



O TEATRO DA PALAVRA DE OSMAN LINS OU A PALAVRA NO CENTRO DO PALCO

Ivana Moura

A obra dramaturgica do autor de *Avalovara* - o romance brasileiro mais ambicioso desde *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa - não conquistou a mesma repercussão que seu trabalho ficcional. Em artigo publicado em março de 1970, no jornal *O Estado de São Paulo*, o crítico Anatol Rosenfeld (2000, p. 189) ensaia uma justificativa para tal fato. Na sua opinião, o motivo da dramaturgia osmaniana não ter conseguido impor-se, apesar dos prêmios conquistados, “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”.

Até aquele momento, Osman Lins havia escrito as peças teatrais *O Vale sem Sol*, *Os Animais Enjaulados* e *O Cão do Segundo Livro*. E ainda *Lisbela e o Prisioneiro*, *A Idade dos Homens*, *Guerra do Cansa-Cavalo* e a infantil *Capa-Verde e o Natal*. Das três primeiras, *O Vale sem Sol* foi apresentada como leitura dramática no Teatro de Santa Isabel, no Recife, no dia 26 de novembro de 1958. Sobre o texto, escreveu o cronista José Laurênio de Melo (1958, in: Moura, 2003, p. 600), no *Diário de Pernambuco*: “*O Vale sem Sol* tem algo daquela beleza glacial que ostentam os melhores sonetos parnasianos. Como esses, é uma obra excessivamente polida, que pode merecer o nosso respeito, mas não nos arrebatá”. Mas conclui saudando a investida de Osman Lins no terreno da dramaturgia: “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.”

Inspirada em um fato policial envolvendo jovens da classe média alta de grande repercussão na imprensa, *A Idade dos Homens* foi montada em São Paulo, em 1963, pela Companhia Nycia Lícia, causando certa polêmica. Mas a peça ainda é encarada pelos críticos como um teatro literário, ou seja, que tem pouca teatralidade. O diretor Antonio Abujamra (in: Moura, 2003, p. 64), em sua coluna no jornal *Última Hora*, das edições de 25 e 26 de junho do mesmo ano, sentenciou que *A Idade dos Homens* não tem qualidades maiores, mas consegue interessar o espectador pela feitura literária.

Já a peça *Lisbela e o Prisioneiro* teve um destino mais solar. Ganhou o concurso nacional de peças brasileiras em 1961, promovido pela Companhia Tônia-Celi-Autran, na categoria comédia, desbancando mais de 150 originais inscritos. Recentemente foi adaptada para a televisão e o cinema, sob direção de Guel Arraes.

As críticas apontadas por Anatol Rosenfeld quanto ao apego de Osman Lins à função de narrador na obra dramaturgica podem ser conferidas nas indicações da peça *Guerra do Cansa-Cavalo*. O autor faz descrições detalhadas do cenário e dá sugestões ao diretor:

Casa-grande de engenho, no Nordeste. Sala de visitas. Móveis de vinhático ou jacarandá. Cômoda, com um oratório. Algumas porcelanas. Passagem para o interior da casa, à esquerda e escada levando ao primeiro andar. No fundo, duas

janelas e uma porta abrindo para o alpendre; à direita, outra para fora. Talvez uma janela. Além das janelas do fundo, quando abertas, vê-se o azul do céu, pois a casa fica numa elevação; ver-se-á talvez parte do alpendre. Céu claro: é setembro, às duas da tarde mais ou menos. São indicadas no texto, as entradas e saídas relativas ao interior da casa e à escada. As demais entradas e saídas – se pela porta do fundo, se pela porta da direita – ficam a cargo do encenador.

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 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 alcançou e que em breve os envolverá, precipitando-se no desespero ou na morte. 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. (Lins, 1966)

Quando *Guerra do Cansa-Cavalo* foi publicada, em 1966, o autor já havia concluído a coletânea *Nove, novena*, livro que apresenta inovações na poética narrativa. Mas o teatro ainda trazia as marcas de um forte regionalismo, num drama de efeitos trágicos, estrutura temporal aristotélica e de caráter realista. A peça está dividida em três atos e enfoca a decadência do coronelismo nordestino.

Escritos entre 1969 e 1970, os três textos curtos experimentais do escritor reunidos na edição *Santa Automóvel e Soldado*, da Editora Duas Cidades, só foram lançados em 1975 e devem ter ficado fora da análise de Rosenfeld. Essas peças buscam trazer para a escritura dramática as inovações orquestradas em *Nove, novena*, *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Este trabalho pretende analisar a peça *Mistério das Figuras de Barro*, de caráter mais experimental, que apresenta em sua estrutura as preocupações dos textos contemporâneos.

