



O PENSAMENTO CRÍTICO CRIATIVO OSWALDIANO EM *O HOMEM E O CAVALO*

THE OSWALDIAN CRITICAL-CRIATIVE THINKING PRESENTED IN *O HOMEM E O CAVALO*

Wallisson Rodrigo Leites²

RESUMO: O teatro oswaldiano é parodístico e elaborado na perspectiva da proposta antropofágica, que busca, a partir da assimilação e da deglutição de uma cultura do passado, fazer com que o homem se reconheça em seu tempo de modo a poder pensar o futuro. Deste modo, pode-se afirmar que a contribuição de Oswald não se restringe à inovação estética, pois também as “revoluções sociais, políticas e filosóficas” (CURY, 2003, p. 26), estetizadas em sua obra, levam o homem a repensar a sua cultura na perspectiva da formação de uma identidade nacional. Pretende-se, a partir do presente texto, verificar, por meio da alegoria, da carnavalização, da paródia e da sátira menipeia, como Oswald descreve antropofagicamente a sociedade na peça *O homem e o cavalo* (1934), peça que, em conjunto com *A morta* (1937) e *O rei da vela* (1937), pertencente à trilogia da devoração do teatro oswaldiano.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade, *O homem e o cavalo*, paródia, carnavalização, sátira menipeia.

ABSTRACT: The oswaldian drama is parodistic and developed under the perspective of the anthropophagic proposal, which seeks, through the assimilation and deglutition of a past culture, to grant men self-awareness in his time in order to think of the future. Thus, one could state that Oswald's contribution is not restricted to aesthetic innovation, since the "social, political and philosophical revolutions" (CURY, 2003, p, 26), aestheticized in his work lead one into rethink his culture under the perspective of the formation of a national identity. The aim of this text is to verify , through allegory, carnivalization, parody and menippean satire, how Oswald anthropophagically describes society in the play *O homem e o cavalo* (1934), a play that, alongside *A Morta* (1937) and *O rei da vela* (1937), belong to the trilogy of devouring of oswaldian drama.

KEY WORDS: Oswald de Andrade, *O homem e o Cavalo*, Parody, Carnivalization, Menippean satire.

INTRODUÇÃO

¹ Texto referente a resultados de pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, com apoio de bolsa Demanda social/CAPES.

² Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. wallissonrodrigo@hotmail.com



Publicado em 1934, *O homem e o cavalo* descreve o percurso histórico do homem desde o surgimento da propriedade privada e, conseqüentemente, do proletariado, assunto também discutido no caderno de anotações de Oswald de Andrade, datado dos anos que antecederam sua morte e que será aqui observado.

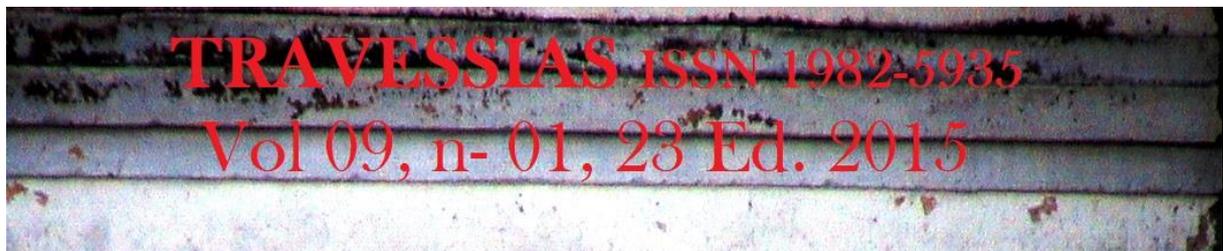
Por conta de ter sido, o texto escrito no período em que Oswald se afilia ao Partido Comunista, e por apresentar, assim como esquete *Panorama do Fascismo*, um acentuado tom político partidário, a peça foi tida pela crítica especializada da época como propagandista, diminuindo o valor artístico e crítico do pensamento oswaldiano.

O texto apresenta um tom utópico ao falar do socialismo como uma solução para os problemas sociais criados pelo capitalismo, contudo há que se observar que o aspecto mais importante de *O homem e o cavalo* a ser verificado, e a que a crítica especializada da época não se atentou, é o modo como o discurso antropofágico oswaldiano é relido por Oswald esteticamente. A partir de então, buscar-se-á observar como, por meio de uma linguagem satírica, parodística e alegórica, o autor descreve a sociedade antropofagicamente em *O homem e o cavalo*.

ALEGORIA, PARÓDIA, CARNAVALIZAÇÃO E SÁTIRA MENIPEIA EM *O HOMEM E O CAVALO*

A peça, dividida em nove quadros, compreende vários cenários, desde o “céu”, passando pela terra até chegar ao “Planeta Vermelho”, que marca o fechamento da fábula. Além da perceptível dinamicidade do cenário, a peça conta com cerca de cinquenta personagens que ilustram a história da humanidade e do desenvolvimento do capital, bem como a função do socialismo soviético. Dentre todas as personagens, vale aqui destacar alguns que propiciam a noção do percurso histórico descrito, como: São Pedro, O Professor Icar, O Cavalo de Troia, a Cleópatra, Mister Byron, Lord Capone, Cristo, entre outros.

O quadro que inicia a peça, “O Céu”, representa o paraíso que está sofrendo com a decadência moral, assim as personagens, entre elas São Pedro e o Poeta-Soldado, saem em busca de um local onde a burguesia ainda domine. Já no segundo quadro, “O interior do Ícaro I”, as personagens viajam para a Terra com a astronave do professor Icar, e por meio de um rádio, entre as discussões sobre arianismo, buscam informações sobre o que estaria acontecendo no



Planeta e acabam aterrissando na Inglaterra, no Derby de Epsom³ que marca o início do terceiro quadro, no qual acontece uma disputa entre o Cavalo de Troia e o Cavalo Branco de Napoleão.

