende que “na representação, há presença e presente: essa dupla relação com a existência e com o tempo constitui a essência do teatro”. O filósofo diz que “Com o ator, o mistério do teatro é o da presença real, antes mesmo de ser o da metamorfose”.<sup>61</sup>

Também em *Guerra sem Testemunhas*, Lins critica o Naturalismo e o primeiro encenador moderno, André Antoine, que colocou em cena algumas postas

---

61 “Avec l'acteur, le mystère du théâtre est celui de la présence réelle, avant même d'être celui de la métamorphose. Mystère profane dont une expérience quotidienne nous révèle les effets, qu'elle justifie la supériorité ou l'infériorité, selon les cas, de la conversation sur la correspondance, de l'interrogation orale sur l'examen écrit”. GOUHIER, Henri. *L'essence du théâtre*. Librairie Philosophique J. VRIN, 2002, p. 16

sangrentas de boi na peça *Bouchers*, de Fernand Ices. E ele é rígido com a atriz francesa Sarah Bernhardt (1845-1923), porque diz que ela não quis usar joias falsas em cena.

Sobre a atriz testemunhou o ator e encenador Louis Jouvet “Sarah [Bernhardt] representava sem um gesto; era uma coisa assombrosa. Mal chegava a roçar as têmporas com as mãos, nada mais. O que se ouvia era apenas a articulação dos versos; o efeito era perturbador (...)”<sup>62</sup>.

Osman Lins também discorda da posição de Gaston Baty, quanto este defende que “a tarefa do diretor será restituir à obra do poeta o que essa haja perdido no caminho do sonho para o manuscrito”.<sup>63</sup> Segundo Roubine, Baty, contemporâneo de Jouvet, “proclama que chegou o tempo de ‘destronar o Verbo Rei’”.<sup>64</sup> Fica fácil entender a posição crítica de Lins, um dramaturgo em defesa da palavra.

### 3.5 - Passeio por teatralidades

A definição de teatro é a mais ampla e polêmica das questões da estética teatral. Ao buscar definir o que é especificamente teatral, para distinguir de outras artes, a noção de *teatralidade* mostra-se complexa. E é um conceito dinâmico que veio se transformando ao longo da história.

O dicionário francês *Petit Robert* registra o termo a partir de 1842, atestando o texto como elemento mais relevante para indicar o fenômeno teatral, o que assinala um legado desde a Renascença.

---

<sup>62</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. Pp. 45-46

<sup>63</sup> LINS, Osman. *Guerra sem Testemunhas*. Op. Cit., p. 118.

<sup>64</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Op. Cit., p. 45

Constantin Stanislavski, por exemplo, empregava o termo para designar atores caricaturais, falsos e empolados, tornando o termo depreciador.

Já Vsevolod Meyerhold, ao escudar o *teatro teatral*, exaltava na cena a construção de signos inflados de significação. Nesse caso, a teatralidade, é apresentada como valor positivo.

Ao diretor Nicolas Evreinov (1879-1953) é creditada a origem da palavra teatralidade. Ele teria utilizado o termo “teatralnost” nos seus textos *Apologia da teatralidade*, de 1908. Evreinov defende que todo ser humano tem o instinto de teatralidade, de imitação, o que pode fazer com o homem se transfigure e possa se afastar da realidade. Diretor ligado ao Simbolismo russo, ele se opõe ao Naturalismo por considerar que a condução cênica de reprodução da realidade tira espaço no imaginário do público.

Roubine garante que, durante o século XX, duas disposições foram confrontadas: o Naturalismo, que seria a tentativa de representação figurativa do real, e o seu oposto, o Simbolismo ou o irrealismo.

O debate sobre o real tem um momento marcante na história do teatro que coincide com o surgimento do teatro moderno, ou seja, do início do movimento do Naturalismo. Para Roubine, a obra de Antoine corresponde ao sonho do capitalismo industrial, que é a conquista do mundo real, a conquista científica, colonial e estética. Reproduzir o mundo significa dominar o mundo. É a mimética de um teatro que sonha com uma coincidência fotográfica entre a realidade e sua representação.

As propostas artísticas que se opõem ao Naturalismo buscam o desvendamento da produção teatral.

Stanislavski, tanto quanto André Antoine (1858-1943), era partidário de levar o espectador, através do ilusionismo cênico, a esquecer que se encontrava no

teatro. Já os poetas simbolistas, além de Jarry, Meyerhold, Brecht e Artaud propunham o contrário, fazendo com que o espectador não fosse simplesmente para ver e ouvir a representação, mas que ele participasse ativamente de alguma forma, tendo plena consciência do jogo teatral, o real e a ficção.

Sobre a interpretação no teatro simbolista, o poeta e dramaturgo belga Maeterlinck propõe o teatro estático, que consiste na expressão da vida interior através das palavras e não das ações físicas. No ensaio *O cotidiano trágico* (le tragique quotidien) de 1896 apresenta uma proposta cênica, em que a imobilidade, a quietude e o silêncio são elementos em jogo na encenação. Apesar das tentativas do teatro estático, Maeterlinck afirma que a ação é a essência do teatro e interessa-se pela harmonia da revelação interna através dos meios mais simples.

Maeterlinck chegou a declarar que a “lei soberana, a exigência essencial do teatro serão sempre a ação, embora no drama moderno, ao lidar com a psicologia e a vida moral, essa ação seja normalmente a do conflito interior, como o que se dá entre o dever e o desejo”. A filosofia de Maeterlinck nos anos posteriores, baseada na busca da harmonia interna que fortificaria o homem contra as forças do destino e da morte, era, em última análise, incompatível com sua visão inicial do teatro: quando a harmonia for finalmente alcançada, todo conflito desaparecerá e com ele o drama, é a expressão do conflito.<sup>65</sup>

Já Aurelian Lugné-Poe (1869-1940), ator francês e diretor de cena, fundador do Teatro de l’Oeuvre em 1893, buscava um teatro simbolista, mais vívido e cheio de cor. Ele não pretendia tirar o ator vivo do palco, mas experimentava alternativas “como figuras-sombras, talvez maiores que as naturais, marionetes, a pantomima inglesa, a pantomima clowns, macabra ou engraçada...”<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 289.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 284

### 3.6 - Percepções da cena brasileira

O ideário de Osman Lins sobre o teatro foi escrito num contexto de muitas tensões. Pois para dramaturgo, o teatro é uma batalha onde o triunfo é quase impossível, devido às energias que o teatro brasileiro exige dos autores.

Estava longe de conhecer, quando escrevi minhas peças, o reino indiferente e cruel que é o nosso teatro. As companhias, pequenas cortes erigidas em torno de uma estrela, de cujo nome e prestígio se alimentam – e que inversamente existem para nutrir tal nome e tal prestígio; os empresários bissextos ou apenas ocasionais, que financiam espetáculo do mesmo modo que poderiam empregar seu dinheiro na distribuição de ostras para os restaurantes; os diretores, europeus e brasileiros traumatizados pela concessão de bolsas no estrangeiro, transformando a cena onde imperam seus sonhos em algo semelhante aos *cottages* nos quais ingleses de branco, olhando com *spleen* através das janelas a luxuriante e incivilizada paisagem da colônia, tomam *cocktails* ao entardecer, sonhando com a Rainha e lendo religiosamente, como o personagem de Maugham, as novidades estampadas semanas antes no *Times*.

Todos empenhados, acima de tudo, em obter subvenções oficiais e lastimando que estas não correspondam nunca aos seus desejos; considerando-as sempre uma recompensa inferior a seus méritos e não uma concessão outorgada com dinheiro do povo, que mereceria em troca algum serviço.<sup>67</sup>

Apesar de reconhecer o “*tradicionalismo*” de seus primeiros textos e justificar que naquela época os postulados do “*naturalismo*” ainda eram muito fortes sobre o que pensava da literatura, ele defende que no final da década de 1960, quando publicou *Guerra sem Testemunhas*, esse projeto já havia sido abandonado. “Tudo isto já foi ultrapassado. Se algo existe que continue a atrair-me no drama é o

67

LINS, *Guerra sem testemunhas*. Op. Cit., pp. 125-126

rigor da construção, o cálculo com que se distribuem os acontecimentos, o artifício e o engenho com que urge preparar e solucionar a intriga.”<sup>68</sup>

Daí então sua tendência de preparar com minúcia todos os seus trabalhos literários visando garantir-lhes “harmonia e unidade”, dando-lhes condições de sobreviverem ao tempo, de perdurarem. Mas indica as novas formulações que está configurando para sua obra dramática: “minhas concepções, porém, tendem agora para o épico e se desligaram da subserviência à tradição do real. Estou comprometido com outra espécie de realidade”.<sup>69</sup> E garante que, naquela época, já conhecia bem, pois experimentou as regras que estava empreendendo quebrar:

(...) havendo começado a meditar bem cedo sobre o romance e o conto, e só mais tarde vindo a interessar-me o teatro como meio de expressão, minhas experiências cênicas eram sempre mais servis, menos originais, que as minhas tentativas contemporâneas e mesmo anteriores – na ficção. Só agora creio haver chegado ao ponto em que as duas vertentes começam a equilibrar-se. Mesmo assim, meu teatro nunca haverá de ser autônomo, mas um satélite de minha novelística.<sup>70</sup>

### 3.7 - Produção e recepção

Mas Osman Lins sabia que as inovações estéticas não eram suficientes, pois precisaria garantir que elas chegassem ao seu destino: o público. E dedicou boa parte do seu livro *Guerra sem Testemunhas* para destrinchar as armadilhas do poder nos procedimentos da produção dramática e sua relação com o Estado.

Denunciava que a produção dramática brasileira estava sendo praticamente ignorada pelo Estado, que a reconhecia no momento do veto, “quando se trata de

<sup>68</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>69</sup> Idem. Na tese de Maria Teresa de Jesus Dias, *O teatro que conta*, aqui já referida, a autora apresenta convergências e divergências entre Osman Lins e Hermilo Borba Filho quanto à dramática e a direção de ambos rumo à épica, embora com tratamentos diferenciados. Cf. na Op. Cit., pp.62-68.

<sup>70</sup> LINS, Osman. *Guerra sem Testemunhas*, Op. cit., p.130.

impedir, através da censura, a sua encenação”<sup>71</sup> e quem saía ganhando mesmo com as aludidas subvenções eram os empresários. E para dar mais sustentação a sua hipótese lembrou dos ensinamentos de Ernest Fischer, em *A Necessidade da Arte*, quando diz que sob o capitalismo “toda arte situada acima de certo nível de mediocridade tem sido uma arte de protesto, crítica e revolta”.<sup>72</sup>

Suas teorias refletem sua indignação com o lugar que é reservado ao texto teatral naqueles anos 1960. Osman Lins reclamava de encenadores desrespeitosos, que subvertiam o sentido do texto ou destruíam o pensamento do autor, além da valorização de peças estrangeiras; do estrelismo dos atores e diretores e traça em suas formulações sobre distanciamento entre intérprete e personagem um diálogo estreito com Bertolt Brecht. As influências de Hermilo Borba Filho também se fazem presentes no seu ideário, através da utilização de elementos da cultura popular nordestina.

### 3.8 - Confronto de ideias com Rosenfeld

O diretor do Théâtre Libre, André Antoine, registrou, em 1903, que a encenação acabara de nascer, na qual reinaria o diretor de teatro, o *metteur-en-scène*, o encenador.<sup>73</sup>

Mas existem outros predecessores nesta criação que mudou os processos cênicos, e que, sobretudo, consolidou-se em todo século XX e ainda continua a exercer forte influência neste novo século. Naqueles momentos inaugurais da

---

71 Ibidem, p. 143.

72 Idem.

73 Cf. DORT, Bernard. *A encenação, uma nova arte?* IN: *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 61-69.

encenação, correntes estéticas se contrapunham para restituir ao palco a *teatralidade*. Simbolistas contra os naturalistas, e a partir daí uma infinidade de *ismos* que vão tomar o palco na intenção de deixar claro para o espectador que ele estava diante de uma cena teatral e não de uma cena real. O *real* ficava fora da casa de espetáculos.

Para todos estes teatralistas, muito especialmente os russos que se contrapunham a Constantin Stanislavski, a questão que se colocava era o da “quebra da quarta parede”, o restabelecimento de uma relação direta com a plateia abolindo-se o “espaço euclidiano” e do tempo cronológico. Experiências as mais diversas foram feitas. Tanto aquelas que não perderam de vista o “texto dramático” como aquelas que se impuseram como “texto cênico”.

A partir daí havia a constatação que o velho teatro ruíra e sobre seus escombros um novo teatro, uma nova concepção desta arte, instituía-se “liberta da literatura”, do “textocentrismo”. O novo teatro ganhava teorias próprias à sua época. E mesmo que em algumas delas o texto ainda fosse o foco da cena, este foco era mediatizado pelo encenador.

O advento do encenador provoca no exercício do teatro o aparecimento de uma nova dimensão: a reflexão sobre a obra. Entre essa obra e o público, entre o “texto eterno” e um público que se modifica, submetido a condições históricas e sociais determinadas, existe agora uma mediação.<sup>74</sup>

No Brasil somente depois da montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, por Zbigniew Marian Ziemiński, é que a encenação como arte passaria a ganhar espaço no palco, na mídia e junto aos espectadores. Demoraria certo tempo para firmar-se, mas, à época em que Osman Lins escreveu seu ensaio “O escritor e o teatro”, publicado em 1969, no seu *Guerra sem testemunhas*, no palco

74

Ibidem, p. 68

brasileiro já havia reverberado as grandes conquistas estéticas europeias e mesmo norte-americanas. Em 1968, por exemplo, estreava *O balcão* de Jean Genet, com direção de Victor Garcia, cuja atmosfera ritual, solene, favorecia ainda mais as tendências de um teatro visual e cena radicais, sob a influência de Artaud, “contrário ao teatro conceitual que manipula sobretudo a função comunicativa da palavra”.<sup>75</sup>

Se Anatol Rosenfeld foi capaz de manifestar entusiasmo por esta montagem, não deixou de fazer-lhe restrições, especialmente pela configuração “irracional” do espetáculo: “O teatro é também é sobretudo um lugar de lucidez, de crítica social, de discussão intelectual de valores – fato que, evidentemente, não nega, antes exige, a intensa participação emocional.”<sup>76</sup>

Tendo como pano de fundo um movimento de experimentações teatrais várias, inclusive em pesquisas as mais diversas com o teatro político, épico, via Arena e/ou Oficina, é que Osman Lins vai propor um teatro, ou uma teoria do teatro, que reinvestisse a palavra soberana no palco.

Anatol Rosenfeld que tinha uma dimensão antropológica e filosófica, além de histórica e estética do teatro, não concordou com a autonomia criativa que Lins advogava pela palavra. Rosenfeld defendia o teatro em sua especificidade, isto é, arte diversa da literatura, da “indústria cultural”, apoiada em estrutura artesanal, no jogo cênico, acentuando-se ainda neste fenômeno - o fenômeno do teatro -, a fundamental “metamorfose” necessária ao ator em personagem, sempre dentro do universo simbólico, que já traz em si a “teatralidade”: “nascido da máscara e tendo nela seu fundamento, o teatro nos fala incessantemente de máscaras, enquanto as põe e tira:

---

75 ROSENFELD, Anatol. *O balcão*. In: *Prismas do teatro*. Op. Cit., p.175

76 *Ibidem*, p. 178.

o tema do teatro é o próprio teatro – o mundo humano; o tema do ator, o próprio ator – o homem.”<sup>77</sup>

Quanto à ideia de que a dramaturgia é “apenas” mais um dos elementos do teatro, Rosenfeld defende com veemência no artigo *A Essência do Teatro*. Vejamos o seu raciocínio:

O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário material dele. O teatro a incorpora como um de seus elementos. O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são *representados*, no momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens. A base do teatro é a fusão do ator com a personagem, a identificação de um eu com outro eu – fato que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) ao domínio de uma arte espaço-temporal ou audiovisual.<sup>78</sup>

Se Rosenfeld respeita a palavra e chega mesmo a condenar alguns exageros da cena naquele momento, não concorda com os “cárceres” da teoria osmaniana para o teatro:

O argumento fundamental de Osman Lins contra o teatro é o de que o ofício do escritor é transmutar a realidade em verbo. O teatro, porém, retraduziria o verbo em realidade, vida e carne, precisamente pela “encarnação”. Tratar-se-ia, pois, de uma volta ao início, “retorno àquela realidade que, captada pelo escritor, foi elaborada como literatura”. Nisso, no entanto, há uma visão falha do teatro: este não é “realização” ou “encarnação” em qualquer sentido literal. A representação teatral é tão simbólica como a verbal, embora os signos teatrais sejam em parte outros que os literários. Não há nenhuma volta à realidade, apenas a fusão dos signos verbais – agora vitalizados pela mobilização das virtualidades sonoras – com outros signos, os cênicos, de ordem icônica.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> ROSENFELD, Anatol. *O fenômeno teatral*. IN: *Texto/contexto*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 43.

<sup>78</sup> ROSENFELD. *A Essência do Teatro*. IN: *Prismas do Teatro*. Op. Cit., p. 21.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 194.

A argumentação de Rosenfeld veio como reação à publicação de *Guerra sem Testemunhas*. Naquele momento, Osman Lins aparecia como uma voz dissonante em defesa da palavra no palco, ao levantar a bandeira de que o texto é o principal, o elemento mais importante no teatro. Isso foi recebido como um exagero por Rosenfeld, que considerou a posição como “antiquada e superada” principalmente porque, naquele momento, influenciado por tendências postas em prática desde o início do século XX, “o texto literário é marginalizado em favor de elementos não-literários, visuais e auditivos, cuja livre manipulação coloca o diretor no centro da arte teatral”.<sup>80</sup> O crítico entende que a chamada “interpretação branca” osmaniana, que deveria aproximar-se da “neutralidade da página”, é impossível.

Essa concepção afigura-se superbrechtiana, a ponto de se tornar antibrechtiana, visto que Brecht vivia seus textos em termos cênicos. O ator, para Osman Lins, não teria de chamar a si o encargo das paixões. [...] Portanto, não a interpretação e sim a demonstração de um texto. Essas teses parecem pouco atuais, mas contêm um núcleo de ideias interessantes. Visando ao “término do ciclo da interpretação”, Osman Lins procura radicalizar a modernização do teatro em termos correspondentes às outras artes.<sup>81</sup>

Para fundamentar sua argumentação, Osman Lins cita exemplos das artes plásticas, da própria literatura e da música:

Cézanne, Joyce, Kafka, Schönberg, Calder, concebem mundos insólitos, subvertem o estabelecido, abrem espaço para futuras conquistas. Enquanto isso Lawrence Olivier insiste em olhar de viés quando procura sugerir perfídia; e as empregadinhas, sempre de avental, continuam a juntar as pontas dos pés, para fingir simplicidade.<sup>82</sup>

---

80 Ibidem p.191.

81 ROSENFELD, Anatol. *Osman Lins e o Teatro Atual*. IN: *Prismas do Teatro*. Op.Cit., p. 194.

82 LINS, Osman. *Guerra sem Testemunhas*. Op. Cit., pp.122/123.

O escritor pernambucano adverte que a presença do intérprete, “como encarnação da personagem, é um entrave, um elemento arcaizante, no mais revolucionário dos textos”<sup>83</sup>. Anatol se contrapõe afirmando que “o ideal da neutralidade da página é cenicamente impossível, na medida em que surge o mediador humano, mesmo como mero ‘porta-voz’ da fala branca”.<sup>84</sup>

Nesse mesmo artigo o crítico discorre sobre as mudanças que o teatro sofreu na representação, enfrentado esse problema de várias maneiras, tanto

(...) na linha que vai de Jarry ao teatro do absurdo, como naquela que, vindo do naturalismo e expressionismo, resultou nas encenações de Piscator e no teatro épico de Brecht. Transformou-se radicalmente a concepção da personagem (despsicologização, fragmentação, marionetização, etc.), o diálogo (esvaziamento, clichê, etc.) e a relação entre ator e personagem (pense-se em Brecht, no sistema coringa de Augusto Boal ou em experiências semelhantes do Living Theatre).<sup>85</sup>

E conclui afirmando que a solução não será o “término do ciclo da interpretação”, mas na adoção de outras maneiras de interpretação, mesmo que, às vezes, mutuamente contrárias, tendo como exemplo o já experimentado por Meyerhold e Brecht até Grotowski, o Living Theatre e José Celso Martinez Corrêa.

Osman Lins ao defender seus conceitos acendeu “seus pares”, toda aquela coletividade teatral que ele achava “ideal”, mas não “real”, pelo tom de provocação com que se referia ao diálogo no texto de teatro e ao propor um novo tipo de interpretação, quase “zerando” o papel do encenador e dos demais cocriadores do espetáculo teatral.

---

83 Ibidem, p. 123.

84 ROSENFELD, Anatol. *Osman Lins e o Teatro Atual*. In: Op. Cit., p. 195.

85 Idem.

Ao mesmo tempo em que criticou as instituições teatrais, a política cultural do Governo, companhias, grupos, atores e diretores, Osman Lins atraiu para si, possivelmente, não os melhores sentimentos humanos. Resultado: ficou isolado com sua bandeira, o que deve ter gerado uma dificuldade na recepção de sua obra *Santa Automóvel e Soldado*.

Ao discernir sobre a “briga conjugal entre escritores e crítico”, Flávio Kothe lembra que isso faz parte da luta ideológica que noite e dia se trava numa sociedade de interesses antagônicos. E o silêncio é uma excelente forma de se contrapor. Ignorando-se, seja por qualquer motivo, faz com que a obra de arte fique no limbo.

Não se trata de mero subjetivismo idiossincrático: a própria subjetividade é um produto social. Há, contudo, parâmetros impostos pela tradição e pelas necessidades do presente. A crítica nunca é algo apenas moral ou algo apenas estético. Mesmo para os formalistas, a envergonhada questão da beleza não pode desvincular-se nem que seja por negação, da verdade e da justiça; mas mesmo para a crítica mais engajada, desconhecer a forma é desconhecer também o conteúdo artístico.<sup>86</sup>

### 3.9 - Teatro contemporâneo e as pegadas simbolistas

Se, como defende Jean-Jacques Roubine,<sup>87</sup> “toda prática artística se desenvolve a partir de motivações teóricas implícitas ou explícitas” ao mesmo tempo em que “toda teoria se alimenta da prática por ela fundada”<sup>88</sup> numa contribuição mútua para sua evolução e transformação, Osman Lins retroalimentou o seu teatro. Seus

---

86 KOTHE, Flávio. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981, pp.10 e 11.

87 ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 9.

88 Idem.

pressupostos gerais expressos no ensaio *O escritor e o teatro* se mostram ideias particulares que dão um “norte”, para uma possível dramaturgia e também de uma cena que almeja ver concretizada, embora ele faça generalizações e mesmo críticas a certas tendências estético-ideológicas.

No ideário de Osman Lins sobre teatro encontramos ressonâncias do pensamento do Movimento Simbolista, que se desenvolve nas artes plásticas, na literatura e no teatro no fim do século XIX. Não se trata de afirmar que Lins fosse um simbolista, mas apenas constatar que seu pensamento teatral está em correspondência com a defesa do texto na cena teatral dos simbolistas que discutiram essa questão.

Como ressalta Eudinyr Fraga, o Simbolismo é “a maior revolução poética (e da linguagem) da literatura moderna, é um sopro renovador que vai fecundar todos os movimentos subsequentes, mesmo aqueles que lhe são direta e conscientemente adversos”.<sup>89</sup>

A estética da encenação simbolista supõe um palco neutro, onde a palavra deve evocar as ações, infundir-lhe vida. Era tão obsessiva essa ideia para os simbolistas que Theodore de Banville (1823-1891), escreveu uma peça, *O Ferreiro* (*Le forgeron*), em 1887, admitindo que a escreveu apenas para ser lida. E “Mallarmé elogiou calorosamente esse ‘espetáculo numa poltrona’ como exemplo do melhor teatro, um teatro da mente”.<sup>90</sup> No mesmo tom de confronto com o naturalismo de Émile Zola e André Antoine.

---

<sup>89</sup> Ibidem p. 36.

<sup>90</sup> CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Op. Cit. 281

Jean-Jacques Roubine questiona a ideia dos simbolistas de ter um teatro sagrado, lembrando que para que isso possa existir é preciso uma metafísica coletiva, comum ao palco e plateia. Se essa base existe nos teatros tradicionais do extremo Oriente, desapareceu na sociedade laicizada da Europa do final do século XIX.

Osman Lins aproxima-se na composição teórica de *Guerra sem testemunhas* das ideias dos simbolistas quando esses “no palco, não veem nem o lugar de uma ação dramática nem um espaço mais ou menos adaptado à materialização dessa palavra”.<sup>91</sup>

Para os simbolistas, a encarnação cênica é percebida como uma ameaça para o verbo poético. Eles recusam a minúcia da *mimese* naturalista. O discurso simbolista busca desvalorizar, senão eliminar, todos os outros elementos da teatralidade.

O teatro simbolista, como lembra Roubine, pretende renunciar à maioria das aquisições técnicas herdadas dos dois últimos séculos. O objetivo permanece o de evitar qualquer interferência, principalmente visual: “Os simbolistas chegam a dar uma definição nova da encenação: ela não deve se materializar; é ‘o livre jogo da imaginação’ do espectador que, mobilizado pelo canto das palavras, irá elaborá-la. Ao palco basta fornecer, discretamente, algumas referências. Elas balizarão o devaneio criador de cada um”.<sup>92</sup>

O ator também é alvo da desconfiança dos simbolistas. Ao intérprete cabe preferir a palavra do poeta. Apenas isso, segundo os simbolistas. Alguns autores se mostram mais hostis ao ator, como Maeterlinck. Outros simbolistas, a exemplo de Mallarmé e Jarry tentam aprisioná-lo em uma estrita rede de coerções estéticas, de

---

<sup>91</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Op. cit. p. 122.

<sup>92</sup> *Ibidem* p. 123.

maneira a amenizar o peso mimético de sua presença física e de seus vícios de atuação. Jarry propõe uma irrealização do gestual, uma dicção salmódica e um retorno à máscara. Maneira de arrancar o ator de sua humanidade cotidiana!

Paradoxais, mas no fundo lógicos consigo mesmos, certos simbolistas preconizam... a supressão da representação! A leitura exclusiva, dizem, proporciona os mesmos atrativos sem ter nenhum de seus inconvenientes, uma vez que o sonho que deve emanar da fala não se rompe com a materialidade dos cenários, rostos ou mesmo a voz do ator (Mallarmé, Maeterlinck...)<sup>93</sup>

Osman Lins defende, em *Guerra sem Testemunhas*:

No teatro, como na frase bíblica, o verbo faz-se carne? A lei básica do meu ofício, a mola de minha ambição é exatamente o contrário: transmutar a carne em verbo. Esse processo é contido em sua liberdade, no teatro, pela presença do ator; ou, para ser exato, pelo modo como se manifesta essa presença.

(...)

Sonho, por todos os motivos referidos, com um tipo de representação que deixasse de ser, sob qualquer aspecto, concretização do texto e que, ao contrário, aspirasse a aproximar do texto o espectador.<sup>94</sup>

Muitos autores, teóricos e diretores do século XX devem alguma coisa ao pensamento simbolista, destaca Roubine. Para o autor o “novo teatro” dos anos 1950-1960 com Beckett e Ionesco se situa manifestadamente no contexto do Simbolismo. Pela primeira vez desde o Classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real.

E esse foi o grande ganho que o Simbolismo trouxe para a arte teatral, como possibilidade de ampliação do pensamento das artes cênicas. Essa posição de

---

93 Ibidem, p. 125

94 LINS, Osman. *Guerra sem Testemunhas*. Op. cit., pp. 118-119.

autonomia da imagem cênica em relação à realidade e à verdade iria transformar integralmente tanto a concepção como a prática do teatro no século XX, aberto e tolerante a todo tipo de teorização e experimentação.

O pensamento teórico defendido por Osman Lins em *Guerra sem Testemunhas* traz algum tipo de ligação com as posições adotadas pelos simbolistas do século XIX. Mas é bom que fique claro que Osman *alterou* suas ideias nos conflitos diretos e indiretos (com Anatol e com outros) e a trilogia *Santa, Automóvel e Soldado* contém referências de outros teóricos. Piscator, com quem Brecht trabalhara na Alemanha dos anos 1920, e que pretendia fazer do teatro o lugar de questionamento da sociedade, exerce sua influência. E principalmente as experimentações da *forma épica* preconizada por Brecht inspiram a trilogia osmaniana.

### **3.10 - Panorama nos tempos de chumbo**

Qual o cenário da escritura das três peças experimentais de Osman Lins?

Os militares (e outros) armaram um golpe, em 1964, sob a justificativa de que a ditadura iria bloquear o caminho do comunismo - que eles viam como ameaça da esquerda - e de que iria estabilizar o país para a expansão capitalista. Existe uma bibliografia vasta sobre o assunto e não vamos nos deter nesse aspecto. O que nos interessa é pontuar o quadro cultural durante o regime de exceção.

No livro de ensaios *O Teatro sob Pressão*, o crítico polonês naturalizado brasileiro Yan Michalski - que durante 21 anos escreveu para o *Jornal do Brasil* sobre a cena teatral - avisa que um estudo analítico da criação teatral brasileira de 1964 a 1984 ainda está por ser feito. Mas seu trabalho dá uma panorâmica acerca do teatro

desse período, inclusive com reavaliações à época da republicação, em 1989. E apesar do caráter predominantemente jornalístico, suas investigações são preciosas.

As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um poderoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade de seu tempo.<sup>95</sup>

Michalski destaca que o empobrecimento foi inegável, e que as ações repressivas, com prisões, exílio e ameaças, por exemplo, sufocaram algumas possibilidades. Mas que, paradoxalmente, esse teatro amordaçado produziu uma das etapas mais fecundas de sua história.

### 3.11 - Campo literário no campo do poder

Tomando por referência o sistema de valores e as trocas simbólicas do capitalismo tardio, podemos dizer que não houve mediação na produção final da carreira dramatúrgica de Osman Lins.

Quando lançou *Guerra sem Testemunhas*, em 1969, o escritor Osman Lins despertou resistência de vários grupos, seja na classe teatral que ignorou solenemente sua obra experimental (*Santa, automóvel e soldado*), seja por parte da mídia (jornalistas e críticos). Um dos poucos trabalhos publicados sobre a trilogia foi

---

<sup>95</sup> MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob Pressão: Uma Frente de Resistência*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 7.

da crítica Maria da Glória Bordini, numa edição do *Caderno de Sábado*, do jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre de 30 de setembro de 1978, logo após a morte do escritor. Bordini não fez uma análise mais aprofundada nem da estética das peças nem do contexto em que elas estavam inseridas, ou seja, não traça as articulações que as peças têm com a realidade brasileira diante do regime ditatorial.

Se por um lado Lins desafiou o cânone ao propor um novo tipo de teatro, por outro ele questionou o processo de articulação de patrocínio e destinação de verbas públicas para as companhias brasileiras, sobretudo as paulistas, que viravam as costas para o autor nacional, a principal defesa de todo o livro de ensaios (*Guerra sem Testemunhas*) do pernambucano.

Diante desse cenário, houve alguns tipos de reações. Um deles foi o silêncio, esta estratégia que é capaz de aniquilar carreiras, pessoas e obras pela tentativa de apagar sua existência.

Portanto, não foram poucas as pressões dentro do campo cultural em que Osman Lins estava inserido.

