

## **RELAÇÕES IMPERMANENTES: Texto e Espectador no Teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues**

Fred M. Clark  
University of North Carolina  
Chapel Hill

O Modernismo, apesar de toda a sua influência e poder transformador nas artes e vida cultural do Brasil dos anos vinte e trinta, teve pouco efeito no teatro da época. Nem textos nem representações daquelas décadas revelam as inovações realizadas na poesia, nas artes visuais como pintura e escultura, e na música. Como Sábato Magaldi (1967:7) enfatizou em uma observação perspicaz, a representação teatral é constituída através de uma síntese de várias artes (literárias e extraliterárias), e essas ainda não haviam atingido o nível de sofisticação necessário para colaborar na produção de textos tão modernos.

Em outras palavras, o teatro brasileiro de então não foi capaz de representar as realidades do século XX; o palco ainda era dominado pelos gêneros e convenções que tinham definido a dramaturgia do século passado. Dois dramaturgos contribuíram para mudar esse quadro em defasagem: Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. Cada um deles deu

a sua contribuição significativa para abrir o teatro às mudanças e transformações que já caracterizavam o teatro europeu e norte-americano. O que eles fizeram nos seus textos é semelhante, mas, ao mesmo tempo, diferente e original. A diferença básica entre o teatro de Oswald e o de Nelson é que as peças tão políticas e vanguardistas de Oswald foram limitadas na época à palavra escrita. A censura política proibiu a representação de suas três peças, que somente mais tarde foram revalorizadas, e uma delas – *O Rei da Vela* – quando encenada em São Paulo em 1967 pelo Teatro Oficina obteve um grande sucesso. *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues foi representada em 1943; essa produção constitui o verdadeiro começo da modernização do teatro brasileiro, graças ao encontro feliz de talentos na forma de um dramaturgo, que escreveu um texto inovador, um diretor (o imigrante polonês Ziembinski), que possuía não só o senso do moderno mas também a experiência para criar o espetáculo com um brilhante cenógrafo (Santa Rosa) e um grupo teatral competente e dinâmico (Os Comediantes).

As obras dos dois dramaturgos são caracterizadas por audazes inovações temático-políticas no caso de Oswald, sexuais no caso de Nelson – e teatrais que vão projetar a dramaturgia brasileira no século XX. Os dois artistas exploram, questionam, e tentam definir as relações humanas em formas dramáticas modernas e atuais. Oswald focaliza o ser humano em um mundo caótico, envolvido nas complicações de um país que passa por grandes transformações sociais e políticas. Nelson, no que Pelegrino (1966) denomina a sua primeira fase, enfatiza mais o interior labiríntico do ser. Em sua segunda fase, o dramaturgo coloca esse ser em um cenário exterior sem sentido e hostil. As diferenças e semelhanças entre Oswald e Nelson são muitas, e

interessantes. Entretanto, eu acredito que a semelhança mais básica que os une na experiência modernista se dá ao nível de uma reformulação e redefinição da relação entre o espectador e o texto (escrito ou representacional). Essa relação nova é significativa em todas as áreas das artes, pois se refere à própria essência da experiência estética: a percepção.

As realidades de um século novo exigiam novas percepções, novos estilos de experimentar e representar o mundo no texto e o mundo do texto. O realismo mimético, com a sua rigidez e imagens fixas e estáticas, tinha seduzido o espectador, envolvendo-o em um espaço físico-temporal onde este se via espelhado em um mundo possível que substituía o mundo extratextual e que, acabada a representação ou leitura, desaparecia. Os textos de Oswald e Nelson, consciente ou inconscientemente reconhecendo a necessidade de uma relação nova e mais acomodadora, rejeitaram a recepção passiva do texto, e ofereceram um novo espaço estético em que uma experiência nova era não apenas necessária como também exigida. Esse não foi aquele espaço confortável em que o espectador se encontrava passivamente com o texto; foi, ao contrário, uma zona desconstrutiva em que o público tinha que participar de um trabalho construtivo para ativar estruturas que revelassem o processo textual como um processo dinâmico de ler o próprio mundo. O texto deixou de ser um reflexo do mundo pois a fronteira rígida entre texto e mundo ficou mais instável e menos definida.