O quarto quadro, “A barca de São Pedro”, é a representação da Igreja Católica, fundada por Pedro após a morte de Cristo, e está atrelado às conquistas do mundo burguês, agora, em decadência. O quinto quadro, “S.O.S”, representa o pedido de socorro dos burgueses ao perceberem que se encontram em meio a uma revolução popular. Essa revolução culmina nos últimos quadros da peça, que representam a ascensão do socialismo e a derrocada do capitalismo: “Industrialização”, sexto quadro, descreve o mundo pós-revolução e seus benefícios; “A verdade na boca das crianças”, sétimo quadro, demonstra o conhecimento como um meio libertador, pois as crianças desse novo mundo têm conhecimentos dos quais o homem do mundo antigo era privado; “O tribunal”, oitavo quadro, julgará os homens do velho mundo; e o último quadro, “O Estratoporto”, a ilustração do desenvolvimento espacial russo possível com a política e o desenvolvimento econômico do novo mundo.

Já na terceira cena do primeiro quadro, Oswald busca romper com o mistério teatral e mostrar ao seu público tratar-se de uma peça voltada à reflexão. Assim como ocorre em *O rei da vela* e em *A morta*, o autor quebra a quarta parede inserindo falas que buscam evidenciar a função do teatro enquanto um meio de levar a sociedade a refletir sobre sua cultura e denunciar a função da polícia censora que busca manter as rédeas do povo, como se observa no trecho em que O Poeta-Soldado, após anunciar sua vontade de regenerar a humanidade, valendo-se de sua lança, observa a entrada em cena da personagem O Divo em condições que não seriam apropriadas a um homem:

O DIVO (*cantando de dentro do reservado das mulheres, com a música da Donna è Mobbille*).

Aparece abotoando a cinta, da privada

O POETA-SOLDADO – Mas que mania! Você vive nos reservados das senhoras!

[...]

O POETA-SOLDADO – Você perdeu o senso de moral no palco!

O DIVO – Mas isto aqui é o céu ou não é céu?

O POETA-SOLDADO – É céu, mas e céu moralizado! **Censurado!**⁴

ETELVINA – Sei disso! Nós estávamos ontem lendo um livro condenado.

[...]

³ Uma das principais e mais conhecidas corridas de cavalo do mundo.

⁴ Grifos nossos.



O POETA-SOLDADO – Livros excomungados neste ambiente de elevação! Vou denunciar ao vice-almirante Pedro! Vou abrir um inquérito policial! (ANDRADE, 2005, p. 46).

A cena, além de servir para romper com o mistério teatral, representa a ação da censura em relação aos artistas, principalmente ao próprio Oswald, que sofreu com a censura de seus textos. No prefácio de *O homem e o cavalo*, Jorge Amado, ao descrever a peça de Oswald e como esse sistema censor funcionava e trabalhava a favor da manutenção da ordem, observa:

Teatro para massas, realização forte, espetáculo capaz de levantar o espectador. Infelizmente essa peça não foi levada. A polícia, que permite nas bancas dos jornaleiros em aluvião de folhetos de pornografia, fechou as portas do “Teatro de Experiência”, exatamente como pornográfico. No entanto circulam livros dos srs. Laudelino Freire e Cláudio de Souza. Eu chamo atenção da polícia para os livros desses senhores, pornográficos e analfabetizadores (AMADO, 2005, p. 16).

Como se pode observar no trecho do prefácio, a polícia censora, além de impossibilitar a divulgação da arte, pois esta seria um meio de transgressão, fechava os olhos para publicações que, ainda que inadequadas à moral e aos bons costumes da época, como os folhetos pornográficos que Jorge Amado cita, por ser mídia de puro entretenimento, serviam como um meio de conter os ânimos da população e distanciá-la das discussões políticas e acerca da situação econômica do país.

A crise da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, afetou além dos Estados Unidos, todos os países com os quais mantinham negócios e entre eles se encontrava o Brasil. Com a falência das oligarquias cafeeiras, não há dinheiro no mercado interno para manter o comércio e a indústria local, logo o governo se vê obrigado a abrir espaço para a entrada de investidores estrangeiros que passam a instalar suas indústrias no Brasil. Entretanto, esse processo é lento e faz com que significativa parte da população sofra com a fragilidade econômica. O desemprego que assola o país faz com que a população dependa de empréstimos a juros altos, fato retratado em *O rei da vela*. Para manter a população afastada da possibilidade de transgressão e revolta, desenvolve-se uma polícia censora que por muitos anos controlou toda forma de mídia e arte no país. Ciente desta condição social, Oswald busca, por meio de sua escritura refletir sobre uma possível alternativa para o povo, o socialismo.



Por esse motivo, no sétimo quadro da peça, “A verdade na boca das crianças”, tem-se a conversa entre três crianças soviéticas que se constituem como personagens dotadas de certa lucidez que o mundo socialista haveria proporcionado. Essas crianças falam sobre o mundo anterior ao sistema atual em que vivem, discutindo sobre a noção de posse e sobre o significativo uso do cavalo durante a história da humanidade:

A 2ª CRIANÇA – Proprietários? Que negócio é esse?

A 1ª CRIANÇA – Foram os homens que se apossaram da terra pela força, pelo ludíbrio ou pela herança, para fazer os despojados trabalharem para eles!

A 2ª CRIANÇA – Mas o solo não era de todos?

A 3ª CRIANÇA – Não era não. Nem as máquinas. E os burgueses lutaram séculos para que esse regime continuasse. Quando as crises apertavam, promoviam guerras patrióticas a fim de massacrar o povo. Os filhos dos ricos não iam para as trincheiras. As famílias dos trabalhadores e dos pobres, transformadas em família de soldados, perdiam os seus chefes e filhos. Os resultados das guerras eram distribuídos entre os ricos (ANDRADE, 2005, p. 110).

Fica clara a ideia de que o mundo desvinculado do capital traria benefícios para todo o povo, como representado a partir da sapiência das três crianças ao apresentarem o mundo burguês distante da realidade soviética. Há que se considerar ainda que, de forma alegórica⁵, a figura da criança pode ser vista como um símbolo de esperança em relação a um futuro melhor.

A partir de então, vale aqui chamar atenção para a crítica à propriedade privada e ao acúmulo de capital, provocações de Oswald na peça. As personagens que aparecem no desenrolar da fábula trabalham ou a favor ou contra o atual regime capitalista, sendo que alguns deles ou se beneficiam por defender um lado em detrimento do outro, ou são ingênuos para perceber que fazem parte de um sistema de exploração da mão de obra. Um dos defensores da propriedade é o Poeta-Soldado que acredita que o mundo deve ser posse daqueles de direito, o homem branco e rico, assim como se pode notar no trecho em que a personagem declara: “[...] Precisamos tomar as terras dos povos fracos e catequizados e entregá-los como escravos aos poderosos arianos, que têm esqueleto de anjo” (ANDRADE, 2005, p. 48).

