

A estética do esperpento¹ na Dramaturgia de Oscar Gama

Prof^a Dr^a Ester Abreu Vieira de Oliveira
UFES

Este ensaio tem como objetivo fazer uma aproximação das obras *Estação Treblinka Garden* e *A mãe provisória*, do escritor capixaba Oscar Gama com algumas obras “esperpênticas” do escritor espanhol Don Ramón de Valle-Inclán.

Introdução

A escolha deste tema tem duas motivações, uma de caráter geral, outra, pessoal. A primeira se relaciona com o desejo de evidenciar a dramaturgia capixaba, segundo a estética do “esperpento”, de Valle Inclán, dada à escassez de estudos específicos das peças dramáticas da região e ao interesse que tem despertado, mundialmente, a obra deste escritor espanhol. A segunda advém do interesse da autora deste trabalho pela literatura espanhola e do seu desejo de apresentar um escritor hispânico, Valle-Inclán, figura de suma importância da contemporaneidade, evidenciando sua técnica artística mais original, a do “esperpento” que, como se verá, é, em sua essência, uma deformação da realidade. Essa técnica super-realista proporciona à obra dramática um caráter realista-poético.

A idéia do tema surgiu em 1980, quando se representava, na UFES, *Estação Treblinka Garden* de Oscar Gama, na ocasião, estudante de Psicologia dessa Universidade.

Durante a representação, a autora deste ensaio observou pontos de contato entre a referida peça e as inseridas na estética do “esperpento”, do escritor espanhol Don Ramón de Valle-Inclán. Desta maneira foi movida a comprovar até que ponto a sua opinião era verdadeira.

Seria problemático considerar o confronto destes dois dramaturgos sem maiores especificações, como um estudo de Literatura Comparada, pelo menos dentro dos moldes tradicionais em que este pode ser concebido. Não se trata aqui de propor juízos de valor sobre as obras cotejadas, nem de rastrear influências supostas ou reais de uma sobre a outra, pois isso parece descartável devido ao fato de que o dramaturgo capixaba não conhecia o teatro de Valle-Inclán, quando escreveu *Estação Treblinka Garden*. Porém, como de certa forma, existem influências do expressionismo alemão em um e outro dramaturgo, este ensaio encara as afinidades das artes como privilégio de várias relações de dependência próprias a um exame desse fenômeno de contato literário.²

A mãe provisória³

A mãe provisória está dividida em dois atos. O niilismo do universo dessa obra antecipa o da *Estação Treblinka Garden*. A ação se passa num ambiente comum de apartamento, quarto-sala conjugados. Um mobiliário pobre e exótico o compõe: uma mesa, adornada de corações vermelhos; uma cadeira, cheia de estrelinhas prateadas e uma penteadeira com um vidro comum em lugar de espelho.

Ao fundo, à direita, há uma porta com grades. No teto, há estrelas de papel, casinha de boneca, carrinhos, brinquedos diversos, chaves e vários outros objetos pendurados.

A superposição de objetos de variados usos sugere um ambiente de alucinação, com um retorno desordenado ao mundo infantil.

As personagens, um homem e uma mulher, aparentemente despersonalizadas, sem um nome preciso, indicadas por características determinantes, negro e ex-artista, viverão e recordarão cenas de pesadelo. Seja num relacionamento entre uma decadente ex-atriz e o seu filho negro, que às vezes parecem representar cenas do passado da ex-atriz, de modo que a realidade e representação se fundem como situações normais de uma existência, seja numa segunda visão, num relacionamento entre um judeu negro, preso em um campo de concentração nazista e o seu guarda, no momento em que oprimido e opressor preenchem o tempo comum com representações e fantasias. Por isso, esse cenário será palco de duas ações sucessivas: uma no camarim de uma ex-atriz e outra em uma cela de uma prisão. As cenas vividas por estas personagens refletem o processo da criação — coito e nascimento — e ainda o medo; a submissão; a opressão; o duplo problema racial (de cor e raça); a frustração de amor e glória; a rejeição; a solidão e a impassibilidade.

Tudo isso reforça a idéia de um ambiente negativo e ambivalente.

A presença de vidro no lugar do espelho da penteadeira do camarim, ornamento feminino, é paradoxal. É a reunião de contrários, pois a matéria existe, mas é como se não existisse. O seu estado de “transferência” indica que se pode ver através dele e não refletindo nele. Não há resistência nem dor nessa contemplação, porém um narcisismo constante.

A mesa com cadeira para o jantar reflete ordem, prisão a tabus, a regras tradicionais. O relógio de ouro, que não funciona, pertencente à mãe do Negro (no papel de amante), reflete o perpétuo, o mecânico e o falso autoritarismo materno. Ele será mencio-

nado no primeiro ato, em uma cena patética e absurda, num diálogo entre a ex-atriz e o Negro, malandro e freguês, em conquista da prostituta:

Negro — (Por pantomima, olha as horas em um relógio imaginário no qual dá corda). Táí, mulher, te dou esse relógio, foi da minha mãe, tá sabendo? Te dou se você deixar pela metade de preço.

