

# ***A MORTA DE OSWALD DE ANDRADE E O DESESPERO DA FORMA***

MARCELO PAIVA DE SOUZA - Universidade Federal do Paraná (UFPR).  
mrclpvdsz@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo aborda a questão do retrato do artista como revolucionário em *A morta*, de Oswald de Andrade. Procedeu-se a uma sucinta leitura da obra e submeteu-se a exame o imbricamento metafórico entre morte e criação em sua estrutura dramática.

**Palavras-chave:** *A morta*; *Oswald de Andrade*; *drama brasileiro do séc. XX*.

**Abstract:** This article deals with the theme of the portrait of the artist as a revolutionary in Oswald de Andrade's play *A morta* (*The Dead*). A brief reading of the drama is provided, and the mutual relationship between death and creation in its key metaphors is examined.

**Keywords:** *A morta* (*The Dead*); *Oswald de Andrade*; *Brazilian 20th-century drama*.

**P**assados sessenta anos desde a morte do escritor, em 1954, esta edição especial da *Lampejo*, sob o estandarte antropófago da *Deglutição do Bispo Sardinha*, vem render homenagem a Oswald de Andrade, propondo-se revisitá-lo pela via promissora e necessária – conquanto intrincada – das articulações entre filosofia, estética e política. De minha parte, felicito a meritória, muito bem-vinda iniciativa do novo facho de luz que se acende sobre a persona e o opus oswaldianos. E dadas as peculiaridades da contribuição que tenho a oferecer ao número, caberá talvez um breve preâmbulo a título de esclarecimento.

O que se vai ler mais à frente é a tradução para a língua portuguesa de um fragmento de *Teatr niepokoju: studium porównawcze dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza i Oswalda de Andrade* (*O teatro do desassossego: estudo comparativo da dramaturgia de Stanisław Ignacy Witkiewicz e Oswald de Andrade*), obra de minha autoria publicada em Cracóvia, na Polônia, em 2001. Com ligeiros retoques, o livro reproduziu a tese de doutorado que defendi no ano anterior na Faculdade de Filologia da Uniwersytet Jagielloński. Na alça de mira da investigação estavam os textos do polonês e do brasileiro, o arrojo inventivo, a riqueza, a complexidade de sua linguagem. Verificada a vizinhança cronológica e certo ar de família na poética das peças, buscou-se perquiri-las, umas à luz das outras, em quadros analíticos determinados. A hipótese era que alguns dos principais problemas em pauta na produção dramática witkiewicziana e oswaldiana se deixariam abordar com proveito mediante o cotejo, fosse em razão das semelhanças ou dos contrastes entre um caso e outro. E, de fato, a partir do exame de pares de títulos escolhidos de ambos os dramaturgos, foram-se patenteando vetores equivalentes nos universos criativos sob escrutínio: uma dialética feroz do grotesco (em *Szewcy/Os sapateiros* e *O rei da vela*, especialmente) e da utopia (em *Janulka, córka Fizdejki/Janulka, filha de Fizdejko* e *O homem e o cavalo*), um empenho obstinado de autorreflexividade e de crítica da forma (em *Sonata Belzebuba/A sonata de Belzebu* e *A morta*), vetores a perpassar, ademais, as órbitas próprias, mas não raro bastante afins, das criações de muitos nomes importantes do drama e do teatro modernos.

De volta a nosso país em fins de 2000, cogitei a possibilidade de traduzir o trabalho e publicá-lo em versão brasileira. Em meio às urgências de outros deveres e afazeres, entretanto, a ideia tem permanecido à espera de ocasião propícia. O tributo ora prestado a Oswald será quem sabe, enfim, o empurrão capaz de fazer deslanchar

a empreitada. A justificá-la, eu apontaria hoje um estado de coisas que não difere substancialmente do que motivou tempos atrás meu projeto de doutorado. Entre as sucessivas metamorfoses de Oswald e as várias facetas do legado criativo do autor, a seara do teatro continua a receber muito menos atenção do que merece. Longe de tal afirmativa qualquer insinuação de desmerecimento no que concerne à respeitável fortuna crítica acumulada graças a estudiosos como Ruggero Jacobbi (1991), Sábato Magaldi (1999 e 2004), Haroldo de Campos (1995), Fernando Peixoto (1989), Mário da Silva Brito (1972), Lucia Helena (1985), David George (1985) ou Orna Messer Levin (1996 e 2013), por exemplo. Contudo, quer se considere a incontornável relevância de Oswald de Andrade em nossas letras, por um lado, quer se evoquem, por outro, realizações tão marcantes do palco brasileiro do século XX como o histórico *Rei da vela* do *Oficina*, em 1967<sup>1</sup>, ou, em data mais recente, *A morta* da *Companhia dos Atores*, em 1992<sup>2</sup>, parece imperioso reconhecer que a pesquisa especializada se acha em débito para com as audazes investidas dramaturgicas do criador da Poesia Pau-Brasil.