Esse novo espaço textual, aquela junção onde emerge o moderno na forma da relação (re)definida entre emissor e receptor, é o que os teóricos denominam metateatro. Eu vejo este momento (ou momentos) na experiência estética como a tematização de um conceito geral da arte formulado no

começo do século XX pelo formalista russo Shklovsky (1965). Ele define a obra artística como técnica (ou recurso), ou especificamente, uma técnica que requer novas percepções do familiar. O semiólogo tcheco Mukarovsky (1964) teoriza esta idéia com a sua noção de *aktualisace*, e Brecht formula a sua definição de distância e o efeito alienador no teatro (*Verfremdungseffekt*). O metateatro, em essência, é a focalização de um objeto já focalizado (a obra de arte). O metateatro tematiza a distância (estranhamento) necessária para a percepção estética; o que é realizado através de recursos que revelam ou criam o distanciamento. Os textos metateatrais (como um texto metaficcional, em geral [Cf. Stoicheff 1991] ), são caracterizados pela distorção da relação linear entre o mundo e o espectador, a autoconsciência e auto-reflexividade (“o texto deixa de transmitir o mundo exterior, e questiona o seu próprio meio de transmissão” – Stoicheff 1991:88), e a auto-organização (a ordem do texto metateatral se dá paradoxalmente no seu caos e na sua desordem, isto é, elimina-se a lógica tradicional de causa e efeito). Um sentido de ruptura e fragmentação provoca um deslocamento da percepção do texto metateatral à medida que os recursos que constituem o texto são denunciados e o texto se revela enquanto texto. O espectador perde a noção de significações universalmente fixas e estáveis se sensibilizando, desta forma, à multiplicidade de possíveis interpretações; interpretação gera interpretação ao mesmo tempo que interpretação desconstrói interpretação, oferecendo mais possibilidades significativas.

O metadramático, segundo Hornby (1986:32) é um aspecto inerente à obra de todo dramaturgo sério, cuja missão é basicamente a mesma: modificar as percepções usuais do espectador do seu mundo. A percepção humana

constitui um tema latente de todo o drama, e, como o drama é um tipo de percepção, “volta-se sobre si próprio e passa a focalizar a percepção” (Hornby 1986:121). Essa auto-consciência é, na opinião de Hornby (1986:32), apenas um entre seis tipos gerais de metadrama, que incluem 1) a peça dentro da peça, 2) a cerimônia dentro da peça, 3) o ator que faz um papel dentro de seu papel, 4) as referências literárias e extraliterárias (a pessoas ou coisas no mundo extratextual), e 5) a auto-referência. Eu prefiro pensar que todos esses tipos caracterizam um conceito mais amplo de metateatro, enquanto recursos que possibilitam ao estranhamento, característica mais básica do “meta” (segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, “meta” é um prefixo que pode significar “reflexão crítica sobre”) em qualquer forma artística, podendo emergir não só no que vemos no texto escrito, como também na maneira em que esse texto é representado no palco. Desta forma, o cenário, a luz, os gestos e movimentos do ator, o diálogo – enfim, todos os subsistemas de signo teatral (Cf. Kowzan 1968) que constituem o meio através do qual os tipos de metadrama são concretizados no palco – convergem para criar a distância entre o espectador e o texto. É nessa distância onde ocorre o estranhamento e são provocadas as percepções novas do familiar.

O fenômeno metateatral pode surgir em graus variáveis no texto. Um texto inteiro pode ser vanguardista e experimental, ao transgredir e rejeitar todas as convenções teatrais, ou pode apresentar apenas certos momentos dentro de seu desenvolvimento que configurem a ruptura e a transgressão de formas teatrais tradicionais. Os textos de Oswald e Nelson oferecem os dois pólos do fenômeno e como este pode ocorrer em um texto. As obras dramáticas de Oswald são quase completamente metateatrais, isto é, quase todos os

elementos dos dramas – cenários, personagens, histórias – concorrem para quebrar qualquer ilusão de realismo mimético no palco. As obras de Nelson, entretanto, geralmente oferecem uma história reconhecível cuja estrutura narrativa é quebrada por recursos intermitentes que desconstroem os elementos tradicionais da obra dramática.