Ex-atriz — (Desconfiada) Funciona? Por que a sua mãe te deu?

Negro — Ah... um dia ela cansou de ver as horas passando sempre, não adiantava, ninguém fazia nada pra impedir, todo mundo sem poder fazer nada...

Ex-atriz — E daí?

Negro — E daí que ela se matou sabe? Mas deu azar, enterro da velha saiu atrasado, foi enterrada depois do dele.

Ex-atriz — (Persistindo na desconfiança) Mas funciona?

Negro — Não funciona não, mas é de ouro, tá sabendo?

Ex-atriz — Caio nessa não, maninho, sou macaca velha! E pra que serve um relógio que não funciona?

Negro — Aí, mulher, é bom que você não precisa se preocupar com as horas. Pode sempre chegar atrasada aos encontros e dizer que seu relógio estava quebrado.⁴

Numa ação tumultuada, as personagens vão exercer papéis diversos. O Negro, hermafrodita, poltrão, malandro, explorador, explorado, será o filho e o amante. A prostituta e ex-atriz decadente, porém saudosa do sucesso, o verdugo e a castradora. Num universo absurdo, onde relógio não funciona, sentimentos são ambivalentes e frios como a luz do luar, há uma vida vazia e falsa, de sonho, como no diálogo do primeiro ato que se segue, onde as duas personagens sonham e o **Negro** manifesta sua filosofia existencial: a vida é um sonho ruim, a morte uma forma de viver. “Só vive realmente quando se consegue experimentar morrer”:

Ex-atriz — (Sem notar a presença do negro Parece estar vendo uma cena de sonho se desenrolar diante de seus olhos). O teatro lotado, me aplaudindo de pé, o Cassino da Urca... depois proibiram o jogo e tudo acabou, tudo... tudo lotado, todo o teatro cheio de pessoas arrumando pistolão pra conseguir entrar, flores de importantes autoridades civis, militares e religiosas (com capricho e afetação) Ohh, apenas bons

é a sua culpada que te deixou nascer, é a sua mãe verdadeira! Ela que tem de cuidar de você, de te vigiar! (Sai correndo de cena, com medo).⁵

Num cosmo de negatividade e anonimato aparece, no II ato, ao finalizar a peça, uma personagem com o nome de Davi. Nome bíblico, judaico que, direciona o espectador ou o leitor para a imagem de um judeu num campo de concentração, com seu guarda alemão e com seus sonhos, após ter passado por todos os processos de uma recluso forçada: algemamento, interrogatório e morte.

Ao ver seu sonho desfazer-se repentinamente, isto é, quando tomou conhecimento de que não havia cadeira, espelho, mesa e nem mãe e que estava em uma cela com guarda e ia morrer, essa personagem sofreu o desespero da desilusão. Vislucrando a esperança de vida, negou a sua origem judaica antes de caminhar para a morte.

Negro — *(Vira-se para a porta). Quem é esse homem abrindo a porta da cela? (Espanta-se com as suas próprias palavras) É um guarda e é você, mãe! Você é um guarda no nosso teatro! Você é um guarda e isso é uma cela!*

Ex-atriz — *Nós nunca saímos dela.*

Negro — *(Gritando). Isso é uma cela, mãe!*

Ex-atriz — *(Indiferente) Isso é um campo de concentração, meu filho.*

Negro — *(Alucinado) Eu não quero ir pra câmara de gás, me, não quero!*

Ex-atriz — *(Profissional, conversa com alguém que está fora do quarto e da vista da platéia). Sim, senhor, eu sei o caminho e o que fazer. Como sempre, eu levo o rapaz e o revisto.*

Negro — *(Lança os braços para trás, como se alguém o estivesse segurando pelas costas. Alguém inexistente que o empurra em direção à porta apesar dos seus protestos e da sua resistência. Desesperado, urra de loucura). Mãe!*

Ex-atriz — *(Fria e indiferente). Fique, pessoal. (Os dois saem de cena. As luzes vão se apagando lentamente.)⁶*

Num mundo dual, andrógino, oponente (homem *versus* mulher; negro *versus* branca; verdugo *versus* prisioneiro; submisso *versus* oprimido), imperfeito e falso, onde reina a mentira fantasiosa, há uma continuação de teatro (teatro no teatro, recurso clássico).