Relativamente à trinca filosofia-estética-política, senha de acesso preferencial eleita pelos Editores em sua proposta de retomada das obras oswaldianas, seria difícil atinar com viés analítico mais adequado ao corpus textual que aqui nos interessa. Basta lembrarmos a esse respeito que *O rei da vela*, de 1933, *O homem e o cavalo*, de 1934, e *A morta*, de 1937, as três peças maduras de Oswald, resultam “de uma guinada na direção do engajamento político de esquerda” (LEVIN, 2013, p. 28), uma “fase de adesão à utopia marxista, sucedânea da utopia antropofágica dos anos 1920” (p. 29), na qual o escritor se dedica “a criar uma literatura interessada pelas questões sociais” (ibidem; grifo da autora). Em prol da causa que abraça, mas “sem com isso se desfazer das conquistas da Semana” (p. 28), arrazoa Orna Messer Levin, Oswald proclama então “o necrológio da burguesia” (ibidem; grifo da autora), leva a cabo o “enterro simbólico de si mesmo e de todas as formas artísticas alienadas, a começar pela literatura vanguardista brasileira” (p. 29).

A dramaturgia oswaldiana constitui-se, portanto, sob a tensão de um duplo

<sup>1</sup> Sobre *O rei da vela* encenado por José Celso Martinez Corrêa, ver SILVA, 1981, p. 141-156

<sup>2</sup> Sobre *A morta* (e também *O rei da vela*) da *Companhia dos Atores*, ver FERNANDES, 2010, p. 131-150.

gesto: ruptura, (auto)crítica violenta e apaixonada das formas e destemida, sôfrega experimentação formal. Evidentemente, o crispado campo de forças entre esses polos de negatividade e positividade possui feições específicas em cada uma das obras mencionadas. *A morta*, desse ponto de vista, fornece farta matéria-prima para reflexão. Nela, o momento negativo é de tal ordem, questiona-se com tal veemência o estatuto da própria criação, que parece ser o caso de indagar, nos termos da Teoria estética adorniana, se o processo artístico assim desencadeado não “começou a minar as categorias” (ADORNO, 1982, p. 11) em função das quais se originou, se a arte, ali, não se volta “contra o que constitui seu próprio conceito” (p. 12), tornando-se, “por conseguinte, incerta até ao mais íntimo de sua textura” (ibidem); se ela afinal “pode ainda ser possível”, a despeito disso, ou se acaso “eliminou e perdeu os seus pressupostos” (p. 11).

Já deve estar claro por agora por que me debrucei sobre o Capítulo III do meu livro, “*A morta e A Sonata de Belzebu – o desespero da forma*”, para dele recortar e verter em português para este número da *Lampejo* um trecho<sup>3</sup> no qual se acha em foco, precisamente, a peça oswaldiana de 1937. Escrita na maré montante autoritária que tem seu ápice no Estado Novo varguista, *A morta* assinala um ponto de inflexão muito significativo na trajetória de Oswald de Andrade. Concluindo o ciclo inaugurado por *O rei da vela* – e tendo vindo a ser a última realização da dramaturgia do autor –, a peça ilumina de modo singular alguns dos dilemas de uma decisiva conjuntura histórica e o emaranhado dos conflitos sociais a eles subjacentes. Na “Carta-Prefácio” que após à obra, Oswald enfatiza “o drama do poeta [...] a quem a hostilidade de um século reacionário” privou da “linguagem útil e corrente”, levando-o, assim, para “longe dos chamados populares” (ANDRADE, 1991, p. 25). Todavia, prossegue, as “catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas” (ibidem). O militante ansiava pelas barricadas e exigia do artista a coragem de pôr cobro ao que este fora até ali.