Oswald e Nelson usam vários dos recursos indicados por Hornby, obtendo geralmente, eu acredito, o mesmo efeito no espectador descrito por Brecht em seu *Verfremdungseffekt*: uma conscientização elevada no espectador de seu mundo e a eliminação da empatia tradicional com as personagens. Embora o envolvimento intelectual e a capacidade de instigar julgamentos críticos no espectador tais quais requeridos por Brecht sejam questionáveis (Cf. Ben Chaim 1984:33-35), podemos assumir que o espectador não responde da maneira tradicional porque a situação se apresenta de forma diferente no teatro de Oswald e Nelson. O espectador não vê seu mundo simplesmente recriado no palco; o mundo que lá aparece requer a sua participação ativa. Oswald e Nelson se utilizam de diversos recursos dramáticos modernos; mas para efeito de minha análise apresentarei apenas exemplos das técnicas metateatrais para confirmar a minha noção de que os dois artistas focalizaram o “meta” para estabelecer a relação nova entre o texto e o espectador e, a partir daí, criar novas percepções de seu mundo. Ao focalizar a perspectiva do perceptor e emissor, me atei aos exemplos em que os dramaturgos, direta ou indiretamente, envolvem o espectador no texto, ao mesmo tempo em que rejeitam e desconstroem o realismo mimético. Os exemplos necessariamente apontam para outros recursos que realizam e confirmam o efeito metateatral.

Talvez os recursos mais óbvios no caso dos dois dramaturgos sejam aqueles apreendidos através da visualização do texto representado e não através do texto escrito. Esses são, entretanto, indicados pelos escritores em suas didascálias, que cuidadosamente especificam usos não tradicionais do espaço teatral e uma fusão da platéia e o palco. Essa reformulação da relação entre platéia e palco, que no século passado constituía um espaço bem demarcado, estabelece um paradoxo: ao mesmo tempo em que cria o distanciamento, denunciando o palco como palco e a peça como ficção, exige-se também por parte do espectador um envolvimento, agora ativo e não passivo, na construção do texto.

Em termos do espaço teatral, as obras dramáticas dos dois artistas contêm cenários não realistas. No caso de Nelson, os cenários freqüentemente contêm um mínimo de acessórios, ou os próprios atores os criam através da pantomima; Oswald especifica cenários estranhos e sintéticos. O cenário, como Brecht sugere ao descrever o uso de projeções na primeira produção de sua peça *Die Mutter*, pode distanciar o público do mundo ficcional apresentado no palco, impedindo qualquer identificação fácil com as personagens ou qualquer envolvimento passivo com a ação: “[os cenários] não servem para ajudar o espectador mas para dificultar a sua percepção; impedem a sua empatia completa, interrompem o seu envolvimento automático. Transformam o impacto em um impacto indireto” (Brecht 1964:57-58).

*A Morta* (1937), peça na qual Oswald explora e redefine a missão social (política) do artista, abandona o cenário do realismo mimético ao eliminar a separação usual entre o espaço do palco e aquele da platéia, fundindo os dois. Neste novo espaço teatral, onde a ficção e a realidade se misturam e coexistem, Oswald desfamiliariza aspectos de outros

sistemas sígnicos teatrais: ele usa personagens, movimentos, gestos, diálogos não realistas e desumanizados, todos acentuados e focalizados pelo uso da luz – a platéia fica na penumbra e os refletores iluminam apenas as quatro personagens plantadas lá. O dramaturgo cria, como ele próprio diz, “um panorama de análise”, colocando quatro marionetes que representam os atores em tronos altos no palco e os quatro atores na platéia. Neste caso percebe-se que há uma representação dentro da representação; as marionetes gesticulam e os atores, a partir da sua posição junto ao público, observam e falam através de microfones, ficando entretanto completamente estáticos. Realmente, a cena constitui um comentário sobre o público e teatro tradicionais: um espectador que se senta passivamente no teatro diante de uma representação desumanizada. Mas ao mesmo tempo, Oswald, misturando ator com espectador, está focalizando o teatro e o público que quer criar – um teatro em que o espectador participa no processo criativo da peça.

Ao longo da cena há vários momentos em que as personagens se conscientizam do fato de serem criações ficcionais ao se referirem a seu status teatral (por exemplo: “Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro” – Andrade 1973:14; “Tens medo que seja um personagem novo!” – p.15; “Onde estamos, em que capítulo?” – p.15). Essa autoconsciência é estabelecida através do monólogo no qual o Hierofante, que de certa forma lembra a *Commedia dell’Arte*, abre a peça e se identifica como personagem teatral: “Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro” (7). O monólogo é dirigido à platéia, que é colocada no texto: “...nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte” (7). A fronteira entre palco e público é transgredida outra vez quando as personagens do palco descem à platéia para melhor ver a cena entre Beatriz

e o Poeta enquanto este escolhe entre a poesia pessoal representada por ela e uma poesia mais social e política. As personagens, que são estereótipos tomados da sociedade e da literatura (e que estão mortas), se dirigem ao espaço tradicionalmente reservado para o público e ocupam a primeira fila (53).

