

## **A Morta de Oswald de Andrade: A Emergência de uma Mimesis Paradoxal no Teatro Brasileiro<sup>1</sup>**

**Idelber Vasconcelos Avelar**

### **I. O Conceito de Mimesis**

Escrevendo no momento mais efervescente da vanguarda modernista, nas décadas de vinte e trinta, Oswald de Andrade representa, tanto na poesia quanto no romance, um momento de ruptura profunda na literatura brasileira. Com a publicação da *Poesia Pau-Brasil* (1925), Oswald, juntamente com Mário de Andrade e sua *Pauliceia Desvairada* (1922), contribui para trazer a poesia brasileira ao ritmo alucinante da modernidade. O poema se torna um jogo rápido de alusões, imagens fragmentadas, recortes, e exhibe uma liberdade formal e um poder de síntese que revela o anacronismo da verbosidade parnasiana até então hegemônica. Com os romances-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), Oswald absorve de forma criativa o impulso liberador das vanguardas européias (em seu caso especialmente o futurismo e o surrealismo e do cinema, construindo um texto que se organiza a partir da primazia do corte e da montagem, e não mais da sucessão linear e da causalidade.

Seu teatro foi tão radical como sua produção ficcional e poética. Tanto em *O Homem e o Cavalo* (1934), uma sucessão caótica de quadros alegóricos com fortes tons políticos, como em *O Rei da Vela* (1937), sátira mordaz ao capitalismo, o teatro oswaldiano se caracteriza por uma ruptura com o modelo mimético do século XIX, ou seja, se trata de um teatro radicalmente anti-naturalista e anti-ilusionista, no qual a ilusão de realidade é substituída pelo questionamento da fronteira que até então distinguia ontologicamente o mundo da representação do espaço tranqüilo e seguro do espectador burguês. Entretanto, é em *A Morta* (1937), "peça de menor viabilidade cênica" (191), segundo Sábato Magaldi, que Oswald mais avança na elaboração de um teatro de vanguarda. Cai definitivamente a quarta parede que separa os espaços do espectador e da representação, elemento chave no pacto mimético proposto pelo realismo. A linguagem não mais reproduz o surrado diálogo doméstico predominante no teatro brasileiro do século XIX e toma a forma de um texto onírico, poético, no qual a

conexões não estão dadas de antemão e têm que ser reconstruídas em meio a um verdadeiro caos de alusões e paródias.

Apesar de tudo isso, me parece pertinente resgatar o conceito de mimesis para o estudo do teatro oswaldiano, na medida em que o problema da mimesis não se esgota dentro dos limites do realismo do século XIX. Todos os momentos em que a teoria da literatura descartou o conceito de mimesis, ou simplesmente definiu certos textos como "anti-miméticos," estava na verdade tomando como paradigma a concepção realista de mimesis. Neste contexto, "anti-mimético" passou a significar simplesmente "anti-realista." O reducionismo de tal pressuposto se revela na medida em que os cânones estéticos de um estilo de época passam a ordenar a compreensão de um conceito que é historicamente muito anterior.

A abordagem do teatro de Oswald a partir do conceito de mimesis se justifica pelo fato de que em Oswald está implicado o problema da representação—entendida aqui não só como "representação teatral," "performance," mas principalmente em termos semióticos mais amplos, no sentido da relação particular que o texto oswaldiano estabelece entre o signo teatral—seja ele sonoro, visual, etc.—e seu referente? Não basta dizer que em Oswald esta relação não é mais naturalizada e transparente como no realismo, pois definir Oswald meramente em função de seu maior ou menor afastamento do modelo realista significaria tomar um estilo de época como parâmetro para a avaliação de uma obra que não pertence a ele. A quebra dos cânones realistas não implica necessariamente que o problema da referencialidade esteja superado.<sup>2</sup> É aqui, no estudo de como se relacionam signo e referente no teatro de Oswald, que recorro ao conceito de mimesis. Torna-se necessário, portanto, uma revisão sintética da história do conceito, não no sentido de buscar sua "verdadeira definição" ou "a aceção original," mas com o objetivo de perceber quais os problemas normalmente implicados quando se fala de mimesis.

Em *Mimesis e Modernidade*, Luiz Costa Lima retoma a história do conceito entre os gregos. A mimesis surge no pensamento grego a partir do século V, com os pitagóricos, que a teorizaram como "conceito fundamental de sua filosofia da expressão dos estados psíquicos, manifestados pela dança e pela música" (30). A mimesis originalmente se relaciona com o culto a Baco e pressupõe uma indissociabilidade entre palavra, música e dança—*lógos, mélos e rythmos* (31). Poderia então ser melhor compreendido modernamente como "presentificar," "tornar manifesto" o êxtase dionisíaco. Não tem, portanto, nada que ver com a idéia de imitação ou cópia. A mimesis do culto a Baco, tal como teorizada pelos pitagóricos, não se baseia na confrontação entre representante e representado, ou seja não se coloca em jogo a questão da fidelidade ou da verdade.

Com Platão, se assiste à condenação da mimesis. "Pela primeira vez, a mimesis é confrontada com o representado e . . . questionada por seu grau de verdade" (31). Entra em questão, portanto, o problema da fidelidade da representação. Para isso, teve que ser quebrada a "antiga unidade entre palavra, música e dança" (31). A mimesis agora passa ser subordinada a um critério ético (60). Submetida à lógica do modelo (mundo ideal das formas), cópia (mundo empírico) e simulacro (arte), a mimesis artística será expulsa da República como introdutora da desordem, da falsidade, da representação imperfeita, como esfera duplamente afastada da verdade ideal.