\*

Como um dramaturgo se insere no mercado? Pela natureza própria de um texto de teatro, ele anseia ganhar o palco. É verdade que a trilogia experimental de Osman Lins foi editada em 1975. Mas esta iniciativa não foi suficiente para que as peças recebessem montagens importantes.

Segundo o sociólogo e filósofo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), é preciso destrinchar as relações de forças que se articulam em torno de um autor para entender não só sua produção como o lugar que ele ocupa nesse campo.

O campo de poder é o espaço das relações de força entre agentes e instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes diferentes que [...] têm por aposta a transformação ou conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas.<sup>96</sup>

A intensidade da luta varia de acordo com a época e a competência de articulação dos envolvidos. No quadro que foi já traçado anteriormente, Osman Lins aparece como um homem preocupado com os rumos do País, da literatura e do teatro. Sua militância cultural é em prol do que ele pensa de um teatro de excelência. Sua atuação comprova que o teatro ocupava um lugar privilegiado em sua vida. Mas o escritor pernambucano ficou isolado ao revelar e criticar os procedimentos das instituições teatrais.

Da consagração da primeira peça montada, *Lisbela e o Prisioneiro*, à escritura de *Santa*, *Automóvel* e *Soldado*, foram quase 15 anos. Ao analisar essa trajetória, constatamos que, depois da encenação de *Lisbela* nenhum outro texto teatral seu emplacou para garantir-lhe outra consagração.

É verdade que *A Idade dos Homens* gerou polêmica na imprensa e rendeu muitas páginas nos jornais. Mas sempre com ressalvas ao drama social de Osman Lins. É também certo que *Guerra do Cansa-Cavalo* inaugurou um teatro municipal, o de Santo André, no interior de São Paulo. Mas nenhuma outra encenação conseguiu alavancar a obra dramática do escritor.

Se no início da carreira dramática, o escritor seguiu os passos das normas vigentes, com o passar dos anos e pelas insatisfações que já foram tratadas

96

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. M<sup>a</sup> Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 244.

nesse ensaio, ele passou a ocupar uma posição cada vez mais radical. E não fazia concessões para agradar ao público, à crítica ou mesmo à classe teatral.

Quando lançou *Guerra sem Testemunhas*, as posições de Osman Lins eram inflexíveis, motivadas por seus princípios éticos e estéticos. Era de se esperar que nenhuma daquelas pessoas (grupos, companhias, diretores, atores) supostamente atingidas por seu ideário buscasse os caminhos para consagrar as peças experimentais de Osman Lins.

Depois de muitas polêmicas do livro *Guerra sem Testemunhas*, a trilogia *Santa, Automóvel e Soldado* foi publicada sem encontrar aquela figura interessada em desempenhar o papel de inserir a obra no mercado que pudesse gerar um reconhecimento.

Para Bourdieu,

Em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo de poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos mais englobantes, a do lucro, econômico e político.<sup>97</sup>

O que se pode tirar desse ensinamento de Bourdieu?

Sabemos que a cultura é um espaço estratégico de interação simbólica e de poder, e que as lutas e negociações são grandes. Nessa relação, os grupos dominantes das convenções teatrais e a própria política cultural governamental, que tentava fazer valer o que seria importante, ou até o que seria importante dizer naquele momento, exerceram suas pressões.

---

<sup>97</sup> Ibidem, pp. 245-246.

No caso de Osman Lins ele estaria no mesmo bloco que outros produtores culturais no que se refere ao combate à ditadura que reinava naquele momento. Mas ocupava lugar de isolamento quando o assunto passava a ser a condução da política cultural desenvolvida pelos organismos teatrais, e no que se refere à estética particularíssima, ele também não ganhou aliados.

Se suas posições político-sociais renderam *status* dentro da sociedade, e para isso basta averiguar a quantidade de entrevistas que concedeu aos jornais da época; seu ideário estético sobre o teatro foi rebatido com críticas e com o próprio silêncio daqueles que poderiam dar legitimidade.

A consequência disso foi que sua obra dramaturgica experimental ficou praticamente no ostracismo. Seu teatro experimental não gozou das prerrogativas de produção e fruição artística. Ou seja, não conseguiu forçar sua entrada para usufruir do sistema de distinção a que se refere o sociólogo Pierre Bourdieu.

Os agentes e instâncias de consagração viraram-lhe as costas. Logicamente que isso não foi um bloco monolítico, articulado para revidar as posições estéticas de Lins. Seria até ingenuidade de nossa parte pensar dessa maneira. Mas chegamos à conclusão que a crítica desfiada por Osman inviabilizou naquele momento seu reconhecimento no campo. Pois como ressalta Bourdieu:

O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetiche* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra, ou o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. <sup>98</sup>

## **4. DRAMATURGIA EXPERIMENTAL**

## 4.1 - Peças experimentais

Osman Lins publicou o livro *Santa, Automóvel e Soldado* – composto pelos textos dramáticos *Auto das Figuras de Barro*, *Auto do Salão do Automóvel* e *Romance dos Dois Soldados de Herodes* - em 1975, dois anos depois do lançamento de sua obra mais ambiciosa, *Avalovara* (1973), e um ano antes da edição *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), seu último romance publicado. E ainda deixou o romance inacabado e inédito *A cabeça levada em triunfo*.

As três peças experimentais em um ato não obtiveram, como, aliás, toda sua dramaturgia, a mesma repercussão que sua obra ficcional em prosa. É o caso de *Avalovara*, seu romance mais denso, conhecido e admirado, que vem merecendo estudos acadêmicos em universidades brasileiras e estrangeiras. Nesse processo, os pesquisadores vêm descobrindo novas tessituras para sua obra. O livro também recebeu elogios de outros escritores, como Julio Cortázar que chegou a dizer que “Se tivesse escrito *Avalovara*, não teria por que escrever em 20 anos”.

*Avalovara* é um romance que propõe e estimula uma leitura criativa. Nele o leitor pode desfrutar do prazer da descoberta ao deixar surpreender pelo novo. Essa novidade abrange, simultaneamente, a matéria e a estrutura do livro. Isso quer dizer que aciona realidades estranhas à nossa rotina cotidiana numa forma narrativa que também é pouco usual.<sup>99</sup>

Lins informa no prefácio de *Santa, Automóvel e Soldado* que as três peças foram escritas entre 1969 e 1970. Elas teriam ficado *dormindo* nas gavetas até que ele as entregasse à editora Duas Cidades, em 1974, ano anterior a sua publicação.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> CARONE, Modesto. *Avalovara: precisão e fantasia*. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 6, p. 276-281, dez. 2002. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/25390/27135>>.

<sup>100</sup> LINS, Osman. *Santa Automóvel e Soldado*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 7.

Pelo perfil do ficcionista e pelo seu compromisso com a literatura é de suspeitar que ele *mexeu* nos originais antes de enviá-los para publicação. Este fato é relevante sob vários aspectos. Indica que o trabalho não foi alvo de avaliação do crítico Antatol Rosenfeld, um dos poucos a analisar o teatro de Osman, e que dissecou o ideário osmaniano defendido no livro *Guerra sem Testemunhas*. Rosenfeld também destacou *Nove. Novena* com uma das mais importantes obras de ficção que apareceram na década de 1960 no Brasil. Vejamos o que ele escreveu:

Osman Lins é autor extremamente zeloso da honra e dignidade do seu ofício. Tal fato se manifesta sobretudo em *Guerra sem testemunhas*, obra ensaística em que focaliza os problemas da criação literária e do livro, como objeto espiritual e comercial no mundo contemporâneo da indústria cultural e da comunicação de massa. Essa "consciência de ofício", visível ainda na sua luta pelos direitos autorais, explica o pendor para a reflexão crítica sobre as bases e proposições estéticas da própria obra ficcional. Escritor lúcido, mostra-se vivamente interessado pelas questões da teoria literária. Planeja as suas obras com meticulosidade e extremo rigor.<sup>101</sup>

O cenário brasileiro e mundial vinha sofrendo profundas modificações entre 1969 e 1974 e no campo literário surgiram obras que abriram novos horizontes para a teoria literária. E como Osman Lins estaria mais enquadrado no campo do escritor-pensador, é provável que novos elementos desse campo de conhecimento possam ter influenciado na feitura dessa trilogia experimental.

---

101 ROSENFELD, Anatol. *O olho de vidro de "Nove, Novena"*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 6 de dezembro de 1970. Suplemento Literário, ano 15, nº 699.

A literatura experimental se afasta do padrão realista, recorrendo à estética do fragmento, à dissolução de gêneros, à contaminação entre prosa de ficção e escrita ensaística, à tensão dos limites entre prosa e poesia, à incorporação da linguagem e das técnicas do cinema e das mídias eletrônicas, como a televisão e o rádio.<sup>102</sup>

Além de ser um escritor que inovou as formas narrativas, Osman Lins sempre esteve atento às referências teóricas contemporâneas. Ensinou na academia, fez doutorado e teorizou exaustivamente sobre a arte de escrever, seja através de artigos em jornais, ensaios críticos – publicados em livros posteriormente - e no seio de sua própria narrativa ficcional, a exemplo da *Rainha dos Cárceres da Grécia*. A reflexão sobre o teatro não ficou de fora.

Na época da escritura das peças, o autor lançou o livro de ensaios *Guerra Sem Testemunhas*. A edição revela que Lins estava também envolvido numa discussão sobre a cena brasileira: dos limites do teatro à abrangência da palavra.

Nesse começo da década de 1970, o ficcionista já havia atestado em *Avalovara* que: “A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, é também a bala dos desarmados e o bicho que corrói as carcaças podres”.<sup>103</sup>

No Brasil, a figura do encenador dominava como o grande criador teatral e o texto era encarado como apenas mais um dos elementos da cena. Osman Lins não concordava com isso. Até mesmo outro dramaturgo de vocação mais teatral, o também pernambucano Nelson Rodrigues, reclamava contra o que era chamado de reinado do encenador e acusava os diretores de subjugar e subverter seus textos, como explicita o crítico alemão Anatol Rosenfeld:

---

<sup>102</sup> VENTURA, Roberto. *Prosa experimental no Brasil*. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 8, p. 240-247, 2005.

<sup>103</sup> LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 5ª edição, p.226. (  e Abel: *Encontros, percursos, revelações*. R15)

Nesse ponto, entretanto, mostra certas afinidades com um dramaturgo nato como Nelson Rodrigues, violento adversário dos “diretores inteligentes”, por terem ideias pessoais, usando o texto como uma espécie de trampolim para dar impulso aos voos da própria imaginação.<sup>104</sup>

Quase seis anos separam a edição de ensaios *Guerra sem Testemunhas* da publicação *Santa, Automóvel e Soldado*. A aplicação de sua teoria teatral na trilogia de peças experimentais não foi realizada na sua totalidade. Da primeira para a segunda fase da dramaturgia osmaniana há um hiato em sua produção e uma reviravolta em seus conceitos.

E isso está claro no ensaio *Guerra sem Testemunhas*. Mas da escritura de *Guerra sem Testemunhas* às peças reunidas em *Santa, Automóvel e Soldado*, o autor revê a validade de suas articulações teóricas.

Osman Lins foi mais que um escritor ou dramaturgo. Foi um pensador da cultura brasileira e sofreu as pressões da realidade daquele momento.

As inovações de *Santa, Automóvel e Soldado* guardam algumas das diretrizes de suas teorias levantadas no livro de ensaios, mas não chega a ser um retrato fiel. Da teoria a práxis houve ajustes. Entre a delineação do seu teatro em *Guerra sem Testemunhas* e a execução em *Santa, Automóvel e Soldado* existem as críticas de Rosenfeld e o silêncio de muita gente, que serviram também para o autor meditar sobre a dramaturgia e a interpretação cênica.

---

<sup>104</sup> ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*, Op. Cit, p. 190.

### 4.1.1- Desvelando *O Mistério das Figuras de Barro*

### 4.1.2- Fábula da Criação

Em uma das raras entrevistas em que cita *Santa, Automóvel e Soldado*, Osman Lins diz que *Mistério das Figuras de Barro*, *Auto do Grande Salão do Automóvel* (antes de ser publicada a peça tinha esse título maior) e *Romance dos Dois Soldados de Herodes* formam um espetáculo completo. “Sendo a primeira interpretada (eu preferia dizer executada) por uma atriz, a segunda, por um ator, a terceira, por uma atriz e um ator”.<sup>105</sup>

Na primeira peça da trilogia experimental em um ato, *Mistério das Figuras de Barro*, o artesão Damião Luiz vive às voltas com os dilemas e limites da criação. Ao construir seus bonecos de barro com a cara dos poderosos da cidade, com algum detalhe retorcido ou ridículo para criticá-los, ele atrai para si a ira dos *mandatários* do lugar: “Padres de bolsa na mão, soldados com pés de cabra e cara de cachorro, coronéis escanchados em cima de dois cavalos, como se um só não chegasse para eles”<sup>106</sup>. É assim que Damião Luiz representa na sua arte as personagens “importantes” da região.

A cidadezinha chamada Arcoverde, onde se passa a história, é apresentada pela personagem Jerônima como “igual a todas, no interior do Nordeste”: triste, feia e sem esperança.

É nesse lugar – exposto pela figura feminina da história como sendo sem perspectiva de desenvolvimento, largada no meio do mundo, inserida numa outra

---

<sup>105</sup> NASCIMENTO, Esdras do. *Em cada novo Livro, Toda a nossa Vida*. São Paulo: O Estado de S. Paulo. 24 de maio de 1969. IN: LINS, Osman: *Evangelho na Taba: Novos Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 151.

<sup>106</sup> LINS, Osman. *Mistério das figuras de barro*. IN: *Santa automóvel e soldado*. Op. Cit. p. 14.

Idade Média – que o ceramista fabrica sua arte, mas não tem público para consumi-la. Quase não vende nada e diariamente ouve as reclamações da mulher, Jerônima, que deseja ter uma vida mais confortável e quer *enquadrar* o marido. Quer que ele trabalhe numa fábrica de pregos.

Jerônima não tem consciência de sua condição social, não respeita nem admira o trabalho artístico do marido: “Por que não faz, ao menos, coisas mais agradáveis?”, questiona a mulher, que deixa claro, desde as primeiras falas da peça, que não é feliz no casamento.

A origem dos nomes dessas figuras também indica que Lins empreendeu uma pesquisa antes de *batizar* suas personagens. Os nomes estão carregados de significados. Damião em latim quer dizer “homem do povo”. Luís em francês derivado do germânico aponta para o termo “guerreiro célebre”. Já Jerônimo, que vem do grego apresenta-se como aquele “que tem nome sagrado”.

A terceira personagem dessa trama chama-se Claraval que é, aparentemente, o típico *lambe-botas*, àquele que serve a quem lhe pagar melhor.

Osman Lins faz uma crítica severa aos servos do capitalismo cego, através das atitudes dessa figura, questionando até que ponto o trabalho humano pode ser “comprado” independentemente de quaisquer referenciais éticos ou de responsabilidade com o coletivo.

Lógico que o dramaturgo exagera nas tintas transformando Claraval da peça num anti-herói sem caráter. No começo da peça, ele é *capacho* do coronel Egídio Braga, que tenta coagir Damião Luiz a parar de produzir seus bonecos. Os dois travam uma discussão sobre o que é e o que não é profissão. No debate, o ceramista lembra que Claraval anteriormente já assumiu muitas outras funções subalternas, que como a atual, pouco deveria ter do que se orgulhar.

Durante o diálogo, o dramaturgo Osman Lins levanta a questão da arte como um ofício que precisa ser respeitado. “Profissão é o que se faz, todos os dias da vida, com tudo o que se é”, defende o artista. Vejamos o diálogo:

**CLARAVAL** – Meu patrão está desgostoso com você.

**DAMIÃO LUIZ** – Que patrão? Você muda de galho todo mês, nunca se sabe o que está fazendo. O que é agora?

**CLARAVAL** – Sou apóstolo sagrado do Coronel Olavo Egídio Braga.

**DAMIÃO LUIZ** – Guarda-costas.

**CLARAVAL** – Ou isso. Não interessa o nome e sim a profissão.

**DAMIÃO LUIZ** – Capanga nunca foi profissão, Claraval.

**CLARAVAL** – Por que não? Como, visto e bebo do que faço. Fabricar bonecos é que não é profissão.

**DAMIÃO LUIZ** – Profissão é o que se faz, todos os dias da vida, com tudo o que se é. Você foi cobrador, trabalhou em balcão de padaria, em caminhão, na Rede Ferroviária, associou-se a ladrões de cavalos, traficou ciganos, empregou-se na estrada, na fábrica de pregos e andou metido em jogo, além de outras coisas de que nem você mesmo se lembra. Nada disso era profissão. Era meio de vida, gancho, emprego, bico, arranjo, viração o que você quiser. Menos profissão.<sup>107</sup>

Depois da ameaça feita ao ceramista Damião Luiz, Claraval anuncia em praça pública que encontrou uma santa no rio, que houve um milagre e que ele está convertido, pois teve uma iluminação.

**CLARAVAL** – (*Falando ao povo.*) Vejam como estou: os joelhos feridos. Vinha do pecado, cheirando a pólvora, mijo, cachaça e sangue. Ia tomar banho no rio, lavar o cheiro de minhas culpas. Adormeci e sonhei. Nossa Senhora, com um manto feito de dinheiro, os pés descalços, pisando num lençol de ovos e bolachas, dizia: “Mergulha, Claraval. Sou humilde e quero ser descoberta por um pecador. Tu, Claraval, baderneiro, burro e sem coração, serás meu pajem. Vem”. Vestido como estava, caí no rio. No terceiro mergulho, achei a Santa! Ajoelhem-se e rezem. Acabou-se tempo ruim. Vai começar a fartura. Nossa Senhora veio a nós! Amém.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> LINS, Osman. *Mistério das figuras de barro*. IN: *Santa, Automóvel e Soldado*. Op. Cit. p. 15.

<sup>108</sup> *Ibidem* p. 17.

Damião Luiz não acredita em nada disso, e ridiculariza o papel de *beato* que Claraval resolveu assumir. A imagem passa a ser adorada pela população da cidade e começa a atrair fiéis de outras regiões.

O ceramista não aceita o *clima sobrenatural* que predomina na cidade depois que a santa foi encontrada no rio e refuta que a imagem foi criada por ele. Ninguém acredita. As pessoas que desprezam e até condenavam a arte do ceramista, passam a idolatrar a estátua de barro anunciada como sendo a imagem de uma santa encontrada num rio.

Na verdade, trata-se de uma imagem desprezada pelo artesão porque “não tinha a cara de nordestina”. Mas a campanha faz parte da estratégia de Claraval, que tenta se passar por convertido.

Lins retoma e transfigura uma das formas do teatro medieval, o mistério, reforçando seu aspecto profano, num debate sobre manipulação da fé dos humildes.

**DAMIÃO LUIZ** – Engraçado. Não quiseram a imagem que me encomendaram. Basta que apareça outra, sem que se saiba quem fez, para todo mundo achar que é uma beleza. Capaz de ser milagrosa.

**JERÔNIMA** – Por que não haveria de ser?<sup>109</sup>

#### 4.1.3- Nas cercanias do mistério

Ao intitular sua peça de *Mistério*, Osman Lins já adianta aos leitores e possíveis espectadores, suas intenções de trabalhar com esse gênero dramático, de configurações épicas, subvertendo-o e criando suas próprias marcas nas fronteiras do enunciado.

---

109

Ibidem, p. 16.

De acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, “mistério é um subgênero do drama, conceituado como um drama medieval religioso (do século XIV ao século XVI) que põe em cena episódios da *Bíblia* (*Antigo e Novo Testamento*) ou da vida dos santos”<sup>110</sup>. Já o *Dicionário de Língua Portuguesa* traz três conceitos para a palavra de origem grega [Do gr. *mysterion*, pelo lat. *mysteriu*.]: “Conjunto de doutrinas e cerimônias religiosas que só eram conhecidas e praticadas pelos iniciados; culto secreto” é o primeiro. “Objeto de fé ou dogma religioso que é impenetrável à razão humana: o mistério da Santíssima Trindade” é o segundo. E o terceiro é “Tudo aquilo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender; enigma”<sup>111</sup>

Como já dissemos, o autor utiliza recursos do teatro épico (diégese: material narrativo) com a apresentação das personagens para situar o leitor/espectador de quem está falando. *O Mistério das Figuras de Barro* apresenta personagens-comentadores, que já antecipam o desenrolar dos acontecimentos.

Como nos mistérios medievais, as personagens compartilham com o leitor/espectador, o desenrolar da peça, já adiantada na voz de Damião Luiz, que argumenta que está representando/narrando um tempo passado, uma ação já conhecida e adianta sua finalização. O autor utiliza a desestruturação da narrativa tradicional. Através do recurso do riso, da ironia, o público se coloca numa posição de distanciamento crítico.

**CLARAVAL** – (*Narração*.) Até chegar na igreja, não estava decidido. Ia sem querer, empurrado pelas minhas fraquezas – que são fortes. Quando cheguei, vi Damião Luiz. Assisti quando subiu no altar e trocou a cabeça de Nossa Senhora. Então me resolvi de uma vez. Quando ele foi embora, joguei a imagem no chão. Sem medo algum. Pensava

<sup>110</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a orientação de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.246.

<sup>111</sup> HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio – Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira / Lekixon Informática. (<http://www.uol.com.br/aurelio>).

na alcatra de Jerônima e na casa que ia herdar. De manhã, o povo estava em pé de guerra. Nem era preciso que eu acendesse o pavio da vingança. Mesmo assim, falei: “Existe entre nós um anticristo!”<sup>112</sup>

Os gêneros do teatro medieval são especialmente caros ao escritor porque permitem um distanciamento crítico. Para ele, enquanto o teatro dramático baseia-se na identificação do público até a catarse libertadora da emoção; o teatro épico, teorizado por Brecht (mas que teve suas primeiras manifestações no Ocidente durante a Idade Média), visa impedir a identificação emocional do público, forçando o distanciamento.

O aperspectivismo utilizado no teatro medieval é recomendado por Osman Lins para a montagem de sua peça. Sua estrutura, enquanto gênero dramático, está calcada no teatro medieval através da utilização dos temas do milagre religioso.

Osman Lins retrabalha a estrutura do teatro medieval marcada pelo conhecimento prévio do que se passa na cena pelo público; na utilização do personagem-narrador e no uso de temas em princípio ligados à Igreja, mas que se afastam cada vez mais para permitir a criticidade da situação social.

#### 4.1.4 - Nos domínios da intertextualidade

Todo texto é sempre um intertexto. Não é novidade que *todo texto contém em si fragmentos de outros textos, seja no sentido seja na linguagem*. Mikhail Bakhtin atesta que o que cada indivíduo expressa no ato da fala tem, em si, relação com outros

---

<sup>112</sup> LINS, Osman. *Mistério das figuras de barro*. Op. Cit., p. 25.

textos já enunciados por ele ou por outros. O pensador russo diz que “o enunciado é um elo da cadeia da comunicação verbal” e “reflete os enunciados dos outros e, sobretudo, os elos anteriores”. Bakhtin lembra que “o objeto do discurso já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diversos pontos de vista.”<sup>113</sup>

Não existem textos puros: “A intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica”.<sup>114</sup>

Se a intertextualidade caracteriza a produção literária de todas as épocas, ela adquire uma radicalidade sistemática na literatura contemporânea, estabelecendo uma reelaboração sem fronteiras dos textos alheios - quer na forma, quer no sentido - a partir do século XIX. Para elaborar o conceito de intertextualidade, Júlia Kristeva apoia-se em reflexões e proposições de Mikhail Bakhtin, apresentados no livro *Problemas da Poética de Dostoievski*. Segundo a teórica, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto. Tal apropriação pode-se dar desde a simples vinculação a um gênero, até a retomada explícita de um determinado texto.”<sup>115</sup>

A intertextualidade é o espaço discursivo geral que torna um texto inteligível. A origem da intertextualidade é a própria escrita.

Jenny nos ensina que “A intertextualidade é, pois, máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘cliché’ por um trabalho de transformação.”<sup>116</sup>

---

113 BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.319

114 NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 158

115 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64.

116 JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. Tradução da revista Poétique número 27. Lisboa: Almedina, 1979, p. 45

O texto *Mistério das Figuras de Barro* está repleto de intertextualidades. Citamos as primeiras frases da peça de Osman Lins, que remetem a uma intertextualidade com o auto de natal pernambucano, o poema dramático *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que diz: “*Meu nome é Severino, não tenho outro de pia*”. Já Osman Lins se vale das vozes de Jerônima, Damião Luiz e Claraval:

**JERÔNIMA** – Meu nome é Jerônima. Quanto à cidade que diferença faz? Igual a todas, no interior do Nordeste. Triste como as demais; feia como as demais; e, como as demais, sem esperança. (...)

[...]

**DAMIÃO LUIZ** – Sabem que sou: o esposo de Jerônima. Pertencço ao povo e trabalho em cerâmica. Faço bonecos de barro, gente, bichos, os mandões, os governados os que montam, os que sangram, os que são cavalgados e os sangrados. (...)

[...]

**CLARAVAL** – Eu sou pagão mas tenho nome nos livros: Claraval. Quase tudo que sou se trança no meu nome: um pouco de cravo e um pouco de cavalo, clavinote, valentia, raiva e cavação.<sup>117</sup>

#### 4.1.5 – Recomendações do autor

O autor faz algumas recomendações para quem pretender montar sua peça. Que as três personagens sejam interpretadas por uma única atriz; que a intérprete deve usar “uma vestimenta imaginosa, colorida, se possível feita de retalhos. Maquiagem que a impessoalize, dando ao seu rosto certo ar de máscara pouco expressiva”<sup>118</sup>. Com esse procedimento, Osman aproxima sua peça das convenções do teatro asiático que influenciaram Bertolt Brecht. E da tradição nordestina do teatro de mamulengo.

<sup>117</sup> LINS, Osman. *Mistério das figuras de barro*. Op. Cit., p. 13.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 12.

Na cartilha brasileira sobre o teatro épico, as investigações de Rosenfeld dão conta de que as origens do teatro nos países asiáticos estão ligadas às danças sagradas a que, “em determinada fase, tendem a associar-se elementos pantomímicos ilustrando mimeticamente um contexto narrativo”<sup>119</sup>. O clássico drama lírico do Japão, batizado de Nô, é o ápice da associação de várias manifestações de dança e pantomima.

No que se refere à orientação do autor com relação à máscara que impessoalize a atriz também nos remete à filosofia do pensamento budista, do qual o Nô é um dos reflexos: “A filosofia budista apoia-se sobre dois princípios básicos: mutação do universo e anulação do ego” como afirma Suzuki.<sup>120</sup>

O autor dá outras orientações, de que as três personagens deverão ser indicadas através de luvas-máscaras:

Na mão esquerda será representada a personagem Jerônima, de pele escura; na palma direita, a máscara de Damião Luiz, o ceramista, personagem também escuro e sem barba; no dorso da mão direita, a máscara de Claraval, claro e com bigode. Nos punhos, cingindo-os, fitas coloridas. Estas ocultarão as máscaras, quando os respectivos personagens não estiverem em cena e a intérprete, por isso, deixar cair o braço.<sup>121</sup>

Além dessas sugestões, o dramaturgo deixa claro que a peça não pode ser representada em arena, exigindo um público à frente da atriz.

A esta competirá imaginar um jogo de adesões e cisões entre sua expressão e a dos personagens, voltados para os espectadores sempre que estejam FALANDO. Movimentos dos braços ou a simples direção do olhar da intérprete indicarão qual dos personagens tem a palavra no momento.<sup>122</sup>

119 ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 110.

120 SUZUKI, Eico. *Nô, teatro clássico japonês*. Apud: AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos – Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Ed. Senac/ Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.65

121 LINS, Osman. *Mistério das figuras de barro*. Op. Cit. p. 11.

122 Idem.

Escolhendo os títeres, o autor distancia de antemão a interpretação da atriz e tem como objetivo “conduzir o texto através da movimentação dos bonecos” e então “os elementos populares – o teatro de bonecos e o teatro religioso – não são apenas acolhidos no plano temático, mas servem de base para a renovação estética do próprio espetáculo”<sup>123</sup>.

Um dos recursos utilizados por Lins para romper com a ilusão é a utilização dos bonecos, ou luvas-máscaras. A redescoberta da máscara é uma das características de todo teatro antinaturalista moderno.

A pesquisadora Ana Maria Amaral situa que “máscara é o que transforma, simula, oculta e revela. Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é a sua metamorfose”.<sup>124</sup> E acrescenta que “a máscara esteve sempre presente nas manifestações espetaculares do Oriente, na origem do teatro grego, nas grandes tragédias e depois nas comédias; dessacralizada foi levada às ruas pelos mimos”.<sup>125</sup> E que sempre representaram arquétipos (o poder, o bem, o mal, o demônio) e tipos sociais genéricos. Osman Lins utiliza a ideia dos tipos sociais.

O dramaturgo deposita nos discursos dos tipos sociais várias vozes.

Algumas estão identificadas a seguir:

Jerônima representa o povo do Nordeste revoltado e descrente. A mulher insatisfeita e infeliz no casamento, porque não dispõe nem de conforto material nem de prazer no sexo. E frustrada porque não teve filhos. Ela também abarca a Voz que acredita que a arte popular criativa não tem valor. (“*Então, quantas figuras vendeu?*”). E a Voz que entende que é preciso se ajustar (“*Por que não vê se arranja uma*”).

---

<sup>123</sup> SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do Teatro de Osman Lins em Ratábulo de Santa Joana Carolina*. Op. Cit. p. 33.

<sup>124</sup> AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos – Máscaras, Bonecos, Objeto*, Op. Cit., p. 41

<sup>125</sup> *Ibidem*, p.42.

*colocação na fábrica de pregos*"); A personagem também faz parte da massa dos deserdados pelas economias subdesenvolvidas, permanecendo impotente frente à realidade que a envolve.

Damião Luiz expõe outras facetas do homem nordestino. Ceramista pobre e sem reconhecimento social de sua arte. Crítico da injustiça social. Irreverente, ele utiliza a caricatura para atingir os poderosos.

Claraval representa o tipo que se submete aos poderosos. O laçao, o capacho, sem visão crítica da realidade. Reconhece que faz o mal, mas apresenta um medo de não ser gostado. Mas nenhuma dessas leituras é fechada. Ele também assume a máscara do manipulador, da figura que quer se dar bem no sistema capitalista a qualquer custo. Mas mesmo subalterno, ele não mede esforços para fazer qualquer negócio para garantir sua pequena fatia de poder.

Ao tratar dos procedimentos da própria criação, a peça traz a questão da *mise en abyme*.<sup>126</sup> A história é contada por um artista que faz bonecos e tem que lutar contra o processo marcadamente mistificador que cerca sua arte. Assinala Pavis no seu *Dicionário*: “O teatro dentro do teatro é a forma dramática mais comum de *mise en abyme*. A peça interna retoma o tema do jogo teatral, sendo analógico ou paródico o vínculo entre as duas estruturas”.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> De acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, já aqui citado, o termo *Mise en abyme*: “Em heráldica, o abyme (abismo) é o ponto central do brasão. Por analogia, a *mise en abyme* (ou *abyme*, termo introduzido por Gide) é o procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela. [...] A *mise en abyme* compreende ‘todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa’ e ‘todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que a contém’”. p. 245.

<sup>127</sup> PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, Op. Cit., p. 245.