*O Rei da Vela* (1937) é um bom exemplo da teoria do *Manifesto Antropófago* que propõe a devoração de temas e técnicas européias para criar um produto bem original e brasileiro. Nesta peça o dramaturgo explora a decadência política e social do Brasil da época, e também ataca o teatro contemporâneo através de recursos metateatrais. Como diz George (1985:41), “Oswald de Andrade criou uma tensão dialética entre arte e realidade. A obra não cria simplesmente uma ilusão de realidade. Ela é arte consciente de si, em justaposição à realidade exterior. Por conseguinte, o objeto estético diferencia-se dessa realidade, ao mesmo tempo que a comenta e a define.” As auto-referências ao teatro são muitas (Cf. George 1985:40-44):

*A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração.* (69)

*Todo o arsenal moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona o público.* (82)

*É um ladrão de comédia antiga... Com todos os resíduos do velho teatro.* (112)

*Como no tempo do romantismo! As soluções no teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no Terceiro Ato.* (113)

*Está telefonando para ver se eu morri. Truque de cinema. Mas como no teatro não se conhece outro, ele usa o mesmo. (114)*

Há também um momento na representação em que se quebra a quarta parede e o espaço tradicional entre o palco e a platéia é eliminado. No terceiro ato a personagem Abelardo faz parar a representação, chama para o palco uma pessoa extratextual (o ponto), e se dirige diretamente ao público, referindo-se à representação e ao dramaturgo:

*ABELARDO – (Grita para dentro) Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. (Fita em silêncio os espectadores.) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (Grita.) Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue! (Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.) Por favor, Seu Cireneu... (Silêncio. Fica interdito.) Vê se afasta de mim esse fósforo...*

*O PONTO – Não é mais possível!*

*ABELARDO – Como? Não é possível? O autor não ligaria ... Então? (113-114)*

O teatro de Oswald de Andrade, no espírito da antropofagia, é completamente experimental, sintetizando elementos do teatro vanguardista europeu (Expressionismo, Futurismo, Surrealismo) em uma expressão de seu próprio contexto político e social altamente original e pessoal. Quando *O Rei da Vela* foi encenado, trinta anos depois de sua composição, a representação constituiu um momento fundamental na evolução do palco brasileiro. Como diz Michalski (1989:282), essa representação “constituiria na consagração de uma verdadeira proposta estética e cultural,

que abriria uma nova etapa do teatro brasileiro e serviria de inspiração a inúmeros desdobramentos e imitações”(Cf. George 1992:73-107).

O teatro de Nelson Rodrigues já havia adquirido a sua importância histórica na dramaturgia brasileira em 1943 com a montagem de *Vestido de Noiva*, que, embora totalmente inovadora e vanguardista, se apresenta de modo distinto aos textos de Oswald. Os dramas de Nelson, começando com *Vestido de Noiva* e o seu uso audaz de luz e o palco dividido, oferecem elementos inovadores na forma de recursos metateatrais, mas esses aparecem geralmente entrelaçados de uma maneira muito sutil em textos que apresentam uma narrativa identificável. Hutcheon categorizaria as narrativas geralmente encontradas nas peças de Nelson como metaficção historiográfica, explicando que esse tipo de ficção é caracterizado por uma auto-reflexividade intensa ao mesmo tempo que contém eventos e personagens históricos. Como indica Hutcheon, a metaficção historiográfica consiste em uma contradição inerente pois “sempre funciona dentro das convenções para subvertê-las”(1988:5). É interessante notar o que McCaffery, escrevendo sobre a metaficção em 1982, diz sobre esse recurso específico de metaficção do qual Nelson já fazia uso em seus textos das três décadas anteriores: “Tornou-se um modelo para o escritor contemporâneo, estando esse consciente de sua tradição literária e dos limites da mimese... mas ainda podendo religar os seus leitores ao mundo extratextual”(1982:264). Os textos de Nelson Rodrigues contêm uma dinâmica que possibilita a manipulação do espectador seja através de um envolvimento quase passivo seja através de um estranhamento metateatral. Especialmente nas peças da segunda fase, o espectador se sente dividido entre um envolvimento com as personagens e seus dramas quotidianos e, ao mesmo tempo, repellido pelos