Nele, a vida é castradora. Esquarteja-se a boneca (mulher-homem-mentira e mãe de mentirinha) e castra-se o negro (homem assexuado). A violência será mostrada em todo o momento. Seja nos gestos e olhares, seja na atuação despótica da personagem ou no motivo da faca que fornece não só a idéia de vingança e morte, como também, de sacrifício e põe em destaque o motivo fálico, amplamente reforçado no texto por uma diversidade de figuras sêmicas (homem/mulher, prostituição, parto mãe). O motivo da faca, extremamente violento, serve como denúncia. Ele tem o efeito de uma bomba, lançada contra um edifício que ocupa o lugar da causa social. O recurso de choque acusador costuma aparecer no “esperpento”, que tem o poder de nascer ao contrário, isto é, fora do teatro que se representa, porque o autor que se utiliza dessa estética, não vive integrado nos processos e idéias de sua sociedade. Enfim, o “esperpento” é um teatro realista, demolidor, sem ser reformista. É como um grito de quem não pode nem quer conservar um determinado diálogo porque é um teatro agressivo, “de cortes”. Segue-se o texto com o motivo da faca:

Ex-atriz — (Por pantomina, pega uma faca em cima da mesa e joga-se para ele, que se assusta e não apanha. Ela parece decidida). Nós representamos num teatro de cortes. Toma essa faca. Se esfolia e vai descobrir que debaixo do negro existe outra cor, disfarçada em outra pessoa louca, às vezes inveja, às vezes sangue, e vai ver que, do mesmo modo como é frágil, mamãe é educada e meu pai rico, você tem uma noite tampando a sua boca escondendo, e que eu estou branca da minha pele é a única certeza que tenho.⁷

Como um dos tratamentos do “esperpento” de Valle-Inclán é o exagero das características, a visão deformada de personagens, o que provoca uma alteração da História, pois surge de uma idéia de proibição, isto é, da dificuldade de mostrar-se ao público em sua forma normal, esta obra de Oscar, também se aproxima dessa estética valle-inclaniana, quando apresenta a personagem **NEGRO** subjugada à **EX-ATRIZ**.

O despotismo desta personagem se mostra nos gestos e falas, além de estar visível na cadeira, símbolo do poder, do autoritarismo, da impossibilidade e da frieza do dominador (Mãe). Ela representa a cadeira cativa dos políticos que nada fazem e, sem criatividade, se acomodam ao regime. Na disputa à cadeira, perde o povo, representado pela personagem **NEGRO**. O motivo da cadeira remete à política opressiva dos anos ditatoriais de sessenta para denunciar:

*NEGRO — (...) cada um que entra no nosso Congresso apenas repete o que outros já disseram. Isto esperando que todos os que têm idéias novas morram, ou que as idéias também envelheçam com eles ?!*⁸

Enfim, o desamor margeia o homem social e racialmente no universo de *A mãe provisória*, onde imperam a solidão, a monotonia, a falta de criatividade, a desarmônica uniformidade, a disciplina exagerada. Nele, há paródia e alegoria de Mãe, base da família, vista com múltiplas facetas: o Estado, o poder político, a guardiã e a castradora, a vendedora de prazeres, a vida ilusória, a sacrificadora e a mãe em dois extremos: boa e má.

Oscar faz do drama uma farsa à maneira pirandelliana, de verdade versus mentira. Sem dúvida esta obra também poderia estar inserida dentro da estética “esperpéntica” por apresentar a figura de uma mãe diferente de seu arquétipo, paráfrase de la **Pietà**, amostragem da parte cruel da natureza em sua indiferença com a dor humana. Na rejeição do filho, enfim, em sua vida de glória na ribalta e na sua prostituição e no seu imperialismo, está a deformação grotesca de uma mulher, representada também na desmembrada boneca, atirada brutalmente ao chão. Seu arquétipo de mulher — mãe é visto como o reflexo de uma imagem num espelho côncavo, como os do “Callejón del Gato”⁹ (Beco do Gato) de Madri do tempo de Valle-Inclán.

Porém, para encontrar-se a conotação essencial do “esperpento” em *A mãe provisória*, pode recorrer-se às falas de personagens de Valle-Inclán, como por exemplo, Max de *Luces de Bohemia*, mostrando o aspecto renovador dessa estética, diz ele:

“(…) Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”.¹⁰ Sem dúvida esse é o objetivo do dramaturgo capixaba, já que em *A mãe provisória* tenta assinalar uma tragédia da vida atual com precisão grotesca. As palavras de **PICA LAGARTOS E DON LATINO**, personagens da obra de Valle-Inclán, já mencionada (“**Pica Lagartos**” ¡El mundo es una controversia! — **Don Latino** — ¡Un esperpento!¹¹), justificam a “dialética interna” da obra de Oscar de que a vida é uma farsa e feita de contrários.

A assexualidade das personagens, que se transformam de noivo em noiva, aproxima-as aos bonecos, aos personagens de marionetes — técnica de transformação grosseira da vida, utilizada por Valle-Inclán em suas obras classificadas como “esperpênticas”.

Uma das riquezas do “esperpento” é a linguagem, quase sempre lacônica, telegráfica, carregada de sentido, impregnada de gíria e expressões populares.

Na linguagem de *A mãe provisória*, encontram-se alguns desses recursos da linguagem do “esperpento”, tais como alusões e jogos de palavras, por exemplo, “sessenta e oito já passou, te senta, setenta”; “artigo de primeira pra mulher da sua classe”, e ainda gírias e expressões populares, por exemplo, “caio nessa não”; “tá legal”; “manda esse bagulho pra cá”. Segue-se um exemplo de um aproveitamento da palavra **luto**:

Ex- atriz — Esta cadeira não fica bem aqui não combina comigo.