⁵ Toma-se aqui o conceito de alegoria, segundo o *Dicionário de teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos. “[...] um recurso de narrativa literária que consiste na concretização ou personificação de qualidades, vícios, conceitos ou valores históricos ou abstratos” (VASCONCELLOS, 2010, p. 23). Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin descreve a alegoria como “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade” (BENJAMIN, 1984, p. 246).



Observa-se a partir de então que a exploração do capital é o ponto fulcral da peça. No entanto, tal fator não se refere somente à figura do homem. Assim, a figura do cavalo na obra torna-se altamente significativa, pois o uso do animal para facilitar as atividades humanas, principalmente de transporte, ainda que não se possa determinar quando isso tenha tido início, é possivelmente anterior ao estabelecimento da propriedade privada.

A partir do momento em que as antigas civilizações passaram a organizar-se em sociedades fixas, abandonando o nomadismo, com estabelecimento da propriedade e dos limites territoriais, o cavalo deixou de ser um simples meio de transporte para servir como uma ferramenta de produção, pois a extensão de terra que um homem, ou uma família, cuidava era superior à capacidade de trabalho braçal de que dispunha.

Deste modo, a tração animal para o transporte e para arar a terra passou a ser comum e fundamental nas sociedades antigas. Além disso, há que se considerar o uso do animal nas guerras entre civilizações, pois, sendo os recursos bélicos escassos, o domínio da força bruta poderia ser fator fundamental em uma batalha, como se observa na fala do Poeta-Soldado: “[...] Eu, o Poeta-Soldado, sou o gênio oficial da guerra! E em verdade vos digo que é preciso restaurar a lança e o cavalo. A guerra com a intervenção de Deus” (ANDRADE, 2005, p. 48).

Na mitologia grega, o cavalo aparece a partir da figura do centauro, um ser metade humano, possuindo abdômen, tronco pescoço, braços de um homem, e metade cavalo, possuindo as pernas e o tronco de um cavalo. Trata-se da junção da força do equino com a capacidade intelectual do ser-humano. Na peça, as duas figuras, homem e cavalo aparecem associadas, mas de modo diferente do que propunha a mitologia grega ao criar um ser superior. Aqui, ambas são alvo de exploração, como se pode notar no diálogo entre as três crianças:

A 1ª CRIANÇA – Antigamente havia cavalos nas ruas. Puxavam carros e arados nos campos. A gente montava neles.

A 2ª CRIANÇA – Mentira!

A 1ª CRIANÇA – Havia sim. Eu li. Até os burgueses criavam cavalos para fazer um jogo nos dias de festa. Os cavalos corriam e quem ganhava tinha um prêmio que naturalmente ia para o dono.

A 3ª CRIANÇA – Os donos dos cavalos eram imbecis enfatuados. Reuniam-se em clubes torpes para jogar o dinheiro roubado aos operários.

[...]

A 2ª CRIANÇA - É verdade que havia o cavalo de guerra?



A 3ª CRIANÇA – Havia sim. Quando a humanidade não estava ainda evoluída e dividia-se em estados nacionais, fazia-se a guerra. Durante muitos séculos os cavalos foram utilizados nas batalhas.

A 1ª CRIANÇA – Coitados!

A 3ª CRIANÇA – Eram conduzidos para a carnificina com os soldados, a fim de defender o interesse dos ricos e dos proprietários! (ANDRADE, 2005, p. 109-110).

Como se verifica no trecho, o cavalo pode ser associado à figura do homem no momento em que ambos são explorados pelos proprietários. As crianças resumem a participação do cavalo na história da humanidade, desde seu uso para a agricultura e transporte; passando por sua serventia na guerra, em que o animal representava uma peça substituível, assim como os soldados; até chegar ao seu uso para o entretenimento com as corridas de cavalo, prática esportiva comum na alta sociedade. Essas corridas exemplificam bem o sistema exploratório estabelecido pelas classes, pois o patrão lucra com a mão de obra assalariada e com esse dinheiro aposta nos cavalos. Tal como mostrado pela 1ª Criança, o prêmio sempre vai para o dono, seja nas corridas, seja no sistema de trabalho assalariado.

Os cavalos que agem na peça, o Cavalo Branco de Napoleão e o Cavalo de Troia, aparecem como dois representantes dessa alta sociedade, que, no entanto, foram apenas figurantes da história dos homens. O primeiro foi o responsável por levar o líder político e militar Napoleão Bonaparte e o segundo, usado como a armadilha que levaria os soldados gregos à vitória sobre os troianos. Em ambos os casos, os cavalos foram apenas o transporte ou o meio para levar o homem à glória e não receberam a glória – ainda que tenham se tornado símbolos históricos representativos, são os heróis que se valem do cavalo que levam o crédito –, assim como ocorre nas corridas de cavalo e assim como ocorre nas epopeias de Homero. A cena em que os dois cavalos aparecem resume-se na discussão entre eles para determinar qual foi o mais importante para a história da humanidade, como se verifica no trecho a seguir:

O CAVALO BRANCO DE NAPOLÃO – Pelo que vejo, o senhor é muito importante!

O CAVALO TE TRÓIA – Sou o único cavalo da historia! O meu verdadeiro nome é Tratado de Paz. Apareço sempre no fim das guerras.

[...].

O CAVALO BRANCO DE NAPOLÃO – Cavalo! O único cavalo da história sou eu! Em todas as batalhas do mundo tenho tomado parte. Sou o cavalo que não morre! O cavalo do comandante (ANDRADE, 2005, p. 65-66).



Tal como mencionado anteriormente, há aqueles que lutam e representam um lado com orgulho de quem são, sem se dar conta de que são apenas um meio para o homem conseguir seu objetivo, pois o cavalo sempre segue o caminho que seu dono mandar.

Há que se distinguir, entretanto, tipos de homens e tipos de cavalos, pois assim como há os homens que exploram e homens que são explorados, há cavalos que trabalham a duras penas e os que se beneficiam do fato de carregarem o comandante que, como bem mencionado pelo Cavalo de Napoleão, é aquele que nunca morre, pois são os peões que vão para a batalha.