Aristóteles introduz mudanças importantes na concepção de mimesis herdada de Platão. Como afirma Costa Lima, a mimesis passa a constituir uma especificidade do poético (47). Seu referente é reenviado à *physis*: trata-se de imitar uma ação, não qualquer uma, mas uma que seja significativa o suficiente para estabelecer um paradigma universal. É essa compreensão particular do fenômeno mimético que permite a Aristóteles considerar o poeta superior ao historiador, na medida em que este imitaria o particular (o que foi), enquanto aquele se ocuparia do universal (o que poderia ter sido). Pode-se ler toda a *Poética* como a formulação das leis que regem as mimesis trágica e épica. Está claro, pois, que o conceito aristotélico de mimesis refere-se a regras de construção discursiva, e não se confunde com a idéia de adequação da representação ao referente. O efeito da mimesis não é (e não procura ser) o efeito do objeto real: "the forms of those things that are most distressful to see in reality—for example, the basest animals and corpses—we contemplate with pleasure when we find them represented . . ." (Aristotle 47). Uma releitura atenta da *Poética* nos revela que várias posições que foram historicamente apresentadas como sendo de Aristóteles são na verdade estranhas a seu pensamento. Como, por exemplo, a idéia de que a mimesis seria detalhista e descritivista, que esteve na base das invocações a Aristóteles feitas pelo naturalismo. Encontra-se na *Poética* a negação explícita de tal concepção: "In composing his *Odyssey*, he (Homer) did not put into it every event that had befallen Odysseus" (53), comenta ele com aprovação.

O século XVIII retoma a idéia de imitação com uma insistência nunca antes vista. O referente não é mais uma ação, como em Aristóteles, mas a natureza. Isto deriva da equivalência, na estética neoclássica, entre o belo, o verdadeiro e o natural. O natural só pode ser belo e verdadeiro; toda variação e discordância entre as teorias da época pode ser reduzida a três posições básicas, como mostra Todorov em seu *Teorias do Símbolo*: os apólogos da cópia perfeita—reproduzir a natureza exatamente como ela é—, da cópia seletiva—imitar alguns de seus aspectos, os "belos" ou "prazerosos"—ou da cópia imperfeita—introduzir alguma dessemelhança na imitação (113-50). Em todos eles, note-se no entanto,

permanece a idéia de pré-existência modelar da natureza face à literatura. É neste século que se explicita um dos paradoxos da mimesis: quanto mais perfeita a imitação, mais ela se afasta de sua própria condição como tal. "Artistic imitation is, as it happens, a paradoxical notion: it disappears at the very moment it achieves perfection" (Todorov 112).<sup>3</sup>

O realismo do século XIX enviaria o referente da mimesis à "realidade," entendida empiricamente. A mimesis é aqui reinventada sob o signo da neutralidade cientificista. Trata-se de tornar o signo tão transparente que o referente se revele "por si." O desejo maior de todo realismo é dissolver a espessura do signo e encontrar a pureza intacta de seu referente. A mimesis submete-se a um paradigma positivista, na medida em que a "realidade" passa a funcionar como um mecanismo de legitimação do texto. O que vale é o conhecimento do objeto, do qual o signo artístico torna-se o veículo: sob o realismo, portanto, a mimesis transforma-se em *instrumento hermenêutico*.

No século XX, a literatura se desloca progressivamente em direção a um questionamento de sua própria existência enquanto discurso e a uma tomada de consciência de si mesma como construção de linguagem. A naturalização do século XIX dá lugar, especialmente nas poéticas modernistas dominantes na primeira metade do século, à auto-reflexividade, o que torna impossível qualquer relação de transparência entre signo e referente. Esta relação torna-se aqui obliterada, incompleta, mediada por uma espessa camada sógnica que incessantemente chama atenção sobre si mesma. Por vezes, a própria existência do referente (ou sua pré-existência face ao signo) é colocada em cheque. Como repensar a mimesis neste contexto? Ela ainda estaria em questão? É este o mundo de Oswald de Andrade e é a partir das insuficiências das formulações contemporâneas do problema da mimesis que se abre o espaço no qual sua obra dramática adquire um estatuto paradoxal.

A saída mais comumente encontrada pela teoria contemporânea para a questão da mimesis na nova literatura tem sido descartar o conceito. Surge pela primeira vez com insistência o adjetivo "anti-mimético." No entanto, toda a justificativa para o abandono do problema é baseada no argumento de que "a literatura moderna não mais cópia o real." Ora, a revisão do conceito acaba de mostrar que mimesis não implica necessariamente cópia do real—não implica nem mesmo cópia. Esta é uma concepção de mimesis, a de um estilo de época definido e determinado, o realismo do século XIX, que portanto não pode ser tomado como parâmetro de avaliação universalmente válido. A análise de Wladimir Krysinski sobre o drama moderno exemplifica a postura que crítico: "la obra dramática moderna alcanza autonomía mediante la modificación del triángulo semiótico en el cual, la solidaridad tripartita y la continuidad ya no están determinadas por una realidad entendida según parámetros lógicos y

miméticos" (29). O autor não fornece um conceito de mimesis (nem de "lógica"): óbvio está, ao longo de seu texto, que toma como parâmetro a mimesis realista e define o drama moderno a partir de uma contraposição binária e dicotômica, como se sete se limitasse a ser uma negação daquela. A insuficiência do binarismo mimesis x anti-mimesis é nítida: uma obra como a de Bertolt Brecht, que redefine tanto a referencialidade como a auto-reflexividade em termos próprios, é rotulada de "semirealista" (11), um mero "meio-do-caminho," já que a fraqueza da leitura teórica não consegue desvendar sua lógica interna.