Negro — (Sem olhá-la). onde o quê combina com você, além de luto?

Ex atriz — (Aproxima-se da cama). Esta cama não fica bem aqui não combina comigo.

Negro — (Levanta-se nervoso) — Onde o quê combinar com você, além de luto fechado?

Ex-atriz — (Chega perto do espelho). Este espelho não fica bem aqui não combina comigo.

Negro — Onde o quê combina com você, além de luto por si mesma?¹²

No entanto, são o movimento cênico e os gestos das personagens que têm uma importância vital na representação do “esperpênto”. São eles que, indiscutivelmente, aproximam a técnica “esperpêntica” da cinematográfica, (a dos primeiros filmes: carreiras, sustos, morte grotesca e gestos apressados). A deformação da fala compreenderá a pausada entoação recitativa (personagens falando com pleno domínio da situação) ou o tumulto (todos gesticulando, blasfemando, murmurando).

Pode-se observar o primeiro recurso em *A mãe provisória*, mas é em *Estação Treblinka Garden* que se podem ver os dois. Seja nos gestos das personagens ou nos movimentos cênicos. Na cena dentro do ônibus, por exemplo, há um monólogo recitativo do motorista, e aparecem também personagens falando em coro fazendo gesticulações significativas e usando máscaras.

No teatro “esperpêntico”, os artistas, muito pintados, representam personagens bufonescos. Em *A mãe provisória*, a personagem negra é um exemplo dessa técnica de descaracterização¹³

2. Estação Treblinka Garden¹⁴

2. *Estação Treblinka Garden* é uma produção de Oscar de 1970. A ação transcorre em um dia de trabalho de operários de uma fábrica, cujo transporte é um ônibus que, metaforicamente, representa Deus, ou melhor dizendo, o poder, a força. É nesse veículo que ocorrem as maiores emoções da cena. É onde se passa todo o ciclo vital: coito-nascimento-morte. Ele é a prisão dos trabalhadores. Despoticamente, oprime-os, sacrifica-os e assassina-os. Ele representa o país que, num cosmos opressor, guarda seus habitantes-trabalhadores, e coloca dirigentes (motoristas) cruéis, que querem levar a dignidade humana até o pedestal, isto é, até o sacrifício, a morte, o extermínio total.

Há na obra compromisso com a realidade político-ditatorial brasileira do momento. Há evasão. Nesse subterfúgio de Treblinka, campo de concentração nazista, se desmitifica o poder político reinante no Brasil da década da Revolução de 64. É uma visão dramática e grosseira da realidade. Os deuses se desmitificam como se estivessem refletidos no espelho côncavo ou no fundo de um copo. Há irreverência, semelhante à refletida nas palavras de Max em *Luces de Bohemia* e, nas personagens de “sainetes”¹⁵ saída desse mundo cruel é a morte em massa “por atropelamento”. É o não nascer. O aborto. A despersonificação do homem na figura de bonecos e de palhaços cujos membros são vassouras e a assexualidade de personagens (homem-mulher grávida) são mostras desse caótico mundo grotesco, onde imperam a miséria, a opressão, a arbitrariedade, o imperialismo e a violência, mesmo trazendo em uma língua de “imperialista” a conotação de beleza, harmonia, perfume, no título “garden” (jardim). Enquanto que a palavra Treblinka lembra o macabro assassinato em massa. Treblinka e Garden são antíteses, uma contradição semântica, um jogo de palavras para parodiar a vida, além de ser uma aproximação à realidade histórica de Treblinka, onde as flores que ornamentavam a estação se contrapunham com a sorte dos que ali chegavam para morrer.

Em *Estação Treblinka Garden*, Oscar quer demonstrar que o povo brasileiro, mais precisamente o capixaba, é oprimido e escravizado: vive reduzido ao ambiente de um campo de concentração, sacrificado pelos déspotas dirigentes,ilhado do resto do mundo, para o qual não representa nada a não ser “uma estatística a mais”.

Esse povo faz parte não da história dos grandes heróis, mas da inter-história, da vida do dia-a-dia. O motorista, personagem principal, o “Caronte” dessa viagem macabra, no prólogo da peça explica:

A peça que vai começar daqui a pouco transcorre em um dia de trabalho. Esse dia de trabalho é dividido em duas partes. Na primeira, os trabalhadores, Nós, dormimos nos pedestais. Dormimos e sonhamos nos

*pedestais, como estátuas de heróis. Do herói que todo trabalhador é. Na segunda, viajamos de ônibus. Esta viagem de ônibus tem o principal objetivo o atropelamento de alguém, que será usado como argumento nas estatísticas dos países desenvolvidos (...)*¹⁶

Mas é preciso ter “cuidado com a ilha”, “ao lado da América”, cujos habitantes “estão rodeando o ônibus, armados”. Esta “ilha está invadindo o país desde o Chuí até o Amazonas”. Seus homens “estão no ar, no ar, o ar está cheio deles. Alguém precisa destruir as provas, alguém precisa destruir o povo! Destruam o povo e façam um manifesto!”.¹⁷ A manifestação de Vitória contra a opressão militar se faz por meio de uma literatura sem voz.