Assim, nessa relação dicotômica entre o homem e cavalo na peça, é possível observar que a figura do cavalo é construída de forma alegórica ao transcender o papel do simples animal de carga para assumir um caráter representativo no progresso da sociedade de posses.

Se na modernidade, a partir do processo de industrialização, devido à necessidade da produção massificada de mercadorias, a utilização do cavalo para a produção passou a ser totalmente inviável, o animal segue sendo o símbolo das máquinas que passaram a substituí-lo, seja no processo de produção industrial, seja no transporte dessa produção, porque, ainda que a força motriz tenha dado lugar a motores à combustão, a potência desses motores é medida em cavalos de potência. Assim, ainda que o animal não seja mais o responsável direto pela produção ou pelo transporte – de cargas e de pessoas – segue ele sendo o símbolo dessas atividades humanas.

Além do modo como as figuras do homem e do cavalo são abordadas no texto, pode-se dizer que a própria estrutura textual se constitui de modo a ressaltar o caráter alegórico da peça, visto que, apesar de apresentar uma sequência linear de acontecimentos, com início, meio e fim bem delimitados, os dados históricos e personagens apresentados são inseridos de forma caótica, parodiando elementos historiográficos e apresentando durante a fábula personagens de diferentes períodos da história, como Byron, Capone e o Cavalo de Napoleão, associados a personagens míticos, como o Cavalo de Troia, Ícaro e religiosos, como Cristo e São Pedro. Não obstante, essa liberdade de criação utilizada pelo autor, no que se refere ao modo de construção das personagens e mudanças de cenários, denota características da sátira menipeia, assunto que será retomado adiante.

Há que se considerar, também, o momento histórico em que Oswald escreve a peça, pois em todo o mundo ocorrem sucessivas ebulições de acontecimentos marcantes no âmbito político, econômico e social, caracterizando uma atmosfera caótica que culminaria na Segunda

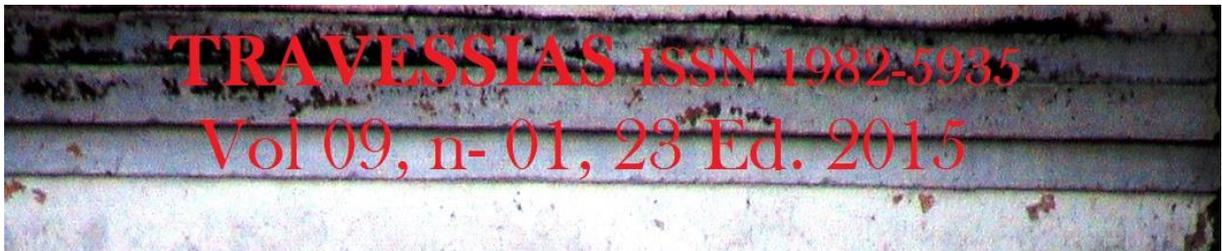


Guerra Mundial. No Brasil, pouco antes da data de publicação da peça, em 1930, há o surgimento da Segunda República e início da era Vargas, passando a desenvolver-se um governo autoritarista e censor, fato que influencia diretamente no campo das artes. Em 1932, eclode em São Paulo a Revolução Constitucionalista que, poucos meses depois, é esmagada por Getúlio Vargas. Em 1933, mesmo ano de escritura de *O rei da vela*, na Alemanha, é organizado o Gabinete Nacional Socialista de Hitler que, poucos meses depois, é autorizado pelo Parlamento a exercer o poder legislativo. Já no mesmo ano de publicação de *O homem e o cavalo*, em 1934, Hitler, um ano após Alemanha e Japão romperem com a Liga das Nações, declara-se chefe do Estado Alemão (GARDIN, 1995).

É a partir desse contexto que Oswald procura agir e sua ação denota seu caráter canibal no teatro, bebendo de diversas fontes e construindo em *O homem e o cavalo*, um panorama amplo da história e da cultura da sociedade que culminariam no momento atual e que tiveram como princípio a guerra, o conflito e a segregação. A partir dessa visão panorâmica de Oswald, diferente do que ocorre em *O rei da vela*, em que a cena nacional será a preocupação, e diferente de *A morta*, cujo desenvolvimento da fábula se ambientará num mundo onírico, segundo Gardin, em *O homem e o cavalo*:

Sua lente-olho deixa o nacional específico e faz ‘travellings’ por um amplo painel político, econômico, histórico, mitológico, cultural. A leitura de *O homem e o cavalo* exige do leitor ir a outros contextos que são citados no decorrer do texto e construir, pedaço por pedaço, o painel panorâmico de um universo experimental. É preciso que esse leitor deixe a passividade tradicional de apenas observar o trabalho já montado, pois, aqui, ele deve tomar parte ativa, isto é, ir, também, montando as peças do jogo textual. O texto vai funcionando, como queria Oswald, como uma espécie de roteiro. Apesar de estar colocado em forma cronológica, isto é, quadro após quadro, cena após cena, estas são perfeitamente mutáveis e deslocáveis de seu lugar de origem (GARDIN, 1995, p. 130).

Essa atemporalidade das personagens e dos cenários aponta para o fato de o tema da peça ser um assunto atemporal, já que, segundo Oswald, desde a invenção da propriedade privada e da herança, existe a burguesia e o proletariado. Além disso, esses fatores também denotam a liberdade criativa do autor em romper com padrões clássicos ao narrar uma história, porque o importante na peça não são os fatos que ocorrem, mas sim a que reflexão esses fatos podem



fazer o público/leitor chegar. Um dos caminhos que a modernidade encontrou para chegar a tal reflexão é revisitação do passado por meio da reelaboração parodística deste. Segundo Hutcheon:

A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] Essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Por isso, há que se observar que as personagens históricas trazidas na peça remontam diferentes momentos da civilização descontextualizados de seus referentes primários, sendo então parodiados e/ou carnavalizados, deslocando-os de seus locais comuns.