CONTEXTOS HISTÓRICOS

Sem dúvida nenhuma, o investimento do escritor pernambucano foi muito maior no terreno ficcional do que no teatral. Anatol Rosenfeld (2000, p. 190-191) é *categórico ao afirmar que os argumentos osmanianos estão apoiados numa perspectiva unilateral de quem nega ao teatro autonomia criativa*. “Ao escritor, mais de perto ao narrador, enquanto dedicado à literatura e, portanto, à palavra, a cena inspira desconfiança por destituir a palavra do seu papel primordial e exclusivo. Assim, Osman Lins imagina um tipo de montagem teatral que recusaria qualquer meio que, obliterando o significado das palavras, desse primazia ao jogo cênico”. Segundo Rosenfeld, Osman Lins defende um palco antiteatral, puramente literário. “Tal posição afigura-se antiquada e superada, principalmente no momento atual. Precisamente agora, sob a influência de tendências que já se anunciam desde o início do século, 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” (Rosenfeld, 2001, p. 191).

Os posicionamentos de Osman Lins enquanto dramaturgo são defendidos abertamente nos jornais, registrados no livro de ensaios *Guerra sem testemunhas* e reforçados nas didascálias (indicações cênicas ou rubricas), quando o autor oferece sugestões de encenação para o diretor. Segundo Rosenfeld (2000, p. 190), “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.

Mas também é preciso lembrar das reflexões do teórico teatral Jean-Pierre Rynngaert (1992, p. 18) no que tangem à *perspectiva histórica*: “Não podemos escapar à perspectiva histórica, as definições do texto dramático são estabelecidas em contextos estéticos diferentes, em função de novas ideias que fazemos da sua prática”:

Os anos 60 assistiram ao regresso de uma utopia, a da preeminência de uma teatralidade ancorada no corpo e na imaginação do ator. O “teatro de texto” é então suspeito de propagar uma cultura morte e inerte, na linha direta de valores denominados ora literários, ora burgueses. O questionamento radical do teatro de repertório e dos “clássicos” que constituem seu esqueleto tornou suspeito, então, qualquer texto de teatro, mesmo contemporâneo, a tal ponto que os autores vivos conheceram ainda maiores dificuldades para ter

suas peças representadas nesse período. São o corpo e suas forças secretas e profundas que devem governar o teatro, pensava-se. O *Living Theatre*, nos Estados Unidos e depois na Europa, Grotowski na Polônia, e na esteira deles muitos dos partidários da criação coletiva, entregam-se a vertigem da improvisação, apelando por vezes a Antonin Artaud. Este havia sonhado com uma ressacralização do teatro, com uma eliminação do texto em favor do gesto e do movimento, com um contato direto entre o criador demiurgo e o palco. (Ryngaert, 1996, p. 27)

No século XX, o panorama da criação teatral sofreu um grande abalo. O reinado do encenador prevaleceu em detrimento à dramaturgia. E foi contra isso que Osman Lins se posicionou. Diz Ryngaert:

Quando a encenação se afirma todo-poderosa, a natureza do texto perde em importância. Durante duas dezenas de anos, à volta dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade existia à margem da escrita teatral. Deixara de ser necessário corresponder-lhe já que a encenação mostrava-se apta a disfarçar as carências do texto, e os encenadores a transformar em espetáculo qualquer escrita, qualquer que fosse sua origem. (Ryngaert, 1992, p. 18)

Como outros autores, Osman Lins explorou formas literárias diversas na segunda fase de sua dramaturgia, mais especificamente no conjunto de suas peças curtas reunidas em *Santa, Automóvel e Soldado*. Nesses textos ele se coloca em sintonia com a supressão das “grandes narrativas”, o surgimento de uma “dramaturgia do fragmento”, a fragmentação do espaço e do tempo, a alteração das formas do diálogo e o questionamento do *status* da personagem. Ryngaert lembra bem que, diante das contradições pós-modernas, somos tomados “pela nostalgia das poéticas dramáticas, de Aristóteles a Brecht, passando pela do Abade d’Aubignac e por Lessing, e mesmo pelo desejo de um tratado bem normativo que por uns tempos resolvesse as nossas incertezas contemporâneas.”