Costa Lima, além da revisão histórica citada acima, também elabora mais consistentemente o problema da mimesis na literatura contemporânea em seu *Mimesis e Modernidade*. O teórico brasileiro aí opõe *mimesis de representação*—"representar um Ser previamente configurado" (171)—a *mimesis de produção*—"produzir uma dimensão do Ser" (171), "Ser" aqui entendido como "a maneira como a sociedade concebe a existência, o que ela aí recorta como o passível da existência" (169). Na análise de poemas de Mallarmé, Costa Lima demonstra como o texto torna-se "puro trabalho das palavras, que já não fingem representar o visível, mas visualizam o não visível" (159). As idéias de vazio e de silêncio corporificam a impossibilidade de comunicação com o real. Este é submetido à uma lógica de aniquilamento, que faz com que qualquer tentativa do leitor de encontrar um referente externo leve-o novamente ao próprio poema, que labirinticamente se volta sobre si mesmo e sobre o vazio que o constitui. O sentido do poema emerge, portanto, não do reconhecimento da representação, mas "pela análise de sua produção" (170).

A oposição entre produção e representação—ou entre processo e produto, nos termos de Linda Hutcheon (38-47)<sup>4</sup>—certamente capta uma dimensão central do fenômeno mimético na modernidade, ou seja, o questionamento da pré-existência do referente. Nota-se em Mallarmé—bem como em Borges, também analisado por Costa Lima (229-257)—a ênfase na meta-textualidade em detrimento da referencialidade. Na formulação de Costa Lima, portanto, produção e representação se contradizem mutuamente. Não se excluem, obviamente, já que podem conviver no mesmo texto. Mas mantêm uma relação de contradição mútua na medida em que a ênfase maior ou menor na produção implica um evanescimento correspondente do aspecto representacional do texto. No entanto, seria esta oposição válida para toda a literatura moderna? É com certeza pertinente para determinadas obras (especialmente aquelas derivadas da experiência da vanguarda), como a de Mallarmé, Borges, Beckett, e, na literatura brasileira, como bem aponta Costa Lima, Guimarães Rosa (171). Mas até que ponto o caráter processual, auto-reflexivo e metatextual da escrita moderna implicaria necessariamente um abandono, mesmo relativo, da referencialidade?

É o problema que passo a discutir agora em *A Morta*, uma obra que reescreve de maneira completamente diferente o par metatextualidade/referencialidade.

## II. *A Morta*: O Retorno Paradoxal do Referente

*A Morta* inicia com uma quebra abrupta da ilusão de realidade: sobe ao palco o Hierofante, que se dirige diretamente ao público e se apresenta como "um pedaço de personagem" (7). Os oxímoros preparam o terreno para o tom paradoxal de toda a obra: o espectador é avisado, por uma personagem, de que assistirá a um "banquete desagradável" (7). Começa-se a ser criado um efeito de distanciamento, na medida em que o público se vê diante de uma representação com a qual não mais deve se envolver emocionalmente, mas julgar criticamente. Um efeito bem semelhante àquele teorizado e praticado por Bertolt Brecht, portanto. Mas o drama de Oswald apresenta um elemento novo: o espectador é também informado de que *é ele que está sendo representado no palco*: "não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia" (7). O efeito de distanciamento é então criado passo a passo com uma identificação que já não é ilusionista, mas crítica. A sensação provocada no espectador ("eu estou sofrendo uma autópsia no palco") começa a prepará-lo para uma auto-análise. É a partir desse encontro entre distanciamento e identificação, entre referencialidade e metatextualidade, cujo caráter paradoxal tentarei demonstrar, que se constrói a mimesis que me parece própria a Oswald.

A primeira cena implode definitivamente a convenção da quarta parede, bastião da mimesis teatral realista: as quatro personagens são colocadas ao fundo da platéia, sentadas, enquanto no palco marionetes dublam sua falas. Mais uma vez, o efeito de distanciamento adquire um estatuto paradoxal: distância, pois a ilusão de realidade é quebrada, mas ao mesmo tempo aproximação, na medida em que a presença dos atores no meio do público passa a simbolizar que é o mundo do qual ele é parte que está em questão. A quebra de ilusão é reforçada pela presença das marionetes (que apontam para a artificialidade do teatro enquanto construção de linguagem) e pelo fato de que os atores esperam que elas executem a mímica.

Neste primeiro quadro, a Enfermeira Sonâmbula é a única atriz real a ocupar o palco. Os atores na platéia—O Poeta, Beatriz, A Outra e O Hierofante—expressam-se "estáticos, sem um gesto e em câmera lenta" (13). Enumerem frases curtas, que se sucedem sem acionar o desenvolvimento de nenhuma trama. Não se trata propriamente nem mesmo de um diálogo, uma vez que uma fala não decorre da outra, não se articula como reposta a nada não comenta nenhuma ação:

OUTRA: Sou a imagem impassível onde ondulam tuas cargas . . .

BEATRIZ: Minha imagem frustrada.

OUTRA: O silêncio é necessário à nossa amizade.

POETA: Toda nudez termina no útero de amanhã.

OUTRA: Estão batendo (14).

O código verbal assim, neste primeiro quadro, surge como uma sucessão de fragmentos concisos, que o espectador deve recompor *a posteriori*. Ordenam-se por uma *lógica do descontínuo*, que portanto desnaturaliza os enunciados, não mais apresentando-os como "decorrência natural" dos enunciados anteriores ou de alguma ação. Cada fragmento tende a ser percebido em si, de forma absolutizada, e posteriormente questionado pelo espectador. A sintaxe que tais fragmentos compõe só emergirá num segundo momento. O efeito de distanciamento começa a operar também a nível do código verbal.