Logo no início da peça, tem-se a presença de São Pedro, que abandona o mais alto trono, o céu, para vir a terra, trazendo consigo as 4 Graças - como paródia das graças celestiais - remontando figuras canônicas sob uma nova perspectiva, ironizada e dessacralizadora. Esse processo torna possível o deslocamento da percepção do público/plateia da peça, que se vê obrigado a realocar em seu mundo um espaço para cada uma das personagens. Nessa perspectiva, no que se refere ao modo de percepção teatral de Oswald, pode-se dizer que:

Sua visão está não só focalizada no modo como o signo constrói a percepção das relações sociais mas, também e principalmente, como estes atuam na recepção e de que modo, através dessa atuação, pode ser um signo gerador de transformações, um signo transformador. [...] Este tipo de pensamento o levará ao procedimento paródico e ligará o conceito de antropofagia ao procedimento paródico irremediavelmente. [...] O mundo não passa uma superposição de textos que vão se construindo-destruindo e tecendo a imensa rede de significação (GARDIN, 1995, p. 51).

Não se trata de nenhuma novidade mencionar que o teatro ou a escritura oswaldiana propõe a construção de novas inteligências, entretanto, é necessário ressaltar a visão transformadora e quase romântica que Oswald tem em relação ao teatro e seu poder de transformação social. Segundo Gardin:

Oswald busca uma nova função para o teatro. Queria tirar-lhe o caráter elitista e devolver-lhe o cunho de comunicador de massa. Ansiava por um teatro feito para a massa popular. Não resta dúvida que toda a



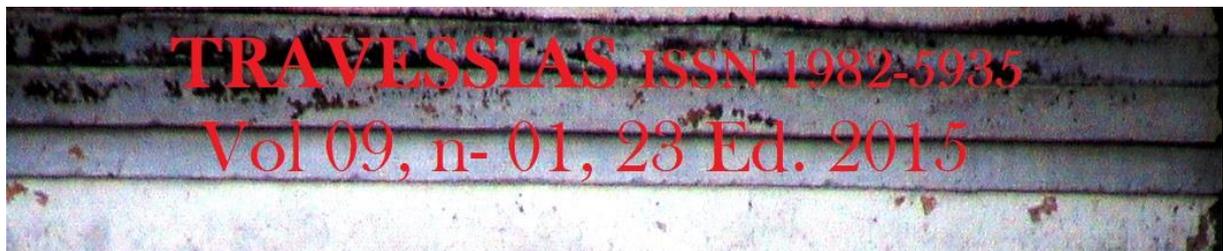
estrutura de sua peça *O homem e o cavalo* segue e pensa ser uma estrutura teatral para estádios (GARDIN, 1995, p. 50).

Ou seja, sua preocupação, notoriamente, era a de fazer com que a massa pudesse, por meio do teatro, vir a repensar suas práticas e crenças e desmitificar o mundo passado como um modo de recriar o mundo presente. Assim, assuntos do cotidiano da vivência humana que são vistos e tratados como tabus teriam a possibilidade de serem ressignificados. Nessa conjuntura, instituições sociais, como o casamento – assunto tratado em *O rei da vela* – e fenômenos da corporeidade, a exemplo do ato sexual, assumiriam novas dimensões. O primeiro, como celebração sagrada, e o segundo, como prática carnal e pecaminosa a ser reprimida, sofreriam uma inversão de papéis, de modo que o que era estritamente puro seria visto como algo corrompido e o que era visto como pecaminoso passaria a ser simplesmente algo natural. Por esse motivo, no processo de carnavalização, faz-se necessária a inserção tanto de elementos da ordem do sagrado, quanto à utilização daquilo que estiver diretamente ligado às questões do corpo e da natureza humana.

A ligação com o baixo corporal aparece logo no início da peça, na rubrica que descreve a primeira cena do primeiro quadro em que elementos que deveriam ser estritamente terrestres, ligados às necessidades básicas do ser humano, fazem parte do ambiente celestial e destinam-se a figuras divinas, como se pode observar no seguinte trecho: “A cena representa um velho carrossel. Ao fundo, um elevador inutilizado. Uma inscrição DEUS-PÁTRIA-BORDEL-CABAÇO. De um lado, três reservados: HOMENS-MULHERES-ANJOS” (ANDRADE, 2005, p. 39).

Esses reservados, mais tarde, ao serem utilizados pela personagem Divo, são assunto da conversa entre as 4 Garças, as quais observam o fato de ele estar praticando hábitos terrestres, reificando a decadência que o ambiente celeste sofre. O rebaixamento das personagens celestiais possibilita a reinterpretação do próprio céu cristão. Segundo Bakhtin:

Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o ‘baixo’ terrestre e corporal para aí morrer e renascer (BAKHTIN, 1987, p. 325).



Esse rebaixamento ligado às questões do corpo, àquilo que é estritamente próprio da natureza humana tem o poder de desvelar as práticas desenvolvidas socialmente, pois ainda que o rebaixamento esteja diretamente ligado ao natural do homem, é tido como tabu cultural, sendo por isso profícua ferramenta de dessacralização.

Localiza-se aí, nessa inversão carnavalesca a partir do baixo corporal, um dos princípios básicos da antropofagia oswaldiana: a morte e o renascimento. Quanto mais alto for o objeto a ser rebaixado, maior será o impacto discursivo sobre o público que está acostumado a ver o alto como alto e o baixo como baixo. Assim, a carnavalização de elementos sagrados, como o céu, poderá provocar um maior estranhamento e consecutivamente maior reflexão do público.

A conversa inicial entre as 4 Garças, Malvina, Querubina, Etelevina e Balduína, já é um forte indicativo do processo de carnavalização do ambiente celeste. Primeiramente, o que deveriam ser as quatro graças, figuras divinas, se transformam em uma analogia à figura arquetípica da nossa cultura das “mulheres fofoqueiras”, que passam seu tempo a falar da vida alheia enquanto desenvolvem atividades rotineiras, como bordar ou costurar, como se pode observar no trecho:

E TELVINA (Bocejando) – Ih! Que dia pau! Quando é que acabará esta eternidade!
MALVINA – Eu é que não posso ficar sem ocupação. São Pedro me pediu para fazer umas toalhinhas, o fio de nuvem acabou...
BALDUÍNA – Não esqueça as iniciais...
E TELVINA – Ih! Céu é pau! Que pena Rasputin ter ido para o inferno!
BALDUÍNA – A culpa foi do Iussupof que não deu tempo dele se confessar! (ANDRADE, 2005, p. 41).