#### 4.1.6 - Realismo mágico

Como se sabe, a expressão “realismo mágico” foi utilizada pela primeira vez em 1925, na Alemanha, pelo crítico de arte e historiador Franz Roh, no livro *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der Neusten Europäischen Malerei* (*Pós-Expressionismo, Realismo Mágico: Problemas da Pintura Europeia mais Recente*). Franz Roh utilizou o termo para definir um tipo de pintura que se distinguiu dos seus antecessores expressionistas.

No livro *O Realismo Maravilhoso*, Irlemar Chiampi mostra que a visão de Roh do ponto de vista artístico, com relação à pintura, tinha por objetivo buscar uma significação universal para “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam.”<sup>128</sup>

Em 1949, o historiador cultural e escritor cubano Alejo Carpentier utiliza o termo *real maraviloso* no prefácio do seu livro *El Reino de este Mundo*, onde narra sua visita ao Haiti.<sup>129</sup>

Mas foi o professor Ángel Flores quem popularizou o termo *realismo mágico* com seu artigo, *Magical realism in Spanish American fiction*, apresentado no Congresso da *Modern Languages Association*, de 1954, em Nova York. Como menciona Maggie Ann Bowers em *Magic(al) realism*<sup>130</sup>, para Ángel Flores, o “magical realism is related to art forms reaching for a new clarity of reality”<sup>131</sup>, e o “marvellous

128 CHIAMPI, I. *O Realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.21

129 CARPENTIER, A. *Do real maravilhoso americano* IN: CARPENTIER A. et al. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

130 BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*. New York: Routledge, 2004

131 Realismo mágico está relacionado às formas de arte para chegar para uma nova clareza da realidade

realism refers to a concept representing the mixture of differing world views and approaches to what constitutes reality”<sup>132</sup>.

Segundo Chiampi, Flores sugere que o ano do “nascimento” do realismo mágico foi 1935, com a publicação de *A História Universal da Infâmia*, de Jorge Luis Borges.

O realismo mágico, como categoria literária, percorreu longo caminho. O termo foi empregado por críticos hispano-americanos como Arturo Uslar Pietri, o já citado Ángel Flores, Luis Leal, e foi associado ao *real maraviloso* de Alejo Carpentier. Na década de 1960 ganhou maior expressividade com a projeção da literatura hispano-americana.

Frequentemente confundida com a literatura fantástica, o realismo mágico, no seu uso atual, é uma categoria literária em que o natural e o sobrenatural coexistem numa realidade ampliada, sem entrarem em conflito. Estruturalmente, a presença do sobrenatural no texto é essencial para a existência do realismo mágico.

O crítico inglês William Spindler propõe uma tipologia do termo em três categorias. A primeira é denominada de “realismo mágico metafísico” e se manifesta em textos que causam estranhamento no leitor. A segunda categoria é chamada de “realismo mágico antropológico”, em que o narrador dispõe de “duas vozes”, um retrata os acontecimentos de um ponto de vista natural, e outra do ponto de vista sobrenatural. E a terceira é designada como “realismo mágico ontológico”, quando sobrenatural é apresentado de modo mais realista e não são oferecidas explicações para os acontecimentos insólitos do texto.

---

132

Realismo maravilhoso refere-se a um conceito que representa a mistura de diferentes visões de mundo e abordagens para o que constitui a realidade

Para o nosso estudo, interessa que o realismo mágico é uma categoria literária, que pode ser identificada em textos de quaisquer gêneros, inclusive os textos dramáticos, na qual o sobrenatural aparece sem provocar estranhamento.

*Cien Años de Soledad*, considerado o representante máximo do *realismo mágico*, foi escrito no México pelo colombiano Gabriel García Márquez, e publicado pela primeira vez em 1967, em Buenos Aires na Argentina.

Osman Lins ao escrever *Santa, Automóvel e Soldado* utiliza procedimentos do o realismo mágico. No *Mistério das Figuras de Barro*, Lins constrói um animal com características diferentes: um porco-espinho “grande como um boi”, que passa a se prostrar diante do altar da santa.

**CLARAVAL** – Veio ninguém sabe donde. Atravessou a praça, entrou na igreja e ficou postado em frente à Virgem, olhando para ela. Apesar do tamanho e dos espinhos, não fez mal a ninguém. Depois, saiu da igreja, foi embora.<sup>133</sup>

O animal surpreende o incrédulo Damião Luiz, que num determinado momento da peça chega a ficar em dúvida sobre sua própria criação. O autor lança mão do realismo mágico, mas num procedimento narrativo de transgressão. A presença do insólito é naturalizada pelo narrador/personagem Damião Luiz.

**DAMIÃO LUIZ** – Jerônima... Você está acordada? Está ouvindo? O animal misterioso existe. Quer dizer que vocês tinham razão. Talvez, sem saber, eu estivesse obedecendo a alguma ordem divina. Deus, não querendo sujar as mãos no barro, talvez me ordenasse aquele trabalho, num sonho que esqueci. E quem sabe, Jerônima, se todos esses bonecos que eu faço também não são pequenas obras de Deus?

---

133

LINS, Osman. *Mistério das figuras de barro*. Op. Cit. p. 22.

Não posso destruir a imagem. Ao mesmo tempo, não gosto da cabeça que fiz. Vai ver que Deus não gostou e pede que eu faça outra. Estou vendo a cabeça que a Santa deve ter. Vou fazê-la amanhã. Posso ir lá uma dessas noites e trocá-la. Ninguém há de notar. As pessoas, hoje em dia, não distinguem mais entre o pau e a cobra.<sup>134</sup>

A alienação do povo faz do bicho estranho alvo de medo e admiração, reforçando o suposto caráter religioso que a imagem da santa trouxe para a cidade. Também pode ser encarado como mecanismos de exploração da fé e todo o comércio que se arma em torno dela, com suas simulações e truques.

Na peça de Osman Lins, a utilização da situação fantástica funciona como uma ruptura de uma realidade, no caso que traz as dúvidas para o protagonista do *Mistério das Figuras de Barro*, remetendo para uma relativização das certezas. O porco-espinho, nessa perspectiva antimimética, funciona como possibilidade de contínua revisão de valores e certezas, para o estabelecimento de uma nova ordem.

\*

Encontramos outras alusões ao porco-espinho, que são pistas de outros significados para essa figura estranha. E que possivelmente merece um estudo específico. Não vamos verticalizar nessa questão. Apenas apontar para outras questões e problematização que o texto pode sugerir.

---

<sup>134</sup> Ibidem, p. 23.

Um porco-espinho é mamífero roedor que apresenta espinhos agudos no dorso, nos lados e na cauda. No Xamanismo, o porco-espinho é apontado como um Animal de Poder. Carrega em seu significado o poder da fé e da crença, inspirador de grande força. O porco espinho desperta, assim, sentimentos de confiança e segurança.

No Japão e na China, é um símbolo de riqueza. Estimado na Mesopotâmia, na Ásia Central e também na África como um animal solar relacionado com o fogo e, por conseguinte, com a civilização. Na Idade Média, era visto, por um lado, como um símbolo do demônio (também faz alusão à avareza, à voracidade e à ira). Mas, por outro lado, ele aparece também no sentido positivo como caçador de serpentes e desse modo, combatente do mal. <sup>135</sup>

O poeta-soldado grego Arquíloco (Arkílokhos de Paros, que só perdia em reputação para Homero) é evocado pelo pensador britânico Isaiah Berlin (1909-1997), no ensaio *O porco-espinho e a raposa*, sobre o pensamento político do russo Liev Nikoláievich Tolstói, romancista de *Guerra e Paz* e de *Ana Karênina*. O fragmento citado é “a raposa sabe muitas coisas, mas o porco-espinho sabe uma grande coisa.”

Berlin divide as mentes criadoras em dois conjuntos: as raposas, que apostam em várias estratégias, buscam muitos fins e os porcos-espinhos, que insistem em um só princípio. Os porcos-espinhos investem em grandes ideias. A exemplo de Karl Marx e Sigmund Freud. Raposas apostam numa infinidade de pequenas ideias.

---

135

Cf. LEXIKON, Herder. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

Porco-espinho, por excelência, seriam Dante, Platão, Lucrecio, Pascal, Hegel, Dostoievski, Nietzsche, Ibsen e Proust. Já Shakespeare, Heródoto, Aristóteles, Montaigne, Erasmo, Molière, Goethe, Puchkin, Balzac, e Joyce seriam raposas.<sup>136</sup>

A figura do animal espinhoso torna-se metáfora para a forma poética de Novalis, o poeta-filósofo nascido Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772–1801), um dos escritores do primeiro Romantismo alemão. “O porco-espinho - um ideal”, cita Novalis. O fragmento literário é o porco-espinho de Novalis. O gênero é o ponto convergente entre uma concepção de *poiesis*, uma atitude crítico-filosófica e uma teoria estética<sup>137</sup>.

Com a publicação de *Pólen*, na revista Athenäeum, Novalis instituiu o fragmento como forma. O periódico Athenäeum foi o principal veículo de divulgação do ideário primeiro-romântico alemão, fundado em 1798 pelos irmãos Friedrich Schlegel (1772–1829) e August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), na cidade de Jena. *Pólen*, de Novalis, bloco com mais de trezentos fragmentos, foi publicado no primeiro número. Nesse conjunto de textos, o poeta alemão ambicionou um movimento de leitura infinita. A edição da revista seguiu até 1800.

O princípio do grupo de Jena está calcado no pensamento como ato constante de devir. Fazer da obra um objeto vivo de pensamento. É que Novalis

<sup>136</sup> BERLIN, Isaiah. *O porco-espinho e a raposa*. Coletânea Pensadores russos. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Publicado originalmente nos Oxford Slavonic Papers, em 1951, como “The Hedgehog and the Fox”.

<sup>137</sup> Sobre o fragmento e primeiro Romantismo Alemão conferir: NOVALIS. *Pólen*. São Paulo, Iluminuras, 2001; TERCEIRA MARGEM: Revista do programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós- Graduação, Ano IX. Nº 10, 2004; CHIAMPI, Irlomar (Coord.); *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991; BOLLE, Willi. *Friedrich Schlegel e a estética do fragmento*. IN: HEISSE, E. (Org.). *Fundadores da modernidade na literatura alemã*. São Paulo: FFLCH-USP, 1994; SCHLEGEL, F. “Fragmentos da revista Athenäeum”. (tradução e notas de Willi Bolle). In: CHIAMPI, Irlomar (coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1998; NOVALIS. *Pólen*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001; NOVALIS. *Os discípulos em Saís*. Tradução de Luís Bruhein. Lisboa: Hiena, 1989; PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Schlegel, Friedrich von. *O Dialeto dos Fragmentos*. SP: Iluminuras, 1997, trad. Ruben Rodrigues Torres Filho.

abarca o saber, assim como a linguagem, não como uma realização, mas como algo que está num contínuo realizar-se. “Tudo é semente”, diz ele em outro fragmento. Tudo é possibilidade de vir a ser.

Entre outros participantes se encontram também o poeta Ludwig Tieck (1773-1853), considerado o mentor do movimento, junto com o filósofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834) e o escritor Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798).

A noção de *poiesis* é tão expandida por Novalis e seus companheiros de Jena que chega a romper com o ideal clássico de mimesis. Com isso desloca o entendimento da obra de arte de reflexo perfeito do mundo para construto, criação.

“A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Ela se destina não apenas a reunir todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Ela quer e também deve ora misturar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia viva e sociável, e a vida e a sociedade poéticas, poetizar o chiste e encher e saturar as formas artísticas com todo tipo de sólida substância para a formação, animando-as com as pulsões de humor. Ela abrange tudo o que é poético, desde o sistema maior da arte, contendo em si a vários sistemas, até o suspiro e o beijo que a criança poeta exala numa canção singela<sup>138</sup>.”

No conjunto de fragmentos 206 da Athenäeum, Friedrich Schlegel distingue “Um fragmento tem de ser, igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um porco-espinho.” É

---

<sup>138</sup> BOLLE, Willi. *Friedrich Schlegel e a estética do fragmento*. IN: HEISSE, E. (Org.). *Fundadores da modernidade na literatura alemã*. São Paulo: FFLCH-USP, 1994, p. 107.

bem eloquente a imagem do porco-espinho: dobrado sobre si mesmo, clama para o simbolismo da resistência a tudo o que o cerca. A poesia de Novalis busca defesas contra a pretensa totalidade.

#### 4.1.7 – Liberdade do artista

A reflexão sobre o ato criador, a busca por justiça social e a inovação da poética estão no centro da obra do combativo Osman Lins. A crítica apresenta-se em sua obra a partir de dados da manipulação do imaginário e dos sonhos dos pobres em uma paródia<sup>139</sup> de mistérios medievais, onde a fé é mais um produto de questionamento.

Damião Luiz é o artista consciente, um crítico social. Mas nem por isso menos deserdado pela economia do subdesenvolvimento. Mesmo impotente diante da realidade que se apresenta, ele não se entrega. Consciente de seu ofício como arte e profissão, como problema estético e moral, o autor ampliou suas reflexões através de sua escritura. Na peça *Mistérios das Figuras de Barro*, Lins marca suas posições, discute as questões da liberdade do artista, as pressões sofridas em nome da arte, a incompreensão do mundo.

**JERÔNIMA** – Então, quantas figuras vendeu?

**DAMIÃO LUIZ** – Quase todas.

**JERÔNIMA** – Quase todas, ou fez como de tantas outras vezes?

**DAMIÃO LUIZ** – Não sei que outras vezes são essas.

**JERÔNIMA** – Que é que você faz das que não vende?

---

<sup>139</sup> Segundo a autora Linda HUTCHEON, em *Uma teoria da paródia*. Lisboa: edições 70, 1989, p.18 “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) É, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”.

**DAMIÃO LUIZ** – Não interessa. Sou eu que fabrico as figuras. Se não vendo, posso dar de presente ou jogar fora. Não é da sua conta. <sup>140</sup>

Os discursos da peça são alimentados por um debate estético (fabricação das figuras de barro por Damião Luiz, para que e para quem servem); crítica à realidade nordestina, ao sistema de exploração a que está submetida e a fé do povo como instrumento de manobra. Um dos exemplos é a tentativa de corrupção por parte de Claraival, quando propõe a Damião Luiz que este fabrique cópias da “santa”:

**CLARAIVAL** – Como vão os bonecos?

**DAMIÃO LUIZ** – Tenho modelos novos.

**CLARAIVAL** – E a vendagem?

**DAMIÃO LUIZ** – Um pouco melhor, com essa gente toda na cidade.

**CLARAIVAL** – Tive uma ideia, acho que dá dinheiro. Quero saber se me garante uma boa comissão.

**DAMIÃO LUIZ** – Imagino qual é: fazer imitações de sua Santa.

**CLARAIVAL** – Não é minha. É de todos os cristãos.

**DAMIÃO LUIZ** – Então você não tem direito a comissão nenhuma.

**CLARAIVAL** – A Santa é que é de todos. A ideia é minha.

**DAMIÃO LUIZ** – Também tive essa ideia. Mas não me interessa.

**CLARAIVAL** – Vai continuar levando para a feira essas porcarias de que ninguém quer saber?

**DAMIÃO LUIZ** – Não são porcarias. Você mesmo veio aqui me ameaçar, em nome sabe de quem, por causa disto, de uns pedaços de barro. <sup>141</sup>

É uma leitura grave da sociedade. De certa forma, a experiência pessoal do escritor, a condição do artista brasileiro é dramatizada. Como pano de fundo o autor destaca problemas de ordem filosófica, social e política.

A peça expõe para reflexão as várias consequências do capitalismo. Como em João Cabral de Melo Neto, é através das vozes dos subalternos que conhecemos a humanidade e desumanidade da vida.

<sup>140</sup> LINS, Osman. *Mistério das figuras de barro*. Op. cit., pp. 13-14.

<sup>141</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

#### 4.1.8 - Realização cênica – montagem do *Mistério* no Recife

Em 2003, como parte da programação do *Festival Recife do Teatro Nacional* (que homenageou o escritor Osman Lins), o projeto *Aprendiz Encena*, desenvolvido pelo Centro de Formação das Artes Cênicas Apolo-Hermilo – um dos equipamentos da Secretaria de Cultura do Recife, da Prefeitura do Recife – realizou três versões do *Mistério das Figuras de Barro*, encenadas por jovens diretores e tendo no elenco atores experientes, que estrearam em outubro daquele ano.

As três encenações ressaltaram do texto o sofrimento do povo nordestino, a manipulação da fé e a exploração dos poderosos.

O primeiro experimento assinado por André Cavendish, arquiteto de formação, enveredou por uma montagem de grande apelo visual. Ao contrário do que recomendava Osman Lins – da peça ser interpretada por uma única atriz, que se desdobraria nos três papéis – Cavendish convocou três intérpretes para encarnar as personagens: Alfredo Borba, Almir Rodrigues e Sonia Bierbard. O diretor construiu uma grande cruz no chão, demarcando o espaço de movimentação das personagens. E utilizou fios de nylon, representando as prisões das figuras numa alusão tanto à manipulação dos mamulengos quanto dos destinos traçados e guiados por mão invisível.

A interpretação impostada dos atores reforçava a teatralidade. Esta versão é a que fica mais distanciada dos propósitos do autor e, das três, a que o espectador adere com mais dificuldade.

O diretor Rodrigo Dourado seguiu mais de perto as sugestões do dramaturgo. A intérprete Auricéia Fraga se desdobrou entre as três personagens e fez as funções de narradora dessa história. Na sua primeira aparição, ela está vestida com um manto azul, lembrando as santas da Igreja Católica, mas coberta de cédulas, para

reforçar o caráter mercantilista de que se reveste a peregrinação de fiéis que invadem a cidade na peça. Depois, a atriz se instala numa espécie de santuário, narra o episódio e, através das luvas-máscaras sugeridas por Osman Lins, representa também as figuras da trama. Auricéia utilizou de doses de humor, sarcasmo e ironia para criar as várias vozes da encenação, mas criticando as três figuras do enredo.

Com Geninha da Rosa Borges sentada do lado direito do palco, uma tenda de mamulengo no meio, onde os manipuladores Kyara Muniz e Gerlando Nascimento ilustram as ações com bonecos de vara e o músico André Freitas à esquerda, o diretor Marcus Rodrigues levantou sua versão da peça em tom de comédia.

Numa atuação entusiasmada, Geninha chegou mesmo a arrancar gargalhadas da plateia, que se diverte com o jogo de poder entre os subalternos, as intrigas de traição. O palquinho para os bonecos funciona bem como a ação, que é lida por Geninha. O músico André Freitas compôs uma música contemporânea, com referências nordestinas que ele tocava ao vivo.

Osman Lins imaginava para o *Mistério*, bem como para os outros dois textos dramáticos experimentais, um tipo de montagem teatral que recusaria quaisquer meios que, ofuscassem o significado das palavras, e nos quais fossem dados a supremacia do jogo cênico. Para entender a relevância e atualidade deste *Mistério* vale lembrar que suas personagens refletem a massa mundial dos deserdados pelas economias subdesenvolvidas permanecendo impotente frente à realidade que a envolve.

## 4.2 – Auto do Salão do Automóvel

A segunda peça da trilogia, *Auto do Salão do Automóvel*, está dividida em cinco fragmentos: *Ciclistas e Pedestres*; *Vermelho, Amarelo, Verde*; *O Fanático do Trânsito*; *Cruzamentos e Ventosa*, o *Chofer*. Os quadros juntos formam um mosaico urbano em que aparecem a opressão e a ânsia de liberdade e aponta no final para uma utópica revolução. O autor autoriza o encenador a utilizar o número de atores que desejar no elenco e subverter a ordem das cenas, suprimir, transformá-las em pantomimas em quatro dos cinco quadros. Com exceção do fragmento-âncora *Ciclistas e Pedestres*.

O primeiro, *Ciclistas e Pedestres*, sendo o mais extenso de todos, divide-se por sua vez em cinco breves partes, entre as quais se intercalam os outros fragmentos.

As frases em tipo versal de *Ciclistas e Pedestres* não têm significação especial. Apenas designam citações extraídas da vasta literatura publicitária divulgada no ano em que foi escrita a peça (1969), creio eu, na qual se inserem, formando uma espécie de colagem. Reconhecíveis facilmente na época, pareceriam agora arbitrárias ou enigmáticas sem esse recurso gráfico.<sup>142</sup>

É o mais experimental dos três textos, numa narração intrigante.

O local da cena é o trânsito, na metrópole de São Paulo.

O autor classificou *Automóvel* de **alegoria fantástica**. E dedicou o texto aos escritores Hermilo Borba Filho, Esdras do Nascimento e Gilvan Lemos.

Osman Lins trabalha com inversões de valores muito utilizadas nas campanhas publicitárias, que levanta abismos entre as pessoas (a publicidade que

---

142

LINS, Osman. *Auto do salão do automóvel*. In: *Santa, Automóvel e Soldado*. Op. cit., p. 31.

cria categorias de consumidores) e torna possíveis situações absurdas. Para reforçar o sentido crítico do texto utiliza recursos da ironia.

Em sua estrutura fragmentada também dialoga com seu romance *Avalovara*, onde cada uma das oito linhas narrativas que dão sustentação ao romance se interpenetra nas outras.

Nessa peça, Osman traz como pano de fundo para a leitura e discussão, problemas de ordem filosófica e política. Encontramos nos fragmentos algumas consequências do capitalismo.

O dramaturgo, por meio do fragmento, da elipse, da saturação, acata a função denunciadora da obra ficcional, expondo situações de indignação, alienação e dor do ser humano, perdido ou solitário, sem perspectiva com relação ao futuro e tentando se agarrar com todas as forças às tênues ilusões de poder.

O dramaturgo trabalha com um jogo de encaixes narrativos, a exemplo do que fizera com *Avalovara*. Ele desestrutura a cena dramática tradicional. Compactuando com o dramaturgo, o leitor/espectador também constrói a narrativa cheia de reticências e interrogações. O apelo do narrador ao leitor abrange a manipulação da ficção que cria. Nesse percurso, entrecortado numa linguagem dilacerada, o espectador se torna um sujeito atuante da ação.

O texto *Auto do Salão do Automóvel* está dividido em *Ciclistas e Pedestres 1; Vermelho, Amarelo, Verde; Ciclistas e Pedestres 2; O Fanático do Trânsito; Ciclistas e Pedestres 3; Cruzamentos; Ciclistas e Pedestres 4; Ventosa, o Chofer; e Ciclistas e Pedestres 5*.

O quadro-âncora *Ciclistas e Pedestres* leva para o centro da cena a fala compulsiva de um orgulhoso guarda que, do meio de uma barulhenta avenida, orienta

o destino dos carros e das pessoas materializadas em veículos imaginários, mas com nomes dos que circulavam na época em que a peça foi escrita: Gordinis, Volkswagens, Corcéis, Galaxies, Aero-Willys, Cadillacs, Simcas, Crysler, Opalas.

O guarda fala sozinho, quase em um delírio de grandeza, em meio ao trânsito.

Todos têm de seguir para onde eu mando – e rápido. Todos, com seus cromados, suas latarias polidas, de cores registradas pelas fábricas, cores que ninguém, por mais que busque, poderá encontrar na natureza, em nenhum céu, em nenhum pássaro, ou pedra, ou flor ou peixe.<sup>143</sup>

O personagem declara seu ódio aos ciclistas e pedestres, desobedientes às normas do trânsito, da qual ele representa a autoridade. Enquanto os carros se submetem ao seu domínio, ele lembra, em seu discurso, que a ordem, a ideologia dissolvida em seus atos e em seus posicionamentos acatam outros comandos, que são um conglomerado de um sistema maior, um mosaico da estrutura capitalista. Ele arrogantemente defende as corporações e nem se dá conta de sua solidão, de sua condição de peça de um sistema. Mas mesmo diante de sua solidão e sem identificar-se com a solidão coletiva, esse guarda de *Ciclistas e Pedestres* se sente grande. Veja-se:

(...) param quando ordeno, segundo as decisões que vêm, em ondas invisíveis, dos escritórios centrais e dos subterrâneos. Sim. Postado no imaginário cruzamento da Avenida Paulista com a Rua 15 de Novembro, desejariam que eu fosse um guarda como os outros? Vejam esses altos edifícios. Aí funcionam as companhias aéreas, jornais, agências de turismo, emissoras de TV, de rádio, companhias de investimento, grandes cinemas, concessionárias de automóveis, casas de moda, prostíbulos de luxo. Grandes organizações bancárias:

---

<sup>143</sup> LINS, Osman. *Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit. p. 33.

as catedrais dos juro. Sou ligado a tudo isso e tal ligação me engrandece. Meu coração bate ao compasso das grandes rotativas, das Walter Disney Productions, dos turbo-jatos, da violência, das máquinas de calcular, dos programas de maior audiência e dos computadores.<sup>144</sup>

E ao mesmo tempo em que reafirma que “ama o tráfego e o destino servil dos veículos”, também lembra que detesta “os ciclistas, propensos a virem pela contramão, desatentos às mensagens que também são feitas para eles; e odeio os pedestres, imprevisíveis, esquivos, livres nas calçadas”.<sup>145</sup>

#### **4.2.1 - Cena a cena – descrição de cada uma delas:**

##### **Ciclistas e Pedestres 1.**

Um guarda orgulhoso comanda os veículos imaginários no cruzamento da Avenida Paulista com a Rua 15 de Novembro. Enquanto sinaliza para que os automóveis (das marcas que circulavam no final da década de 1960 e início de 1970) sigam ou parem, ele conta que recebe as orientações, que vêm “em ondas invisíveis, dos escritórios centrais e dos subterrâneos”. Ele diz que está ligado aos grandes conglomerados - companhias aéreas, jornais, agências de turismo, emissoras de TV, de rádio, companhias de investimentos, grandes cinemas, concessionárias de automóveis, casas de moda, prostíbulos de luxo, grandes organizações bancárias: as catedrais dos juro, que funcionam nos altos edifícios. E

---

<sup>144</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>145</sup> Idem

confessa que ama o tráfego e o destino servil dos veículos, detesta os ciclistas, “desatentos às mensagens que também são feitas para eles”; e odeia os pedestres, imprevisíveis e livres nas calçadas.

### **Vermelho, Amarelo, Verde.**

Uma reportagem cênica. Aproxima-se de técnicas de televisão em que o repórter apresenta um quadro e depois faz a entrevista com a figura escolhida. Neste caso, a figura enfocada é de um guarda de trânsito. Diferente do guarda de *Ciclistas e pedestres*, o personagem deste quadro, Felício Estevão Lima não sente orgulho de sua profissão. O repórter, o ator-narrador apresenta o quadro a partir do ponto de vista de que a população depende deles, mas não conhece suas vidas. A partir desse argumento ele apresenta a intimidade do guarda. Mostra a localização do trabalho do guarda. Praça João Mendes. De um lado, o Fórum Novo; do outro, dando para a Praça Clovis Bevilacqua, o Fórum antigo. Ao redor, lojas de presentes baratos, restaurantes japoneses, bares, cinemas e boates. Felício Estevão de Lima tem 13 anos e meio de carreira e há seis anos e meio está no tráfego. Os carros, tanta gente diferente passando, provocam pesadelos no guarda. Não gosta do serviço e confessa ao repórter que quase foi preso por ter usado meias vermelhas certo dia. O repórter busca respostas por meio da associação com temas, a partir da própria fala do profissional do trânsito. Pergunta o que o guarda Felício Estevão lembra com as cores utilizadas no trânsito: vermelha, amarela e verde, além do semáforo apagado. O repórter também pergunta pelos vencimentos. Mas o guarda diz que é proibido falar no assunto. Mas sugere que eles ganham pouco e que há alguns que não têm luz elétrica onde moram. O guarda é casado e tem cinco filhos, quatro estudam no grupo e um se formou no quarto primário. Ele diz que o menino é

esperto e sabe cantar *Deus salve a América*. De biscate, Estevão trabalha com eletricidade. E já se sente velho para estudar.

### **Ciclistas e Pedestres 2**

O guarda prossegue seu monólogo megalômano sinalizando outras marcas de veículos. Diz que sua força vem das caixas-fortes e das pedras das fundações. Confere que a forma com que os motoristas dirigem, com as duas mãos no volante e na alavanca das marchas, os olhos ficam voltados para o semáforo ou para ele, o guarda. Ataca mais uma vez os pedestres. “Onde pensam que está o nascedouro dos males deste mundo? No cristianismo? Na varíola? Na alquimia? Nos pedestres. Detesto-os”. Reclama dos pedestres, que além de não obedecer às ordens, podem fazer o quiserem: sentar-se num jardim e até mesmo ficar parados nas esquinas. Suspeita que nesse dia existam mais pedestres na rua do que de costume. E isso o assusta. Ele vê no fundo dos olhos dos pedestres ouriços, anzóis, pedras, cacos de vidro e chifres.

### **O Fanático do Trânsito**

O guarda fica em segundo plano nesse episódio em que o protagonismo é exercido por um maníaco chato que fica fiscalizando o trabalho no trânsito. Puxa assunto, tenta ser amistoso, iniciando uma conversa banal sobre o tempo. Diz que é louco pelo tráfego que num certo dia ficou confuso se era pedestre ou automóvel. O chato do trânsito diz que escolheu até um número para si, 35-27. Seu filho é chamado de Vinte e Setinho. E sua mulher estabeleceu normas que lembram os sinais de trânsito. As posições políticas desse fanático também são questionáveis,

elogiando o governo e condenando o povo que reclama de serviços públicos. Suas posições são tão reacionárias e seus exemplos tão estapafúrdios que provocam riso.

### **Ciclistas e Pedestres 3**

O guarda considera os carros servis e os pedestres insubordinados. Um paralelo pode ser estabelecido com os anos 1960/1970 das lutas políticas de resistência e o medo instalado.

No terceiro quadro de *Ciclistas e pedestres*, o guarda perscruta algo estranho na insurreição de tantas bicicletas que deslizam entre os carros luxuosos e populares. “Quem são essas figuras que carregam pequenas bandeiras nos guidões e fazem tilintar as campainhas?”, se pergunta o guarda preocupado. Os choferes dos coletivos estão surpresos. Alguns praguejam. Dois deles param e abandonam o ônibus, seguidos por vários passageiros.

O tumulto começou. Os rumos são misturados com barulho dos motores, freios, buzinas, arrancadas e aceleração. Das corporações, que o guarda se orgulha, vêm alguns comandos. A ordem a que ele obedece. Mas outro rumor começa em vários pontos da cidade, algo reprimido cresce, como uma reza colérica que aumenta e ganha volume de cem, de mil, quem sabe de setecentas mil bocas. O som das companhias mostra que novos ciclistas surgiram, e eles não obedecem aos sinais. Os pedestres surgem de todos os lados, escondendo o rosto e de costas para o guarda. Ele recebe uma advertência dos comandos a que está ligado. Portas dos cofres-fortes são fechadas, param os motores dos jatos, e de outros nesse mesmo sentido. O guarda agita-se. Os ciclistas pedalam. Avançam.

#### 4.2.7 - Cruzamentos

Mais um monólogo. Rumor do tráfego prossegue e algumas vezes se acentua. Outro guarda em outro cruzamento. Nove de Julho com Avenida Brasil. Os carros que o guarda deixa passar, ou contém, seguem rumo ao Morumbi, ao Jockey Club, ao Aeroporto de Congonhas. Mais filosófico, e um pouco pessimista, ele imagina às vezes que os veículos são carros mortuários conduzidos por mortos. E ele mesmo se considera apenas um ponto, um sinal.

Longe de qualquer arrogância, ele pensa que os motoristas o ignoram. E quanto mais carros, mais insignificante ele se sente.