A partir daí, veremos a peregrinação do poeta por três países imaginários, que correspondem aos três quadros da peça: o país do indivíduo, da gramática e da anestesia. Como bem apontam Clark e Gazolla em seu artigo sobre a obra, as personagens "simplesmente formam parte do mundo interior do poeta, no qual se manifesta o conflito" (161). O conflito se trava entre duas concepções de arte: o lirismo descompromissado e idealizador e o engajamento político-social. O que se está a discutir, portanto, é o lugar da poesia numa sociedade de classes. É preciso ressaltar, no entanto, que o conflito não é apresentado de maneira didática e simplista ao espectador, mas reconstituído por ele ativamente, em meio a uma sintaxe permeada pela descontinuidade.<sup>5</sup>

A fragmentação dos enunciados verbais no primeiro quadro indicializam, portanto, o estado de incomunicabilidade do país do indivíduo. Habitam, nas palavras do próprio poeta, um país dissociado" (14). Beatriz, a musa do poeta, reconhece que "estamos fora do social" (21). A incomunicabilidade não é, no entanto, simplesmente tematizada, mas transformada em elemento estruturante do texto, já que a ausência de comunicação não é meramente comentada pelos personagens, mas vivida, presentificada no palco. Ela é a própria lógica que ordena o primeiro quadro. O caos social que se critica não é portanto apenas da ordem do enunciado, mas reduplica-se ao nível da enunciação. Começa-se aqui, acreditamos, a mapear elementos de uma nova concepção de mimesis.

O elemento metateatral surge com vigor em *A Morta*: a quebra da ilusão de realidade, iniciada na primeira cena, é reforçada por comentários dos personagens que indicializam a performance enquanto tal. Ao ver o poeta desistir de atender as batidas na porta, Beatriz comenta: "Tens medo que seja um personagem novo" (15). Na verdade, durante toda a obra, o espectador pode encontrar fragmentos que ganham dimensão metateatral e comentam a estrutura

do texto como um todo, por exemplo quando o poeta diz: "As classes possuidoras expulsaram-me da ação. Minha subversão habitou as Torres de Marfim que se transformaram em antenas . . ." (16). Ele aí comenta sua arte, mas a metáfora adquire alcance suficiente para se referir ao próprio texto de Oswald e à concepção de literatura defendida por ele. Note-se que a imagem da arte na torre de marfim é substituída pela *arte-antena*, ou seja, uma arte atenta para captar o real e retransmiti-lo.

A discussão sobre os rumos da arte é reforçada pela clara alusão intertextual a Dante. Um poeta, guiado por uma musa chamada Beatriz, peregrina por três países imaginários. Evidentemente, tal citação cumpre um papel no texto, que se realiza a nível da recepção no momento em que o espectador percebe a paródia: o poeta e Beatriz são retirados de toda idealização e situados num contexto completamente anti-heróico, em meio a determinações sociais, problemas financeiros, dúvidas, angústias e acusações mútuas. Beatriz suplica: "Resolve minha questão econômica antes que eu morra em plena mocidade!" (20). Se pensarmos o quão absurdo seria uma musa lírica da literatura clássica morrer por problemas econômicos, perceberemos a radicalidade da paródia de Oswald. Alguns momentos antes, Beatriz conclamara o poeta a ter coragem de amá-la "num necrotério lavado" (17), produzindo no espectador um efeito anti-climático. A arte é assim trazida para o duro chão de uma época decadente, os "tempos sombrios" de que nos falou tantas vezes Bertolt Brecht. Contrapondo-se assim ao intertexto parodicamente, Oswald reforça sua oposição a uma arte idealista, já desprovida de papel numa época marcada pela agudeza dos conflitos sociais.

O segundo quadro (o país da gramática) marca o início do processo de escolha do poeta, que terá que optar entre as duas concepções de arte. Para escolher a arte politicamente comprometida, no entanto, terá que romper com a musa lírica e consigo mesmo—seu passado, seus fantasmas, seus medos. Sua indecisão é simbolizada pelo próprio cenário, como mostram Clark e Gazolla: "trata-se de uma praça para a qual convergem várias ruas que simbolizam por um lado as várias direções que o poeta pode tomar em sua peregrinação, e por outro lado reafirmam a noção de seu caos interior" (164). O estado interior de uma personagem é assim trazido para o próprio cenário da peça, apresentado visualmente, através de um sub-sistema sógnico não-verbal.<sup>6</sup>

No país da gramática, o conflito interior do poeta, reduplicado no palco visualmente, se dá entre os Conservadores de Cadáveres, defensores de uma linguagem arcaica, e os Cremadores, revolucionários que propõe uma nova língua. O conflito entre os mortos e os vivos é assim alegorizado a partir da própria linguagem, que além de tratar a si mesma evidentemente aponta para algo mais amplo: o embate social entre formas arcaicas que querem se perpetuar e o novo que luta pela transformação. O elemento metateatral começa a trazer

consigo a referencialidade a uma luta histórica concreta. Como aponta Robert Anderson, "what emerges in the ensuing debate between the Vivos and the Mortos is that the Vivos present a Marxist viewpoint . . ." (61). com efeito, na alegoria de Oswald, não se trata, por exemplo, de matar o que está velho, mas de queimar o que está morto, uma tese marxista conhecida no século XX. *A Morta* assim acaba por apresentar uma releitura de Marx a nível teatral bastante próxima a, e significativamente independente daquela de Brecht.

Surge no segundo quadro um outro motivo típico de Brecht (*O Julgamento de Lúculus, As Medidas Tomadas*) e de Oswald (*O Homem e o Cavalo*). Para "solucionar" o conflito entre vivos e mortos aparece o tribunal, dirigido pela figura do juiz. Ao som da charanga e após uma manifestação de boas-vindas, dadas pelos mortos ao juiz, trava-se o diálogo:

CREMADOR: Conhecemos o julgamento! É contra nós!