Ainda, na sequência do diálogo, numa conversa que funde a todo tempo elementos celestiais e terrestres, as 4 Garças julgam a vida – ou a pós vida – dos demais habitante do céu, como o Divo e o Poeta-Soldado, mas aqui a ênfase não deve ser dada à observação dos juízos de valores dados pelas Garças, mas sim pelo modo como se constitui o diálogo, como se observará no trecho, ao falarem sobre o Poeta-Soldado:

E TELVINA – Que fim levou ele? Não comungou hoje...
BALDUÍNA – Nem tomou o café com leite!
QUERUBINA – Eu sei... mas não posso dizer...
AS TRÊS – Conte! Conte!



QUERUBINA – Ele pediu segredo...
AS TRÊS – Ora! Segredo no céu! Boa piada!
QUERUBINA – Me fez jurar por Deus que eu não contava!
ETELVINA – Empregando o nome de Deus em vão!
MALVINA – Que pecado! Daqui um pouco São Pedro expulsa ele daqui
(ANDRADE, 2005, p. 42).

É possível notar no trecho acima que elementos e ações diretamente ligados à prática humana, como a alimentação e excreção, são aclimatados no ambiente divino, e todas as ações das personagens ocorrem de modo a parecer inserir-se num ambiente que poderia ser qualquer outro menos o céu, pois mesmo no céu as personagens são passíveis de punição e vítimas do pecado, como o de falar o nome de Deus em vão, pecado esse cometido ironicamente pelas próprias Garças ao julgarem a ação do Poeta-Soldado. Essa carnavalização do ambiente celeste é, ainda nessa cena inicial, lavada ao extremo, como se observará no trecho a seguir:

BALDUÍNA – [...] Lá embaixo contavam que o céu era uma boniteza. Eu fiquei virgem a vida inteira para guardar a castidade praqui! Falavam em festas de entontecer. Cardeais! Ceias. Não encontrei por aqui nem um periquito macho pra me coçar...
MALVINA – É verdade que temos São Pedro...
QUERUBINA – Eu prefiro o Poeta-Soldado.
BALDUÍNA – Qual! Outro brocha! É só tamanho!
ETELVINA – O Divo pelo menos canta!
BALDUÍNA – Canta! Canta mas não entoal!
ETELVINA – Vocês estão ficando histéricas. Precisam consultar um psicopata!
BALDUÍNA – Também com estas três frutas... É isso! Homem que vem parar no céu! (ANDRADE, 2005, p. 43).

Observa-se que a noção de um paraíso celestial é destruída a partir da perspectiva das 4 Garças, que esperavam encontrar no céu um lugar onde o pecado – como a relação carnal – fosse liberado. Assim, a visão do paraíso não seria o desprendimento transcendental de tudo que fosse material, mundano e carnal, mas sim viver livremente isso tudo, como se o pecado fosse liberado como prêmio por uma vida puritana.

Entretanto, essa dessacralização do céu, antes de ser um ataque à Religião Católica, pode ser vista como uma crítica àqueles que seguem os dogmas cristãos e passam a vida em busca de alcançar o reino dos céus, promovendo o bem – na perspectiva cristã –, não por essa ser



simplesmente a atitude certa a se fazer, mas por acreditar que existe uma recompensa para suas atitudes.

Como observado ainda no trecho anterior, apesar das atitudes que levam o sujeito por determinado caminho, o discurso e o pensamento subjacentes a essas atitudes apontam em uma direção oposta, já que para as Garças o importante era o modo como elas poderiam vir a se beneficiar em suas vidas pós-morte, negando parte de seus instintos naturais em vida, para que pudessem vivê-los livremente após a morte, ressaltando a contradição do indivíduo que segue cegamente os dogmas religiosos. Essa mesma contrariedade é observada adiante, quando no 8º quadro, São Pedro, em diálogo com Cristo, parece arrepender-se e recordar suas origens humildes como pescador:

CRISTO – Estás imbuído de materialismo histórico, Pedro! Nem parece que viestes das celestes paragens de meu pai!

SÃO PEDRO – Sim. Vim do céu! Dum país de borboletas, abelhas, colibris! Um país sem saúvas. Para crianças ricas. O céu, meus senhores, é uma tapeação de classe. Eu sou um rude homem terreno. Fui pescador, fui barqueiro... (ANDRADE, 2005, p. 131).

Então, tentando salvar-se de ser julgado junto com Cristo como representante dessa classe rica, São Pedro, ainda que no início da peça fuja do céu a procura de um lugar onde a burguesia ainda comandasse, mostra-se solidário à causa socialista e retrata o céu como um paraíso edênico destinado somente aos merecedores, aos que seguem os rigores da sociedade de classes.

Vale aqui considerar que a paródia é um processo biunívoco, pois ela não trata da simples negação ou destruição do objeto representado, mas compreende uma construção quase paradoxal que, ao mesmo tempo em que nega, reafirma, para desse modo tornar possível a dessacralização de um mundo pleno e criar novos olhares sobre ele, assim como ocorre na fala de São Pedro uma mudança de perspectiva, em relação à visão cristã, sobre o que é o céu. Corroborando esse pensamento, Linda Hutcheon afirma que “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

O que se pratica então é o destronamento de elementos que até então pareciam inatingíveis e imaculados. Além de São Pedro, em *O homem e o cavalo*, devido à importância e dimensão histórico-religiosa que estas figuras atingem no mundo ocidental, mais dois



personagens são dignos de nota quando se fala do destronamento carnavalesco na peça: Cristo e Cleópatra.

Na terceira cena, que fecha o 5º quadro da peça, “S.O.S.”, num mundo tomado pelo socialismo, as personagens representantes da burguesia gritam por socorro e buscam fugir da revolução socialista comandada pelos trabalhadores e soldados. Dentre as personagens da cena, aparece a figura de Cleópatra, que está sendo cercada por marujos ferozes e pelo povo, que a destituem de seu poder de rainha. O destronamento de Cleópatra torna-se extremamente significativo devido ao fato de a cultura egípcia ser, ao lado da cultura grega, um dos berços da civilização ocidental. Não obstante, além de detentora do poder político e militar, assim como acontecia com os faraós, Cleópatra era considerada por seu povo uma divindade, fator que torna mais evidente o processo de carnavalização após a derrocada da personagem.