Essa peça é uma dramática e grotesca denúncia da ditadura militar, realidade que o autor associa a um dos crimes mais repulivos da história: a matança dos judeus em Treblinka — afã ariano de Hitler. O aspecto formal da denúncia justifica o subtítulo: trágico-comédia.

Nesta obra não há degradação humana. Só uma crítica à sociedade. E isto é “esperpento”. O homem tem, em certa ocasião, muito mais de anão que de gigante. A dor das personagens é artística, sua maneira de expressá-la não origina no espectador uma reação de dor, nem riso. Como se estivesse Oscar seguindo os preceitos de **don Estrafalario**, personagem valle-inclaniano de *Los Cuernos de Don Friolera*:

*(...) Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al cantarse historias de los vivos.*¹⁸

ou os de Max em *Luces de Bohemia*

*(...) El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada*¹⁹

Assim, *Estação Treblinka Garden* segue as pegadas da principal temática dos “esperpentos” na qual a realidade histórica espa-

nhola e a sua civilização são deformadas, grotescamente, numa crítica brutal aos valores dominantes numa época precisa, a da Restauração — num cenário madrileno ou galego.

Tanto em *Estação Treblinka Garden* quanto em *A mãe provisória*, em um ambiente urbano, atual, de uma sociedade gasta, oprimida e sofrida, que vive em meio sórdido e opressor, o autor, por meio do grotesco, faz críticas à sociedade brasileira da última década.

Oscar, poeta sensível às arbitrariedades cometidas pela política militar contra o povo — o trabalhador —, como Valle-Inclán fez na Espanha, denuncia-as, trazendo, para *Estação Treblinka Garden*, temas de protestos como o da política brasileira, de imperialismo, do subdesenvolvimento e da cultura capixaba, num mundo citadino e de trabalhadores.

A estrutura da *Estação Treblinka Garden* lembra a da tragédia grega pela utilização de máscara e de coro. Este, como o daquelas tragédias tem o papel de dar informações complementares. É a voz autêntica da denúncia. Aparece à maneira dos ditirambos gregos no coro das estátuas, representando uma coletividade inerte, e em uma voz imprecisa, como se fosse a do chefe do coro grego, representando a denúncia a uma incompetente burocracia sem chefe e abusadora, para depois voltar a aparecer em forma de oração depois do ritual da elevação com o penico, que está sobre a mesa (ritual irreverente e asquerosos). Ainda aparecerá uma forma de coro, fazendo intervalo a essa viagem macabra, depois de o trocador chamar a cultura capixaba. A fala dessa cultura, representada por **Marx, Freud, Cristo e Einstein** atua como um coro grego, comentando o aparecimento de um ser, “gente” (“máquina”), nascido de um motor inerte. Os quadros aparecem com lupa no bolso. Simultaneamente há uma mulher em vias de dar a luz, mas, em vez de examiná-la, examinam minuciosamente o motor do ônibus.

Marx — *Parece um Negro.*
Cristo — *Parece uma mulher.*
Einstein — *Parece com algo.*
Freud — *Parece uma mulher negra.*
Marx — *Tem de parecer algo, é impossível que a ciência...*
Cristo — *(Interrompendo Marx) Tem de parecer algo.*
Einstein — *(Concordando). Tem de parecer algo.*
Freud — *Sem um nome, sem uma função, ele não pode existir.*
Marx — *Sem nome, sem um corpo, sem função... certidão de nascimento... carteira de identidade... carteira de trabalho. Mas nem carteira de trabalho!?*
Cristo — *(Indignado) Não faz nada na vida, nada pela vida, nada contra a vida, simplesmente fica onde o colocam, calado, dormindo! (Pensa. Súbito, parece ter uma brilhante idéia). Descobri o ser humano!*
Marx — *Inventei a gente!*
Freud — *Seu nome será gente!*
Einstein — *(Contando nos dedos, infantil) Gente, mundo, mudo! (Seguro e adulto). Tem vinte e dois anos e esperança de calar.*
Freud — *Fios de cabelo na posição exata para um grito. É preciso um pai e um motivo, que gente é uma maneira calada de permanecer.*
Marx — *(Científico) A boca dele está cheia. A boca dele está contente (espanta-se e se afasta uns dois passos do motor, com o dedo em riste, sem compreender). Mas ele chora, mas ele chora?! (Os quatro parecem confusos, sem saber o que pensar)²⁰*

Os jogos do grotesco, do motivo sexual, do palhaço das máscaras, da gravidez de um homem, do falso cálice, da viagem de ônibus tumultuada, da vassoura (símbolo do trabalho do povo e da “limpeza ideológica” ou “lavagem cerebral”), sem dúvida, aproximam *Estação Treblinka Garden* das obras consideradas “espenpênticas” de Valle-Inclán.