E chega à conclusão que todos se ignoram. Os que seguem pela direita ou pela esquerda. E até mesmo os que rodam na mesma direção. No meio de tantos carros, o guarda se considerada no verdadeiro deserto. Além disso, ele não tem parente. Detecta as mulheres que vão ao psicanalista. Compara o psicanalista às hospitaleiras damas. Que ele diz ter no peito um taxímetro.

Para aproximar-se das pessoas comprou uma luneta, que funciona como potente *olho* artificial. E nas horas de folga, do seu pequeno quarto, inspeciona os arredores. Elege um casal de amantes como seu foco principal de observação. A composição insólita do personagem começa a aparecer quando o guarda do cruzamento da Nove de Julho com Avenida Brasil começa a sentir se formando naquele ventre distante. Estilhaços de memórias e desejos compõem um mosaico literário, provocando perturbação e estranhamento. Mesmo levando sua rotina, ele diz que abrigava nele mesmo sua própria matriz. Para salvar a si mesmo do risco de o marido matar a mulher, ao encontrá-la com o amante, o guarda resolve esfaquear o marido, primeiro no estômago e depois nas costas. Ensanguentado volta ao seu quarto. E nasce.

#### **Ciclistas e Pedestres 4**

Nesse quadro o autor maximiza a metáfora dos humanos e seus automóveis, para criticar a ditadura brasileira. Enquanto utiliza os motes publicitários da época, traça paralelo com as questões políticas, de forma indireta, forçando o leitor/espectador a pensar. Oscila entre a ironia fina e a crítica explícita. E vai num crescendo, como uma música, que começa pianíssimo até o som ensurdecido. Critica as instituições, movimentos, eventos. O autor faz isso utilizando um personagem reacionário, que defende esse massacre ideológico e intelectual. Mas as palavras que saem da sua boca ganham relevo de subversão. Não pelo guarda ser um herói, mas pelo contrário. Sua posição abre possibilidades do leitor/espectador enxergar como é tacanha aquela posição adotada por esse funcionário sem consciência crítica.

Osman Lins usa a palavra como ferramenta para promover a desautomatização do humano. Das intrigas do festival da canção à cobrança exorbitante de juros, nada passa pelo crivo do autor sem uma ponta de ironia. Do sexo como possibilidade de ser mais um artigo à venda às sutis associações com as potências automobilísticas. No meio de tantas elucubrações, o guarda arrogante fica preocupado com três ciclistas de negro que jogam folhas de papel em sua direção. E volta a defender os banqueiros, pregando que todo brasileiro deve pagar os juros. “Deus salve os juros”, sintetiza. Ele observa que os veículos sumiram. A Avenida e a Rua, cruzadas, estão desertas. No lugar dos carros um rumor cresce, “de reza irada e de gaviotas famintas”.

### **Ventosa, o Chofer**

Como nos outros quadros, esse também cria alegorias para criticar a alienação capitalista. E mostra os desvios impostos pela lógica do lucro da indústria de consumo. Em um diálogo instigante, Ventosa, o Chofer duplicado, - ou seja, Ventosa, o Chofer e Ventosa, o Chofer - revela com doses de humor, o absurdo a que é submetido o ser humano para adquirir bens ou simplesmente sobreviver com o mínimo de dignidade.

Ele abre o quadro com uma pergunta. Como toda aquela gente, que transforma o trânsito de São Paulo num dos lugares mais caóticos do mundo, conseguiu juntar dinheiro sem perder pernas, cabeça e braços?

Ventosa revela que sempre quis enriquecer. Não alcançou o que buscava. Queria ter um relógio e para isso tentou juntar dinheiro vendendo mangas do quintal de seu tio. Caiu da mangueira e ganhou um nariz torto. E o nome de Ventosa. Desistiu das mangas e virou portador de recados. Mas encontrou um concorrente à altura, um “negrinho, chamado Rosível”. Que ele diz ser o Roosevelt, o risonho e simpático, presidente da América do Norte na Segunda Guerra. Na disputa com o Rosível brasileiro, Ventosa ficou com uma baixa na testa. Deixou de se recadeiro, mas não desistiu do relógio. Foi ajudante de fogueteiro, ajudante na igreja.

O plano de Ventosa era comprar o relógio, depois a corrente que o prenderia, depois o prego para pendurar a corrente. E depois a parede onde meter o prego. E um teto, um chão, portas e janelas, móvel, automóvel, se possível, automóveis. Para isso, exerceu várias funções. Faxineiro em botecos; carregador no mercado; ajudante de obras; lavador de automóveis; vendedor de bilhetes de loteria; guardador de carros.

Migrante nordestino em São Paulo, ele tentou outras profissões.

Prestamista, banqueiro, cáften, agiota, lojista, joalheiro, concessionário de empresas automobilísticas, vendedor de drogas, dono de farmácia, incorporador, contrabandista, hoteleiro, proprietário de uma rede de ônibus. Nada conseguiu porque faltava capital. Depois de tudo isso experimentou ser motorista de táxi.

Depois de falar de todo esse trajeto para comprar um relógio, Ventosa pergunta se Ventosa acha justo o acordo de trabalho. O taxista responde: “Depende de quem julga. Só começo a ganhar dinheiro para mim depois que apuro, para o dono da frota, mais do que posso. As horas de que tiro algum para comer são as que devia tirar para dormir”.

Para ganhar tempo e economizar um período para dormir Ventosa corta sinais, entra na contramão, atropela os pedestres, sobe nas calçadas, arranca paralamas, complica itinerários. Tudo isso em nome do relógio. Fazendo isso, ele não conseguiu comprar o relógio, mas revela que seu patrão a cada semana compra mais um carro.

Sem perspectiva de realizar o velho sonho do relógio, Ventosa resolve se dividir em dois: Motorista de táxi e motorista de ônibus. Mas logo Venosa percebe que além de serem dois a trabalhar pelo projeto do relógio são também dois a comer, a calçar, a vestir, a resfriar. As despesas se multiplicaram.

Em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, Plínio Marcos utiliza a metáfora do sapato como representação de toda a miséria que os dois personagens enfrentam. Aqui, o relógio é a instrumento catalisador de tudo isso.

Ventosa chega à conclusão de que pobre é mesmo furado. No bolso, nas costas, no estômago, na vida, nos pés. Qualquer dinheiro que entra, sai pelo buraco. Ventosa questiona a seu interlocutor Ventosa se o furo não está naquela uma hora

que ele dorme, de meia-noite a uma da manhã. Ventosa toma a decisão e diz que vai experimentar, durante um ano, dedicação integral. Trabalhar 24 horas por dia.

### **Ciclistas e Pedestres 5**

No último quadro de *Auto do Salão do Automóvel*, o guarda arrogante tem lampejos de reflexão. Questiona a si mesmo sobre a validade de sua rotina (mudar os sinais), já que os veículos desapareceram. Detecta que o rumor, que antes parecia distante, está próximo e vem com força para arrancar árvores, postes e abalar fundações. Ele já sabe que se trata da revolta dos pedestres e dos ciclistas.

Escrita em pleno regime militar, a peça revela uma visão otimista do seu autor. Osman Lins acredita e instiga a sociedade civil a se organizar para derrubar o regime autoritário. Lins aponta a união de forças como o principal trunfo desses oprimidos do período para conseguirem a liberdade, de todas as ordens, que foram confiscadas pela ditadura militar brasileira.

O guarda de *Ciclistas e Pedestres* percebe que aquela multidão que avança, alguns em silêncio, outros murmurando, muitos cantando, outros bradando, alguns sós, muitos de braços dados marcham em sua direção. Eles vêm de todos os lugares. “Descem dos andaimes, das janelas. Saltam das portas. Nascem do asfalto. Brotam das calçadas”.

Essa multidão cresce, carrega faixas. O autor utiliza a publicidade da época, com doses de ironia, que resulta num humor sofisticado para denunciar a ditadura, o autoritarismo e a repressão. Dizeres das faixas e cartazes: “Exija um tumulto refrigerado.” “Não sorriremos antes da hora.” “Transformem-se em mastros as antenas de TV.” “Queremos saber se o Pato Donald é ou não é racista.” “Não

tentem embalar-nos com os terrenos de subúrbio em sessenta prestações mensais.”

“Fracassemos na vida: é menos lucrativo para os outros.” “Abaixo o *happy-end*.”

Além das fixas e cartazes, o guarda também vê esses ciclistas e pedestres soltar balões coloridos com frases extravagantes: “Mãos ao alto: isto é um empréstimo.” “Glória à desunião das famílias.” “A poltrona do papai é feita de acomodações.”

De um lado, um brado repetido em coro aumenta - “Desobedecemos. Desobedeçamos. Desobedeçamos. Desobedecemos”; do outro, as centrais de comando emudeceram.

A multidão entoa um hino:

UMA FORMIGA NÃO COME UM CÃO,  
MAIS SEISCENTAS MIL COMEM UM LEÃO.

É a revolução popular. O semáforo é apedrejado. O guarda de trânsito é apedrejado, derrubado, pisoteado. O guarda entende que o imenso cartaz que desce sobre ele é o seu epitáfio – “e nele está escrito, com grandes letras vermelhas e azuis, em nossa língua paterna: THE END!”

#### **4.2.2 - Passagem do privado ao público**

A ação do *Auto do Salão do Automóvel* está localizada no espaço público. Apesar de discutir os múltiplos estados espirituais do indivíduo no mundo contemporâneo, não é enquanto indivíduo que a peça apresenta sua força, mas enquanto discurso da ação e estados coletivos. Antoine Prost e Gerard Vincent, em

*História da Vida Privada* nos lembram que “a passagem do privado ao público é frequentemente brutal: muitos o sentem todas as manhãs”.<sup>146</sup>

Os pesquisadores se referem a esse trânsito, ao percurso que separa o aconchego do lar ao espaço de luta continuada do trabalho, marcada por obrigações e servidões. “Em contraste com a intimidade da casa, o percurso até o trabalho é um brusco mergulho num espaço público indiferenciado, inamistoso e até hostil”.<sup>147</sup>

(...) a esfera pública do trabalho se inicia com os transportes coletivos, e o uso do carro individual corresponde a uma tentativa de prolongar a vida privada e compor uma espécie de transição entre ela e a vida pública. Transição pobre, na maioria das vezes, cujos limites são ilustrados pelo engarrafamento do trânsito: as coerções coletivas das ruas que se impõem a esses meios de transporte privados deixam os indivíduos absolutamente anônimos, solitários.<sup>148</sup>

Na época em que a peça foi escrita, o carro já se mostrava um dos mais cobiçados objetos de desejo. Atualmente, o automóvel continua a ser o símbolo de um pouco de liberdade individual, por permitir driblar os horários e os destinos. “Mas para adquiri-lo é preciso se submeter às várias imposições jurídicas: carta de motorista, seguro, emplacamento, respeito ao código de trânsito etc.”<sup>149</sup>

Ao falar de regras, de leis, de convenções do trânsito, Osman amplia seus códigos para tratar das angústias de tipos urbanos aflitos, apresentados em situações em que representam os dois lados da repressão.

---

<sup>146</sup> PROST, Antoine. *Fronteiras e espaços do privado*. In: PROST, Antoine e VINCENT, Gerard (org.). *História da Vida Privada*, V. 5: Da Primeira Guerra a Nossos Dias: tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 115.

<sup>147</sup> Idem

<sup>148</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 169.

O guarda de *Ciclista e Pedestres* assume o papel do repressor e se identifica totalmente com todo o sistema que exerce esse poder. Já o guarda de *Cruzamentos* se considera sem poder nenhum, apesar de exercer a mesma função de direcionar os carros a seguir ou a parar.

Na sua narrativa, Lins quer derrubar alguns pilares de sustentação dessa sociedade, que na época vetava a liberdade de expressão de várias formas, por coação e por violência. A revolução “armada” de *Ciclistas e Pedestres* é uma utopia que alimentou milhares de pessoas. Ou uma alegoria fantástica, como definiu o próprio autor.

### 4.2.3 - Exercício prático

Osman Lins funda uma estética de dicção original ao experimentar na prática, no exercício da dramaturgia seu ideário teórico, mas ao mesmo tempo estabelecendo distâncias do que ficou entendido como radicalismo proposto para a não representação. Aliás, suas palavras foram pouco entendidas quanto a não interpretação. O seu teatro não-dramático está absolutamente sintonizado com os tempos pós-utópicos. “O teatro épico tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de um *ponto de vista* sobre a fábula e sobre a encenação”,<sup>150</sup> como afirma Patrice Pavis, que esclarece também que “do mesmo modo que não existe teatro puramente dramático e ‘emocional’, não há teatro épico puro”.<sup>151</sup>

---

150 PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro* Op. cit., p. 130.

151 *Ibidem*, p. 130.

Brecht, aliás, acabará falando em teatro dialético para administrar a contradição entre interpretar (mostrar) e viver (identificar-se). O teatro épico perdeu assim seu caráter francamente antiteatral e revolucionário para tornar-se um caso particular e sistemático da representação teatral.<sup>152</sup>

E para deixar claro que ele não está rivalizando e excluindo o encenador do processo teatral, Osman Lins escreve nas didascálias, desfazendo possíveis equívocos, ou mesmo “fazendo as pazes” com a função do encenador.

O encenador, aqui, tem as mãos livres. Poderá, à exceção de “Ciclistas e Pedestres”, alterar, por exemplo, a ordem dos fragmentos. *Vermelho, Amarelo, Verde* ou *Cruzamentos* ainda a seu critério, será eventualmente substituído por uma pantomima: *O Tímido deseja um Táxi*. Com pacotes que escorregam, óculos que caem, guarda-chuva aberto, um indivíduo tenta inutilmente conseguir um táxi, às 6 horas da tarde, em meio ao tráfego intenso, fustigado pelo vento e pela garoa.<sup>153</sup>

Com isso, Lins reconhece os vazios do texto teatral, que requer encenação que dialogue com a natureza desse texto. Segundo Ryngaert

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Este potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente.<sup>154</sup>

---

152 Idem

153 LINS, Osman. *O Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit., p. 31

154 RYNGAERT, Jean-Pierre *Introdução à Análise do Teatro*: Tradução: Paulo Neves. Martins Fontes: 1996, p. 25; e RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*: Tradução: Carlos Porto. Edições Asa. Lisboa, Portugal, 1992, pp35-36

#### 4.2.4 - Ciclistas e Pedestres

A ação de *O Auto do Salão do Automóvel* se localiza na cidade de São Paulo, estabelece o dramaturgo nas rubricas da peça. Numa carta escrita ao seu amigo, o dramaturgo e diretor teatral Hermilo Borba Filho, Osman diz ver a “ação da peça decorrendo numa cidade de 8 milhões, com mil dificuldades a esmagar o indivíduo”.<sup>155</sup>

Em outra obra sua, o ensaio *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Lins provoca com dois questionamentos: “Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o espaço?” O próprio autor responde: “A separação começa a apresentar dificuldade quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço.”<sup>156</sup>

Seguindo esse raciocínio do escritor, os delírios, alucinações, projeções e descrições narrativas do espaço de *Auto do salão do automóvel* podem configurar-se em espaço também.

Enquanto narram o que veem ou sentem das esquinas de São Paulo, os personagens de Lins sugerem um campo virtual com os detalhes do cenário que deve ser preenchido pela imaginação do leitor/espectador. O autor trabalha com uma dosagem própria entre ação e descrição.

Postado no imaginário cruzamento da Avenida Paulista com a Rua 15 de Novembro. Ele está rodeado por altos edifícios, onde funcionam as companhias aéreas, jornais, agências de turismo, emissoras de TV, de rádio, companhias de

<sup>155</sup> Carta de Osman Lins a Hermilo Borba Filho. São Paulo, 21 de outubro de 1970. (Arquivo Leda Alves).

<sup>156</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

investimentos, cinemas, concessionárias de automóveis, casas de moda, prostíbulos de luxo e grandes organizações bancárias, que o personagem chama de as catedrais dos juro.

Observamos que o cenário descrito pelo personagem sugere sufocamento e opressão, com tantos prédios erguidos ao seu redor. Além do entorno, os automóveis velozes que inundam as ruas estabelecem uma relação de transitoriedade. Mas o guarda desse fragmento não se sente asfixiado ou oprimido por esse entorno. Muito pelo contrário. Sente-se potente e poderoso, por estar ligado a esse sistema de funcionamento. Ele recebe as ordens em ondas desse aglomerado de poder e se engrandece. O guarda comanda o tráfego, ordena quando os carros devem seguir ou parar. E revela amar o destino servil dos veículos. E detestar os ciclistas, “propensos a virem pela contramão, desatentos às mensagens que também são feitas para eles”; e odeia os pedestres, “imprevisíveis, esquivos, livres nas calçadas”.

O guarda de *Ciclistas e Pedestres* nada tem de “real”. É um guarda fantástico, solidário com os Bancos, a *mass media*, a propaganda, com tudo que dirige os homens... é exatamente um ser solidário com o esmagamento. A destruição dele na peça, como escrevi, é “uma alegoria fantástica”. Fantástica. Impossível. Projeção de um desejo. Só. Este guarda é o oposto, por exemplo, do guarda de *Cruzamentos*, que compra uma luneta para ficar mais perto dos homens.<sup>157</sup>

No segundo quadro de *Ciclistas e pedestres*, o guarda cita outras marcas de carros, que passam em velocidade, ou param. Comenta sobre o movimento do trânsito. E se orgulha do seu poder. “O poder que possuo é inimaginável”.

---

157

Carta de Osman Lins a Hermilo Borba Filho. São Paulo, 21 de outubro de 1970. (Arquivo Leda Alves).

O monólogo é pontuado da ironia do autor, que critica a reificação, a mecanização humana, que aponta para a alienação de camadas médias brasileiras que seguem propaganda e publicidade sem análise de conteúdo. O guarda diz:

De início, uma vantagem se impõe: os motoristas, com as mãos no volante e na alavanca de marcha, têm os olhos em mim e nas luzes do semáforo. Onde pensam que está o nascedouro dos males deste mundo? No cristianismo? Na varíola? Na alquimia? Nos pedestres. Detesto-os. Podem, mesmo na hora do *rush*, ignorando os PAINÉIS REDESENHADOS e os primeiros lugares nas pesquisas de opinião, sentar-se num jardim, no W. C., nas lajes tumultares – ou não sentar-se – e, por exemplo, ler.<sup>158</sup>

O autor utiliza mecanismos poéticos, que também usa em sua narrativa em prosa, quando aproxima a função do olhar dos ciclistas e pedestres:

Uma coisa hoje me assusta: há mais pedestres que de costume e todos parecem tensos, com os olhos muito abertos. Estarei enganado ou vejo realmente, no fundo dos seus olhos, ouriços, anzóis, pedras, cacos de vidro e chifres?<sup>159</sup>

Na terceira parte de *Ciclistas e Pedestres* o guarda já constata que há algo errado na movimentação dos ciclistas “que deslizam ou voam entre os automóveis e os ônibus”. A presença desses desobedientes ciclistas subverte a ordem e cria um mal-estar entre os que seguem sem pensar, ou seja, os motoristas de caminhões, que respondem com freios e buzinas, veículos aceleração e *cantadas* de pneus no asfalto. Os rumores aumentam.

---

158 LINS, Osman. *O Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit., p. 38.

159 idem

Outros rumores vêm dos cartazes de rua, descem das máquinas de calcular, convergem dos grandes estabelecimentos bancários, chegam das agências de turismo, caem das gigantescas rotativas, sobem das caixas-fortes, confluem dos cinemas, precipitam-se das emissoras de rádio e de TV. São então duas esferas de rumores? Duas: os rumores que ordenam; os que obedecem. A ordem e o sim. O tiro e a queda. Assim foi; assim é; será assim. Outra espécie de rumor, é certo, parece começar ao mesmo tempo em vários pontos desta cidade imensa e obediente. Aproxima-se. Um rumor continuado, como se reza colérica ou de leitura em voz baixa, feita com os dentes cerrados. Não de uma boca. De cem, de mil, quem sabe de quantas, setecentas mil. <sup>160</sup>

Na quarta parte do fragmento, o guarda instiga os motoristas a seguirem em frente, lembrando que eles têm mais pneus. E continua a trabalhar com os reclames publicitários. Misturando os produtos que estão à venda, dos equipamentos automobilísticos a sexo.

Atenção. Avancem na direção que ordeno. Sexo à venda em todas as casas do ramo. O FUNCIONAMENTO LIVRE RESULTARÁ EM MAIOR POTÊNCIA. Por outro lado, UMA PELÍCULA PROTETORA EXTRAVISCOSA PROPORCIONARÁ INTEGRAL LUBRIFICAÇÃO SOB AS MAIS SEVERAS CONDIÇÕES DE ESFORÇO. QUANTAS VÃO IGNORAR ESSE CONFORTO, ESSA SEGURANÇA, ESSA LIBERDADE? O PRODUTO CRIADO PARA VOCÊ. UM SUCESSO INTERNACIONAL.

[...]

Não se admire: ESTE XAMPU EXISTE. CONTÉM TODOS OS ELEMENTOS INDISPENSÁVEIS AO ORGANISMO DA CRIANÇA. A CUECA TROPICALIZADA E SUPERVENTILADA. A cueca impossível. QUANDO O DIA TERMINA, ELA FICA OUTRA: ONDE IA UMA TONELADA DE CARGA, VOCÊ COLOCA OS DOIS BANCOS, E SOBRE ELES TODA A FAMÍLIA – essa outra carga. <sup>161</sup>

---

160 Ibidem, pp. 42-43.

161 Ibidem, pp. 47-48.

E Lins investe contra a situação política e econômica do país. “Quem for brasileiro, pague os juros. O banco espera que cada um pague os seus juros. O oceano é o único túmulo digno de quem não paga honestamente os juros”.<sup>162</sup>

A conclusão de *Ciclistas e Pedestres* apresenta o anúncio de uma revolução. Revoltados, pedestres e ciclistas avançam como uma onda, arrancando árvores e postes.

A revolta contra o consumo, contra a manipulação da publicidade é exposta – e vale lembrar que na década de 1970, do Brasil grande, do “ame-o ou deixe-o”, a política do regime tentava de todo o modo imprimir ideologias através da publicidade, encobrindo realidades.

Em meio aos gritos aos cânticos esparsos, às vidraças que saltam, ao ressoar desses pés, um brado repetido em coro por incontáveis gargantas martela as caixas-fortes, as torres transmissoras, as tabuletas de bronze, cada vez mais tenso: “Desobedecemos. Desobedecemos. Desobedecemos.”<sup>163</sup>

Em vão, o guarda fecha o sinal para a multidão, que responde, apedrejando o semáforo, derrubando o guarda. Pisam e destroem o guarda, que diz ler em sua língua paterna. E encerra com ironia, vislumbrando outra colonização cultural, a norte-americana:

E agora estão próximos, ei-los, fecho o sinal para eles, mas apedrejam o semáforo, apedrejam-me, derrubam-me, pisam-me, destroem-me, um último e imenso cartaz desce sobre mim, é o meu epitáfio – enele está escrito, com grandes letras vermelhas e azuis, em nossa língua paterna: THE END!<sup>164</sup>

---

162 Ibidem, p. 47

163 Ibidem, p. 54

164 Idem

Sobre o *Auto do Salão do Automóvel* é interessante a reflexão que o autor faz na carta enviada ao seu amigo Hermilo Borba Filho.

Na introdução aos três textos, escrevi o seguinte: “A luta de Damião Luiz, o ceramista do *Mistério das Figuras de Barro*, centra-se no estético; Aquidauana, por sua vez, encarna uma posição de natureza ética. Se essas atitudes, conquanto árduas, são ainda viáveis ou possíveis, a insurreição dos pedestres e ciclistas, que regem *O Auto do Salão do Automóvel*, é tão-só uma alegoria fantástica, a simples projeção de um desejo veemente e comum a um número cada vez maior de indivíduos: a destruição dos falsos deuses, para que se instaure um mundo menos inóspito para o ser humano”.<sup>165</sup>

#### 4.2.5 - Vermelho, Amarelo, Verde

Nas didascálias, o autor avisa que o quadro tenta reproduzir ou imitar em termos teatrais, uma *reportagem ilustrada*. Mas ele faz a ressalva que são apenas sugestões. O protagonista deste fragmento também é um guarda, mas apresenta diferenças marcantes do guarda de *Ciclistas e Pedestres*. Se aquele tinha por função oprimir, este assume o caráter de um trabalhador oprimido com sua situação social. Lins dá indicações que a cena deve ser desenvolvida com uma série de gestuais, que somada à iluminação irá permitir uma leitura imediata do trecho. Como indica nas rubricas, a reportagem apresenta o cenário e seu personagem central, antes de começar a entrevista em si:

---

165

Carta de Osman Lins a Hermilo Borba Filho. São Paulo, 21 de outubro de 1970. (Arquivo Leda Alves).

Diariamente passamos ante eles e deles dependemos. Que sabemos, porém, de suas vidas? (*guarda com o braço entendido e levando com a outra mão o apito à boca. Luz: efeito de flash. Chama uma voz, fora de cena:*). Eis o guarda! (*Escuridão total.*) Praça João Mendes. De um lado, o Fórum Novo; do outro, dando para a praça Clovis Bevilacqua, o Fórum antigo. <sup>166</sup>

Nesse fragmento, a literatura traça um diálogo com a fotografia, essa manifestação estética tão contemporânea. A pesquisadora Susan Sontag, na obra *Sobre Fotografia*, defende que “o ethos da fotografia parece mais próximo do ethos da poesia moderna do que do ethos da pintura. Enquanto a pintura tornou-se cada vez mais conceitual, a poesia definiu-se como uma atividade mais ligada ao visual.”<sup>167</sup>

Lins em *Vermelho, amarelo, Verde* explora o instantâneo, numa atitude de fotógrafo que em meio à multidão capta flagrantes do cotidiano. Em meio ao frenético alarido, do anonimato surgem cenas emolduradas que ganham uma dimensão maior, um destaque.

Novamente é Sontag quem nos orienta: “Ninguém discute que a fotografia deu um tremendo impulso às apreensões cognitivas da visão, porque – mediante o close e a sondagem à distância – ampliou enormemente o reino do visível”. <sup>168</sup>

Como ressalta o próprio autor nas rubricas, o quadro *Vermelho, amarelo, Verde* tenta reproduzir ou imitar em termos teatrais, uma *reportagem ilustrada*. A reportagem é um dos principais gêneros do jornalismo. E ao formatar o quadro desse jeito, Lins busca aproximar o enredo cênico com as histórias publicadas nas revistas (o que inclui as imagens). As reportagens podem transformar situações banais em narrativas, reconfigurando a realidade. E nesse caso, o interlocutor do guarda é o

<sup>166</sup> LINS, Osman. *O Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit., p. 34.

<sup>167</sup> SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 112.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 132.

repórter que atua como mediador entre aquele ser anônimo e a sociedade. Antes do diálogo, o narrador apresenta o guarda “Diariamente passamos ante eles e deles dependemos. Que sabemos, porém, de suas vidas?” O narrador pode ser interpretado pelo mesmo ator que faz o repórter. Isso fica a cargo da encenação.

A partir daí o dramaturgo monta uma sequência de poses que por sua vez imitam a fotografia. O fotojornalismo flagra as múltiplas realidades cotidianas, transformando-as em informação. A fotografia jornalística é também notícia. Nessa construção de sentidos, a realidade brasileira do período é revelada.

Mas o autor exige um leitor/espectador crítico. O filósofo Vilém Flusser defende que “toda imagem é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo”<sup>169</sup>. Então é preciso quebrar essa magia (desmágicizar a imagem), para deixar prevalecer o olho crítico sobre a foto. Esse procedimento é feito com a pose seguida da luz do flash e da legenda, que passeia entre o irônico, denunciatório ou inacreditável.

(Pose: o pai abraçado com o filho, estáticos. Efeito de flash. Uma voz proclama a legenda que se segue: “O filho mais velho é bom estudante.”)<sup>170</sup>

(Pose do ator, estático, como numa foto instantânea. Efeito, de flash. Uma voz proclama a legenda que se segue: “Já me sinto velho para estudar”.)<sup>171</sup>

(Pose do ator, estático, como numa foto instantânea. Efeito de Flash. Uma voz proclama a legenda que se segue: “Santos Dumont não poderia ser guarda.”)<sup>172</sup>

---

169 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2002, p.15.

170 LINS, Osman. *Auto do Salão do Automóvel*, Op. cit., p. 36

171 Idem

172 Ibidem, p. 37

(Sucedem-se, encerrando o fragmento, várias poses do guarda, acompanhadas do respectivo efeito de flash e sobre as quais fazemos algumas sugestões: enfiando a mão no bolso da calça; dando passagem a crianças numa escola; assuando o nariz; prestando informação a motorista; acelerando a circulação; tomando chuva; dando indicação a pedestre sobre rua; em atitude de marcha; chamando a atenção de alguém etc. As outras luzes que não as do flash, vão esmaecendo. O fragmento é concluído em absoluto silêncio.)<sup>173</sup>

Para Susan Sontag uma fotografia é não só “uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre”.<sup>174</sup> Seguindo essas pegadas nos deparamos com flagrantes cotidianos que ganham outros significados no deslocamento da imagem prosaica para representar uma época.

O guarda desse fragmento tem nome. Chama-se Felício Estevão Lima e conta 13 anos e meio de carreira na Guarda. E aí se insinua uma ambiguidade entre os guardas de trânsito e militares que formaram o corpo da ditadura. O serviço estressante de Felício Estevão Lima produz problemas sérios em sua vida pessoal. Ao contrário do guarda de *Ciclistas e Pedestres*, ele não se orgulha da profissão, mas está ali por necessidade.

– O senhor imagine. É isso todo santo dia. Há seis anos e meio estou no tráfego. Sofro de pesadelos. Um porco num Mercedes, levando-me para o Salão da Criança. Proprietários de Volks me crucificando num semáforo.

– Não gosta do serviço?

– Ninguém gosta, na Guarda. Principalmente porque somos mais visados. Por qualquer coisa temos multa ou suspensão. Basta ser pegado com os sapatos sujos. Um dia saí de casa muito cedo e calcei meias vermelhas. Quase vou preso.<sup>175</sup>

---

173 Idem.

174 SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Op. cit., p. 148

175 LINS, Osman. *O Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit., p. 34

Na carta de Osman a Hermilo, sobre a montagem do Teatro Popular do Nordeste - TPN de *Auto do Salão do Automóvel*, o dramaturgo explicita suas intenções com *Vermelho, Amarelo, Verde*: “Dizer as partes descritivas, como está no texto, num tom levemente cantado, com alusões vocais às referências feitas: canto gregoriano ao referir-se à catedral, ritmo de batuque ao falar de macumba, etc. – Não esquecer que essa entrevista é o resultado de várias conversas que eu tive com elementos ligados à Força Pública. É um documento social”.<sup>176</sup>

Walter Benjamin observa que a técnica de distanciamento, que sacraliza o quadro vulgar em um gesto épico, promove a refuncionalização de formas antigas em formas novas: “as formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema (fotografia)”.<sup>177</sup>

Aqui o autor também se apropria do imaginário coletivo da cor vermelha. Nessa construção visual estão contidas as críticas ao regime.

– O que lhe vem à mente, quando se fala em vermelho?  
 – O fruto do café, a Colsan, extintores de incêndio, o comunismo, o Sol no horizonte, as luzes no alto das torres por causa dos aviões. E, não sei por que, dinheiro e falta de dinheiro. [...] <sup>178</sup>

Seus proventos também não são motivos de orgulho, como não o seria para qualquer trabalhador brasileiro sério. Mas não lhe escapa o humor.