No 8º quadro, de forma ainda mais significativa e contundente do que ocorre com Cleópatra, obviamente que isso se deve à representatividade de cada uma dessas figuras para a cultura judaico-cristã-ocidental, Cristo é destronado de seu posto de deus e salvador dos homens e assume o papel de um genocida. Logo na primeira cena, ele é comparado a Hitler e colocado como um antissemita, como se pode observar no trecho a seguir:

A VERÔNICA – Eu me lembro. Foi naquele frege do Calvário há vinte séculos. *(Volta para frente a fotografia que tem nas mãos onde aparece Adolf Hitler crucificado na Suástica)* O senhor era dos nossos...

SÃO PEDRO *(Reconhecendo a fotografia)* – Mas esse é Cristo! Cristo rei!

A VERÔNICA – Perfeitamente! O chanceler Cristo, a última encarnação do anti-semitismo (ANDRADE, 2005, p. 121).

Lembrando um pouco da história bíblica e da origem do cristianismo, quando Pedro fundou a Igreja Católica baseado nos ensinamentos de Cristo, fez com que este e sua Igreja negassem a tradição judaica à qual pertencia. Além disso, um dos maiores massacres da história, o holocausto, que vitimou milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, teve como principal responsável um líder Cristão que almejava a criação de uma raça pura. É possível, então, a partir do trecho observar que, numa inversão de papéis, por associação, Hitler, considerado historicamente, e de forma maniqueísta, um dos maiores assassinos da história, é colocado no patamar de um deus que morreu por seu povo, enquanto Cristo sofre o mesmo processo de forma contrária.



Aflora a partir de então um dos ideais norteadores do pensamento marxista, o da religião como ópio do povo, pois em nome de Deus torna-se possível fazer aquilo que não é cristão, matar o próximo, como se pode observar no trecho em que Cristo, como representante máximo da sociedade burguesa tradicional cristã e branca, é julgado:

O TIGRE (*A Cristo*) – O senhor é Deus?

CRISTO – Dizem...

O TIGRE – O senhor é acusado de ser um elemento insuflador em todas as guerras. Em todos os hinos e besteiras nacionais, o senhor aparece. Os alemães quando querem matar gente dizem GOT MIT UNS! Os franceses dizer DIEU GARDE LA FRANCE! Os ingleses GOD SAVE DE KING!

[...]

CRISTO – Pedro! Pedro, vem em meu auxílio!

O SOLDADO VERMELHO (*A São Pedro*) – O senhor conhece esse homem?

SÃO PEDRO – Não!

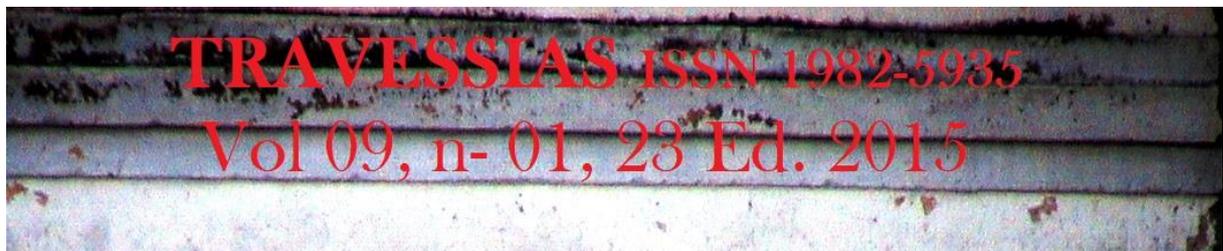
[...]

CRISTO – Havia de me negar outra vez! Safado (ANDRADE, 2005, p. 129).

O trecho, além de servir como marco da revolução socialista na peça, pode ser visto como paródia do julgamento bíblico de Cristo, quando Pedro nega conhecer o filho de deus. Vale nesse momento retomar a discussão sobre a sátira menipeia⁶, pois apareceram durante a análise da peça diversos elementos que correspondem a esse gênero teorizado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, sendo um deles o jogo de oximoros e contrastes como o observado entre as figuras de Hitler e Cristo. Segundo Bakhtin:

Uma particularidade muito importante da *menipeia* é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista). As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas

⁶ “A ‘sátira menipeia’ exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnavalesco, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. A ‘sátira menipeia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2008, p. 129).



feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. O homem de ideia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade (BAKHTIN, 2008, p. 131).

Ainda que tais características sejam recorrentes na peça, como ocorre na sexualização de São Pedro, é na figura de Cristo que elas ganham contornos mais extremos, quando a personagem é julgada por seus crimes contra a humanidade e acusada de charlatanismo por São Pedro, por vender uma ideia de céu para os pobres, como se pode observar nos trechos:

CRISTO – Fui eu que criei com João Batista a grande senha do Reino dos Céus!

SÃO PEDRO – No nosso comitê apostólico o Reino dos Céus tinha de fato uma significação revolucionária. Concreta e terrena. Era o poder que queríamos tomar com as massas oprimidas. Quando Roma perdeu a Dácia e foi batida em Teuteburg, a mão-de-obra em carência ameaçou o latifúndio. Mas a revolução agrária se processou em tona da pequena propriedade. As massas encaminhadas para a servidão viram o latifúndio se reconstruir com feudalismo. E ficaram esperando o até hoje pelo Reino dos Céus! (ANDRADE, 2005, p. 130).

E na sequência da conversa entre os dois:

CRISTO – Pedro, eu te tirei do cárcere em Jerusalém, no dia em que Tiago foi morto à espadada.

SÃO PEDRO – Tirou o quê!

CRISTO – Um anjo te libertou!

SÃO PEDRO – Tapeação! Anjo nenhum! Foi o capitalista Arimatéia que mandou embebedar os guardas e abriu o xadrez. Vivíamos de magia. Teretetê, anjo! (ANDRADE, 2005, p. 131).

Como se observa, a sátira menipeia se insere a partir de uma cosmovisão carnalizada da personagem de Cristo. O referente primário, Jesus Cristo, filho de Deus e salvador da humanidade, é deslocado para uma realidade distinta e fantasiosa, como meio de dessacralizar sua figura, caracterizando-se como um bandido histórico genocida. O deslocamento de olhar sobre essa figura mítico-religiosa implica, consecutivamente, na desestabilização de tudo o que ela representa para a história e para a cultura ocidental.