JUIZ: Silêncio! Julgarei segundo os cânones.

VOZES: Os cânones mortos.

JUIZ: Começai a exposição do pleito. Sou todo ouvidos! Que Deus e Jesus Cristo me inspirem e me garantam o céu (34-5).

Desaparece o mito da neutralidade. Qualquer cânone é comprometido. Evidentemente, podemos aí identificar um julgamento que a peça convida a se reduplicar a nível de recepção. O espectador é chamado a se posicionar, mesmo porque o texto apresenta a possibilidade de um julgamento diferente. Ao melhor estilo de Brecht, o juiz vem a desnaturalizar o lugar da lei, revelando-a como construção comprometida com a manutenção da cominação de classe, acompanhada da sátira anti-religiosa tão comum em Oswald. O espectador recebe um convite para confiscar a posição do juiz, não mais a partir da retórica dos valores eternos do ser humano, mas sim das necessidades da classe revolucionária em ascensão.

Uma instância improtante da rica combinação entre os vários sub-sistemas sígnicos teatrais em *A Morta* ocorre no momento em que se dissocia o vestuário do corpo de um dos atores/personagens. Uma "roupa de homem" surge enquanto personagem, alegorizando o "vazio" do reino dos mortos, ao mesmo tempo em que confere a esse vazio uma materialidade no palco. O sentido emerge da própria ausência de alguém que "recheie" a roupa. O elemento semioticamente importante nesse momento não é exatamente a roupa, mas o vazio que ela envolve. Transforma-se assim o vazio no espaço de maior informação semântica, lugar mesmo da produção do sentido durante o momento em que essa paradoxal personagem permanece em cena.

O conflito que se dá no palco entre os grupos de personagens alegóricos (Vivos/Mortos) prossegue no interior do poeta. Tentado por Beatriz, que acompanha o vitorioso exército dos mortos, e aconselhado por Horácio a abandoná-la, ele acaba por optar por um mergulho na morte. Alegoricamente, o elemento social surge novamente na medida em que a escolha definitiva do poeta terá lugar no interior do sistema putrefato e decadente, e não fora dele. Pode-se certamente ligar isso a uma estratégia militante de implodir com o velho por dentro, como fará o poeta ao final do terceiro ato, ao queimar o próprio palco. Entra-se no país da anestesia.

O cenário do terceiro quadro tem um caráter futurista: inclui um aeródromo servindo de necrotério, uma árvore da vida desfigurada em forma de cruz e um autogiro, tudo em alumínio e carvão. O comprometimento conservador do cristianismo, já dado a entender verbalmente pelo juiz, é simbolizado visualmente pelo próprio cenário. A utilização de uma máquina moderna como necrotério reforça o caráter lúgubre do alumínio e do carvão o aspecto é de putrefação e decadência. O desmoronamento é de uma arte, de uma escrita, de uma concepção de literatura/teatro, bem como de uma classe social. A cena entre pai e filho é emblemática da própria degeneração da família burguesa:

CRIANÇA (*Pela vigia*): Esse sujeito, além de ter me suicidado, não quer me dar doce!

PAI: Cala a boca!

CRIANÇA: Depois diz que é pai!

PAI: O amante da tua mãe te dava doces!

CRIANÇA: Por isso eu gostava dele . . .

PAI: Cínico, bastardo, filho de uma . . . *Pancadaria, urros, choros* (47).

E aqui, ressalte-se mais uma vez a concisão do teatro de Oswald ao produzir sentido. Em frases secas, curtas, é toda uma ordem social que desaba.

O elemento intertextual é explorado a nível de personagens, cenário e código verbal. A árvore da vida, ironicamente desganhada e decadente, parodia e desconstrói o mito cristão do paraíso. Ao recontar-se a queda de Adão enquanto origen, da propriedade privada (48), desnaturaliza-se o discurso mítico sobre a criação do mundo, apresentando-o como ligado a uma concepção determinada, histórica e mutável. Oswald regata o caráter culturalmente construído do que era apresentado como natural, numa paródia da Bíblia que assume uma dimensão eminentemente política.

A intertextualidade delirante desse terceiro quadro inclui o Urubu de Edgar (óbvia alusão a "The Raven," de Poe), a Dama das Camélias, e saindo do terreno

literário, a Senhora Ministra. O corvo do poeta romântico americano é digerido antropofagicamente e vomitado como urubu; retirado, tal como Beatriz, de toda idealização. Deixa de ser solene anunciador do destino para ser fornecedor de certidões de óbitos (49). A Dama das Camélias, romanceada por Dumas, é apresentada como "mulher da vida" (50), ligada à ordem vigente e personificando sua decadência. A Senhora Ministra, "socialite" fútil que procura joguinhos (49) e discursos de recepção (51) enquanto seu mundo desmorona, é violentamente ironizada. O diálogo rápido e dinâmico, é violentamente ironizada. O diálogo rápido e dinâmico, que ainda inclui o Atleta Completo, o Radiopatrulha e o Hierofante, transforma o palco num delírio camavalesco que encena o crepúsculo de uma ordem social.

A escolha final do poeta é assistida pelos cadáveres, que se juntam à platéia. O código cinésico, além de ser usado novamente para quebrar a convenção da quarta parede, dialoga com o código verbal: no começo da peça, o público havia sido definido como "cadáver gangrenado," tal como os próprios personagens. Assistido pelos "cadáveres" intra e extra-ficcionais, o poeta vive a angústia da escolha, da impossibilidade de harmonizar o velho e o novo. É tal impossibilidade que faz dele um incendiário; afinal, o novo só poderá surgir da queima do velho (ou, mais propriamente, do já morto). O poeta coloca em chamas o palco, Beatriz e sua "própria alma" (56). O Hierofante ironicamente convoca o público a "salvar vossas tradições e a vossa moral" (57), chamar os bombeiros e salvar-se da "fogueira acesa do mundo" (57). A última cena impressiona tanto pelo impacto estético na recepção como no que se refere a sua proposta política. Ao final, fica a pergunta: precisamos de bombeiros? Ou de mais fogo?