Como o “esperpento” é um teatro concreto, análogo ao do absurdo, nele são possíveis a animalização e a crucificação somente nas rubricas. Nelas Valle-Inclán utilizou a técnica da animalização. Um exemplo desta técnica é a rubrica que virá a seguir, retirada do *Esperpento das Galas del difunto*, quando nela se explica a ação e o modo de voar como os de um corvo:

La Bruja — *Volaré.*

*(La bruja encaperuzó el manto sobre las sienes y voló convertida en corneja. La Daifa de la bata celeste y el lazo escarlata sale a la puerta haciendo la jarra y permanece en el umbral mirando a la calle)*²¹

Toma-se outro exemplo de rubrica no *Esperpento de los cuernos de don Friolera* quando este toca o violão, “com olhar de cachorro vítrico e morto”, para chorar as suas mágoas de honra maculada, numa “esperpentinização” das tragédias de honra calderoniana:

Don Friolera — *¡Para llorar mis penas!*

*(Manolita trae la guitarra. Don Friolera la saca de su funda de franela verde, y la templea con gestos lacrimatorio, que le estremece el bigote mal teñido. Los ojos de perro, vidriados y mortecinos, se alelan mirando a la niña)*²²

A indumentária, como os gestos, é outro meio visual de conseguir-se a desvalorização grotesca da personagem “esperpêntica”, como se pode observar na 11ª cena de *Los cuernos de don Friolera*, quando o barbeiro, em cima da árvore, olha para a grade de uma janela e vê **doña Loreta** com o penteador cheio de laços. O dramaturgo, na rubrica, descreve o “gal”, (o barbeiro): boneco de palha, de nariz proeminente, como um talhamar, de braços abertos. Sua figura negra, torcida, tinha a forma de um espantalho:

*Noche estrellada. Fragancia serena de un huerto de naranjos con el claro de luna sobre la tapia. Abre los brazos el pelele en la copa de la higuera. Cantan los grillos y se apagan las luces de algunas ventanas. El Barbero, encaramado a un árbol, apunta el tajamar de la nariz acechando una reja vecina, en las frondas de otro huerto. Doña Loreta, con peinador lleno de lazos, sale a la reja, y el galán saca la figura sobre la copa del árbol negro y torcido como un espantapajos.*²³

Em *Estación Treblinka Garden* as rubricas são extensas, mas não têm a preocupação de uma linguagem estética metafórica como as que aparecem nas obras “esperpênticas”, porque o objetivo do autor é tão-somente a precisão cênica, com matiz realista, e por-

que, talvez, desconhecesse a técnica do “esperpento”. Na obra de Oscar, a desumanização do homem aparece na figura de um palhaço que se debate sem poder mexer-se, porque tem os braços e as pernas de vassouras, mas não, através, de imagens, como nos “esperpentos” valle-inclanianos. As rubricas de Oscar pedem objetos, luzes, trajes, caracterizações externas, decoração realista, ainda que não seja um realismo puro, “comum à vista,” mas não me parece conterem matizes de “esperpentos”.

Na obra dita “esperpêntica”, uma das técnicas do cenário são os jogos de luzes e sombra e, tanto em *Estação Treblinka Garden* quanto em *A mãe provisória*, o dramaturgo capixaba tem a preocupação de assinalar efeitos de iluminação que chegam à ausência total. Esse recurso técnico aproxima a estética do escritor capixaba à do espanhol.

Sem dúvida, a linguagem da obra de Oscar se aproxima da “esperpêntica”, brilhante conjunção de diversos materiais lingüísticos. Nela se pode observar concisão do diálogo (linguagem telegráfica, elíptica), laconismo, carregado de sentido, trocadilhos, ausência de processos psicológicos, linguagem coloquial e emprego de palavrões e gírias.

Um exemplo de conciso na linguagem de *Treblinka Garden* é o momento de anulação total do homem, quando o motor do ônibus é examinado pelos quatro vultos históricos, como se fosse uma mulher grávida. Ilustra-se a seguir com um exemplo, anteriormente citado:

“**Marx** — Parece um negro./ **Cristo** — Parece uma mulher./ **Einstein**
— Parece com algo./ **Freud** — Parece uma mulher negra(…)”

Nesse mesmo ato, a voz do coro que se divide é exemplo de linguagem concisa, (elíptica), de gíria, de trocadilho, de diálogos curtos e de linguagem libertina:

Voz — Nem sai do escritório, nem vai embora dormir.
Coro — Fica sentado com aquela gostosa no colo o tempo inteiro... o tempo inteiro...
Voz — Acho que ele morreu!
Coro — Morreu... morreu... morreu...
Voz — Morreu de terno ou de gozar? Mas por que ela não se levanta do colo?
Coro — Morreu de terno ou de gozar?... De gozar... de gozar... de gozar...
Voz — Mas ela sempre foi viva! Deve ser por respeito, lógico, lógico!
Coro — Gozar de respeito... respeito... respeito
Voz — Ninguém se levanta do colo de um morto, é falta de respeito! O jeito é enterrar os dois... o que vocês acham, enterrar os dois? Ninguém diz nada? Estão com medo? Nem, ninguém diz?
Primeira metade do coro — Tudo legal.
Segunda metade — Um barato.
Primeira metade — Qual é, cara?
Segunda metade — Falou.
Primeira metade — Numa boa.
Segunda metade — Grudou.
Primeira metade — Bagulho.
Segunda metade — Bacana.
Primeira metade — Manera²⁴

Também nesta obra aparecem jogos de idéias e palavras como: “um barato”, “qualé, cara”, “a situação está grávida!”, “A situação é mãe solteira do problema!”.