Além disso, revela-se na peça outro aspecto que se aproxima da sátira menipeia, caracterizado pela utopia social, que em *O homem e o cavalo* não se resume a um quadro ou cena, mas é potencialmente visto como o mote da peça, pois o desenrolar da fábula pode ser resumido



na ascensão do socialismo como substituto da sociedade de classes, criando uma visão utópica de um mundo ideal. Segundo Bakhtin:

A menipéia incorpora frequentemente elementos da *utopia social*, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos; às vezes a menipéia se transforma diretamente em romance utópico [...]. O elemento utópico combina-se organicamente com todos os outros elementos desse gênero (BAKHTIN, 2008, p. 134-145).

Ainda que a peça como um todo tenha esse caráter utópico, um dos quadros retrata os pressupostos de Bakhtin. O sétimo quadro, “A verdade na boca das crianças”, como já descrito anteriormente, é o retrato idealizado de um mundo livre das convenções sociais baseadas na herança e na propriedade, como se pode observar na conversa entre as 3 crianças:

A 3ª CRIANÇA – Era o mundo do cavalo de guerra, do cavalo de corrida, do cavalo camponês e do “cavalo” – doença!

A 2ª CRIANÇA – Hoje não há nada mais disso.

A 1ª CRIANÇA – Nascemos no mundo do cavalo-vapor. A socialização e a paz.

A 2ª CRIANÇA – Custou muito a passagem de um mundo para o outro?

A 3ª CRIANÇA – O sacrifício de milhões de vidas. Os trabalhadores conquistaram o poder palmo a palmo, país por país. A maior parte dos que iniciaram a luta não chegaram ao fim dela. Mas deixaram um mundo novo para nós e para os seus filhos! (ANDRADE, 2005, p. 111-112).

Outros dois aspectos que remontam à sátira menipeia na peça referem-se ao deslocamento histórico-espacial da fábula e à fantasia em função de um ideal filosófico-ideológico. A menipeia “está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital” (BAKHTIN, 2008, p. 130). Além disso,

[...] os heróis da menipéia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. [...] Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso (BAKHTIN, 2008, p. 130).

Observa-se, a partir do estudo dos nove quadros da peça, que toda a sequência de acontecimentos se dá de modo inusitado, sem compromisso com a verossimilhança, mas que



serve ao propósito ideológico da provocação e da experimentação da verdade. Não obstante, “a ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipéia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 131) e é essa capacidade que caracteriza em Oswald seu caráter devorador do mundo, praticando a máxima pregada no *Manifesto Antropófago*: “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1980, p. 81), frase que sintetiza o espírito antropofágico oswaldiano em *O homem e o cavalo*.

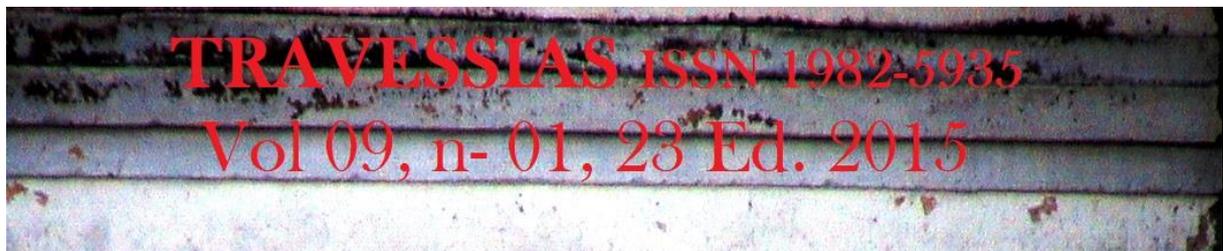
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O homem e o cavalo* Oswald explora por meio da linguagem artística e da desconstrução e reconstrução dos discursos canônicos o discurso alegórico, parodístico, satírico, intertextual e carnavalizado, como forma de pensar criticamente a cultura e o homem brasileiro.

O primeiro desses elementos, a alegoria, possibilita a releitura do passado, a exemplo do cavalo, que vai simbolicamente se transformando. Historicamente, a imagem do cavalo associa-se ao cavalo de guerra, que representa todos os conflitos entre povos em disputas territoriais e de poder, para chegar ao cavalo a vapor, símbolo do desenvolvimento industrial na União Soviética e, conseqüentemente, do socialismo. Trata-se da vitória do socialismo sobre o capitalismo ou, como Oswald mesmo observa em sua escrita ensaística, a vitória do matriarcado sobre o patriarcado.

Já a paródia faz transparecer aspectos dos contextos sociais, culturais, religiosos e estéticos, negligenciados pelo discurso oficial. A partir da recuperação de referentes para sua atualização, o autor mostra o quão ridículas são algumas práticas do homem moderno brasileiro, ao aceitar e viver culturalmente preso a tendências exteriores e, por vezes, negar a natureza de seu *habitat*. Segundo Hutcheon, a partir da paródia, o autor tem a possibilidade de, na relação entre presente e passado, “falar para um discurso a partir de dentro desse discurso” (HUTCHEON, 1991, p. 58) e desfazer a noção de centro daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. Assim, Oswald, ao falar das contradições do e para o homem dos trópicos sendo ele mesmo um deles, realça as características desse sujeito marginalizado e possibilita que ele veja de forma ampliada a própria *práxis* e possa repensá-la.

Essa visão parodística possibilita que aqueles que são marginalizados possam ser vistos no discurso e, a partir de então, aqueles que ocupavam o lugar de destaque, pertencentes à ideologia



dominante, passem a ser vistos de modo a ressaltar seu caráter risível e grotesco. A partir de então, ocorre a inversão carnavalesca dos papéis.

A junção desses elementos forma em *O homem e o cavalo* a síntese do discurso antropofágico como reelaboração de uma cultura híbrida ancorada nos mitos do passado e nas suas reformulações no presente, possibilitando que o pensamento oswaldiano deixe de ser um protesto intelectual de um grupo de artistas e chegue até o grande público como uma formulação filosófica genuinamente brasileira.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Prefácio de *O homem e o cavalo*. In: ANDRADE, Oswald. **Panorama do fascismo; O homem e o cavalo; A morta**. São Paulo: Globo, 2005.

ANDRADE, Oswald de. **Oswald de Andrade**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. Org. Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. **Panorama do fascismo; O homem e o cavalo; A morta**. São Paulo: Globo, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade**: ideologia, intertextualidade e escritura. São Paulo: Annablume, 2003.

GARDIN, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2010.