### III. A Mímesis Oswaldiana

A partir desse estudo, podemos traçar o que seria a manifestação da mímesis em *A Morta*. Mímesis concebida em termos semióticos, como relação signo/referente, lembrando que o signo pode ter como referente sua própria existência enquanto signo, como é freqüente em Oswald. Trata-se realmente de uma ruptura com o teatro predominante na época, fenômeno já estudado por Robert Anderson como a emergência de um novo código (65). De fato, da mímesis naturalizada e ilusionista do século XIX não resta nada. Além da presença constante do elemento metateatral e dos sucessivos efeitos de distanciamento, já exaustivamente mencionados em nosso estudo, há três outros aspectos importantes nessa ruptura.

O primeiro deles se refere ao fato de que o signo oswaldiano é essencialmente *descontínuo*. Há três quadros, que não decorrem um do outro, num despedaçamento completo da linearidade da progressão de ações. Rompe-se

com o realismo por uma via paralela e semelhante ao teatro-metralhadora teorizado por Brecht, no qual as cenas são disparadas sucessiva e independentemente no rosto do espectador. Em Oswald, tal como em Brecht, "each scene exists for itself" e não mais "for another," apresentando um curso de acontecimentos então necessariamente "curved," ao invés de "linear" (Bentley 43). O processo de independização de cada cena se converte também em elemento anti-ilusionista, já que o lugar do corte é exposto, mostrado ao público como recurso textual, num espetáculo que se apresenta como fatias que são justapostas ao espectador, convidando-o a compor uma sintaxe. Tal tarefa é dificultada—o espectador tende a perceber a descontinuidade como caos—pela ruptura de Oswald com a mimesis realista, que moldava, e em grande parte ainda molda, o horizonte de expectativas do público teatral.

Um outro aspecto da mimesis oswaldiana que se afasta do realismo/naturalismo è a *concisão*. O signo em Oswald certamente não referencia de forma verborrágica, descritivista, mas sim econômica: uma economímesis. Tal concisão se manifesta não só a nível da linguagem verbal (frases curtas, secas, diálogo rápido), como também dos outros componentes da performance. Cada subsistema sógnico acrescenta informação semântica à mensagem teatral; não há redundância semiótica. Os sub-sistemas se completam ou, por vezes, se contradizem, como no momento em que personagens apresentados verbalmente como mortos andam pelo palco e participam da ação. O espectador é chamado a perceber o jogo entre os diferentes sub-sistemas. Não basta decodificar cada um deles, mas perceber a sintaxe contraditória que compõem: o efeito irônico muitas vezes emerge da incongruência entre eles, como no exemplo dado acima.

Uma terceira faceta da mimesis em *A Morta* é que a relação com o referente é, tal como em Brecht, essencialmente *analítica*, e não descritiva. Não é gratuita a insistente presença do tribunal em sua obra teatral. Isso implica que o referente não é simplesmente "refletido pelo texto," mas analisado, julgado, submetido a uma autópsia, nas palavras do próprio Oswald. Tal traço nos leva a uma dedução de que se trata de uma mimesis que, ao contrário da realista/naturalista, é essencialmente *triádica*. Expliquemos.

A mimesis-espelho do século XIX apresentava o signo como decorrência necessária, existencial do referente (mantendo com ele uma relação que se pretendia portanto indicial). Evidentemente, qualquer texto literário pressupõe triadicidade e presença do simbólico. No entanto, a mimesis pretendida e teorizada pelo realismo é binária, especular, guiada pelo projeto de fazer com que o signo tenha com o referente uma relação de decorrência necessária que é própria do índice. O sonho realista é "alterer la nature tripartitie du signe pour faire de la notation la pur recontre d'un objet et de son expression" (Barthes 174). Mascarar o terceiro (o interpretante que sempre media a expressão do qualquer

referente por qualquer signo) e tentar apresentar como indicial uma relação que é simbólica, eis o projeto realista. *A mimesis realista é uma mediação que não se assume enquanto tal*: a metáfora da mimesis-espelho indica exatamente a mediação que se quer invisível, idêntica ao referente. Exatamente o que Barthes já definira como "la collusion directe d'un référent et d'un signifiant; le signifié est expulse du signe . . ." (174). Por oposição à mimesis-espelho, em Oswald encontramos a mimesis-antena, um terceiro que capta o referente e retransmite-o através de signos. A mediação analítica assume seu caráter de construção simbólica. O texto não se apresenta como a realidade, mas como um interpretante possível desta.

Por que não definir a mimesis oswaldiana então como mimesis de procução (Costa Lima) ou mimesis de processo (Linda Hutcheon)? Oswald não constrói uma mimesis essencialmente metatextual, que desnaturaliza a relação com o referente? Sim, mas nossa hipótese é que o teatro de Oswald reescreve essa relação de forma também completamente diferente da tradição moderna de escritores forjados a partir de uma experiência de vanguarda, e que são normalmente tomados como exemplares da mimesis de produção/processo (Borges, Mallarmé, Beckett).