recursos que descobrem o status ficcional do texto. As personagens, linguagem, e situações são mimeticamente realistas na medida em que vão ao encontro de normas facilmente identificáveis como lugares, tempos, e uma classe social específicos (a classe média da zona norte do Rio de Janeiro em uma época atual). Em certos momentos das peças, entretanto, a ilusão mimética é quebrada, e o espectador é expulso do mundo ficcional, vivenciando um senso de estranhamento. Como diria Hornby (1986:32), o público experimenta “uma inquietação, um deslocamento de percepção”. O espectador vê o texto como artifício, como construção ficcional, e se dá conta de seu próprio papel na construção desse texto.

As obras dramáticas de Nelson Rodrigues se utilizam de recursos de todos os subsistemas de signo teatral que denunciam o texto como artifício – cenários estilizados, iluminação, gestos, movimentos, diálogo, projeções, etc. (Cf. Clark 1991:42-71 para um estudo semiótico dos subsistemas sógnicos em *Vestido de Noiva*). Entretanto, mencionarei aqui duas peças da sua primeira fase e depois falarei mais sobre dois dramas da segunda que oferecem várias dimensões da obra dramática rodriguesana – uma “tragédia carioca” e uma “farsa irresponsável”. Essas obras se assemelham às peças de Oswald no que tange a sua manipulação do espaço teatral e ao envolvimento de espectador, e mostram que Nelson, até na década de 50, continuou a questionar e redefinir a relação entre palco e platéia (Cf. Clark, “O espectador no texto: metaficção e mímese no teatro de Nelson Rodrigues”, *Anais do Terceiro Congresso da Associação de Literatura Comparada*. No prelo).

Nelson Rodrigues de forma geral respeita a divisão tradicional entre palco e platéia. Entretanto, às vezes, a sua obra requer um rompimento com o efeito ilusionista, na

medida em que uma personagem se dirige a um espectador ou uma pessoa extratextual é elevada à categoria de personagem. Em *Valsa nº 6*, por exemplo, a única personagem da peça, Sônia, ao reconstruir a sua vida depois de morta, fala constantemente aos espectadores, tentando obter uma resposta (Cf. Clark 1990). Em *A Falecida* – uma peça que depende muito de recursos metateatrais como acessórios invisíveis, pantomima, e personagens construindo o cenário – o contra-regra aparece como personagem na ação (Cf. Clark 1993).

Nelson se utiliza de uma forma extremamente sutil ao fundir o espaço do palco com aquele do público, um recurso não usado por Oswald que coloca atores na platéia ou saindo do palco para se tornarem espectadores. O método de Nelson é realizado sem invadirem-se os dois espaços físicos. Ao contrário, Nelson cria um espaço psíquico em que a personagem se torna espectador no próprio palco; esse espectador encontra-se na mesma situação que o extratextual em termos de conhecimento dos detalhes da ação. O ator não sai fisicamente do palco, mas fica bem claro que a personagem assume a postura do espectador, pois vê a mesma situação e a mesma ação que o espectador na platéia. Esse recurso existe de uma forma bem sutil em *Vestido de Noiva* onde Alaíde reconstrói sua vida através da memória e da fantasia, às vezes observando e descobrindo detalhes de seu passado como o seu próprio casamento e funeral ao mesmo tempo que o espectador extratextual. Em *A Falecida* (1957), *Viúva, porém Honesta* (1957), *Boca de Ouro* (1959), *Bonitinha, mas Ordinária* (1962), e *Toda Nudez Será Castigada* (1965), Nelson transforma uma ou mais personagens em espectador, geralmente combinando esse recurso com outros elementos que confirmam a metateatralidade do momento no texto. Quando isto ocorre,

o momento presente está suspenso e a personagem observa eventos de seu passado, esses complementando o que sabe do presente. O espectador toma conhecimento da situação ao mesmo tempo que a personagem. Em geral, essas cenas não são simples *flashbacks*; constituem uma representação dentro da representação central do texto e há espectadores textuais e extratextuais. Durante esses momentos, a narrativa principal é interrompida e o episódio, ao fornecer dados necessários para a compreensão da história, constitui um comentário geral sobre a construção textual. Nesta tematização do espectador, uma parte do palco se torna espaço para uma platéia textual, e os espectadores – textual e extratextual – são fundidos na mesma entidade estrutural.