– É proibido falar no assunto. Mas posso garantir: não fazem inveja à família Matarazzo. [...] Sei de guardas que não têm luz elétrica onde moram. Antigamente havia guardas que só comiam uma vez. Por dia, quero dizer. Mesmo levando Sol, eram amarelos de fome. <sup>179</sup>

<sup>176</sup> Carta de Osman a Hermilo Borba Filho. Citada

<sup>177</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet e apresentação de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense. 1996, p. 82

<sup>178</sup> LINS, Osman. *O Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit., p. 34.

<sup>179</sup> LINS, Osman. *O Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit., p. 35.

Osman utiliza recursos do teatro épico. O guarda conta da dificuldade de criar os filhos, mas garante que investe na educação.

- Você é casado?
- Sim. Tenho cinco filhos. Quatro estudam no Grupo. Um formou-se agora.
- Em quê?
- Quarto primário. Tive que ir a Minas, pedir dinheiro a uns parentes, para ele ir à festa sem ficar humilhado. E o senhor sabe como é duro arrancar seja o que for de mineiro.
- É esperto, o menino?
- Se é! Aprendeu muito na escola. Sabe cantar DEUS SALVE AMÉRICA.<sup>180</sup>

O repórter pergunta sobre o significado das cores do sinal, num procedimento que lembra uma sessão de Psicanálise. Os diálogos que se seguem aparecem em momentos intercalados do texto.

- Lembre algumas coisas amarelas.
- O enxofre, os girassóis, laranjas, malmequeres, a bÍlis, os chineses. A corrida do ouro para a Califórnia. [...]
- Felício Estevão, que coisas que lhe faz lembrar a cor verde?
- O Caçador de Esmeraldas, a Mãe D'Água, papagaios, calangos, a folhagem do mundo, o dólar. [...]
- Que coisas lembra, a você, um semáforo apagado?
- A falta de rumo, os buracos sem fundo, o chão do mar, o outro lado da lua, o desconhecimento do futuro. O bolso sem dinheiro.<sup>181</sup>

---

180 Ibidem, pp. 35-36.

181 Ibidem, p. 34.

#### 4.2.6 – O Fanático do Trânsito

Esse quadro apresenta um homem comum obcecado por leis e normas. Osman Lins explora a reificação do indivíduo. Numa carta de Osman a Hermilo Borba Filho, o autor descreve o personagem do fragmento como “um chato, um conversa-mole. Um tipo que não tem o que fazer e que fica bestando junto ao guarda”.<sup>182</sup>

Apesar de mostrar uma suposta conversa, o que acontece na realidade é um monólogo, uma exposição desse cidadão que se identifica com os automóveis e não com os pedestres.

Num desses dias estava na calçada para atravessar a rua na faixa de pedestres. Ali mesmo, na esquina do Estado de S. Paulo. Vi quando o senhor mudou o sinal, mas fiquei assim meio lá meio cá. Não conseguia lembrar-me se era pedestre ou veículo. Esperava que me pusessem em movimento.<sup>183</sup>

O rapaz perdeu a noção de humanidade que acha muito comum apresentar-se como um número.

Os automóveis, a mão única, as proibições de estacionar, acho tudo isso tão bacana que escolhi um número pra mim. Quando me perguntam: “Seu nome?” Eu digo: “35-27”.[...] Meu filho é conhecido na rua como Vinte e Setinho.<sup>184</sup>

---

182 Carta de Osman Lins a Hermilo Borba Filho. São Paulo, 21 de outubro de 1970. (Arquivo Leda Alves).

183 LINS, Osman. Auto do Salão do Automóvel. Op. cit., p. 38.

184 Ibidem, pp. 38-39.

Todo o quadro é povoado por pantomimas e onomatopeias, a exemplo dos diálogos que o lunático pelo trânsito reproduz quando conversa com sua mulher. Isso cria um clima de comicidade nas cenas.

Ainda ontem veio me dizer: (*som de buzina, agudo e sincopado, imitando a fala da mulher.*) Nem deixei que ela acabasse. Fui categórico. (*Enquanto finge falar, ouve-se sua frase: rumor característico de motor ligado com o escapamento aberto.*) Ela: (*novamente o efeito de buzina.*) (*Tanto nas falas imaginárias da mulher como nas do homem, este move os lábios e gesticula como se estivesse reproduzindo a discussão.*)

Eu: (*fortes explosões de cano de escape, enquanto o personagem braceja e pateia violentamente. Ouve-se o rumor estridente de freios.*)

Pus-lhe um freio.

[...]

Minha patroa introduziu a filosofia do trânsito na intimidade. Para combater o crescimento da população. Quando se deita de camisola vermelha, quer dizer que o sinal está fechado. De camisola verde: “Avance!” A semana passada fui deitar-me e vi que ela estava de camisola preta. Dei a bronca: “Que é isso, mulher? O sinal apagado!”<sup>185</sup>

Por meio do humor, o dramaturgo satiriza com a figura que não consegue avistar dúvidas, suspeitas ou incertezas nas leis que foram formuladas pelos homens.

Tem que obedecer. Por isso é que eu gosto de ver um batalhão marchando. Um, dois, um, dois... Ninguém desobedece.

[...]

Algumas coisas precisam ser alteradas. Mas as modificações devem ser feitas como as mudanças de mão: por ordens superiores.<sup>186</sup>

O discurso do personagem vai na contramão das reivindicações correntes no país, das obrigações do Estado para com seus cidadãos.

---

185 Ibidem, pp. 39-40.

186 Ibidem, p. 39.

Digo sempre a meu filho: “Vinte e Setinho, respeite seu pai. Mire-se neste espelho”. Imagine esse quadro: eu querendo discutir com o senhor, querendo que o senhor aumente o meu salário, dê escola de graça a meu filho, remédio e tudo mais. Tive filho porque quis. O senhor não tem nada com isto. Assim é o governo.

[...]

As autoridades não podem fazer milagres. Mas o povo entende? Não. Vive reclamando, quer tudo nos eixos. Fala de trânsito, da falta d’água, dos telefones, do clima, da polícia, acha que ganha pouco, que paga imposto demais. O governo leva a culpa das menores coisas. Muitas providências ele não toma mesmo. Vamos aos poucos. Não concorda, seu guarda? Falam tanto, que os nossos Presidentes não sabem o que fazer. Querem que modifique isso, que altere aquilo... Não pode. O governo se vê louco. Procura agradar a um, procura agradar a outro – e todo mundo continua reclamando. É por isso que ele toma as suas precauções.<sup>187</sup>

O personagem também tem uma visão distorcida dos estrangeiros. E as críticas irônicas de Osman Lins conseguem criar um clima propício para que o leitor/espectador raciocine de forma mais independente: “Lá vão três gringos, entrando no Hotel Jaraguá. Basta a gente olhar: vê logo que são almas caridosas. O senhor sabe? Lá na terra deles existe um troço chamado C.I.A., que só pensa em fazer o bem”.<sup>188</sup>

E ainda mostra a desinformação “do jornal luminoso”, a manipulação da imprensa: “Eu não sei de nada. Toda minha leitura é o jornal luminoso. Mas, se fizesse uma peça de teatro, um samba, ia procurar engrandecer os bons costumes. [...] Diga se não era formidável uma peça de teatro contando a vida do Ministro do Trabalho”.<sup>189</sup>

---

187 Ibidem, p. 39-40.

188 Idem

189 LINS, Osman. *O Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit., p. 41.

#### 4.2.7 – Cruzamentos

Esse monólogo apresenta os trechos mais insólitos. O quadro exhibe a solidão do guarda como reflexo da solidão social. A força das palavras do guarda está nas imagens que ele suscita, conduzindo o espectador primeiro por sua tediosa função, depois por acontecimentos que ele acompanha tentando viver a vida de outras pessoas: “Imagino, às vezes, que esses veículos são carros mortuários, silenciosos, conduzidos por mortos. Quanto a mim, nessas horas, o que sou? Um ponto. Um sinal. Todos que transitam a meu lado e avançam, sempre a olhar para a frente, ignoram-me”.<sup>190</sup>

Para lembrar que uma metrópole se assemelha a uma selva de pedra, em que as relações humanas foram dissolvidas, o autor escreve que o verdadeiro deserto não é feito de areia: “Os mercadores se encontravam nos poços, trocavam saudações; aqui os oásis não existem e nenhum voto de paz ou de sucesso, vindo de boca estranha, acompanha o destino de ninguém”.<sup>191</sup>

Personificação da solidão em uma cidade grande, o guarda afirma que não possui parentes. Mas como observador atento vai criando outras narrativas para a existência das pessoas que passam no trânsito, como as mulheres dos banqueiros e industriais e vai fazendo seus julgamentos.

---

190 Ibidem, p. 43.

191 Ibidem, pp. 43-44.

Dirigem seus próprios automóveis ou os automóveis dos maridos. De peruca, óculos escuros, giram os anéis nos dedos, põem e tiram os brincos. Vão ao psicanalista. Têm horas marcadas para ouvi-lo, falar-lhe – e pagam caro. O psicanalista finge interessar-se, descobre o que elas querem que seja descoberto e faz revelações chocantes quando chega a hora de chocar. Nessas mulheres perfumadas, nem sempre jovens, tão profundo é o desejo de um contato, que tais horas lhes parecem breves e o preço que custam insignificante. Saem do consultório saciadas, leves; sempre acham que a seção foi muito bem-sucedida.<sup>192</sup>

E faz uma comparação das mulheres de programa com os psicanalistas:

“Na cama, encostava a cabeça nos seus peitos e ouvia o rumor do taxímetro. Vós que passais sempre entre três e cinco horas, rumo aos consultórios onde procurais, sob outro aspecto, o mesmo que eu buscava, ouvireis também, o psicanalista, o mesmo tique-taque, medindo a solicitude aparente”.<sup>193</sup>

Nesse fragmento, Osman Lins utiliza a ideia de deslocamento, tão cara aos atuais estudos literários e culturais. O guarda deste quadro fala sobre suas angústias, mas é através dos outros que ele experimenta a vida. Ao lançar para este outro lugar, da margem, do que observa e traduz a vida alheia, o dramaturgo utiliza uma estratégia discursiva e ideológica para enfrentar em proporções maiores até mesmo o lugar que literatura periférica, e no caso o teatro periférico enfrenta para encontrar saídas.

Um dia, no jornal, na página de OPORTUNIDADES, entre anúncios de máquinas fotográficas, toca-discos e vestidos de noiva, vi que ofereciam a bom preço uma luneta. Repugnando-me ser um homem por quem todos passam e que com ninguém estabelece relações humanas, decidi comprá-la. Foi o único modo que encontrei, neste grande parque industrial, de aproximar-me das pessoas.<sup>194</sup>

---

192 Ibidem, p. 44.

193 Idem.

194 Idem.

É interessante a fragmentação que o autor faz da *persona* do guarda nos vários fragmentos. Autoritário e arrogante; trabalhador; alheio; disperso no seu mundo. Em *Cruzamentos*, a linguagem vem das bordas para deixar-se ouvir o que vem do outro, num rico jogo de imaginação.

Dos subúrbios do mundo e da solidão, o dramaturgo organiza um espaço de escrita e reflexão, iluminando excentricidades de uma condição sociocultural. Através da linguagem ele fala de algo que está além da linguagem, numa múltipla rede de sentidos. A literatura passa a ser o lugar no qual é o outro quem fala. Como dizia Rimbaud, “Je suis un autre”. É esse outro que promove a experiência, um desconhecido que dá sentido à vida do personagem. É dessa visão mediada que os acontecimentos são narrados.

Em minhas horas de folga, fosse dia ou noite, do meu pequeno quarto num 16º andar, inspecionava os arredores. Vi mulheres nuas, rapazes estudando, assaltos, moças que dançavam sós horas inteiras, o tapete vagarosamente tecido por uma mulher que muitas vezes desfazia o trabalho do dia inteiro e os que frequentavam o maltratado jardim não muito distante do edifício.<sup>195</sup>

Em outras palavras, é do confronto das relações de poder que surge o quadro da história, para combater as ficções oficiais, as ficções do Estado. E o Estado criava, naqueles difíceis anos 1970, seus relatos e suas narrativas e tentava passar isso como verdade. Para combater o poder hegemônico, Osman Lins utilizou o distanciamento de Brecht para criticar a realidade brasileira.

Com este guarda o olhar é enviesado. Ele rompe fronteiras, limites, do seu espaço periférico.

---

<sup>195</sup> Ibidem, pp. 44-45.

De repente, comecei a sentir que, naquele ventre distante, eu me formava. Era como se a cidade inteira, com as suas estruturas de concreto e aço, suas avenidas, suas casas de crédito, favelas, automóveis, fosse um limbo, o nada, uma escuridão silenciosa, universo de possibilidades, por mim rompido. Dentro dos meus olhos, dia e noite, via o trabalho do sangue. Eu era o crescimento.

[...]

Assim chegou o tempo em que eu devia nascer. Lamentava ter de deixar a carne tépida daquela mulher cujo ventre não crescera e que vez por outra continuava a surgir em tardes de domingo, entregando-se ao homem a quem amava. Retinha-me, além do mais, no calor do seu útero, uma pergunta sem nenhuma importância e que, mesmo assim, eu não conseguia afastar: “Quem seria o meu pai? Aquele homem ou o outro?”<sup>196</sup>

Ou a defesa da utopia da literatura, o guarda tenta salvar-se a si mesmo, já que se imagina crescendo no ventre da mulher desconhecida e está prestes a ser flagrada pelo marido com o amante, deve ser salva.

Apanho uma faca, chamo o elevador e vou ao seu encontro. Não pela mulher, nem pelo seu amante, mas por mim: não quero ser morto antes de nascer. Passo pelo automóvel, que está vazio. Com quem terão ficado as crianças? O pai decidiu-se a não esperar pela mulher e cautelosamente espreita entre os arbustos. Vê-me e não sabe o que fazer. Fitando-me, talvez hesite entre as hipóteses de que eu seja quem ele procura ou ali esteja por acaso. Antes que a dúvida se dissipe, cravo-lhe a faca no estômago, depois nas costas. Ensanguentado, tomei a direção do meu quarto. Nem sequer verifiquei se o elevador estava embaixo.<sup>197</sup>

---

196 Ibidem, p. 45-46.

197 Ibidem, p. 46.

#### 4.2.8 – Ventosa, o Chofer

*Auto do Salão do Automóvel* volta a ser mais político com o quinto quadro, sobre um motorista que nunca conseguia realizar o sonho. Não por acaso, o de comprar um relógio, este pequeno artefato que marca a passagem do tempo. A busca do protagonista é por liberdade, que sem dúvida passa pela independência econômica.

Osman Lins explica que no quadro *Ventosa, o Chofer*, há um diálogo rápido, na segunda pessoa do singular, entre Ventosa e Ventosa, um diálogo com ele mesmo. “Ventosa, que é chofer de táxi, resolve ser DOIS, trabalhando também com ônibus, para ver se assim ganha mais. O que não dá resultado”.<sup>198</sup>

Protagonista duplicada dá seu relato dos desejos alimentados e frustrados. Ele conta que na primeira tentativa, ainda menino, de economizar uns trocados, caiu de uma mangueira, quebrou o nariz e ganhou o apelido de Ventosa. O episódio é narrado de forma bem-humorada, mas a crítica severa está explícita nas palavras deste trabalhador que em sua primeira fala já demonstra uma aguda capacidade de reflexão:

Na direção do ônibus, na direção do táxi, dia e noite, indo e vindo, uma pergunta não paro de fazer: “Como consegui toda essa gente, juntar dinheiro bastante para comprar carro, sem perder na corrida as pernas, a cabeça e os braços?”<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Carta de Osman Lins a Hermilo Borba Filho. São Paulo, 21 de outubro de 1970. (Arquivo Leda Alves).

<sup>199</sup> LINS, Osman. *O Auto do Salão do Automóvel*. Op. cit., p. 48.

A concorrência é grande. O mercado de trabalho cria seus rivais. E o milagre econômico do período exaustivamente propagandeado pelo Governo escondia o arrocho salarial dos trabalhadores. Atento a todos esses episódios, Osman Lins cria um diálogo extremamente crítico, entre Ventosa e Ventosa, sobre a política e economia brasileiras.

- Tinhas concorrente no mercado?
- Sim. Meu rival era um negrinho. Chamava-se Rosível.
- Isso é nome cristão?
- Não sei.
- Como se escreve?
- R-o-o-s-e-v-e-l-t. Rosível. Todos sabem quem é: aquele risonho, simpático, presidente da América do Norte na Segunda Guerra. Muito amigo de Staline. Tiravam retrato juntos.
- O que fazia o Rosível brasileiro?
- Corria igual a mim.<sup>200</sup>

Como muitos brasileiros sem qualificação para o mercado de trabalho, Ventosa fez de tudo. Osman Lins traduz o sonho dos brasileiros no diálogo sucinto.

- Teu plano era comprar o relógio, depois a corrente que o prenderia, depois o prego onde haverias de pendurar a corrente.
- Isto. E depois a parede onde meter o prego.
- Com a parede, outras paredes. E um teto, um chão, portas e janelas, móvel, automóvel, se possível automóveis. Mas não conseguiste.
- Isso. Não consegui.
- Trabalhavas dia e noite, inventando novos afazeres. Guiar cego, desentupir fossas, servir de espantalho em plantações de arroz, desentortar pregos em carpintarias, carregar cartazes com anúncios, catar chatos e piolhos em prostitutas baratas, latir a noite inteira nos quintais, fingindo de cachorro. Levastes pauladas, bicadas de pássaros, caíste em buracos, apanhaste frieiras e também perdeste um pedaço da bunda, mordido por uma cadela hidrófoba, quando, pensando mesmo ser cão, tentaste cobri-la.<sup>201</sup>

---

200 Ibidem, p.49.

201 Ibidem, pp.50/51.

A exploração do trabalhador é mostrada como algo que não tem solução.

Mesmo numa hipótese de alguém se dividir em dois.

—  
Dividi-me em dois. Motorista de táxi e motorista de ônibus. Quero ter um relógio e ficar rico, dê no que der. Agora sou ou somos dois a trabalhar.

– Isso vem dando certo?

– Não, não tem. Somos dois a comer, dois a calçar, dois a vestir, dois a resfriar. Nossas despesas se multiplicaram.

– Que conclusão tiraste?

– A de que pobre é furado. <sup>202</sup>

### 4.3 – Romance dos Dois Soldados de Herodes

Herodes foi um rei que tentou barrar o futuro.

Segundo profecias antigas, nasceria um menino que iria tomar o poder.

Herodes procurou impedir.

Herodes, o Grande<sup>203</sup>, rei da Judéia entre 37 a.C. e 4 a.C., acreditando-se ameaçado com a notícia de que o Messias teria vindo ao mundo em Belém, mandou exterminar todas as crianças do sexo masculino, com menos de 2 anos que fossem encontradas naquela cidade e nos seus arredores.

O menino Jesus escapou da degola. Durante um sonho, um anjo avisou a José, que, sem perder tempo, pegou Maria e o menino Jesus e os três seguiram para o Egito. No Evangelho de São Mateus, Herodes, é acusado do episódio da “Matança dos Inocentes”, numa tentativa de encontrar e matar o menino Jesus (Mateus 2:1-16). A maior parte do que conhecemos sobre a vida de Herodes é narrada pelo historiador judeu Flávio Josefo, que não confirma o episódio, mas onde são descritos, minuciosamente, os inúmeros crimes do rei.

Há uma contradição temporal na data da morte de Herodes e de suas supostas ações, mas segundo estudiosos a divergência é de calendário ou anomalias no cálculo do tempo. Para efeito do nosso estudo, essas questões não serão tratadas, pois o que nos interessa é a ficção criada por Osman Lins a partir do mito bíblico.

*Romance dos Dois soldados de Herodes* faz parte da trilogia experimental em um ato, intitulada *Santa, automóvel e soldado*, composta também por *Mistério das*

---

<sup>203</sup> Herodes, o Grande foi um rei-cliente da Judéia sob o domínio do Império Romano. Herodes e seus descendentes até Agripa II permaneceram reis-clientes da Judéia até 96 d.C.

*Figuras de Barro e Auto do Salão do Automóvel*. As peças foram escritas entre 1969 e 1970, num período ditatorial brasileiro, em que imperava a repressão política, com as liberdades de expressão ameaçadas.

A temática do crime e da violência é recorrente em toda a história da literatura. De autores clássicos como Dostoievski e Sófocles, passando por brasileiros como Graciliano Ramos e Rubem Fonseca indo até os textos bíblicos. No *Romance dos Dois Soldados de Herodes* cenas de violência são anunciadas contra crianças que não podem se defender, chacinas são narradas, crimes são cometidos em nome da lei vigente e por ordem de quem está no comando.

Na peça *Romance dos Dois Soldados de Herodes*, Osman Lins utiliza a ironia, as subversões, os enquadramentos de ações curtas, o espírito lúdico para problematizar questões de natureza ética, traços de carnavalização como arma de crítica social. Ele estabelece jogos, de perseguições e um discurso muitas vezes com conotações cômicas para apresentar um quadro violento de submissão por um lado e a tentativa de libertação, por outro.

O dramaturgo investiga as tramas da responsabilidade individual e discute a concordância ou cumplicidade por omissão de ordens antitéticas. A autoconsciência e os princípios de justiça também são esquadrihados pelo autor.

No título da peça, Osman Lins direciona o olhar do leitor não para todos, mas para dois soldados de Herodes: Aquidauana e Murcabel. Além deles, a peça também aloja as personagens Ra-Ninite, mulher de Murcabel, e Seraim, um eunuco. No texto, Lins indica que as quatro personagens devem ser representadas por máscaras e executadas por dois atores, de sexos diferentes.

*Romance dos dois soldados de Herodes* apresenta a trajetória de Aquidauana, personagem que se alista no exército de Herodes para usufruir das

regalias que o status militar proporciona. Subordinado do sargento Murcabel, ele toma conhecimento que terá que exterminar as crianças com idade inferior a dois anos em várias aldeias, nas cercanias de Belém. Depois das primeiras empreitadas, desiste e resolve desertar do exército. A peça foi escrita durante o regime militar brasileiro e há alusão ao período.

#### 4.3.1 – Intertextualidade

A conversa dos dois soldados, no início da peça, lembra uma cena de *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (escrita por volta de 1600), de William Shakespeare (1564-1616), no encontro dos guardas com o fantasma do rei assassinado. E também o início da peça *Roberto Zucco* (1988), de Bernard-Marie Koltès (1948-1989), na fuga do protagonista pelo telhado da prisão<sup>204</sup>.

O romance do título da peça de Osman Lins não é à toa, mas sugestivo de alguns procedimentos utilizados pelo autor.

O romance é um gênero que estende seus tentáculos a uma pluralidade de discursos. Isso inclui falas dos personagens, do narrador ou do autor, além de outros gêneros encaixados, sejam eles literários ou não. O teórico russo Mikhail Bakhtin concebe o romance como representação do homem que fala (seja ele autor, narrador ou personagem), que manifesta seus pontos de vista, mas seu discurso incorpora uma multiplicidade discursiva, inclusive da oralidade.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> *Roberto Zucco* apresenta a trajetória de um jovem que comete uma série de crimes aparentemente sem motivação. A ação principal da peça está no caminho percorrido por Zucco a partir do assassinato do seu pai e do consequente encarceramento (ocorridos em momento anterior ao início do texto) até sua queda na cena final.

<sup>205</sup> MACHADO, Irene. *O Romance como Gênero Oral*. IN: *O Romance e a Voz A Prosaica Dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro, Imago, São Paulo, Fapesp, 1995, p. 157-239.

*Nove, novena* foi o “ponto de partida do percurso inovador da prosa de ficção de Osman Lins na última fase”<sup>206</sup>, como atesta o escritor e crítico José Paulo Paes no posfácio do livro. Lins experimentava “se não abolir, pelo menos pôr em xeque a linha de separação entre formas e gêneros literários”<sup>207</sup>.

O crítico Alfredo Bosi<sup>208</sup> certifica que o escritor pernambucano experimentou nas “narrativas” de *Nove novena* (1966) “as virtualidades de uma ficção complexa, não raro hermética, mas realmente nova: pela consciência construtiva, pelo uso de símbolos gráficos que abrem e pontuam o monólogo interior, enfim, pela tensão metafísica que supera o nível psicológico ‘médio’ e meridiano e desvenda nexos mais íntimos e dinâmicos entre o eu, o outro e os objetos”

Sobre *Avalovara*, seu romance mais conhecido, estudado e admirado, Osman Lins afirmou que ambicionava realizar um texto que expressasse a sua paixão pela escrita e pelas narrativas. “Um livro que fosse, no primeiro plano, se assim posso dizer, uma alegoria da arte do romance. Há muito tempo preparava-me. O projeto básico da obra e seu arcabouço estão ligados à arte de narrar e aludem constantemente à ambiguidade da palavra”.<sup>209</sup>

De fato, *Avalovara* funciona como uma alegoria do romance justamente porque se elabora como um simulacro do romance. Um romance sobre a busca da concepção do romance. E no caso da peça, o romance do título dialoga com os experimentos do autor e também sua ideia de trabalhar um novo épico.

O texto *Romance dos Dois Soldados de Herodes* apresenta três versões para o final. A peça está dividida em 26 partes na primeira versão, 25 na segunda e

---

206 LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994. (Posfácio de José Paulo Paes, p.201-211).

207 Idem.

208 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, Editora Cultrix: 35ª Edição, 1997, p. 422.

209 LINS, Osman. *Alegoria da Arte do Romance*. (O Estado de São Paulo, 12 de maio de 1974)

24 na terceira. A bifurcação ocorre na cena 23 e isso dependerá do Ator afirmar: “Tenho muito medo de armas.” Ou de exclamar: “Ivábilo!” E segundo proposição do autor, isso não deverá ser combinado anteriormente, mas decidido na cena para criar uma tensão maior entre os atores.

As cenas sequenciais da peça não possuem títulos.

O cenário é de geoficção. O autor criou um lugar fictício para ambientar a narrativa, alternando referências geográficas da própria Bíblia com lugares dos estados de Pernambuco e Alagoas.

#### **4.3.2 – O Romance dos dois soldados de Herodes - Cena a cena:**

##### **Cena I**

Conversa do soldado Aquidauana com o sargento Murcabel. Aquidauana se diz mercenário e fala errado. Através do diálogo dos dois, o público é informado que eles pertencem ao exército de Herodes e que tem por missão exterminar as crianças de Belém e cercanias. Murcabel comenta que dizem que nasceu em Belém um menino que vai comandar Israel.

##### **Cena II**

Narração da chacina das crianças da aldeia de Maragogi. 110 homens cercaram a aldeia e os aldeões trouxeram seus filhos para ver o exército. Sargento Murcabel perguntou se ali estavam todos os meninos. E mandou avançar. Mataram as crianças. E seguiram sem olhar para trás.

### **Cena III**

Murcabel informa que foram eliminadas 42 crianças em Maragogi; 31 em Araripina. E que há outras unidades em ação. Aquidauana pede uma licença. Murcabel nega. Aquidauana diz que não é coqueluche para matar crianças. Murcabel retruca que ele está ali para cumprir ordens, não para pensar. Aquidauana comenta suas razões para ter entrado para o exército de Herodes. Murcabel atesta que militar não tem entranhas e revela que no Cariri, lugar onde os dois nasceram, irá assinar até seu filho de um ano. Aquidauana deserta.

### **Cena IV**

Aquidauana vai visitar Ra-Ninite. Ela o preteriu para casar-se com Murcabel. Aquidauana avisa que o pelotão de Murcabel vai passar na cidade e assassinar as crianças. Inclusive o filho deles. Ela não acredita e manda Aquidauana embora.

### **Cena V**

Narração da matança das crianças pelo pelotão de Murcabel no Cariri. Alguém do povo comenta que “O filho do cabreiro, só porque é sargento está ficando orgulhoso”<sup>210</sup>

### **Cena VI**

Murcabel tenta convencer Ra-Ninite que fez a coisa certa, incluindo seu filho na matança. Ela não aceita os argumentos de que ele não podia poupar o filho para não dar mau exemplo. Ele diz que é fiel a Herodes e lembra que Abraão também

---

<sup>210</sup> LINS, Osman. *Romance dos dois soldados de Herodes*. IN: *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo, Duas Cidades, 1975, pp.64,65.

imolou seu filho para provar fidelidade a Deus. Ra-Ninite ressalta que Herodes não é Deus. Ele sugere que façam outro filho. Ela ameaça que se ele dormir em casa vai derramar azeite nos seus ouvidos. E conta que Aquidauana esteve lá e avisou sobre o massacre, mas ela não acreditou.

### **Cena VII**

Aquidauana discursa na praça e garante que tem um segredo que pode salvar as crianças da cidade. Ele dá a informação em troca de dinheiro. E avisa que não passará um dia sem que as tropas de Herodes cheguem à cidade para exterminar os meninos com menos de três anos. Pede que levem as crianças pequenas para um bom esconderijo.

### **Cena VIII**

Murcabel chega à cidade com sua tropa e não encontra nenhuma criança. Os aldeões atestam que elas morreram de aftosa. Ele não acredita. Tenta convencer a população que nasceu um menino que será rei dos judeus e mudará tudo. “Levantará os filhos contra os pais e os pais contra os vizinhos. Discutirá com os doutores. Abrirá os presídios. Perdoará os ladrões e tomará a defesa das adúlteras”.<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 67.

### **Cena IX**

Narração. Marcha monótona e um tanto acelerada. Iguaraçu, Cabo, Limoeiro. Aquidauana passou na frente da tropa e avisou à população, que escondeu as crianças. Murcabel e seus homens não conseguiram cumprir sua missão.

### **Cena X**

Seraim se apresenta a Aquidauana. Sonda sobre o passado do soldado. Diz que admira o que ele está fazendo pelas crianças. Descobre que Aquidauana é um desertor. Diz que é eunuco e por isso quer ajudar os filhos dos outros. Mas pondera que esses meninos salvos podem virar ladrões, arruaceiros, prostitutas, assassinos, etc. Aquidauana retruca que eles podem até ser eunucos. Mas por enquanto são apenas crianças. E dispensa Seraim.

### **Cena XI**

Murcabel vai a Sanharó. Diz que não fará nada se o povo delatar um sujeito: “mais ou menos da minha idade, aparentando ser um pouco mais velho; da minha altura, ∂ dando a impressão de ser bem mais baixo; chega a parecer-se comigo, ✕ sendo mais feio; os olhos são da mesma cor dos meus, ∂ porém sem energia; barba negra como a minha, ✕ com a diferença de ser maltratada e sem brilho, talvez um pouco mais rala; tão forte quanto eu, ∂ tem o ventre crescido pelo abuso de bebidas espirituosas e cansa mais depressa; às vezes quer imitar meu jeito de falar, ✕ mas não tem bossa nenhuma...”. A recompensa para quem delatar Aquidauana: três couros de vaca, três mantas de carne seca, dois litros de farinha de mandioca, dois de feijão, um jarro de azeite e uma peça de madapolão. Dá um prazo até amanhecer. Senão, incendiará a cidade.

### **Cena XII**

Seraim propõe a Murcabel que exponha a segunda lista das cidades para exterminar os inocentes. Murcabel diz “Não são inocentes. Aos olhos de Herodes, representam uma ameaça ao rei e à Judéia. Nosso esforço preventivo é um dever sacrossanto e sacropatriótico”.<sup>212</sup> Através de uma engenhosa estratégia, Seraim articula a morte das crianças e a desmoralização de Aquidauana. Para isso pede a lista, que irá mostrar a Aquidauana para trai-lo.