MISTÉRIO DAS FIGURAS DE BARRO

A reflexão sobre o ato criador, a perseguição de uma justiça social e a inovação da poética estão no centro da obra do combativo escritor pernambucano Osman Lins. Consciente de seu ofício como arte e profissão, como problema estético e moral, ele se posicionou contra a barbárie através de sua escritura. A peça *Mistério das Figuras de Barro* faz parte de uma trilogia de peças curtas e experimentais, escritas entre 1969 e 1970, num momento singular da vida brasileira, durante o período mais violento do regime militar. Sendo assim, o texto incorpora o protesto e a reflexão do autor a respeito da situação da arte num período ditatorial. Sua obra inclui registros literários mais variados, do puro lirismo à fantasmagoria de gosto medieval.

Em *Mistério das Figuras de Barro*, o artesão Damião Luiz vive às voltas com os dilemas da criação. Ao fabricar seus bonecos com a cara dos poderosos da cidade - com algum detalhe retorcido ou ridículo para criticá-los - ele atrai para si a ira desses manda-chuvas. O ceramista não vende quase nada e passa o dia a ouvir as reclamações da mulher, Jerônima, que deseja uma vida mais confortável e quer enquadrar o marido: sugere que ele trabalhe numa fábrica de pregos. Claraval é o lambe-botas que serve a quem lhe pagar melhor. No começo da peça, ele é capacho de um coronel que tenta coagir Damião Luiz a parar de fabricar seus bonecos. A trama dá uma reviravolta quando aparece no rio a imagem de uma suposta santa, uma figura criada pelo ceramista.

A peça passou muito tempo sem ganhar os palcos. O próprio autor dirigiu uma montagem com seus alunos, na Universidade de Marília, no interior de São Paulo, em 1974. O projeto *Aprendiz Encena*, desenvolvido pelo Centro de Formação das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, no Recife, promoveu três versões do *Mistério*, que estrearam em outubro de 2003, encenadas por jovens diretores - André Cavendish, Marcus Rodrigues e Rodrigo Dourado. As três ressaltaram do texto o sofrimento do povo nordestino, a exploração pelos poderosos e a manipulação da fé.



MISTÉRIO DAS FIGURAS (DO ORIGINAL “MISTÉRIO DAS FIGURAS DE BARRO”, TEXTO DO AUTOR PERNAMBUCANO OSMAN LINS), É UM ESPETÁCULO FABRICADO PELOS ALUNOS ED CARLOS RODRIGUES, JOÃO GUILHERME DE PAULA, JONATA JOSÉ, MARIA BIANCA E RAFAELA SOARES, DE LICENCIATURA EM TEATRO, DA UFPE, COMO RESULTADO CÊNICO DA DISCIPLINA MONTAGEM PEDAGÓGICA, SOB ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR MARCONDES LIMA, APRESENTADO NO TEATRO MILTON BACCARELLI (CAC/UFPE) EM 2016.

Osman Lins imaginava para *Mistério das Figuras de Barro*, bem como para os outros dois textos dramáticos experimentais de *Santa*, *Automóvel e Soldado*, um tipo de montagem teatral que recusaria “qualquer meio que, obliterando o significado das palavras, desse primazia ao jogo cênico.”. Na época em que a peça foi escrita, o autor havia lançado o livro de ensaios *Guerra sem testemunhas* e estava envolvido numa discussão sobre o teatro brasileiro, os limites da cena e a abrangência da palavra.

Abrigando em sua estrutura a herança do teatro medieval, a peça *Mistério das Figuras de Barro* também dialoga com as possíveis inovações da pós-modernidade, da fragmentação e quebra das identidades e está repleto de características épicas.

A estudiosa Ligia Vassalo destaca que cabe ao gênero épico a qualidade de narrar, o que implica um objeto, um narrador e personagens, um público:

O narrador objetivo (tradicional) se distingue da coisa narrada, por isso ele usa a terceira pessoa do discurso, exercendo o que Jakobson chama de função referencial da linguagem; ao mesmo tempo ele é senhor absoluto de sua narrativa, podendo manipulá-la à vontade, o que se traduz por inúmeros recursos: retardá-la por meio de des-

crições, diálogos, interpretações; recuá-la ou avançá-la no tempo; dirigir-se ao público.

O narrador aparece sob várias facetas. Ele pode estar ausente da história narrada, fundido com o autor implícito; também pode se limitar a um só personagem ou mesmo focalizar vários pontos de vista; e ainda não intervir como personagem, mesmo que tenha presença constante no discurso. Um narrador exige um narratário – o receptor do texto narrativo, criatura ficcional a quem se dirige o narrador (leitor virtual, personagem a quem se interpela ou personagem concreta a quem se conta uma história, podendo ou não intervir na narrativa).