Em *A Falecida* o dramaturgo constrói a narrativa em torno de personagens que retratam a classe média baixa do Rio de Janeiro, falando uma linguagem coloquial acentuada por palavras e frases da gíria. Esse realismo, entretanto, difere do realismo mimético do século XIX; em Nelson, ao contrário, o quadro realista é destruído por aspectos metateatrais que incluem atores construindo o próprio cenário, às vezes através de acessórios invisíveis e pantomima. Como faz em muitos de seus textos, Nelson apresenta uma história que só pode ser compreendida através do passado; nestes casos, ele suspende a ação da narrativa principal, fragmentando-a com outras narrativas. Isto é realizado em *A Falecida* com o recurso de tornar uma personagem em espectador, que, como o espectador extratextual, observa os eventos do passado. Tuninho e o espectador da platéia chegam a saber ao mesmo tempo que a sua mulher era infiel. Os dois espectadores vêem uma representação do passado que revela os detalhes da sua aventura. Uma parte do palco é transformada em outro palco através da luz, e há uma representação dentro da representação. Tuninho fica fora da luz,

sentado, como o espectador extratextual, vendo Zulmira e Pimentel (a mulher de Tuninho e seu amante):

*Pimentel põe o copo de uísque no chão. Vem ao encontro de Zulmira que acaba de entrar. Uma luz azul e espectral sobre a cena evocativa. Tuninho arrasta a própria cadeira e vem sentar-se diante do quadro. (106)*

Às vezes Tuninho faz perguntas para as personagens dentro do espaço do passado. As personagens não respondem; a situação aqui é a mesma que existe entre espectador e palco; nesses momentos Zulmira e Pimentel não pertencem à mesma realidade que Tuninho – são atores representando um passado.

Em sua peça *Viúva, porém Honesta* Nelson acrescenta um subtítulo – “uma farsa irresponsável”. Com esta peça Nelson atacava os críticos que tinham depreciado seu *Perdoa-me por me Traíres* alguns meses antes (Cf. Magaldi 1981: 28). A farsa, como forma dramática, é caracterizada por uma “conscientização intensificada da ficção aliada a uma humanização mínima” (Ben Chaim 1984:67); desta forma, cria mais distância entre espectador e palco do que um drama realista. *Viúva, porém Honesta* não é exatamente uma farsa; segundo a definição tradicional da palavra, a farsa não se responsabiliza pelo comentário social; ao contrário, o seu objetivo é o riso fácil, e para realizar isto, “pode perseguir o riso no mundo da fantasia onde o imprevisível, até o impossível, é comum” (Hughes 1974:271). Em *Viúva*, o dramaturgo se apropria de certos aspectos da farsa para satirizar e caricaturar não só a crítica teatral brasileira mas também outras instituições sagradas da época – a política, o jornalismo, a psiquiatria, os médicos, o patriotismo, etc. Nelson cria um texto que combina elementos díspares, entre os quais capta o espectador: o humorístico e o sério, o far-

sesco e o social, enquanto explora também a relação entre o palco e platéia. Nessa peça, o recurso de tematizar o espectador ao se transformar uma personagem em espectador assume uma nova dimensão enquanto o autor utiliza personagens estereotipadas e diálogo absurdo em um mundo fantástico. O senso do ridículo predomina em cenas em que o dramaturgo coloca personagens no papel de espectadores para que estes possam ver um passado em que não participaram; entretanto, elas participam na reconstrução desse passado. Através da peça há interrupções no presente da ação quando uma personagem faz referências a transições temporais para que o passado possa ser representado (por exemplo: “Vou apagar a luz para uma transição de tempo! Quando eu acender, estaremos no dia seguinte.” – p. 263; “Agora, vamos fazer uma transição de tempo. Passaram-se seis meses de viuvez.” – p. 265). Nestes casos Nelson focaliza o processo de percepção teatral em geral; como as personagens da peça não observam simplesmente uma repetição do passado mas têm que representá-lo, o espectador extratextual tem que participar também na construção do texto, suprindo informação ausente e criando uma ordem para compreender tudo. Nesse texto, basicamente, o recurso metateatral é usado dentro de uma moldura metateatral, i.e., os espectadores observam e participam da construção de um texto dentro do texto. O recurso é reiterado no final da peça quando os atores se atiram do palco para a platéia. O mundo ficcional invade o mundo real, e mais uma vez, o status dos dois é questionado.