Em *Estação Treblinka Garden* as personagens se descaracterizam usando máscaras, porque o autor quis satirizar o povo brasileiro, especialmente o capixaba, mostrando a impessoalidade desse povo e, num ato de pudor, procurou ocultar o estigma de **SER CAPIXABA**. Por isso se apoderou de recursos como máscaras carnavalescas e palhaços.

O eixo central de *Estação Treblinka Garden* faz lembrar o das obras *Cemeterio de automóveis* e *Dos verdugos*, de Arrabal, inseridas no teatro do absurdo, porque, nesta obra do dramaturgo capixaba, há um ritual, uma visão degradadora da vida e um sa-

crifício, semelhante ao eixo central dessas duas obras do escritor espanhol.

Onaniana²⁵

Em 1982, Oscar entregou ao público a obra *Onaniana*, poema dramático, em dois atos. Esse drama é uma apologia à frustração sexual, ao fracasso de maternidade e à solidão. Em um ambiente de pesadelo e angústia, a personagem psicologizada se apresenta e rememora a sua vida para, no final, levada ao paroxismo, sucumbir num grito espasmódico, de gozo, de morte.

Como nas tragédias gregas, há um coro que comenta o que se passa em cena, traz informações, contribuindo para criar o tom trágico-grotesco da ação, próprio das obras “esperpênticas”.

Pela linguagem descarada, num fundo lírico, de Onaniana, e pela narrativa melodramática que faz lembrar os romances recitativos de cegos, poder-se-ia, também aproximá-la da linguagem e da técnica “esperpêntica”.

Conclusão

O “esperpento” das obras deste autor reside, principalmente, na qualidade da tragédia real que contém. São dramas, ou melhor, tragi-comédias do cotidiano, ou, ainda, melhor dizendo, da inter-história.

Quais os motivos de existirem pontos de contato entre a criação de um escritor espanhol, galego, com um escritor brasileiro, capixaba?

Acredito encontrar uma justificativa para tal fato na própria estética do “esperpento”, enraizada na cultura popular e na sensação carnavalesca do mundo que tem seu ponto de apoio no “gêne-

ro chico”;²⁶ no romance de cego; no artista ambulante (bululu); no teatro de marionetes; nas representações de feiras ou de circo; no melodrama e no folhetinesco do teatro ocidental que se aproxima do teatro “NO” japonês, e, na medida em que o homem faz parte da psique coletiva histórica, no inconsciente, onde os resíduos arcaicos arraigados afloram.

Jung dá uma explicação para os contatos culturais em seu conceito de arquétipos de que “os mitos e os contos da literatura universal encerram temas bem definidos que reaparecem sempre e por toda parte.”²⁷ São características gerais desses arquétipos destacarem-se no conjunto das repetições ou experiências semelhantes. Como os dois escritores estão insatisfeitos com o mundo em que vivem, recriam variantes de arquétipo da degradação humana, da violência, do abuso do poder, enfim, buscam o obscuro da sociedade. Logo, as coincidências estéticas do escritor capixaba, Oscar Gama, com as do “esperpento” de Valle-Inclán devem ter ocorrido por via popular, folclórica ou por resíduos de antepassados. Podem-se deduzir, porém, contatos do escritor capixaba com Valle-Inclán por vias mais concretas, isto é, compreendendo que a relação de semelhança veio por meio das artes — do cinema (principalmente dos filmes expressionistas alemães) da literatura e da pintura que, por sua vez, voltando a Jung, não deixam de refletir o inconsciente coletivo e, apoiando-se, no texto a seguir de **La trama** de Jorge Luis Borges, se justifica a tese exposta acima:

Non há uma só dessas coisas perdidas que não projete agora uma longa sombra e que não determina o que façás hoje ou o que farás amanhã²⁸

São os resíduos de cultura, perdidos neste cosmos, que se encontram para fazer a junção infinita de elementos diversos no homem e são eles que do coesão à humanidade. Borges em **A escritura de Deus**, poeticamente, filosofa sobre a interminável sucesso hereditária (“como grãos de areia”) que se recriam e atuam na criação do homem.

Na linguagem humana não há proporção que não implique universo inteiro. Dizer o tigre é dizer os tigres que o geraram, os corços, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra (...)29

Finalmente, a visão sentimental da realidade e uma linguagem patética própria do gênero melodramático fornecem elementos básicos que refletirão o absurdo e trágico do gênero humano, que se fundem na vida do homem independentemente da raça e da cultura.