### **Cena XIII**

Seraim guia os homens de Murcabel para o esconderijo das crianças. Abrem as crianças em duas bandas, feito melões, e depois deixam o lugar.

### **Cena XIV**

Ra-Ninite encontra Murcabel. Ela diz que tem seguido suas pegadas e ouvido o que dizem sobre ele e seus soldados. Ra-Ninite avisa que eles estão sendo amaldiçoados, os soldados e Herodes. Murcabel contesta que eles não podem ser considerados desumanos, pois eles são como uma epidemia de bexiga, de cólera; são feitos praga. Ra-Ninite levanta a questão de que eles não poupam ninguém naquela região porque ali só existem pastores sem gado e lavradores sem-terra. “Nenhum rico”. E pergunta por que não vão massacrar as crianças em Jerusalém. Murcabel responde que não foi lá que nasceu o Inimigo. Ra-Ninite dá um xeque-mate a Murcabel. Ou ela e o casamento ou o exército. Ele fica com o exército.

---

<sup>212</sup> Ibidem, p. 72

**Cena XV**

Seraim procura Aquidauana. Diz que tem a lista com as próximas cidades por onde o exército passará para exterminar as crianças. Propõe um negócio. Dividir os lucros. Mas Seraim não quer aparecer. Diz que é medroso. Quer que Aquidauana fale ao povo.

**Cena XVI**

Ra-Ninite procura Aquidauana e avisa que Saraim o traiu. O exército de Murcabel voltou às aldeias e matou as crianças que tinham sido salvas por Aquidauana. Os aldeões pensam que foi traição de Aquidauana. Ele é procurado pelo exército, porque desertou, e pelos civis. Ra-Ninite quer ficar com ele como mulher. Ele diz que apesar de gostar dela, enquanto o marido dela estiver vivo, ela é a mulher do sargento.

**Cena XVII**

Seraim diz que andou pelas ruas e não ouviu comentários sobre as ordens de Herodes. Pergunta se Aquidauana não falou ao povo. Ele segreda algo no ouvido de Seraim.

**Cena XVIII**

Depois de espionar Aquidauana e receber uma informação falsa, Seraim vai contar ao sargento que existe uma conspiração contra ele. Murcabel alista Seraim e pede para ele espionar as tropas.

**Cena XIX**

Ra-Ninite encontra Aquidauana. Ele conta o que fez para vingar-se de Seraim e Murcabel. Diz que está sem destino e que não gosta de responsabilidades. Ra-Ninite conta que aceitou o trabalho de guia de um casal que planejou fugir para o Egito.

**Cena XX**

Seraim avisa ao sargento que sua intervenção junto à tropa despertou certa consciência de que existe algo anormal em trucidar crianças. Se antes não existia nenhuma conspiração, agora existem pelo menos dez focos. Murcabel diz que vai se recolher para pensar como abortar a revolta.

**\* Cena XXI**

Aquidauana procura Seraim. E exige que este o leve até Murcabel.

Quando Seraim diz “Vire esse punhal para lá”, ocorre a primeira bifurcação do texto.

**Cena XXII**

Ra-Ninite guia o casal com seu filho e jumento para terras do Egito. Diz que eles não sabem o que vão encontrar, mas precisam mudar de vida. Ela vai em busca de uma vida que deixou para trás, de parentes que não sabe se ainda existem.

**Cena XXIII**

Aquidauana obriga Seraim a levá-lo até a tenda do sargento. Murcabel não está lá. Fugiu. Seraim propõe que Aquidauana junto com ele tomem o comando.

“Gosto muito de crianças, não quero vê-las morrer”<sup>213</sup>. Aquidauana diz que se é assim, vai mandar Seraim brincar com elas. E mata Seraim.

#### **Cena XXIV**

Aquidauana faz um discurso para a tropa. Avisa que o sargento fugiu. E agora, quem dá as ordens é ele. E não haverá mais matança. Ele convida os soldados a meterem a espada na bainha. E que só voltem a tirá-la pela justiça. “Isto desde que nos paguem bem, pois nem pela justiça, nós – soldados – devemos trabalhar de graça”.<sup>214</sup> Vislumbra que podem ser reconhecidos no futuro como aqueles que se recusaram a ser apenas o braço de Herodes. E que talvez, um dia, algum poeta se lembre deles. E propõe que a tropa faça uma farra e Herodes que se dane.

#### **Cena XXV**

Murcabel encontra na estrada duas mulheres, um velho e um menino. E o jumento. Ele pede uma esmolinha ao velho, dizendo-se cego de nascença, tísico, leproso, velho, paralítico, epilético, eunuco e meio doido. O velho lhe dá um pedaço de pão. Ra-Ninite reclama porque o velho deu o pão a Murcabel, que ela reconheceu. O velho diz que aquele pão tem veneno para matar gafanhoto. “Foi usado no Egito, durante uma das sete pragas. Mas também serve para matar soldados. A essa hora ele já deve estar estrebuchando”.<sup>215</sup> Ao saber que está viúva, Ra-Ninite abandona a comitiva que levava ao Egito e diz que vai procurar o homem que ama.

---

213 Ibidem, p. 84.

214 Ibidem, p. 85.

215 Ibidem, p. 87.

### **Cena XXVI**

Ra-Ninite encontra Aquidauana e avisa que seu marido morreu. E quer arranjar outro. Os dois cantando dizem que vão se casar, que vão fazer um filho que se chamará Amanhã.

### **\*\*Cena XXI**

Segunda versão possível a partir da cena XXI.

Aquidauana chama Seraim. O ex-soldado vai tentar matar o eunuco. Mas Seraim grita Ivábilo, uma senha. E a tropa cerca Aquidauana. Seraim serviu de isca. Murcabel ataca Aquidauana, que mesmo ferido, não perde a piada e diz: “Sargento! Como o senhor engordou! ”.<sup>216</sup>

### **CENA XXII**

Ra-Ninite faz um discurso social. Comenta com o velho que é bom que eles – o casal, o menino e o jumento – sigam para o Egito. Embora faça ressalvas de que lá também não seja grande coisa. E diz que ela pessoalmente não tinha do que reclamar, na Judéia, pois era mulher do sargento. Mas a vida é dura para quem é pobre e civil. “Mesmo Deus, se aparecer aqui, dê um jeito de ser ao menos remediado. Se vier pobre, meu velho, no mínimo, no mínimo, será crucificado”.<sup>217</sup>

### **\*\*\*CENA XXIII**

Murcabel exige que Aquidauana diga quem são seus cúmplices, as figuras que querem derrubar o sargento. Aquidauana pede água, mas garante que vinho

---

216 Ibidem, p. 89

217 Ibidem, p. 89

também serve. Murcabel ameaça o ex-soldado, para que ele não banque o herói, porque todos os heróis são amadores. Aquidauana pergunta o quer dizer Ivábilo. (NOVA BIFURCAÇÃO VERIFICA-SE NESSA BREVE PAUSA, DEPENDENDO DE A ATRIZ PRONUNCIAR OU NÃO CORRETAMENTE O NOME IVÁBILO.) Murcabel diz que é o nome da figura que entregou próprio filho e Aquidauana. O autor utiliza de ironia na fala de Aquidauana, que num rápido contra-ataque diz que não terá vergonha de seu pai. Depois que sabe que custou apenas uma camisa, Aquidauana pede que o sargento o mate.

#### **Cena XXIV**

Murcabel leva o corpo de Aquidauana à praça pública para servir de exemplo. Diz que ali está o cadáver de um sabotador. Utiliza argumentos estranhos, como o de que Aquidauana procurava corromper as crianças e levantar contra o rei Herodes todos os homens válidos. Atesta que o ex-soldado foi morto em combate. Detalha que vai cortar o homem em seis pedacinhos: cabeça, perna direita, perna esquerda, braço esquerdo, braço direito e tronco. Cada uma das partes será enterrada em lugar diferente.

#### **\*\*\*\*CENA XXV Fim da segunda versão**

Aquidauana pede uma esmolinha a Ra-Ninite. Ela, que levava o casal com o menino para o Egito, foi deixada para trás e teve como pagamento o jumento, depois que o casal pegou carona com uns mercadores. Ra-Ninite descobre que Aquidauana tem asas nas costas. Eles seguem pelas estradas, no intuito de fazer um menino.

\*\*\*\***Cena XXIII** Outra (e última) opção possível a partir da segunda versão da cena XXIII

Murcabel exige que Aquidauana entregue seus cúmplices, aponte quem são as figuras que querem derrubar o sargento. Aquidauana argumenta que está ferido e não pode falar. Pede água, mas garante que vinho também serve. Murcabel ameaça o ex-soldado, para que ele não banque o herói, porque todos os heróis são amadores. Aquidauana pergunta o quer dizer Icábilo. O sargento o corrige e diz que o nome é Ivábilo. Neste momento entra Seraim. E avisa que Ivábilo está lá fora, aguardando a camisa que o sargento prometeu a ele e aos outros. Aquidauana descobre que foi trocado por umas camisas. E num rápido contra-ataque insinua que o sargento tem um chamego com o eunuco. Cria uma intriga entre os dois ao deixar no ar que Seraim comentou algo. Aquidauana “deixa escapar” que Seraim lhe contou que o sargento “tinha até ficado de joelhos, pedindo a ele por tudo que lhe fizesse a esmola de um olhar”. Murcabel não suporta as provocações de Aquidauana e mata Seraim.

#### **CENA XXIV**

Na estrada para o Egito, Aquidauana pede qualquer coisa. O velho dá um pão envenenado para Aquidauana. Ra-Ninite, que estava fazendo xixi, sai correndo para salvar o ex-soldado. E abandona o Velho, a Mulher, o Menino e o Jumento que ela guiava para o Egito. Aquidauana avisa que matou Murcabel, que ela agora é viúva. Ela propõe que eles fiquem juntos e que tenham um filho.

### 4.3.3 – Tempo e espaço

**Na primeira cena** - Uma noite fria, o soldado Aquidauana fica sabendo que dentro de dois dias começa a matança das crianças. A tropa vai receber um soldo extra para executar a tarefa. Acampamento na Judéia. O autor utiliza o nome de cidades reais de Pernambuco e Alagoas, como Maragogi, Araripina, Cariri.

**Na segunda cena** - Narração, dois dias depois, a tropa executa a matança das crianças na aldeia de Maragogi.

**Terceira cena** - Murcabel segreda com Aquidauana que Cariri, a cidade onde os dois nasceram e onde mora Ra-Ninite, mulher de Murcabel e o filho de um ano deles, é uma das cidades da lista. Aquidauana avisa que vai desertar, e Murcabel diz que se ele fugir vai buscá-lo.

**Quarta cena** - Apesar do local não estar nomeado, deduz-se que se trata da aldeia do Cariri, pois é onde Ra-Ninite mora com seu filho. Aquidauana e Ra-Ninite não se viam há cinco anos. Ele avisa que Murcabel e seus soldados chegam amanhã no Cariri para uma batalha campal e não vai poupar nem mesmo seu próprio filho.

**Quinta cena** – Da narração. Murcabel manda sua tropa cercar a aldeia do Cariri. Chovia fino. E deu a ordem para a matança. Sem contemplação.

**Sexta cena** – Na casa de Ra-Ninite. Murcabel tenta convencer a mulher de que não teve escolha e não poderia poupar o próprio filho. E para reforçar seu

argumento diz que “Abraão também aceitou imolar seu filho Isaac, para provar fidelidade a Deus. Eu sou fiel a Herodes”. Ra-Ninite diz que vai embora para o Egito.

**Sétima cena** – Aquidauana discursa em público para trocar o segredo de que as tropas de Herodes chegarão no dia seguinte, por dinheiro. Avisa que é para salvar os filhos dos aldeões. A população fica primeiro, desconfiada e depois assustada, mas termina pagando pela informação.

**Oitava cena** – Murcabel chega um dia após Aquidauana ter passado pelo lugar. As crianças estão escondidas.

**Nona cena** – Marcha pela Vila de Igaraçu, povoado do Cabo, aldeia de Limoeiro. Aquidauana ia na frente das tropas e por dinheiro vendia a informação de que os soldados de Herodes estavam chegando para trucidar as criancinhas. Quando Murcabel chegava, os aldeões diziam que os meninos morreram de aftosa.

**Décima cena** – Local é uma taberna, mesa de Aquidauana, que come uma vitela bem assada, quando chega Seraim. Deve ser horário do almoço, já que Aquidauana, para dispensar Seraim, dá bom dia.

**Décima primeira cena** – Lugarejo chamado Sanharó. Noite. Murcabel ameaça incendiar a cidade se os aldeões não entregarem Aquidauana.

**Décima segunda cena** – Sanharó. Noite. Enquanto a tropa dorme, Seraim vai conversar com o sargento Murcabel.

**Décima terceira cena** – Esconderijo das crianças em Sanharó, madrugada.

**Décima quarta cena** – Acampamento do sargento Murcabel.

**Décima quinta cena** – Taberna, mesa de Aquidauana.

**Décima sexta cena** – Uma rua de alguma aldeia, durante o dia. Aquidauana se dirige para o mercado.

**Décima sétima cena** - Uma rua de alguma aldeia, durante o dia.

**Décima oitava cena** – Acampamento de Murcabel.

**Décima nona cena** - Uma rua de alguma aldeia.

**Vigésima cena** – Tenda do sargento, no acampamento dos homens de Murcabel. Noite.

**Vigésima-primeira cena** – Tenda de Seraim. Acampamento dos homens de Murcabel. Noite.

**Vigésima-segunda cena** – Estrada deserta para o Egito. Dia.

**Vigésima-terceira cena** - Tenda do sargento, no acampamento dos homens de Murcabel. Noite.

**Vigésima-quarta cena** - Acampamento dos homens de Murcabel. Manhã.

**Vigésima-quinta cena** - Estrada deserta para o Egito. Dia.

**Vigésima-sexta cena** - Uma rua de alguma aldeia. Dia.

**\*\*Segunda versão possível a partir da cena XXI**

**Vigésima-primeira cena** – Tenda de Seraim. Acampamento dos homens de Murcabel. Noite.

**Vigésima-segunda cena** – Estrada deserta para o Egito. Dia.

**Vigésima-terceira cena** – Acampamento dos homens de Murcabel. Noite.

**Vigésima-quarta cena** - Acampamento dos homens de Murcabel. Manhã.

**Vigésima-quinta cena** - Estrada deserta para o Egito. Dia.

**\*\*\*Outra (e última) opção possível a partir da segunda versão da cena**

**XXIII**

**Vigésima-terceira cena** – Acampamento dos homens de Murcabel. Noite.

**Vigésima-quarta cena** - Estrada deserta para o Egito. Dia.

#### 4.3.4 – Personagens do *Romance*

**Aquidauana** – Soldado do exército de Herodes e da tropa do sargento Murcabel. Depois das primeiras matanças das crianças, em Maragogi e Araripina, deserta do exército e tenta impedir a chacina nas próximas cidades programadas, avisando aos aldeões do projeto em troca de dinheiro, afinal ele se auto define um mercenário. “Sou um mercenário, mas pra esse serviço o rei Herodes não vai contar comigo. Não sou coqueluche nem sarampo, pra matar criança”.<sup>218</sup>

Foi pretendente de Ra-Ninite, que o preteriu por Murcabel. “Pobre da Ra-Ninite, que podia ter casado comigo e casou com o senhor por ser um homem reto”.<sup>219</sup>

Mulherengo, mas respeitador das mulheres casadas. “Pois mulher casada, pra mim, é feito um copo sem boca.”<sup>220</sup>. Tem humor.

Outros traços físicos são descritos por Murcabel. “Mais ou menos da minha idade, aparentando ser um pouco mais velho; da minha altura, dando a impressão de ser bem mais baixo; chega a parecer-se comigo, Ꞟ sendo mais feio; os olhos são da mesma cor dos meus, porém sem energia; barba negra como a minha, Ꞟ com a diferença de ser maltratada e sem brilho, talvez um pouco mais rala; tão forte quanto eu, ꞗ tem o ventre crescido pelo abuso de bebidas espirituosas e cansa mais depressa; às vezes quer imitar meu jeito de falar, Ꞟ mas não tem bossa nenhuma...”<sup>221</sup>

---

218 Ibidem, p.62.

219 Ibidem, p.63.

220 Ibidem, p.60.

221 Ibidem, p.70.

**Murcabel** - Sargento do exército de Herodes. Filho do cabreiro do Cariri. Casado com Ra-Ninite e pai de um menino de um ano, que ele não poupa da chacina. É um homem sério e leva-se a sério demais, mas tem dificuldade de discernimento. Murcabel diz que nasceu em Belém um menino que vai comandar Israel. “Não estaremos nisso em busca de proveito ou de prazeres. Cumpriremos nossa tarefa com a máxima dignidade”. <sup>222</sup>“Aquidauana, você é um soldado. Não – tem – na – da – que – pen – sar.” <sup>223</sup>. Frieza de soldado. Ra-Ninite diz que Murcabel só tem a noção de disciplina-indisciplina, na cabeça.

**Ra-Ninite** - Egípcia que migrou para Belém ainda criança. Casada com Murcabel e mãe de um menino de um ano, sacrificado junto com as outras crianças. Tem noção das desigualdades sociais e dos benefícios que usufrui por ser mulher do sargento. Mas só toma consciência real da situação de exclusão e violência quando seu filho é morto a mando do próprio pai, que pensa cumprir um dever de Estado.

**Seraim** – “Seraim. Quer dizer: sementes”. Fala fino. Homem castrado, usado na antiguidade e na Idade Média como empregados domésticos, guardas de haréns, soldados, etc. Osman Lins utiliza de ironia para mostrar os dois papéis de traidor que Seraim vai desempenhar, junto a Murcabel e junto a Aquidauana.

Os dois personagens principais da trama já se conhecem há longo tempo. Um é considerado reto, o outro torto. O reto virou sargento do exército de Herodes. O torto, seu soldado. A nova missão deles é exterminar os meninos de Belém e cercanias. A

---

<sup>222</sup> Ibidem, p.62

<sup>223</sup> Ibidem, p.62

missão gera discórdia entre os dois e o subalterno resolve não cumprir as ordens. A partir daí um duelo está instalado. Não direto em princípio. Um labirinto.

Murcabel alinha-se ao que se pode chamar sujeito centrado, de forte personalidade, embora sem discernimento do justo e injusto. Mas estava ciente do papel que deveria cumprir, e tenta fazê-lo até o fim. Ao contrário dele, está Aquidauana, um novo sujeito, contemporâneo, descentrado, múltiplo, instigado por um conflito íntimo profundo e com os inúmeros papéis que tem que aprender e jogar na vida social.

Aquidauana se auto intitula um mercenário. Segundo o Dicionário Aurélio, Mercenário (do latim mercenariu, de merce = comércio) é o nome pelo qual é chamado aquele que trabalha por soldo ou pagamento. O Dicionário Houaiss acrescenta que é aquele que age ou trabalha apenas por interesse financeiro, por dinheiro ou algo que represente vantagens materiais. Então o mercenário seria alguém que teoricamente faria qualquer coisa, qualquer trabalho por dinheiro. Isso quer dizer, sem crises de consciência para executar qualquer ação. Até mesmo matar. Nisso, Osman questiona as palavras, pois na verdade Aquidauana se diz um “murcenário”, assim mesmo, verbalizando um entendimento errado do significado da palavra.

**AQUIDAUANA** – ∂ Eu não sou um soldado de verdade. Sou um murcenário.

**MURCABEL** – ∫∫ O – no – me – não – é mur – ce ∂ na – ri – o, - ∫∫ sol – ∂ da – do. \_ É – mer – ∫∫ ce – na – ri – o. – ∂ Um – ∫∫ dois – ∂ um - ∫∫ dois. Alto!

**AQUIDAUANA** – ∂ Tanto faz.<sup>224</sup>

O sargento Murcabel pondera:

**MURCABEL** – ☞ E, de certo modo, todos somos mercenários. Até Herodes.  
**AQUIDAUANA** – Não diga! Até ele?  
**MURCABEL** – Não há mal nenhum nisso.

A peça começa com uma conversa aparentemente banal sobre o clima. O sargento Murcabel dá uma ordem ao soldado Aquidauana: “Perfile-se”. E depois comenta que a noite está fria. Para depois completar que “O soldado é superior ao tempo”. Nas falas seguintes, Aquidauana se revela aos poucos.

A missão do exército de Herodes é exterminar as crianças de Belém e cercanias. A ação *bélica* é descrita num diálogo repleto de ironia, que beira o surrealismo pelo non sense da situação e também está impregnado de um humor popular do teatro de mamulengos do Nordeste brasileiro, herdeiro sem dúvidas do humor sem amarras da Idade Média, em toda sua riqueza de manifestações.

**AQUIDAUANA** – ∂ Por falar no rei Herodes. Será verdade o que dizem? Que vamos guerrear contra crianças?  
**MURCABEL** – ☞ Que esperança, Aquidauana. ∂ Guerrear ~~contra~~ nenhuma. ☞ Vamos apenas matá-las.  
**AQUIDAUANA** – ∂ E se elas reagirem?  
**MURCABEL** – Então, será muito pior. ☞ Castramos os pais. Nemmel, nem cabaço.

Aquidauana funciona como uma máquina de guerra<sup>225</sup> contra uma formação de Estado que quer imobilizá-lo. Sua constituição conflituosa, sua libido intensificada não mais permitem uma posição de passividade. É a manifestação de uma revolta.

---

<sup>225</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5; tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

#### 4.3.5 – Sinais gráficos

Os sinais gráficos aparecem na obra de Osman Lins, a partir de *Nove, Novena*. O crítico e poeta José Paulo Paes defende que cada um tem uma funcionalidade intrínseca na economia da narrativa. “É uma espécie de logaritmo da essência do personagem”, percebe. “Com isso, a sinalização introduzida pelo ficcionista pode ser vista como uma espécie de estratagema mnemônico a perturbar a linearidade de leitura”<sup>226</sup>.

Como já acontecera antes, e como vai tornar a acontecer em outras narrativas de *Nove, novena*, cada um dos monologantes de *Pentágono de Hahn* é identificado por um sinal gráfico específico, que lhe encabeça toda vez as rumações ou falas consigo mesmo. Sinais que fazem lembrar as cifras, abreviaturas ou símbolos astrológicos, alquímicos e musicais, sendo que a lembrança destes últimos tem pertinência mais próxima: com a sua polifonia de mudas vozes auto dialogantes, o texto de certas narrativas de *Nove, Novena* semelha uma partitura musical que se lê em silêncio, como os músicos de profissão.<sup>227</sup>

A escritora Julieta de Godoy Ladeira (mulher do ficcionista) explicou que os símbolos que Osman Lins usou para identificar os personagens em *Nove, Novena* são "coisas muito teatrais".

São entradas e saídas do texto. Ele adorava teatro. Gostava de cinema também, de western, mas quando estava na Europa ia todo dia ao teatro. Gostava do rigor do teatro francês. A coisa comedia. Mas, às vezes, preferia montagens de vanguarda, porque aquele outro teatro tradicional lhe parecia coisa de museu também.<sup>228</sup>

<sup>226</sup> PAES, José Paulo. *Palavra feita vida* (posfácio) IN: LINS, Osman. *Nove, novena*. Op. Cit., pp.201/211.

<sup>227</sup> Ibidem, p.204.

<sup>228</sup> Folha de São Paulo. Escritor criou sistema de sinais simbólicos. +mais! São Paulo, domingo, 17 de abril de 1994.

A professora Sandra Nitrini, especialista na obra de Osman Lins, detecta que o ornamento é “um recurso genuinamente osmaniano, desdobrado de seu compromisso com o pictórico”<sup>229</sup> Diz ela sobre o expediente no estudo sobre *Nove, Novena*:

“sinais geométricos ou de outra ordem que anunciam a mudança de voz [...] do ‘eu’ que fala”.<sup>230</sup>

Os ornamentos são catalogados como formas de expressão artística registradas desde a pré-história. “Das marcas de mãos das cavernas paleolíticas aos motivos puramente abstratos e geométricos”.<sup>231</sup>

Os sinais gráficos e geométricos são utilizados nos processos narrativos experimentalistas de Osman Lins para representar o espaço narrativo, as personagens e os narradores, encontrados nas ficções em prosa *Nove, novena e Avalovara*; como também em *Santa, Automóvel e Soldado*. São códigos que se desdobram de outras áreas do conhecimento humano, tais como a quiromancia, a história, a mitologia, a ciência e a dança, numa semiologia sígnica dentro do texto.

Em *Avalovara*, a personagem ‘☉’ tem sua representação nominal substituída por esse símbolo.

Na peça *Romance dos dois soldados de Herodes*, Osman Lins faz algumas exigências para a montagem. Pede que o elenco seja formado por dois intérpretes de sexos diferentes. E que cada um fique com dois personagens, indicados por máscaras, cada ator portará duas, uma em cada mão:

<sup>229</sup> NITRINI, Sandra. “Em destaque: ornamento, natureza e mito”, *IN: Poéticas em confronto*, Op. Cit., p. 201).

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 203

<sup>231</sup> Enciclopédia Mirador Internacional, vol. XV, p. 8.342.

ATOR – Murcabel e Ra-Ninite;

ATRIZ – Aquidauana e Seraim.

Além dos nomes dos personagens, o dramaturgo indica através de sinais, se o fragmento será confiado à ATRIZ ou ao ATOR. O ATOR é anunciado sempre pelo sinal  $\bowtie$  e a ATRIZ pelo sinal  $\partial$ . Osman Lins orienta que quando os dois sinais aparecem juntos –  $\bowtie\bowtie$  e  $\bowtie\partial$  – é que ATOR e ATRIZ falam ao mesmo tempo.

Por vezes, as falas de um só personagem transitarão de um intérprete a outro, havendo também ocasiões em que falas seguidas, de personagens diferentes, caberão a um só ator ou atriz. Busca o Autor, com isto, uma nova modalidade de teatro épico. Flui o texto livremente através do casal de atores; a cisão verificada aí entre personagens e intérpretes, contrariando a ilusão dramática, visa a conservar no espectador, sem prejuízo do deleite estético, uma atitude crítica.<sup>232</sup>

Esses sinais gráficos suscitam várias interpretações. Aponta vários caminhos. Apesar de dar algumas orientações e explicações sobre a condução da peça nas primeiras ou rubricas, orientar para que sejam intérpretes de sexos diferentes, o dramaturgo não faz qualquer alusão ao significado desses símbolos.

Nossa pesquisa aponta que o sinal  $\bowtie$ , reservado para as falas do ATOR, sugere o signo de Peixes.

$\bowtie$  São muitas as simbologias para o signo de Peixes. E não deve ter sido aleatória a escolha de Osman Lins ao utilizar esse sinal gráfico. Décimo segundo Signo do Zodíaco, Peixes abrange o período entre 20 de fevereiro a 20 de março.

---

<sup>232</sup> LINS, Osman. *Nove, novena*. Op. Cit. pp. 57/58.

Signo da água, tem Júpiter e Netuno como seus planetas regentes. Signo do Infinito e do Eu. Está vinculado às extremidades do corpo humano, em especial aos pés.

A imagem de Peixes está fortemente associada ao Cristianismo, como símbolo de Jesus Cristo. Em grego a palavra “peixe” é *ichthys*. Pode ser interpretada como um acróstico (formas textuais onde a primeira letra de cada frase ou verso forma um vocábulo) de: *I*esoûs *C*hristòs *T*heoû *H*yiòs *S*oter cujo significado é: Jesus Cristo Filho de Deus Salvador. Existem outros argumentos para a associação ao Cristianismo. Entre eles, o da pia batismal (antigamente um lago, viveiro de peixes) ou na comparação dos apóstolos como “pescadores de homens”.

Nos primeiros anos do Cristianismo quando os imperadores romanos proibiram que fossem realizados os rituais de adoração a Jesus, os devotos se reconheciam a partir da figura de um peixe pintada na palma das mãos.

Alguns mitos associados à peixes são de Poseidon, o nome grego de Netuno, o senhor das águas subterrâneas e Dioniso, o deus da metamorfose, do êxtase, da embriaguez dos sentidos e do vinho.

$\partial$  O outro sinal gráfico que aparece na peça de Osman Lins -  $\partial$  - remete para o símbolo matemático da derivada. No Cálculo, a **derivada** representa a taxa de variação de uma função. Um exemplo típico é a função velocidade que representa a taxa de variação (derivada) da função espaço. Do mesmo modo a função aceleração é a derivada da função velocidade. Grandezas que dependem de várias funções, como movimento dos planetas, clima, distribuição de massa de ar, fluxos de água no oceano dependem de várias variáveis e são calculadas com derivadas parciais.

O símbolo  $\partial$  chama-se “d rond”, “d” redondo em francês. É empregado para distinguir do “d” normal, que se usa para representar derivada total. As aplicações das

derivadas são muitas: na matemática propriamente dita, na física, química, engenharia, tecnologia, ciências, economia e novos empregos aparecem todo dia.

Enquanto o sinal gráfico  $\times$  atenta para experiências mais místicas e a existência de variadas concepções ético-teológicas, o sinal  $\partial$  convoca o mundo da razão lógico-matemática. E esses dois universos caminham lado a lado, sempre negociando e criando seus campos de atuação.

#### **4.3.6 – Geoficção**

O espaço de geoficção criado pelo dramaturgo compõe um mapa que aproxima cidades reais do Oriente Médio, repletas de simbologias religiosas, com localidades principalmente de Pernambuco e Alagoas.

A complexidade do mapa criado por Osman Lins, um mosaico geográfico carregado de memória e pulsante atualidade, junta territórios distantes de cidades do Oriente Médio e do Nordeste brasileiro numa mesma geoficção. Se isoladamente as localidades estão carregadas de tradição, na configuração de mapa provoca um desconcerto no leitor/espectador. A multiplicidade dos nomes dessa região nessa história dos dois soldados de Herodes promove uma profusão de referências e remete para um duplo tempo, da época do nascimento de Cristo e do Brasil durante a ditadura militar.

Para compreender essa história não é necessário descer à decomposição da trilha empreendida pelo soldado Aquidauana e pelo sargento Murcabel, mas saber um pouco sobre o que pode significar esse percurso enriquece a viagem de

significados. Como toda obra de arte, o entendimento depende da sensibilidade e cultura do leitor / espectador.

Vamos buscar algumas referências do cinema como apoio argumentativo para iluminar a sofisticação empreendida por Osman Lins a partir da disposição espacial apontada nos diálogos, narração e didascálias (rubricas).

O teatro e o cinema pertencem a sistemas semióticos diferentes. Enquanto no teatro as palavras são usadas para criar imagens mentais, no cinema os procedimentos de filmagem e montagem são capazes de criar imagens visuais “concretas”.

O espaço no cinema pode ser representado de formas diversas, a partir da montagem. Com alternância de planos, ângulos de filmagem e movimento da câmara é possível criar cidades juntando áreas diferentes. Ou migrar de um espaço a outro com apenas um corte. Pode-se criar uma geoficção a partir da justaposição de lugares. Marcel Martin<sup>233</sup> ressalta duas formas de representação do espaço no cinema: a *reprodução* e a *produção*. O segundo caso cria espaços que parecem únicos, mas que são produzidos a partir da justaposição de territórios fragmentários, utilizando cortes e colagens de planos.

Osman Lins organiza no *Romance dos dois soldados de Herodes* um território polimorfo, repleto de carga simbólica, a partir da justaposição de cidades tão distantes quanto Sanharó, no interior nordestino e Belém, na Cisjordânia. O dramaturgo compõe com isso um mapa, que é ao mesmo tempo uma metáfora da narração bíblica e dos tempos sombrios que o Brasil viveu a partir do golpe militar de 1964.