Embora o século XX no Brasil já produzisse muito bons dramaturgos inovadores, Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues são os dois cujos textos contribuem sobremaneira para a modernização dessa forma artística em termos de conteúdo e técnica. Cada um contribuiu de sua própria

maneira; as suas peças são diferentes temática e estruturalmente, mas bem semelhantes no que realizaram e isso é o aspecto mais importante de seus projetos modernizadores: os dois questionaram o teatro existente e, achando que este não era capaz de representar as realidades atuais, redefiniram o aspecto mais básico de qualquer obra artística, a relação entre objeto artístico e receptor, i. e., o processo da percepção. Através dessa redefinição, os dois dramaturgos colocaram o espectador em um papel mais ativo e vital, fazendo-o parte do próprio processo criativo, enquanto coautor do texto. Isso se realiza no momento em que aspectos textuais fazem com que o texto se vire sobre si mesmo e se identifique enquanto texto, i. e. , nos momentos metateatrais que interrompem, caotizam, e desconstroem o texto tradicional e revelam a impermanência de formas antes consideradas fixas e estáveis. O espectador já não encontra no texto um suposto espelho do mundo, e também não encontra lá um refúgio para o seu próprio mundo caótico. Como diz Hayles (1991:21), “Enquanto um texto mimético cria a ilusão de que está transmitindo informação sobre o mundo, um texto metaficcional revela a construção do mundo.” Ao contrário, o texto agora oferece ao espectador um caos (Cf. Hayles 1991: 14; a teoria do caos [A “caótica” é um termo que Hayles cria para a teoria do caos] define o caos como um espaço criativo) que explica melhor o seu mundo, confirmando o que Waugh diz sobre a metaficção em geral, “é uma resposta e uma contribuição a um senso até mais profundo de que a realidade e a história são provisórias: já não há um mundo de verdades eternas mas uma série de construções, artificios, estruturas impermanentes” (1984:7).

## OBRAS CITADAS

- ANDRADE, Oswald de. *Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- BEN CHAIM, Daphna. *Distance in the theatre*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on theatre*. John Willet (ed). New York: Hill and Wang, 1964.
- CLARK, Fred M. "A transcodificação e a criação do espaço e do tempo em Valsa N<sup>o</sup>6 de Nelson Rodrigues". In: *Homenagem ao prof. dr. Sílvio Elia*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1990. pp.329-36.
- \_\_\_\_\_. *Impermanent structures*. Chapel Hill, NC: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Elementos metateatrais em A Falecida de Nelson Rodrigues". In: *Homenagem ao prof. dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. pp.549-58.
- \_\_\_\_\_. *O espectador no texto: metaficção e mimese no teatro de Nelson Rodrigues*. (no prelo).
- GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1985.
- \_\_\_\_\_. *The modern brazilian stage*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- HAYLES, N. Katherine. (ed.). *Chaos and order*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- HORNBY, Richard. *Drama, metadrama and perception*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1985.
- HUGHES, Leo. Farce. Em Alex Preminger et al. (eds). *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1974. pp.271-2.

- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism*. New York and London: Routledge, 1988.
- KOWZAN, Tadeusz. "The sign in the theater". *Diogenes* 61, 1968. pp.52-80.
- MAGALDI, Sábato. "Teatro: marco zero". In *Oswald de Andrade – O rei da vela*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. pp.7-27.
- \_\_\_\_\_. "Introdução". In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981, v.1. pp.7-38.
- McCAFFERY, Larry. *The metafictional muse*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1982.
- MICHALSKI, Yan. *Teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MUKAROVSKI, Jan. "Standard and Poetic Language". In: Paul. L. Garvin (ed). *A prague school reader on esthetics, literary structure and style*. Washington: Georgetown University Press, 1964. pp.7-30.
- PELEGRINO, Hélio. "A obra e O Beijo no Asfalto". In: *Nelson Rodrigues, teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966, v.4. p.9-25.
- STOICHEFF, Peter. The Chaos of Metafiction. Em N. Katherine Hayles (ed.). *Chaos and order*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. pp.85-99.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Methuen, 1984.