Notas

¹“Esperpento”, realidade idealizada com procedimentos líricos fundidos com o grotesco. Palavra familiar recente (séc. XIX), de origem incerta, cuja significação é, segundo Corominas (*Diccionario de la lengua castellana*. Madrid : Gredos, 1961) “pessoa ou coisa muito feia, desatino literário”. Ainda sobre esse assunto, apresentei em 1986/1 SIPUFES: “Presença de esperpênticos valle-inclanianos na dramaturgia capixaba” e, no GELES-UFES, em novembro de 87, “A estética esperpêntica de Valle-Inclán na prosa e na dramaturgia capixaba”. Em 1989, na *Revista de cultura da UFES*, Vitória, v. 14, n. 39/40, foi publicado “Do modernismo ao esperpento: trajetória literária de Valle-Inclán”. Em 1996, no Curso de Signos “O esperpento vallinclaniano, analisado em dois contos de Bernadette Lyra”. Cf. também DIAZ PLAJA, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid : Gredos, 1972. RUIZ RAMN Francisco. *Historia del teatro español : siglo XX*. 5. ed. Madrid : Cátedra, 1981. GABRIELLE, John P. *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Madrid : Orígenes. 1987.

² Ao analisar as obras dramáticas de Oscar, procuramos apresentá-las em sua ordem cronológica de aparecimento.

³ GAMA FILHO, Oscar. A mãe provisória (Ato I). *Revista Letra*, Vitória, n. 5, 1985. O Ato II encontra-se na mesma Revista, n. 4, 1984. A peça foi representada em Vitória em 12-12-78, no Teatro Carlos Gomes, no I Encontro de Teatro Amador, com Heloísa Hoffan e Agostinho Lazzaro, dirigida pelo próprio autor.

⁴ GAMA FILHO, op. cit., p. 52, nota 3.

⁵ *ibid.*, (1985) p. 66-67.

⁶ *id.*, (1984) p. 42-43.

⁷ *ibid.*, (1984) p. 36.

⁸ *id.*, (1985) p. 37-8.

⁹ No “Callejón del Gato” da antiga Madri, havia dois espelhos, um côncavo, outro convexo, fixado na parede e do tamanho do pedestre de estatura regular. Os dois espelhos deformavam as pessoas neles refletidas, engordando-as ou emagrecendo-as. O espelho côncavo é o símbolo da estética valle-inclaniana.

¹⁰ VALLE-INCLÁN, R. *Luces de Bohemia* : esperpento. 15. ed. Madrid : Espasa-Calpe, 1983. p.106.

¹¹ *ibid.*, p. 144.

¹² GAMA FILHO, op. cit. (1984), p. 36.

¹³ Na montagem de *A mãe provisória*, a personagem foi representada por um artista branco com as faces pintadas de negro.

¹⁴ GAMA FILHO, O. Estação Treblinka Garden : tragicomédia. *Revista Letra*, Vitória,

n. 2, p. 11-31, 1982.

¹⁵ Os “sainetes” são peças dramáticas jocosas, em um ato, comumente de caráter popular, que se representavam no final das funções teatrais. Essas comédias curtas são derivação dos *pasos* e dos *entremeses* de Lope de Rueda e Cervantes. Alcançaram plenitude de seu desenvolvimento, na literatura espanhola, nos “quadros” de Ramón de la Cruz, no século XVIII. Aspiravam a copiar e a refletir a vida real, principalmente a cotidiana do povo baixo madrilenho. Neles, as ações vulgares eram ridicularizadas com o objetivo de fazer o espectador refletir sobre aqueles tipos ou sobre aqueles aspectos da vida social

¹⁶ GAMA FILHO, op. cit. (1982), p. 15.

¹⁷ *ibid.*, p. 26.

¹⁸ VALLE-INCLÁN, R. *Martes de Carnaval : esperpentos*. Madrid : Espasa-Calpe, 1983. Esperpento de los cuernos de don Friolera, p. 68.

¹⁹ *ibid.*, p. 106.

²⁰ OSCAR GAMA, op. cit. (1982), p. 20.

²¹ VALLE-INCLÁN, R. (1983), p. 13.

²² *ibid.*, p. 139.

²³ *Ibid.*, p. 151.

²⁴ GAMA FILHO, op. cit. (1982), p. 17.

²⁵ id. Onaniana : poema dramático. *Revista Letra*, Vitória, n. 3, 1983.

²⁶ Dá-se o nome de “gênero chico” a um tipo de teatro, cultivado na Espanha do século XIX. Eram peças à maneira do sainete e entremez, com acompanhamento musical no gênero da zarzuela curta. Muitas obras destas peças quase não oferecem qualidade literária, no entanto os tipos e as frases apresentam certo interesse documental.

²⁷ JUNG, C.G. *Memória, sonhos, reflexões*. 8. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986.

²⁸ BORGES, J.L. *Los conjurados*. Madrid : Alianza, 1985. p. 24.

²⁹ BORGES, J. L. *El Alephe*. Madrid : Alianza, 1983. p. 120.