---

233

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves; revisão técnica Scheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 197.

A representação dessas imagens suscitadas a partir dos nomes das cidades depende também da imaginação do leitor / espectador. No confronto dessas localidades vizinhas e distantes, nos acasalamentos e justaposições de paisagens e ambientes tão díspares, Osman Lins constrói uma geografia capaz de suscitar novas ordens de sensibilidade.

Ao mesmo tempo, o autor acentua a tensão somente ao citar essas cidades, tendo como ponto de vista a geografia e as histórias que estão impregnadas. O dramaturgo propõe as “regras do jogo”. E dentre elas está o teor explosivo que esses territórios despertam.

Vamos fazer um rápido passeio pelas áreas para verificar como é rica a composição desse mapa.

**Judéia** foi uma província do Império Romano, localizada no Oriente Médio habitada e governada anteriormente pelos judeus. Em fins do século I a.C., facções políticas se digladiavam. De um lado, a aristocracia e os sacerdotes judeus aceitavam a dominação romana. Os primeiros, por vantagens comerciais e os segundos, pelo monopólio da religião. Nesse clima de agitação, durante o governo de Otávio, nasceu, em Belém, um judeu chamado Jesus. Otávio (depois Otávio Augusto) foi o primeiro Imperador e governou de 27 a.C. a 14 d.C. Para conquistar popularidade, Otávio adotou a política do “pão e circo”.

Em *O pensamento do Templo. De Jerusalém a Qumran*, o pesquisador Francis Schmidt faz um estudo profundo para apontar “disparidades regionais e flutuações históricas que exprimem em particular a multiplicidade dos nomes dados a

esse território polimorfo”<sup>234</sup>. Ele se refere a área da Palestina, Judéia ou Israel. “Esses três nomes atestam que o território habitado pelos judeus - mas constituído de regiões tão díspares como a Judéia propriamente dita, a faixa costeira, a Galiléia e a Peréia - foi percebido como formando um conjunto próprio, distinto não só dos países vizinhos mas também das comunidades judaicas da diáspora”.<sup>235</sup>

Contudo, esses três nomes remetem a três percepções muito diferentes de uma mesma realidade. “Palestina” é o nome dado pelos estrangeiros à comunidade judaica... “Judéia” é empregado tanto na linguagem corrente como na nomenclatura oficial, em hebraico e também em aramaico, em grego e em latim. Sem dúvida, o termo é ambíguo, na medida em que é utilizado tanto em sentido restrito como amplo. Ao menos é empregado tanto pelos próprios judeus como pela administração romana. Quanto a “Israel”, trata-se de uma denominação própria dos judeus, não utilizada pelos estrangeiros. Por oposição ao país das nações, Israel designa a terra onde o povo mantém relações privilegiadas com seu Deus. Longe de ser equivalentes, esses dois termos implicam, cada um, uma visão judaica específica do território judaico: mais política e administrativa no caso da Judéia, mais simbólica no caso de Israel.<sup>236</sup>

O Estado de **Israel** “nasceu” em 14 de maio de 1948, a partir do plano de partilha da ONU (Organização das Nações Unidas) de 1947, que propunha a divisão da região sob domínio britânico em dois estados, um árabe e um judeu. A proposta surgiu após a intenção do Reino Unido de retirar seu domínio sobre os territórios palestinos após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Os árabes rejeitaram a proposta e a violência emergiu quase que imediatamente. Desde então, a história de Israel gira em torno de conflitos com palestinos e nações árabes vizinhas. O moderno Estado de Israel tem as suas raízes históricas e religiosas na bíblica Terra de Israel (*Eretz Israel*), um conceito central para o judaísmo desde os tempos antigos.

---

234 SCHMIDT, Francis. *O pensamento do Templo*. De Jerusalém a Qumran. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 1998. p. 18.

235 Ibidem, p. 20.

236 Ibidem, p. 21.

**Jerusalém** é a capital declarada (mas não reconhecida pela comunidade internacional) de Israel e sua maior cidade tanto em população quanto área - 125.1 km<sup>2</sup> ou 49 milhas (incluindo a área disputada de Jerusalém Oriental). A cidade tem uma história que data do IV milênio a.C., tornando-a uma das mais antigas do mundo. Jerusalém é a cidade santa dos judeus, cristãos e muçulmanos, e o centro espiritual desde o século X a.C. contém um número de significativos lugares antigos cristãos, e é considerada a terceira cidade santa no Islão. Apesar de possuir uma área de apenas 0.9 quilômetros quadrados (0,35 milhas), a **cidade antiga** hospeda os principais pontos religiosos, entre eles a Esplanada das Mesquitas, o Muro das Lamentações, o Santo Sepulcro, a Cúpula da Rocha e a Mesquita de Al-Aqsa.

Segundo a tradição cristã, **Belém, na Cisjordânia**, é a cidade onde nasceu Jesus e fica a 13 km de Jerusalém, uma distância menor do que o bairro de Boa Viagem, no Recife, a Olinda.

**Hamadã** ou Hamadan é uma província do Irã, com capital de mesmo nome. A província cobre uma área de 19.546 km<sup>2</sup>. Quatro grupos étnicos compõem a sua população: persas, turcos, curdos e luros.

**Síria**, oficialmente República Árabe da Síria é um país árabe no Sudoeste Asiático. Atualmente abrange os locais de antigos reinos e impérios, incluindo as civilizações de Ebla do III milênio a.C. A Síria de hoje foi instituída com um mandato da Liga das Nações (Mandato Francês da Síria, oficialmente Mandato para a Síria e o Líbano - Mandat français pour Syrie et le Liban), criado após a Primeira Guerra Mundial, na partilha do Império Otomano. Obteve sua independência em abril de 1946,

como uma república parlamentar. O pós-independência foi instável, e um grande número de golpes militares e tentativas de golpe sacudiram o país no período entre 1949-1970. A Síria possui uma história muito antiga, desde os arameus e assírios, marcada fortemente pela influência e rivalidade de Mesopotâmia e Egito.

**Roma Antiga** é o nome dado à civilização que se desenvolveu na península Itálica durante o século VIII a.C. a partir da cidade de Roma. Durante os seus doze séculos de existência, a civilização romana transitou da monarquia para uma república oligárquica até se tornar num vasto império que dominou a Europa Ocidental e ao redor de todo o mar Mediterrâneo através da conquista e assimilação cultural. No entanto, um rol de fatores sócio-políticos causou o seu declínio, e o império foi dividido em dois. A metade ocidental, onde estavam incluídas a Hispânia, a Gália e a Itália, entrou em colapso definitivo no século V e deu origem a vários reinos independentes; a metade oriental, governada a partir de Constantinopla passou a ser referida, pelos historiadores modernos, como Império Bizantino a partir de 476 d.C., data tradicional da queda de Roma e aproveitada pela historiografia para demarcar o início da Idade Média. **Roma** é a capital da Itália e sede da comuna e da província com o mesmo nome, na região do Lácio. Conhecida internacionalmente como *A Cidade Eterna* pela sua história milenar,<sup>237</sup> Roma espalha-se pelas margens rio Tibre. Segundo o mito romano, a cidade foi fundada a cerca de 753 a.C.<sup>238</sup>. (data convencional) por Rômulo e Remo, dois irmãos criados por uma loba, símbolos da cidade. No interior da cidade encontra-se o estado do Vaticano, residência do Papa. É uma das cidades de maior importância na História mundial, sendo um dos símbolos da civilização europeia.

---

237 VIEIRA, Cristina. *Roma, a Cidade Eterna*. 1ª ed. São Paulo: Escala, 2004. p. 82.

238 JANNUZZI, Giovanni. *Breve história de Itália*. 1ª. ed. Buenos Aires: Letemendia, 2005. pp. 80. 1 v. 1

O **Egito**, cujo nome oficial é **República Árabe do Egito**, é um país do norte da África que inclui também a península do Sinai, na Ásia, o que o torna um Estado transcontinental. Possui uma área de cerca de 1 001 450 km<sup>2</sup>. Sua capital é a cidade do Cairo. O Egito é um dos países mais populosos de África. A maioria da população vive nas margens do rio Nilo, a única área cultivável do país, com cerca de 40.000 km<sup>2</sup>. As regiões mais amplas do deserto do Saara são pouco habitadas. Metade da população egípcia vive nos centros urbanos, em especial no Cairo, em Alexandria e nas outras grandes cidades do Delta do Nilo, de maior densidade demográfica. O país é conhecido pela sua antiga civilização e por alguns dos monumentos mais famosos do mundo, como as pirâmides de Gizé e a Grande Esfinge. Ao sul, a cidade de Luxor abriga diversos sítios antigos, como o templo de Karnak e o vale dos Reis.

**Maragogi** é um município brasileiro localizado a 125 km de Maceió, no litoral norte de Alagoas. Sua economia é baseada no turismo, na pesca e na agricultura. Maragogi tem grande importância na história brasileira. Holandeses e portugueses disputaram suas terras por vários anos. Mas foram os moradores da Vila de Maragogi - sem recursos, mas com heroísmo - que impediram e desarticularam a tentativa holandesa de desembarque em Alagoas.

O município pernambucano de **Araripina** foi fundado em 11 de setembro de 1928. E está incluído na área geográfica de abrangência do semiárido brasileiro, definida pelo Ministério da Integração Nacional em 2005. Esta delimitação tem como critérios o índice pluviométrico, o índice de aridez e o risco de seca. O principal vetor econômico do município e da microrregião de Araripina, da qual é o maior município, é a exploração de comercialização de calcário e principalmente de gipsita, a matéria-

prima do gesso, minério do qual a região de Araripina é responsável por 95% das reservas brasileiras e por 40% das reservas mundiais.

A microrregião do **Cariri** do Ceará está dividida em nove municípios: Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Santana do Cariri, Missão Velha, Jardim e Nova Olinda, que pertencem a microrregião do Cariri, e também pelos municípios de Caririaçu e Farias Brito, que pertencem à vizinha microrregião de Caririaçu. Possui uma área total de 4.115,828 km<sup>2</sup>. Há uma região no Sertão da Paraíba, também chamada de Cariri. Para evitar equívocos, antigamente esta região também era chamada de Cariris Velhos, enquanto a região do mesmo nome no Ceará recebeu o nome de Cariris Novos. Velhos e Novos, neste caso, referem-se às sequências históricas na colonização do Sertão.

**Igarassu** localiza-se no litoral norte da Região Metropolitana do Recife e possui um dos patrimônios mais expressivos da arquitetura do Brasil. Lá se encontra a mais antiga igreja em funcionamento do país (1535), de São Cosme e Damião, a quem é atribuído um milagre, em 1685: quando as cidades de Recife, Olinda, Itamaracá e Goiana foram assoladas pela febre amarela, Igarassu escapou ilesa da praga. O local onde hoje fica Igarassu era habitado por índios Caetés. Porém, em 1535, o donatário Duarte Coelho Pereira desembarcou no local para tomar posse de sua capitania, doada pela Coroa Portuguesa, travando combate com os índios.

**Cabo de Santo Agostinho** pertence a Região Metropolitana do Recife, numa área de 448,49 Km<sup>2</sup>. A região era povoada por índios Caetés, antes da chegada dos portugueses ao Brasil. Controversa história de que o navegador e explorador

espanhol Vicente Yañez Pinzón (que integrou anteriormente a primeira Armada de Cristóvão Colombo na descoberta da América em 1492, tendo comandado a caravela Niña), com uma esquadra de quatro caravelas alcançou Cabo de Santo Agostinho, ao qual chamou de Santa María de la Consolación e do qual tomou posse para a Espanha em 20 de janeiro de 1500. As primeiras povoações chamadas de Arraial do Cabo surgiram na segunda metade do século XVI.

**Limoeiro** fica no Agreste pernambucano, a 77 km do Recife. A atividade econômica predominante é a agroindústria, pecuária e comércio com maior potencialidade de desenvolvimento para artesanato, pecuária de grande porte. De acordo com a velha lenda, Limoeiro foi uma aldeia de índios tupis, numa região com muitos limoeiros (pés de limão), o que justifica o nome da cidade.

**Sanharó** é uma cidade brasileira de Pernambuco, localizada no Agreste do estado. Foi fundada em 1948, depois de ser desmembrado do município de Pesqueira, ao qual estava subordinado desde 1912. O nome Sanharó veio de uma espécie de abelha negra existente neste local, denominada sanharó, que em vocábulo indígena significa zangado ou excitado. O município possui uma das maiores bacias leiteiras do estado.

#### **4.3.7 - De territórios reais para a ficção**

Os fatos ficcionais erguem-se em uma localização. Por isso, o espaço narrativo tem enorme relevância na constituição de sentidos da criação literária. O

espaço pode adquirir uma importância equivalente a outros elementos da narrativa. E vai além do plano de caracterização ou paisagem geográfica. Pode vir a ser também uma forma de revelar ficcionalmente práticas ideológicas do contexto focalizado.

Segundo Osman Lins, o espaço ficcional não tem como função apenas situar as personagens ou caracterizá-las, mas também influenciá-las: “Se há o espaço que nos fala da personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia”.<sup>239</sup> O espaço seria o lugar revestido de significações.

No *Romance dos dois soldados de Herodes* é exatamente esse um dos papéis dos espaços apresentados, o de influenciar as ações dos personagens.

De acordo com Michel Foucault <sup>240</sup>, existem duas grandes modalidades de posicionamentos espaciais: as utopias e as heterotopias. A utopia é projetada em uma sociedade aperfeiçoada, por isso o filósofo aponta como “espaços sem lugar real”. Já o conceito de heterotopia é apresentado como

lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espaços reais (...) são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis.<sup>241</sup>

Sem lugar no real, as utopias consolam pela via onírica. As heterotopias, pelo contrário, incomodam, pois são reais e minam a linguagem. As utopias, na visão de Foucault “situam-se na própria linha da linguagem, na dimensão fundamental da

---

<sup>239</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Op. Cit., p. 99.

<sup>240</sup> FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. IN: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 415.

fábula”<sup>242</sup>. Já as heterotopias têm “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros”<sup>243</sup>.

Michel Foucault <sup>244</sup> defende que a partir do século XX vivemos a era do posicionamento. E que ao contrário do século XIX, em que predominou a abordagem temporal, estamos na época do espaço.

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.<sup>245</sup>

Segundo Foucault, a linguagem “restitui o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal, vai se manter no tempo e manter o que diz no tempo”.<sup>246</sup> Então, a *função* da linguagem é o tempo. Mas seu *ser* é o espaço: “Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque cada valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma”.<sup>247</sup>

A linguagem liga-se ao espaço, “as palavras têm seu *lugar*, não no *tempo*, mas num *espaço* onde podem encontrar o seu sítio originário, onde podem deslocar-

<sup>242</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Portugalia Editora, 1968, p.6.

<sup>243</sup> FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. IN: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Op. Cit., p. 418.

<sup>244</sup> Ibidem, pp 411/422.

<sup>245</sup> Ibidem, p. 411.

<sup>246</sup> FOUCAULT, Michel. *Linguagem e Literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 167.

<sup>247</sup> Ibidem, p. 168.

se, virar-se para si mesmas, traçar lentamente uma curva inteira – um espaço *tropológico*".<sup>248</sup>

Na peça de Osman Lins existe um mapa, que está sob o poder de Murcabel. O sargento, para tentar convencer o seu subalterno a não desertar, exhibe a lista com o nome das cidades. Só por alguns segundos. Tempo suficiente para o soldado Aquidauana decorar datas e sequências dos povoados em que o exército de Herodes deverá atuar. Aquidauana cria um mapa mental que irá guiá-lo pelo labirinto, que se transforma o percurso desses dois personagens.

No estudo sobre labirinto ao longo da história, André Peyronie<sup>249</sup> defende cinco grandes períodos para a metáfora do labirinto como tensão fundamental à condição humana: o uno e o múltiplo na Antiguidade; a horizontalidade e a verticalidade na Idade Média; o exterior e o interior na Renascença (séc. XIV a XVI); a realidade e a aparência na Época clássica (séc. XVII e XVIII) e o finito e o infinito na Época moderna.

Descobre-se que o infinito pode ser também um assustador confinamento. Mais do que a questão de ultrapassar os limites, o que é levantado em seguida, em termos de finito e de infinito, é a questão do sentido do mundo. Simbolizado até o século XVIII pelo centro do labirinto e sempre alcançável em princípio, o sentido se torna, no final do século XIX e ainda mais no século XX, inteiramente problemático.<sup>250</sup>

---

248 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Op. Cit., p. 161.

249 BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução: Carlos Sussekind... [et al.]; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. 4ª. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 555/581.

250 *Ibidem*, p.567

Estamos na era dos labirintos da escrita. A experiência da literatura como labirinto de possibilidades.

Na maior parte da peça, o espaço criado por Osman Lins é heterotópico. Com a força que determinadas palavras podem despertar, o dramaturgo inventa um mapa repleto de significados já pela sua nomeação. Os espaços aparecem traçando uma geografia ficcional heterotópica, constituída por espaços justapostos e ao mesmo tempo dispersos, que unem o próximo do distante.

Osman Lins também apela para o fantástico pelo menos em dos finais apresentados, quando Aquidauana, mesmo morto, pode provocar a revolução, virando anjo com asas, que irá fecundar o Amanhã. A aspiração nos três finais possíveis é romper com a ordem vigente, numa perspectiva utópica, a partir de uma fusão do sério com o cômico e do sagrado com o profano.

#### **4.3.8 – Sopros de Brecht e Bakhtin**

Podemos detectar vestígios da cosmovisão carnavalesca, seguindo as teorias de Mikhail Bakhtin<sup>251</sup> e a presença de máscaras ancestrais atualizadas por Osman Lins.

Bakhtin atesta que o motivo da máscara está inseparável do espetáculo carnavalesco. É “o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular”,<sup>252</sup> manifestando, em sua inesgotável simbologia, a alegria da metamorfose

---

<sup>251</sup> Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Apresentação do Problema”. IN: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitec; Brasília: Ed da Universidade de Brasília, 1993, p. I-50.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 35

e da transferência, da alternância e da renovação. A máscara é a demonstração da relatividade de tudo, da negação do sentido único e da identidade, instaurando o diálogo paródico com as linguagens oficiais e dominantes.

O personagem do soldado da peça osmaniana traz em seu desenho as máscaras do bufão e do trapaceiro, personagens arquetípicos oriundos do solo da cultura popular. Aos poucos se revela um sócio paródico do herói.

Esse dado é bem interessante porque desde a primeira cena Aquidauana se mostra um parvo ao misturar palavras e seus sentidos. Mas isso vai mudando ao longo da peça. O autor constrói sua trama com muita engenhosidade, num jogo em uma palavra joga com a outra, uma frase convoca a seguinte para revelar aos poucos uma história antiga que coincide com metáfora de histórias de violência e abuso de poder de todas as épocas, e mais ainda da falta de consciência da mão que executa o ato.

**RA-NINITE** – Venho andando nas suas pegadas e ouvindo o que dizem de você. De seus soldados.

**MURCABEL** – Só podem falar bem. Não cometeram uma só indisciplina.

**RA-NINITE** – Você só tem essa noção na cabeça? Todos estão amaldiçoando-o. Aos soldados e a Herodes.

**MURCABEL** – Por falta de compreensão. Admite-se que se revoltam contra Herodes. Mas não contra nós. Apenas cumprimos ordens.

**RA-NINITE** – Ordens contra crianças?

**MURCABEL** – Ordens. Não importa contra quem. Minha esposa Ra-Ninite: pense que, em tudo isso, nós, os soldados, não existimos verdadeiramente. Alguém já acusou de desumana uma epidemia de bexigas? De cólera? Somos feitos uma praga: fomos enviados. Mas as pragas ainda atingem as pessoas cegamente. Nós eliminamos apenas os menores de dois anos. E dentro dessa faixa – veja a justiça – não poupamos ninguém. <sup>253</sup>

Mas se no início Aquidauana parece um pascácio, enquanto Murcabel pelo cargo que ocupa, pelas correções que faz ao subordinado, assume ares de sério e correto, mas com o correr da peça ele é destronado desse lugar.

Ainda na primeira cena, Aquidauana diz que considera aborrecida essa empreitada de liquidar com crianças e que pretende tirar umas férias, ir para Jerusalém gastar com as “cortesás”. Ele novamente fala errado, no que é corrigido pelo sargento, que inicia outra problematização.

**MURCABEL** – ∂ Você quer dizer é cortesãs. Mulheres da vida airada. Por que não se casa logo?

**AQUIDAUANA** – ↗€ Pra quê? Pra depois aparecer aí um Herodes e enfiar a espada no meu filho?

**MURCABEL** – ∂ Isso é uma vez perdida. Uma emergência. E não vamos matar tudo quanto for criança. Só as que existem em Belém e nas cercanias. <sup>254</sup>

O texto de Osman Lins está impregnado de elementos brechtianos. Com Bertolt Brecht e sua teoria do teatro épico e do efeito de estranhamento, o espectador é provocado o tempo inteiro a pensar e a tomar partido.

Os procedimentos que Osman Lins elege ressaltam a importância dos pressupostos teóricos de Brecht para a produção cultural brasileira daqueles anos 1970 e o seu desdobramento. Distanciamento, ruptura e crítica político-social, a ironia, o humor e principalmente o jogo são explorados nas peças de Lins. O dramaturgo pernambucano utilizou do construto teórico de Brecht para recriar outras possibilidades dialéticas e de resistência.

---

254 *Ibidem*, p. 60.

As articulações do texto *Dois Soldados de Herodes*, que iluminam o período brasileiro dominado pelos militares, têm doses generosas de humor.

**MURCABEL** – ∂ Dizem que nasceu, naquele buraco ∫€ um menino que há de comandar Israel. Nasceu armado. Rasgou as entranhas da mãe com a espada que trazia. O mundo, ∂ pra ele, é feito um cavalo. Vem derrubar os que estão na sela, ∫€ tomar as rédeas, mudar orumo da montaria.

**AQUIDAUANA** – ∂ E o que é que o senhor tem com isso? Que tenho eu com isso? Nós somos todos ∫€ a bosta do cavalo. Somos cagados no chão, não importa o rumo que ele tome. ∂ E todos pisam em cima.<sup>255</sup>

Em outras passagens, outros personagens reproduzem a história do nascimento. Aquidauana comenta com Ra-ninite.

**AQUIDAUANA** – ∫€ Dizem que nasceu um menino diferente. Já foi parido tinindo as armas e em cima de um cavalo. Vai destronar Herodes e toda a corriola, virar a Judéia de cabeça para baixo. Os romanos não querem nada disso. Com Herodes e outros semelhantes, eles se arranjam. Mas com esse outro, que dizem ser diferente, o caldo pode entornar.

**RA-NINITE** ∂ Pois meu filho não tem nada com essa história. Não nasceu armado nem de armas na mão.<sup>256</sup>

No diálogo entre Murcabel e Aquidauana, citado, o soldado argumenta que não importa o rumo que história tome, pois eles são a bosta do cavalo. Na conversa entre Aquidauana e Ra-Ninite, ela retruca que o filho dela não tem nada a ver com essa história. E na coerção de Murcabel contra os aldeões, eles dizem que querem sim, essa mudança na história.

---

255 Idem.

256 Ibidem, p. 64

**MURCABEL** – Não acredito, de maneira alguma, nessa história de que todos os meninos daqui morreram de aftosa. Não, decididamente não acredito. Temos outras tarefas a cumprir e não podemos ficar aqui mais tempo. Mas prestem atenção: estamos agindo pelo bem geral. Nasceu, em Belém ou em seus arredores, uma criança que, segundo testificam os profetas, será o rei dos Judeus e mudará tudo. Não deixará pedra sobre pedra. Derrubará os templos. Levantará os filhos contra os pais e os pais contra os vizinhos. Discutirá com os doutores. Abrirá os presídios. Perdoará os ladrões e tomará a defesa das adúlteras. Querem isto, mesmo que esse homem descenda de vocês?

**VOZES** – ✂ ∂ Queremos! Queremos!<sup>257</sup>

Na narração da cena 2, da chacina das crianças de Maragogi, as três palavras que interrompem as outras frases funcionam quase como uma música. Um corte seco. Ou, como sugere o dramaturgo, como golpes num arame esticado. As cabeças infantis saltam sobre as crinas dos cavalos. As espadas dilaceram os corpos tenros. E os soldados seguiram seu caminho sem olhar para trás. Osman Lins utiliza como palavras de corte.

∂ Espada, escudo, lança (...) ∂ Brilhos, tropel, relinchos (... ) ∂ Gente, brinquedos, cães (...) ∂ Flechas, clavas, chuços (...) ∂ (espanto, gritos, pó) (...) ∂ (zin, zon, zun) (...) ∂ Sangue, sangue, sangue (...) ∂ (carneiros, cabras, fogões)

Depois das primeiras empreitadas, fica claro para o soldado que ele não quer compactuar e executar as ordens de matar as crianças. Para isso ele desafia as regras do exército e diz que se não for dispensado por seu superior, sai de qualquer jeito. Duas posições passam a ser confrontadas. A de quem defende que ordens

---

257  
Ibidem, p. 67

devem ser obedecidas, independente se elas sejam justas ou não; e a de quem passa a refletir sobre a validade dessas ordens.

**AQUIDAUANA** – ☞ Se for preciso, dou baixa por conta própria. **Sum** mercenário, mas pra esse serviço o rei Herodes não vai contar comigo. Não sou coqueluche nem sarampo, pra matar criança.

**MURCABEL** – ∂ Aquidauana, você é um soldado. Não – tem – na – da – que – pen – sar. Seu papel é receber ordens e cumpri-las.

**AQUIDAUANA** – ☞ Só por ser veterano e usar armadura, não deixei ∂sergente. Estou aqui, primeiro, para ganhar ∂dinheiro e gastar com as prostitutas em Jerusalém. Depois gosto de muito de dormir, ☞ de regalar as tripas com vinhos e comidas; e, engajado, ∂nada disso me custa dinheiro. Herodes paga tudo. Pode faltar pão e carne para toda a Judéia. Mas Herodes, os príncipes dos sacerdotes ☞ e nós sempre estamos forrados. ∂ Também me alistei para fazer meus saques e mudar de ares vez por outra sem gastar na viagem. ☞ Por último, o senhor sabe: soldado ∂é sempre soldado. Em qualquer pendência ou discussão, ☞ a gente pode dizer: “Cale a boca aí que você não passa de um paisano.” Só isso já paga a pena. ∂ Mas assassinar criança? Essa, eu passo. Antes morrer de fome. Digo mais: antes voltar a ser civil.<sup>258</sup>

Osman Lins faz uma referência crítica ao momento em que o Brasil passava, quando escreveu a peça. Como já foi dito, *Romance dos Dois Soldados de Herodes* foi escrita entre 1969 e 1970. Da ficção para a realidade. Sabemos que as Forças Armadas brasileiras efetivaram a dominação autoritária do Estado desde os primeiros meses de 1964. Para defender o projeto de Brasil-futuro, a corporação militar montou um eficiente aparelho repressivo para combater quem não se enquadrava. E no limite, exacerbou o uso da força e da violência. Entre meados da década de 1960 e o fim da seguinte, experiências violentas foram praticadas em vários

---

258 Ibidem, p. 62

pontos do Brasil. Os agentes da ditadura executaram horrores que estão relatados em dezenas de livros depoimentos, relatórios, memórias sobre o período.

A principal propriedade do regime político implantado em 1964 foi sua natureza contrarrevolucionária. Na peça, Osman Lins utiliza como metáfora o nascimento do menino como anúncio da revolução e no entender do poder estabelecido, precisa ser exterminado a qualquer custo.

**MURCABEL** – ☞ Não são inocentes. Aos olhos de Herodes, representam uma ameaça ao rei e à Judéia. Nosso esforço preventivo é um dever sacrossanto e sacro patriótico.<sup>259</sup>

Para Sigmund Freud rir é uma característica humana, “é um fenômeno de descarga da excitação mental e uma prova de que o emprego psíquico dessa excitação tropeça repentinamente contra um obstáculo.”<sup>260</sup>

Em seu estudo sobre o chiste, Freud encarava o riso como um processo social. O chiste é um dito espirituoso, uma pilhéria dirigida sobre ou para alguém ou algum acontecimento.

A ironia e o humor pontuam várias passagens da peça.

**AQUIDAUANA** ☞ Ah! Deve ser um estado bem descansado, não?  
**SERAIM** – Descansa por um lado, mas cansa por outro. Os homens não me deixam. Pensam que, por seu eunuco, tenho de ser sodomita.  
**AQUIDAUANA** – Que mau juízo! Pois olhe: comigo, você pode ficar sossegado dos dois lados.  
 (...)  
**AQUIDAUANA** – Isto não vai durar muito, seu... Como é seu nome?  
**SERAIM** – ☞ Seraim. Quer dizer: sementes.  
**AQUIDAUANA** – Está aí um nome que combina muito bem com o dono.<sup>261</sup>

259 Ibidem, p. 72

260 FREUD, Sigmund. *Os motivos dos chistes: os chistes como processo social*. In: *Obras Completas: Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977, p. 170.

261 Ibidem, p. 69

Segundo Molière, o homem ri “na proporção da gravidade com que enfrenta a coisa”<sup>262</sup>, por isso o humor é tão importante em tempos de repressão política ou de depressão econômica. As representações são (re)elaboradas e podem ser utilizadas de forma subversiva, carnavalesca, invertendo as proposições dos criadores, deixando a “autoridade, política e intelectual (...) no limbo entre o ridículo e o cadafalso.”

O caráter subversivo do riso foi explorado nessa leitura de Osman Lins. Ferramenta bastante utilizada por Brecht, proporciona uma não identificação imediata entre palco e plateia, o que provoca um efeito de *distanciamento*.

Para o dramaturgo e teórico alemão, a função didática se alia com à função social: “Distanciar é ver em termos históricos”<sup>263</sup>. Ao apresentar os fatos narrados longe da plateia em tempo ou geografia, o espectador pode perceber com mais facilidade o trajeto dos personagens como consequência de um momento histórico. O homem não é um ser pronto, acabado como sugere a poética aristotélica, mas faz parte de um processo passível de transformação. Para possibilitar esse efeito de estranhamento, Brecht utilizou vários recursos, entre eles a ironia e a paródia.

---

<sup>262</sup> Apud FLORES, Elio Chaves. *Teo(ri)zando a teo(ria): as inconfidências do riso*. IN: NEVES, Joana et. al. *Onde está a graça que eu não vi? O riso e a representação na História*. João Pessoa: Almeida, 1997, p. 32.

<sup>263</sup> Apud ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Op., Cit., p. 155

#### 4.3.9 – Aquidauana e o anjo torto de Drummond

Aquidauana é apresentado por outros personagens e por ele mesmo como um ser torto, ao contrário de Murcabel que é apontado como reto e impoluto. No sentido figurado, torto é aquele que é enquadrado como errado pela sociedade.

A figura de Aquidauana estabelece uma intertextualidade com o antológico *Poema de Sete Faces*, de Carlos Drummond de Andrade e com outros influenciados pelo poeta mineiro, que criaram seu anjo e sua “profecia”.

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida. <sup>264</sup>

De origem francesa, a palavra *gauche* corresponde a “esquerdo” em português. Em sentido figurado, o termo pode significar “acanhado”, “inepto”.