Nessa mimesis, quase um paradigma da literatura na modernidade<sup>7</sup>, a chamada de atenção para o caráter de construção do signo artístico oblitera a referencialidade, torna-a impossível, aniquila-a. Vimos como em Mallarmé o poema se volta insistentemente sobre seu vazio e sua impossibilidade de dizer do real. Vemos Barthes várias vezes definir o projeto da literatura moderna como "vider le signe et . . . reculer infiniment son objet" (1740). Na mimesis contemporânea, a auto-reflexividade é um ataque à referencialidade.

Em *A Morta*, ao contrário, o elemento auto-reflexivo, metateatral, não anula, não oblitera, mas presentifica o referente para o espectador. Note-se que não se trata simplesmente de uma combinação de auto-reflexividade e referencialidade, mas de uma relação mútua. A simples coexistência de ambos os fenômenos no mesmo texto não seria paradoxal: encontramos-la, em graus variados, em vários autores. O que é paradoxal no teatro oswaldiano é que *quanto mais o signo chama a atenção sobre si mesmo, mais ele traz consigo o referente*: a referencialidade se nutre da metateatralidade e a reforça. Em Oswald, os dois fenômenos não mantêm entre si uma relação de contradição, como nas mimesis de representação (em que a referencialidade predomina sobre a auto-reflexividade) e de produção (em que o predomínio inverso ocorre). O paradoxo do teatro oswaldiano é que quanto mais ele enfatiza a produção, mais ele representa. Exemplifiquemos com uma passagem de *A Morta*.

No segundo quadro, temos um país imaginário, personagens deformados e artificializados, um cenário vanguardista, falas descontínuas. O teórico guiado

pelo binarismo mimesis x anti-mimesis se apressaria em definir a cena como "anti-mimética." No entanto, quanto mais a cena nega a linearidade da peça bem feita realista, quanto mais ela chama a atenção sobre sua artificialidade enquanto construção, quanto mais o país da gramática parece absurdo e caótico, mais o espectador percebe que é o seu mundo que está sendo comentado no palco. Como se a própria ausência de uma verossimilhança imediatamente identificável e assimilável pelo referente histórico servisse, não para afastar, mas para trazer com mais nitidez este mesmo referente. Ao desnaturalizar-se o signo teatral e revelá-lo enquanto convenção, revela-se também o caráter de construção das relações sociais, que surgem assim como passíveis de serem transformadas.

Vemos então que em Oswald o referente retorna por uma via paradoxal. Na mimesis de representação, temos o real como pressuposto naturalizado: o espectador entra no teatro com seu horizonte de expectativas já moldado para que ele ali procure sua realidade espelhada. Na mimesis de produção, temos o real aniquilado, incomunicável, obliterado (pense-se em Beckett e na impossibilidade de relacionar palavra e mundo). Baseados em nossa análise, podemos afirmar que na mimesis paradoxal oswaldiana, o real é um *ponto de chegada*. Vimos como a peça inicia destruindo qualquer possível ilusão de realidade e negando qualquer identificação que o espectador possa querer estabelecer. Entretanto, em meio ao caos, o real progressivamente retorna, mas agora não mais como termo de identificação, e sim como objeto de estudo, de autópsia.

E como se atualizaria esse retorno do real a nível da recepção? Como o espectador se move no interior do jogo complexo dessa mimesis? Já lançamos mão de alguns conceitos da semiótica de Peirce e retornamos a ela para tentar reponder essa indagação. Retornamos a Peirce porque refletir sobre a recepção de signos é refletir sobre a *produção de interpretantes*.<sup>8</sup> Acreditamos que a chave para o estudo da recepção em *A Morta* está na progressiva atualização de signos inicialmente percebidos como *remáticos*. Peirce define o rema como "a sign which, for its Interpretant, is a sign of qualitative Possibility, that is, is understood as representing such and such kind of possible Object. Any Rheme, perhaps, will afford some information; but it is not perceived as doing so" (2.250).<sup>9</sup> A percepção da infomação estética fornecida pelo signo está, como já mostramos, inicialmente bloqueada ao espectador. Movendo-se pelos fragmentos de sentido do primeiro quadro, sob o impacto da quebra da ilusão de realidade e sem nenhum referente visível no qual ancorar uma interpretação, o espectador se vê diante de signos que lhe surgem enquanto puras possibilidades. Por exemplo, a referência do poeta à sua arte enquanto "antena" evidentemente não é, nos termos de Peirce, argumentalizada pela recepção no momento em que é enunciada. Só o posterior estabelecimento do conflito lirismo x engajamento social possibilita a interpretação. O espectador é forçado assim a uma reconstrução retrospectiva.

A mimesis paradoxal pode então ser definida como a *progressiva argumentalização de signos inicialmente percebidos como remáticos*. Em graus diferentes, talvez qualquer mimesis pressuponha esse movimento. Mas na mimesis paradoxal ele surge com toda ênfase, já que aí o referente é inicialmente obliterado (rematizando, virtualizando, o signo) e progressivamente retorna, em meio às próprias dobras do signo sobre si mesmo.

Também o jogo distanciamento/aproximação no qual se envolve o espectador do texto de Oswald se articula de forma paradoxal. Ao mesmo tempo em que a obra lança mão de efeitos de distanciamento comparáveis ao do teatro brechtiano (a quebra da quarta parede, a insistente metateatralidade, a ênfase no artifício, etc.), rearticula-se a conexão histórica e restabelece-se o vínculo com o mundo do qual faz parte o espectador. Este, ao ver-se, por exemplo, comparado aos "cadáveres gangrenados" que sofrem a autópsia no palco, é forçado a, por assim dizer, distanciar-se de si mesmo. O progressivo distanciamento que a peça impõe ao espectador é exatamente o elemento que o força a perceber que é dele mesmo e de seu mundo que trata a obra. Reconstrói-se uma "identificação distanciada," mais um paradoxo dessa mimesis que recusa tanto o espelhamento binário e ilusionista do drama burguês do século XIX como o afastamento do público para um julgamento crítico promovido, por exemplo, pelo teatro de Brecht. É um teatro que pede um espectador cindido em si mesmo, projetado para o interior da ação dramática mas sendo, ao mesmo tempo, chamado a julgá-la e analisá-la.