Ao intitular sua peça de *Mistério*, Osman Lins já adianta aos leitores e possíveis espectadores, suas intenções de trabalhar com este gênero, subvertendo-o e criando suas próprias marcas nas fronteiras do enunciado. Mesmo distanciado da tradição regionalista dos anos 1930, a escritura do *Mistério das Figuras de Barro* utiliza elementos regionais para mostrar a luta do indivíduo contra um meio que tenta aniquilá-lo a qualquer custo. A problemática de ordem social ganha espaço, com a quebra da ilusão referencial e inovações na poética. E com o arrojo na sua arquitetura textual.

A escrita está repleta de intertextualidades. A título de exemplo, 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.

Suas personagens vibram com intensidade diante de oscilação ética. É uma leitura grave da sociedade. De certa forma, a experiência pessoal

do escritor, a condição do artista brasileiro, não canonizado, 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.

Em Osman Lins, a crítica apresenta-se através da manipulação dos pobres em uma paródia que dialoga com mistérios medievais, onde a fé é mais um produto de questionamento. A personagem Damião Luiz é o artista consciente, o intelectual orgânico, o crítico social. Mas nem por isso menos deserdado pela economia do subdesenvolvimento. Mesmo impotente diante da realidade que se apresenta, ele não se entrega.

Com em outras peças, o autor faz algumas recomendações: que as três personagens do espetáculo sejam interpretadas por uma atriz; que a intérprete deve usar:

Uma vestimenta imaginosa, colorida, se possível feita de retalhos. Maquilagem que a impessoalize, dando ao seu rosto certo ar de máscara pouco expressiva. Sendo a peça para um só intérprete, mas com três personagens, estes deverão ser indicados 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 o braço cair. 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 tema a palavra no momento.

A peça está enquadrada no gênero dramático – de predominância épica. O título *Mistério das Figuras de Barro* já remete para os significados: 1. Em teatro, *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; 2. Do Dicionário de Língua Portuguesa - [Do gr. *mysterion*, pelo lat. *mysteriu*.] S. m. 1. Ant. Conjunto de doutrinas e cerimônias religiosas que só eram co-

nhecidas e praticadas pelos iniciados; culto secreto; 3. Objeto de fé ou dogma religioso que é impenetrável à razão humana: o mistério da Santíssima Trindade; 4. Tudo aquilo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender; enigma.

O autor utiliza recursos do teatro épico ou o material narrativo da diegese na apresentação das personagens para situar o leitor/espectador sobre quem está falando. Os tópicos discursivos da peça são alimentados por uma discussão estética (a fabricação das figuras de barro por Damião Luiz, para que e para quem servem); por uma crítica à realidade nordestina e ao sistema de exploração e da fé do povo como instrumentos de manobra. Está explícita a heterogeneidade discursiva ou a polifonia: três vozes estão bem delimitadas neste texto: Damião, Jerônima e Claraval. No discurso de cada um deles encontramos outras vozes:

Jerônima – 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. Voz que acredita que a arte popular criativa não tem valor. (“Então, quantas figuras vendeu?”). Voz que entende que é preciso se ajustar (“Por que não vê se arranja uma colocação na fábrica de pregos?”)

Damião Luiz – Povo do nordeste. Ceramista pobre e sem reconhecimento social de sua arte. Crítico da injustiça social. Gozador, que utiliza a caricatura para atingir os poderosos.

Claraval – Um perdido no mundo. 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 gozado.

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 deixa claro 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.

Os gêneros do teatro medieval são especialmente caros ao escritor porque permitem esse distanciamento crítico. 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. Mas 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 na uso de temas em princípio ligados à Igreja, mas que se afastam cada vez mais para permitir a criticidade da situação social.

A estrutura dramática do *Mistério* consiste num ato experimental altamente engajado com a problemática existencial do homem moderno, perdido e perplexo no caos da existência, indefinido, pois, mas em busca de sua identidade.

REFERÊNCIAS

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Guerra do “Cansa Cavallo”*. Coleção textos de teatro. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão Estadual de Teatro, 1966.

_____. *Santa, Automóvel, Soldado*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1975.

ROSENFELD, Anatol. “Osman Lins e o Teatro Atual”, in: *Primas do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2000. Publicado originalmente no *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo* em 14 de março de 1970.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*.

Tradução: Carlos Porto. Lisboa: Edições ASA, 1992.

_____. *Introdução à análise do teatro*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996

MOURA, Ivana. *Osman Lins – o matemático da prosa*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, Coleção Malungo, Volume 8, 2003.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto – Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

VASSALO, Ligia. *O teatro medieval*, in: *Teatro Sempre* 72. Rio de Janeiro: Edição Tempo Brasileiro, 1983.