Drummond semeou influências. A ideia-força do anjo torto fez germinar muitas coisas. Desde o “mandamento” do anjo hippie do tropicalista Torquato Neto (1944-1972), em *Let's play that*, musicado por Jards Macalé. <sup>265</sup>

Quando eu nasci  
um anjo louco muito louco  
veio ler a minha mão  
...  
eis que esse anjo me disse  
(...)  
com um sorriso entre dentes  
vai bicho desafinar  
o coro dos contentes

<sup>264</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poema de sete faces*. IN: *Alguma Poesia*. Edições Pindorama, Belo Horizonte, 1930.

<sup>265</sup> NETO, Torquato. *Let's play that*. Do CD *Torquato Neto - Todo Dia É Dia D*. Vários Artistas, Dubas Música, 2002.

Ao anjo que virou um querubim safado, na visão de Chico Buarque de Hollanda, na música *Até o fim* <sup>266</sup>.

Quando nasci veio um anjo safado  
 O chato dum querubim  
 E decretou que eu 'tava predestinado  
 A ser errado assim  
 Já de saída a minha estrada entortou  
 Mas vou até o fim

Para a mineira Adélia Prado, o anjo *gauche* é esbelto e toca trombeta. O anjo torto de Drummond aparece em outras obras, como nas músicas *Quarto de Hotel*, de Caetano Veloso (CD *Caetano*, Polygram, 1987) e *Sonho Real* (LP de Lô Borges, *Sonho Real*, 1984), de Lô Borges e Ronaldo Bastos.

#### **4.3.10 – Montagens do Soldado**

O Grupo Semente montou *Romance dos Dois Soldados de Herodes*, no Teatro de Bolso, anexo ao Teatro das Nações, em São Paulo, em abril de 1977. A peça foi encenada por Clovis Marcos e Rafaela Puopolo, direção de Valter Padgursch, assistente de direção de Henrique Rosenbaum e máscaras criadas por Renato Doba. Dois anos antes, o texto foi encenado para exame dos alunos da Escola de Arte Dramática – EAD, da Universidade de São Paulo. O professor Clovis Garcia escreveu para o jornal *O Estado de S. Paulo* que o espetáculo de Padgurschi seguiu as

---

<sup>266</sup> HOLANDA, Chico Buarque. *Até o Fim* (música). IN Disco *Chico Buarque* (Faixa 1B), Rio de Janeiro, PHILIPS / Polygram Discos, 1978.

indicações do autor e assumiu a forma de um teatro de máscaras, ao contrário do que ocorreu com o elenco da EAD, do qual participavam vários atores. Sobre a encenação do Grupo Semente ele registrou que:

(...) os atores são apenas manipuladores dos bonecos, emprestando-lhes a voz, o movimento, e eventualmente, expressões fisionômicas (como no teatro japonês Bunraku). Como nas experiências do Bread and Puppet Theatre, o espetáculo somente pode ser entendido quando se compreende que os personagens são as máscaras e não os atores. Isso explica, também porque apenas dois atores manejam os bonecos, inclusive trocando de personagens, evitando, assim que se identifique como os intérpretes, os tipos personificados. (...) Na atual montagem, pensaríamos apenas que também os personagens incidentais deveriam ser concretizados por bonecos, possivelmente menores como o citado Bread and Puppet fez em "attica", dando fisicamente o dimensionamento menor da sua importância no contexto dramático.<sup>267</sup>

Na década de 1990, o *Romance dos Dois Soldados de Herodes* recebeu uma montagem carioca. O casal de atores Nelson Xavier e Via Negromonte encenou o *Romance* em 1997, no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro e depois fez turnê pelo Brasil, Europa e África. A montagem destacou a atualidade da fábula, sob o enfoque da tirania e da perversa indiferença dos poderosos responsáveis pelos sofrimentos da população. A dupla se revezou na interpretação de 12 personagens com o uso de máscaras, para discutir as ordens recebidas por dois colegas de farda para matar crianças nas cercanias de Belém.

Os dois intérpretes exploraram a trama a partir das reações dos soldados perante essa ordem de Herodes, utilizando cenários transformáveis, que viravam casa, depois cavalo, depois trincheira, depois arma. Processo semelhante também foi

---

267

GARCIA, Clovis. *Uma Peça com Texto de Valor Universal e Atemporal*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 14 de abril de 1977.

utilizado com os figurinos. A roupa de soldado romano na Judéia, era transformada em roupa de mulher, de eunuco, de forasteiro, de anjo, de velho, etc.

A ideia da encenação foi realizar, em tom de farsa, a correlação entre o Nordeste e a região da Judéia: “A montagem estabelece um paralelo entre o que é legal e o que é legítimo ou moralmente correto. A peça mostra como o poder torna as pessoas violentas. E a violência infantil continua até hoje. É como se Herodes estivesse vivo”.<sup>268</sup> O ator Nelson Xavier, que também dirigiu a montagem, disse na época, para o jornal *O Globo* que “O texto é literatura de cordel em forma de dramaturgia”<sup>269</sup> e por isso mesmo mesclou na encenação elementos circenses e do teatro de rua.

---

<sup>268</sup> FERREIRA, Mauro. *Peça lembra Herodes em Tom Circense*. Rio de Janeiro: O Globo. Editoria: Rio Show, 14 março de 1997, p.29

<sup>269</sup> Idem

## 5. Considerações finais

O experimentalismo que Osman Lins empreendeu na sua ficção em prosa também alcançou sua dramaturgia. Na trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*, – formada pelas peças *Mistério das Figuras de Barro*, *Auto do Salão do Automóvel* e *Romance dos Dois Soldados de Herodes* –, Lins redirecionou sua escrita dramática para o épico, depois de ter formulado uma teoria teatral que dava primazia ao texto, em detrimento do espetáculo e do “jogo cênico”.

Quando escreveu (1969/1970) e publicou (1975) a trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*, o autor já havia lançado o livro *Guerra sem Testemunhas* (1969) – um estudo crítico sobre a realidade do escritor brasileiro, que traça conexões entre campo literário (inclusive teatral) e campo de poder.

No ensaio sobre o teatro em *Guerra sem Testemunhas*, Lins criticava a negligência do Estado para com a produção dramática brasileira e ressaltava que os favorecidos com as subvenções eram os empresários. O escritor protestava contra encenadores desrespeitosos, que subvertiam o sentido do texto ou destruíam o pensamento do autor; a valorização de peças estrangeiras; o estrelismo dos atores e diretores.

Lins desafiou o cânone ao propor um novo tipo de teatro, questionou o processo de articulação de patrocínio e destinação de verbas públicas para as companhias brasileiras, sobretudo as paulistas, que viravam as costas para o autor nacional.

Suas teorias colocam o texto teatral em outro lugar, diferente daquele reservado pela cena brasileira naqueles anos 1960. Suas formulações sobre distanciamento entre intérprete e personagem traçam um diálogo estreito com Bertolt

Brecht. As influências de Hermilo Borba Filho também se fazem presentes no seu ideário, através da utilização de elementos da cultura popular nordestina.

Osman Lins publicou o livro *Santa, Automóvel e Soldado* em 1975, dois anos depois do lançamento de sua obra mais ambiciosa, *Avalorava* (1973), e um ano antes da edição *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), seu último romance publicado. E ainda deixou o romance inacabado e inédito *A cabeça levada em triunfo*.

O campo do teatro, naquele momento, estava minado para ele. A conjuntura do período (sob o regime militar), a estética teatral hegemônica, os duelos travados nos bastidores entre grupos para firmar seu ideário, as estratégias de negociação para que determinada estética chegasse ao público; além da publicação do seu *Guerra sem Testemunhas* contribuíram para o isolamento e até mesmo o silêncio sobre as peças da segunda fase.

O dramaturgo foi apontado como demasiadamente literário, notadamente por conta da percepção de teatro como demonstração do texto, apresentada no livro de ensaios. Sua proposta radical também fazia um apelo para a consolidação da dramaturgia nacional.

O autor expõe, assim, a "indústria do espetáculo" à luz da convivência do Estado, e discute como a política cultural impedia a produção de nossa dramaturgia, sem que este alheamento significasse autonomia artística.<sup>270</sup>

Esses episódios indicam que as possíveis interrelações dos campos de poder podem ter prejudicado o reconhecimento da obra dramaturgical de Osman Lins

---

270

SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina*. Op. Cit.

da segunda fase. Seja por sua atitude combativa, expressa através de seus artigos, entrevistas em jornais; sua postura ética e até mesmo certa inflexibilidade na negociação da defesa do teatro nacional.

Seja como for, a visão radicalmente literária do teatro tal como concebida por Osman Lins, por mais antiquada que possa parecer, tem precisamente agora um valor local excepcional. Hoje talvez seja necessário pedir ao teatro, depois de se ter emancipado da literatura e afirmado sua autonomia, que volte a respeitar a palavra. É claro que o teatro não pode concordar com Osman Lins. Mas é oportuno tomar conhecimento das opiniões de um autor que sabe honrar o dom mais precioso do homem.<sup>271</sup>

O crítico e teórico, filósofo e ensaísta Anatol Rosenfeld, nascido em Berlim, na Alemanha em 28/8/1912, radicado no Brasil em 1937, para fugir das perseguições nazistas, e morto em São Paulo em 11/12/1973, foi um dos poucos intelectuais a refletir sobre o ideário teatral do autor pernambucano, com ponderações reunidas no capítulo *O escritor e o Teatro*, de *Guerra sem Testemunha*. Mas o intelectual alemão não analisou as peças da trilogia *Santa, Automóvel e Soldado*, porque morreu antes do lançamento do livro com a trilogia.

Osman Lins é, entre os escritores brasileiros, sem dúvida um dos mais conscientes do seu ofício, como arte e profissão, como problema estético e moral. (...) Como ensaísta combativo distinguiu-se sobretudo com *Guerra sem Testemunhas*, análise da profissão e condição do escritor e do seu veículo, o livro. Que sua dramaturgia, apesar dos prêmios conquistados também nesse campo, ainda não tenha conseguido impor-se, talvez se ligue a visão de narrador que tem do ofício de escritor.<sup>272</sup>

---

271 ROSENFELD, Anatol. *Osman Lins e o teatro atual*. IN: *Prismas do Teatro. Prisma do teatro*, Op. Cit., p. 196.

272 *Ibidem*, p. 190.

Osman Lins nutria por Rosenfeld uma profunda admiração e respeito. E escreveu um comovente relato no Suplemento Literário do Estado de S. Paulo, meses após a morte do crítico alemão, intitulado *Anatol Rosenfeld – homenagem à memória do intelectual*. Transcrevemos trechos:

Não sei em que mês de 1965 nos encontramos. Eu concluíra um livro e desejava ouvir a sua opinião; o que ele publicava nos jornais indicava um leitor compreensivo, arguto e aberto às experiências novas. Nosso contato foi rápido e algum tempo decorreu antes que voltássemos a ver-nos. Pouco importa, para esta breve memória, o que me disse a propósito do livro; basta que se saiba que a verdadeira natureza de certas explorações minhas foi por ele revelada. O crítico traduzia para o criador – que assim se tornava mais lúcido – alguns de seus processos.

Nasceu, portanto, em torno de um texto, como felizmente nascem quase todas as relações do escritor, uma amizade cerimoniosa que só a morte viria romper.

(...)

Conversávamos sempre sobre autores e obras, sobre o teatro, sobre arte em geral.

(...)

Como alguns outros nascidos em países distantes e que, numa espécie de homenagem à terra que o acolheu, familiarizam-se com a nossa língua... Não, não um escritor brasileiro, mas um adventício generoso, com perspectivas próprias, informado sobre as letras do mundo – e quase, curiosamente, parecia trazer para a nossa ensaística uma espécie de nobreza. Quem ainda não o conhece, leia *O Teatro Épico*, as páginas tão lúcidas de *Texto/Contexto*.

(...)

Devo lembrar, é indispensável lembrar, que a sua contribuição não se restringiu à vida intelectual. A não ser que compreendamos a vida intelectual como ele parece havê-la compreendido: um exercício de elevação total do ser, um esforço de aperfeiçoamento espiritual, quase uma ascese. Sabemos que isto é raro e que a atividade intelectual serve com frequência ao orgulho e à ambição (de posições, de glória, de bens materiais). Ambição e orgulho eram paixões estranhas a Anatol Rosenfeld.

(...)

Este homem que perdemos na primeira quinzena de dezembro e cuja ausência nunca será preenchida. Pois em quem voltariam a reunir-se tantas qualidades raras? <sup>273</sup>

Como já dissemos, as peças de *Santa*, *Automóvel* e *Soldado* foram publicadas depois da obra ensaística *Guerra sem Testemunhas*. Em paralelo à obra ficcional, Lins empreendeu inovações também na dramaturgia, sem afastar-se de uma visão crítica da realidade.

Na peça *Mistério das Figuras de Barro*, o artesão Damião Luiz vive às voltas com os dilemas e limites da criação. Lins critica o capitalismo e chama atenção para os servos cegos do sistema. Segundo Marisa Balthasar, “a peça traz em *mise en abyme* sua própria temática: para romper com o teatro de ilusão, Osman se vale de bonecos como personagens. A própria história contada é a de um artista que faz bonecos e tem de brigar contra o processo interessadamente mistificador que cerca sua arte. E isto tratado, parodisticamente, na forma medieva ‘mistério’”.<sup>274</sup>A pesquisadora também aponta que a não capitulação do artista é alegorizada na figura do “porco-espinho misterioso”.

A segunda peça da trilogia, *Auto do Salão do Automóvel* é uma alegoria da agitada vida moderna na cidade de São Paulo. O texto é composto por cinco fragmentos, que formam um mosaico urbano em que aparecem a opressão e a ânsia de liberdade e aponta no final para uma utópica revolução.

No *Romance dos Dois Soldados de Herodes*, o dramaturgo investiga as tramas da responsabilidade individual e discute a concordância ou cumplicidade por omissão de ordens antitéticas. Além do recurso de máscaras, que se assemelham aos bonecos-luvas do *Mistério das Figuras de Barro*, a quebra da ilusão é reforçada pela proposta de que os quatro papeis sejam desenvolvidos por apenas dois atores. Osman Lins anuncia que busca “uma nova modalidade de teatro épico”: “Flui o texto

---

274

SOARES, Marisa Balthasar. Aspectos do Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina. Op. Cit.

livremente através do casal de atores; a cisão verificada aí entre personagens e intérpretes, contrariando a ilusão dramática, visa a conservar no espectador, sem prejuízo do deleite estético, uma atitude crítica." <sup>275</sup>A utilização de sinais gráficos dissolve as fronteiras da correlação ator/personagem.

\*

As guerras osmanianas o conduziram a outra arte, pela via da experimentação, da vivência de sua escritura crítica: o teatro épico, com matizes próprios, um épico pós-brechtiano que, recusando fórmulas ou modelos, enfrentou com coragem sua mudança de rumo estilístico, abrangendo temas mais amplos que o teatro psicologizante lhe daria. Intensificou seu humanismo pelo procedimento formal, em sintonia com os novos rumos que a dramaturgia ocidental tomara para si desde que “o drama entrou em crise” (como constata o teórico alemão Peter Szondi), fazendo com que os paradigmas se deslocassem das poéticas do *imitatio*, nas quais reina o “drama absoluto”, para uma problematização mais ampla do “enunciado da forma” e o “enunciado do conteúdo”.<sup>276</sup>

Tudo isso como se a reverberar as “lições” do Modernismo Brasileiro, que nas palavras de Mário de Andrade sintetizavam “o direito permanente à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística brasileira; e à estabilização de uma consciência criadora nacional”.<sup>277</sup> Ecoava em Osman Lins esse espírito de pesquisa estética, base da produção cultural moderna e de nosso modernismo.

---

<sup>275</sup> LINS, Osman. Romance dos dois soldados de Herodes. **IN:** Santa, automóvel e soldado. Op. Cit., pp 57/58.

<sup>276</sup> Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno* (1880-1950). Apresentação José Antônio Pasta Júnior. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>277</sup> ANDRADE, Mário. O Movimento Modernista. Apud: TELES, Gilberto de Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. *Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 9ª. ed. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 310.

O épico possibilitou ao autor tornar-se ainda mais fiel a si mesmo, porque construiu uma trilogia dramática propícia à discussão com a própria forma teatral que herdara, e na qual se exercitara.

Ignorou o descaso da recepção para com suas novas conquistas e reassumiu o papel que já desempenhava na prosa ficcional: aquele de reconfigurador da *invenção do novo* ou, um artista que consciente de seu papel no campo cultural, insere-se numa “tradição de ruptura”.<sup>278</sup>

Esse caráter experimental das artes contemporâneas, para Gerd Bornheim, está distante de ser contingente, algo que “possa ser displicentemente descartado, ou mero desvio de percurso fadado ao esquecimento.”<sup>279</sup> A própria razão de ser das artes na contemporaneidade é exatamente esta dimensão experimental que necessita ser compreendida, pois este fato é “inegável e surpreendentemente uma novidade radical na história da cultura.”<sup>280</sup> Osman Lins, fugindo da “repetição” e mantendo a vitalidade de sua obra com as formas irrigando-se umas nas outras, chega ao teatro com a mesma disposição de testar, sem concessões, marca do experimentalismo:

A questão em nosso tempo coloca-se de modo tão radical que não existe mais estética normativa, esse tipo de estética que vive de concessões à mesmice do mesmo. É que já não basta legitimar um espetáculo [e também o texto teatral] pela simples escolha de um tema adaptável a convenções anteriores. O teatro deve compor também a estética do tema, tal a radicalidade da exigência de criação do novo. É como se cada obra de arte devesse inventar a sua estética exclusiva. O preço que se paga para sustentar tal situação pode ser alto: a extravagância, o jogo inútil, o desperdício – ou a esterilidade da repetição do mesmo.

---

278 Cf. PAZ, Octavio. *Invenção, Desenvolvimento, modernidade*. IN: *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp.133-137.

279 BORNHEIM, Gerd. *O teatro experimental*. IN: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Entourage Produções Artísticas, 1994, p.277.

280 Idem.

É que as apostas do jogo também são muito altas. Mas não há outro caminho: o ato criador cria tudo, inclusive e principalmente a estética de cada um de seus atos, sem concessões à repetibilidade.<sup>281</sup>

Foi o que Osman Lins pretendeu e legou para aqueles que se sintam desafiados a, como ele, assumirem para si mesmos, para o texto ou para a cena teatral, o novo, a experimentação, *o direito permanente à pesquisa estética*. Refletiu, experimentou e vivenciou o novo, de sua prosa ficcional à sua dramaturgia, de seus *Casos especiais* para a TV aos seus ensaios críticos. Esta foi sua trilha e isto exigiu ousadia. Osman Lins, polêmico e polissêmico, aqui ecoando o seu teatro, em alguns de seus traços.

## Referências bibliográficas

ABUJAMRA, Antônio. *UH vê a peça A Idade dos Homens (I)*. Última Hora: São Paulo, 26 de junho de 1963.

AGUIAR, Cláudio. *Como e por que continuamos emparedados*. **IN:** Programa do espetáculo *A Emparedada*, com texto de Cláudio Aguiar e direção de Augusta Ferraz. Inspirado em *A Emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela. A montagem foi apresentada durante o IV Festival Recife do Teatro Nacional, em 16 de novembro de 2001.

ALMEIDA, Hugo (org.). *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

AMÂNCIO, Moacir. *Osman Lins, Hermilo, Rawet, grandes, ilustres, desconhecidos*. Jornal O Estado de S. Paulo. Caderno 2. Domingo, 5 de agosto de 2001.

AMARAL, Ana Maria. *O Ator e seus Duplos – Máscaras, Bonecos, Objetos*. Editora Senac/ Editora Universidade de São Paulo. São Paulo; 2001

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

ANDRADE, Mário. *O Movimento Modernista*. Apud: TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 9ª. ed. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 310.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. *Nove, Novena Novidade*. **IN:** *Novena, Novena*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. *Crítica e Verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva: 2003.

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet e apresentação de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BERLIN, Isaiah. O porco-espinho e a raposa. Coletânea Pensadores russos. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BLOCH, Pedro. *Lisbela e prisioneiro*. Jornal do Brasil. Caderno B. Página 6. Rio de Janeiro, RJ: 18 de abril de 1961.
- BORNHEIM, Gerd. *O teatro experimental*. IN: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et alii. *O teatro através da história*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas, 1994.
- BOSHI, Ronaldo. *O Teatro de Osman Lins* IN: *Cadernos Cespuc de Pesquisa*. PUC Minas. Série Ensaios. Nº 8. Junho 2001.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Que Falar Quer Dizer: a economia das trocas simbólicas*. Tradução Vanda Anastácio. Algés: Difel, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992.
- BOWERS, Maggie Ann, Magic(al) realism. New York: Routledge, 2004
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Tradução: Carlos Sussekind... [et al.]; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. 4ª. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARONE, Modesto. *Avalovara: precisão e fantasia*. IN: *Revista Literatura e sociedade*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2001 – 2002, p. 276 – 281.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Alhambra, 1978, volume 1.
- CARPENTIER, A. *Do real maravilhoso americano*. IN: CARPENTIER A. et al. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CAVALCANTI, Medeiros. *O Vale sem Sol* – I. Jornal do Commercio. 17 de dezembro de 1958.

CELI, Adolfo. *Osman Lins e Lisbela e prisioneiro*. Programa da Festa do Saci 11/ Companhia Tônia-Celi-Autran – Teatro Municipal do Rio de Janeiro, RJ: 23 de maio de 1961.

\_\_\_\_\_. Apud. MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. **IN:** *Cem Anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

CHIAMPI, I. *O Realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DALCANTAGNÈ, Regina. *A Garganta das Coisas – Movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Editora UnB, 2000.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Viana Filho*. Tradução: Iná Camargo Costa. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5; tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34.

DIAS, Maria Teresa de Jesus. *Um Teatro que Conta – A Dramaturgia de Osman Lins*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

DORT, Bernard. *A encenação, uma nova arte?* **IN:** *O teatro e sua realidade*. Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poema de sete faces*. **IN:** *Alguma Poesia*. Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1930.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Edusp, 1971.

ENEIDA *Lisbela e outros personagens*. Coluna Encontro Matinal. Diário de Notícias. II Seção. Rio de Janeiro: 19 de abril de 1961. p.2.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: A personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro. O Autor, 2000.

\_\_\_\_\_. (org.) *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.

FERREIRA, Mauro. *Peça lembra Herodes em Tom Circense*. Rio de Janeiro: O Globo. Editoria: Rio Show, 14 março de 1997, p. 29

FLORES, Elio Chaves. *Teo(ri)zando a teo(ria): as inconfidências do riso*. **IN:** NEVES, Joana. et. al. *Onde está a graça que eu não vi? O riso e a representação na História*. João Pessoa: Almeida, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. **IN:** *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III)

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Portugália Editora, 1968.

\_\_\_\_\_, Michel. *Linguagem e Literatura*. **IN:** MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FREUD, Sigmund. *Os motivos dos chistes: os chistes como processo social*. **IN:** *Obras Completas: Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

GARCIA, Clovis. *Uma Peça com Texto de Valor Universal e Atemporal*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 14 de abril de 1977.

GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Editora Hicitec, 1997.

HELIODORA, Bárbara. *O Teatro no Brasil: De Anchieta à Vestido de Noiva*. **IN:** KAZ, Leonel. *Brasil, palco e paixão – Um século de Teatro*. Rio de Janeiro Aprazível Edições, 2004/2005.

HOLANDA, Chico Buarque. *Até o Fim* (música). **IN:** *Disco Chico Buarque (Faixa 1B)*, Rio de Janeiro, PHILIPS / PolyGram Discos, 1978.

HOLANDA, Lourival. *Uma Celebração a Osman Lins*. Recife: Jornal do Commercio, 8 de agosto de 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: edições 70, 1989,

IGEL, Regina. *Osman Lins: Uma Biografia Literária*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor/ Pró-Memória –; [Brasília: DF]: Instituto Nacional do Livro - INL, 1988.

JANNUZZI, Giovanni. *Breve história de Itália*. 1ª. ed. Buenos Aires: Letemendía, 2005. pp. 80.

- JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. **IN:** Revista Poétique. Coimbra (Portugal): Librería Almedina: 1979.
- JORNAL A Gazeta. Entrevista com Osman Lins: *Discriminação no Teatro Nacional*. São Paulo: 5 de junho 1966.
- JORNAL Diário da Noite. *Osman fala de Lisbela*. Diário da Noite. Teatro: Brício de Abreu. Recife: 18 de abril de 1961, Página 13.
- JORNAL Diário de Pernambuco. Recife: 13 de janeiro de 1961.
- JORNAL do Brasil. *Lisbela e o Prisioneiro*. Jornal do Brasil. Caderno B. Página 6. Rio de Janeiro. 18 de abril de 1961.
- JORNAL O Estado de S. Paulo. Entrevista com Osman Lins. *Juventude envolvida em crime o tema da próxima peça do TBV*. São Paulo: O Estado de S. Paulo. 9 de maio de 1963.
- KOTHE, Flávio. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.
- KOUDELA, Ingrid D. (org.). *Heiner Muller – O Espanto no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. *Prefácio*. **IN:** LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola, 1991.
- LEAL, César. *Conversa informal*. Coluna Diário Literário. Diário de Pernambuco. 12 de agosto de 1961.
- LEITE, João Denys Araújo. *Um Teatro da Morte: Transfiguração Poética do Bumba-meu-Boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.
- LINS, Osman. *O visitante*. 3ª ed. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Os gestos*. 4ª ed. São Paulo: Moderna, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teatro e ensaio*. **IN:** Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo, Ano IV, Nº 156, 07. Nov. 1959, p. 4.

- \_\_\_\_\_. *O fiel e a pedra*. 2ª ed. (revista pelo autor) São Paulo: Martins, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Lisbela e o prisioneiro*. Editora Letras e Artes, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Nove, novena (narrativas)*. São Paulo: Martins, 1966.
- \_\_\_\_\_. “Nova Visão do Mundo, Nova Visão do Tempo”. Entrevista cedida ao Diário de Pernambuco, em 9 de outubro de 1966. Texto publicado no livro *Evangelho na Taba: Novos Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979
- \_\_\_\_\_. Entrevista: *O Desafio de Osman Lins*. Revista ESCRITA. Ano II, nº 13, 1976. Reproduzido em *Evangelho na Taba: Outros Problemas Inculturais Brasileiros*. Summus Editorial. 1979
- \_\_\_\_\_. *Guerra do “Cansa Cavallo”*. Coleção textos de teatro. Conselho Estadual de Cultura/Comissão Estadual de Teatro. São Paulo:1966
- \_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 5ª edição.
- \_\_\_\_\_. *Santa, Automóvel e Soldado* (Teatro). São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- \_\_\_\_\_ & LADEIRA, Julieta de Godoy. *La Paz existe?* São Paulo: Summus, 1977.
- \_\_\_\_\_ et al. *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Do Ideal e da Glória – Problemas Inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Um mundo estagnado*, ensaio, Recife, Imprensa Universitária, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Capa-Verde e o Natal*, teatro infantil, São Paulo, Comissão Estadual de Teatro, 1967.
- \_\_\_\_\_. Domingo de Páscoa, novela. Revista de Literatura Travessia, da Universidade Federal de Santa Catarina, n.33, dezembro de 1996, p.120-131.
- \_\_\_\_\_. *O diabo na noite de Natal*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1ª ed. 1977.

\_\_\_\_\_. *Casos especiais*. São Paulo: Summus, 1978.

\_\_\_\_\_. *Evangelho na Taba – Outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976

\_\_\_\_\_. Carta de Osman para Hermilo Borba Filho. 30 de outubro de 1975. Arquivo Leda Alves.

\_\_\_\_\_. Carta ao amigo Lauro de Oliveira. São Paulo: 29 de janeiro de 1976. Acervo Lauro de Oliveira.

LINS, Álvaro. *Algumas notas sobre os Comediantes*. Correio da Manhã, 09/01/1944 **IN: Fortuna Crítica (Uma Tragédia da Memória)**. Nelson Rodrigues – Teatro Completo. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993, pág. 191.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5ª. ed. São Paulo: Global, 2001.

\_\_\_\_\_. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MELO NETO. João Cabral de. *Obra Completa*. Nova Aguilar, 1994

MELO, José Laurênio de. *O Vale Sem Sol*. Secção Teatro. Diário de Pernambuco. 28 de novembro de 1958.

MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

\_\_\_\_\_. *O Teatro sob Pressão: Uma Frente de Resistência*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Rio de Janeiro. Funarte, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil : história e polêmica*. Editora Hucitec, 1992.

- MOISÉS, Carlos Felipe. "As letras e a luta de Osman" **IN:** Caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo. São Paulo, ano [?], nº [?], 25 out. 1977.
- MOISÉS, Massaud. *O artesão literário*. **IN:** Cultura, d'O Estado de S. Paulo. São Paulo, ano VII, nº 415, 2 jul. 1988.
- MOURA, Ivana. *Osman Lins, o matemático da prosa*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.
- NASCIMENTO, Esdras do. *Em cada novo Livro, Toda a nossa Vida*. São Paulo: O Estado de S. Paulo. 24 de maio de 1969. **IN** LINS, Osman: *Evangelho na Taba: Novos Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- NETO, Torquato. *Let's play that*. Do CD *Torquato Neto - Todo Dia É Dia D*. Vários Artistas, Dubas Música, 2002.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- \_\_\_\_\_. **IN:** Pós-fácio de *Lisbela e o Prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- OLIVEIRA, Valdemar de. *A Propósito*. *Jornal do Comercio*. Artistas. 30 de novembro de 1958.
- ORTIZ, Renato. *Sociedade e Cultura*. **IN:** *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAZ, Octavio. *Invenção, Desenvolvimento, modernidade*. **IN:** *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Falência da crítica (Um caso limite: Lautréamont)*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Programa de espetáculo. *A Idade dos Homens*. Companhia Nydia Lícia. São Paulo, Junho, 1963.

PROST, Antoine. *Fronteiras e espaços do privado*. IN: PROST, Antoine e VINCENT, Gerard (org.). *História da Vida Privada*, V. 5: *Da Primeira Guerra a Nossos Dias*: tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Revista SBAT. Entrevista com Osman Lins: *Osman Lins ganhou prêmio Governador do Estado com Capa-Verde e o Natal* (peça infantil) in Revista SBAT. São Paulo: maio – junho de 1966, pág. 15.

ROSENFELD, Anatol. *Prisma do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_, Anatol. *O olho de vidro de “Nove, Novena”*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 6 de dezembro de 1970. Suplemento Literário, ano 15, nº 699.

\_\_\_\_\_, Anatol. *O olho de vidro de “Nove, Novena” - II*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 12 de dezembro de 1970. Suplemento Literário, ano 15, nº 700.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva. 4ª edição. 2000.

\_\_\_\_\_. *Osman Lins e o teatro atual*. O Estado de São Paulo: Suplemento Literário. 14 de março de 1970

\_\_\_\_\_. *Osman Lins e o teatro atual*. IN: *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUANET, Paulo Sergio. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

\_\_\_\_\_. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SCHMIDT, Francis. *O pensamento do Templo. De Jerusalém a Qumran*. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

SLATER, Candace. *A Play of Voices: The Theater of Osman Lins*, Separata de Hispanic Review, vol. 49, 3, Verão de 1981.

SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH – USP, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

SUZIKI, Eico. *Nô, teatro clássico japonês*. **IN:** *O Ator e Seus Duplos*. AMARAL, Ana Maria. Editora Senac/ Editora Universidade de São Paulo. São Paulo; 2001.

VASSALO, Ligia – *O Teatro Medieval* **IN:** *Teatro Sempre 72*. Edição Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 1983.

VIEIRA, Cristina. *Roma, a Cidade Eterna*. 1ª ed. São Paulo: Escala, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.