Aqui uma leitura semiótica não pode deixar de assumir um caráter político. É a paradoxalidade que analisamos que politiza o teatro de Oswald, muito mais, inclusive, que o "conteúdo" social das obras. Ao demonstrar a possibilidade de um teatro formalmente inovador, auto-relexivo, anti-ilusionista, mas que ao mesmo tempo estabelece uma relação analítica com o referente histórico, Oswald abre o caminho para uma literatura na qual o engajamento político já não seja sinônimo de verborragia e didatismo; e na qual, por outro lado, a metatextualidade não se reduza a mero hedonismo lingüístico. Que a combinação desses elementos haja sido realizada pela via do paradoxo, e não da síntese unificadora ou da moderação liberal, me parece uma vitória nada desprezível.

*Chapel Hill, NC*

## Notas:

1. Agradeço ao CNPq (Conselho Nacional de pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico), do Brasil, o apoio financeiro durante o período de produção deste artigo.

2. Se trata aqui, creio, de uma clarificação importante na medida em que o conceito de mímesis tem sido sistematicamente associado com o realismo, e especialmente com a noção de "cópia do real," o que, como tento demonstrar, não corresponde nem a origem do conceito nem à totalidade do seu alcance teórico.

3. O caráter paradoxal do fenômeno mimético se manifesta claramente na obra de Diderot. O artigo de Philippe Lacoue-Labarthe sobre o filósofo francês, "Diderot, le paradoxe et la mimesis," proporciona um estudo interessante do problema. Para um estudo do paradoxo e sua relação com a produção do sentido a partir de uma filosofia da diferença, ver Deleuze, *Logique du Sens*.

4. O par conceitual de Linda Hutcheon é análogo ao de Costa Lima. A autora define mímesis de produto como aquela em que "the reader is required to identify the products being imitated . . . and recognize their similarity to those in empirical reality . . ." (38). A mímesis de processo se construiria a partir da noção de "self-reflexing art," no momento em que a literatura se volta sobre sua própria materialidade enquanto linguagem (45).

5. Para uma boa análise do caos sógnico do primeiro ato de *A Morta*, veja-se Ronald Burgess, "Birth. Life. *A Morta*. De Andrade," especialmente 104-7, onde Burgess analisa a peça de Oswald em função da oposição barthesiana entre textos legíveis e escriptíveis.

6. A noção de sub-sistema sógnicos é aqui tomada da extensiva relação dos treze componentes do performance teatral, tal como elaborada por Kowsan em seu artigo "Os Signos no Teatro."

7. Não se trata, obviamente de sugerir que toda a literatura moderna se construi a partir do que se tem denominado como mímesis de produção. Se trata de reconhecer a primazia que adquiriu, no século XX, o projeto de obliteração do referente e ênfase na meta-textualidade, especialmente nas experiências de vanguarda. Para uma discussão mais detalhada sobre referencialidade e auto-reflexividade na literatura moderna, ver Luís Costa Lima, *Mimesis e Modernidade*. Para as transformações que sofre o problema na era pós-moderna, ver Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*.

8. Baseado nas categorias fenomenológicas da primeiridade, segundidade e terceiridade, Peirce também classifica o signo a partir de sua relação com o interpretante. nesse aspecto, o signo pode ser um rema, um dicissigno ou um argumento. O rema corresponderia à primeiridade, para a pura qualidade. O dicissigno é aquele que, para seu interpretante, é signo de uma existência real, enquanto o argumento é o signo de uma lei (Peirce 2.250-3).

9. Referências aos *Collected Papers* são feitas indicando-se o volume e número do parágrafo.

## Bibliografia:

Anderson, Robert. *A Semiotic Approach to the Theater of Oswald de Andrade*. MA Thesis. Chapel Hill: UNC, 1984.

Andrade, Oswald de. *Obras Completas. Teatro*. Vol. viii. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

Aristotle. *Poetics*. Trans. James Hutton. New York and London: Norton and Company, 1982.

Barthes, Roland. *Le Bruissement de la Langue*. Paris: Seuil, 1984.

- Bentley, Eric. *The Brecht Commentaries*. New York: Grove, 1987.
- Burgess, Ronald. "Birth. Life. A Morta. De Andrade." *Luso-Brazilian Review* 22 (1985): 103-10.
- Clark, F. e Gazolla, A. "A Morta, de Oswald de Andrade: Teatro de Síntese." *Atas do XVIII Congresso Internacional de Literatura Ibero-Americana*. Rio de Janeiro: n.p., 1978. 157-68.
- Deleuze, Giles. *Logique du Sens*. Paris: Minuit, 1969.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1988.
- Kowsan, Tadeuz. "Os Signos no Teatro—Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo." *Semiologia do Teatro*. Ed. J. Guinsburg, T. Coelho Netto e R. Chaves Cardoso. São Paulo: Perspectiva, 1978. 93-123.
- Krysinski, Wladimir. "La Manipulación Referencial en el Drama Moderno." *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 4 (1989): 9-31.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe. "Diderot, le Paradoxe et la Mimesis." *Poétique* 11 (1980): 267-81.
- Lima, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- Magaldi, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- Peirce, Charles S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. ii. Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard University, 1931.
- Plato. *The Republic*. Trans. Benjamin Jowett. *The Portable Plato*. Ed. Scott Buchanan. New York: Viking, 1977.
- Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University, 1982.