Que não se pense, entretanto, que esse torturado autojulgamento haja produzido uma obra datada, a considerar apenas na tangente da trama histórico-social a que se

---

<sup>3</sup> Exatamente falando, as páginas 128-139. As citações de obras literárias estrangeiras foram mantidas no respectivo original, acompanhado agora, porém, por tradução disponível no Brasil.

vincula, como um dos marcos no impetuoso ir e vir da marcha das utopias oswaldianas, ou pelo prisma da infausta ciência facultada pela estética de Adorno. Décio de Almeida Prado, cujo Teatro brasileiro moderno não prima por desvelo ao apreciar as peças de Oswald, muda sintomaticamente de tom quando traz *A morta* à baila, ressaltando-lhe o caráter “estranho e hermético”, de “decifração [...] ainda por se completar” (PRADO, 2001, p. 33). Mais reveladoramente ainda, para José Celso Martinez Corrêa *A morta* tornou-se a viva dos anos 1990. Na esteira do centenário de nascimento de Oswald, Zé Celso apontou no mundo descortinado na peça “os círculos dos Infernos” de “nossa nada Divina/e muito sem graça Comédia atual” (CORRÊA, 1995a, p. 214), “um rito de passagem” (p. 219) que “queima tudo” (p. 218) para “preparar com as cinzas/ a alquimia de outros Poemas” (p. 219). “[...] *A morta* é o manifesto de nossa época”, afirma o encenador, assim como “O rei da vela foi o manifesto precursor de 1968” (CORRÊA, 1995b, p. 207).

Contestando as comemorações de um centenário “sem ter nada de Oswald” (p. 210), Zé Celso declara sua vontade de montar *A morta*. Mas alerta igualmente para outro tipo de tributo devido à obra: “Acho que seria necessário ler o texto, ouvi-lo, trabalhá-lo, trazer à tona o que ele pode dar” (ibidem; grifo meu). Enquanto esperamos pel’*A morta* rediviva na usina cênica de Zé Celso, cumpre não deixar passar essa oportuníssima recomendação.

\*\*\*\*\*

A ação de [*A morta*] tem início [...] no inferno. O “Ato lírico em três quadros” do dramaturgo [Oswald de Andrade] remete à Divina Comédia de Dante, de cuja estrutura tripartite deriva seu eixo construtivo. Como na Comédia, o sentido e a configuração do tríptico de Oswald são determinados pela travessia metafísica de um poeta. As partes de que se compõe a totalidade do drama – O País do Indivíduo, O País da Gramática e O País da Anestesia – correspondem à topografia teleológica do poema italiano: Inferno, Purgatorio e Paradiso. As semelhanças, no entanto, terminam aí. A relação d’*A morta* com a obra de Dante, a rigor, é polêmica, pauta-se pela deformação paródica

em vez de espelhamento inerte ou estilizador. O inferno oswaldiano é habitado por cinco personagens: Beatriz, a Outra de Beatriz, o Poeta, o Hierofante (mais as quatro respectivas Marionetes), e a Enfermeira Sonâmbula. A descrição do local de seus tormentos não lembra em nada a monumentalidade e a macabra minúcia arquitetônica da condenação eterna no imaginário dantesco:

A cena se desenvolve também na plateia. O único ser em ação viva é a Enfermeira, sentada no centro do palco em um banco metálico, demonstrando a extrema fadiga de um fim de vigília noturna. Ao fundo, arde uma lareira solitária. Está-se num cenáculo de marfim, unido, sem janelas, recebendo a luz inquieta do fogo. Em torno da Enfermeira, acham-se colocadas sobre quatro tronos altos, sem tocar o solo, Quatro Marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas. Estas partem de microfones, colocados em dois camarotes opostos no meio da plateia. No camarote da direita, estão Beatriz, despida, e a Outra, num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés. No da esquerda, o Poeta e o Hierofante, caracterizados com extrema vulgaridade. Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as Marionetes, a eles correspondentes, executem a mímica de suas vozes. Sobre os quatro personagens da plateia, jorram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise. (ANDRADE, 1991, p. 35)<sup>4</sup>

Não há eflúvios de enxofre nem rios de sangue, não há demônios nem corpos humanos se contorcendo de dor. Oswald renuncia inteiramente à herança dos topoi e à riquíssima iconografia do temor cristão do inferno. As descrições exaustivas da Comédia cedem lugar a um punhado de traços e o complexo aparato das penas infernais é reduzido a proporções minimalistas. O despojamento do quadro constitui sua virtude. Graças à parcimônia da composição, cada um dos elementos cênicos adquire particular importância e pronunciada expressividade. No País do Indivíduo, o inferno de cada personagem são as outras e, sobretudo, ela mesma.<sup>5</sup> As bizarras ferramentas

<sup>4</sup> Nas referências à peça, doravante – M, seguido do número da página.

<sup>5</sup> Nesse aspecto, a concepção oswaldiana antecipa em sete anos a versão existencialista do inferno de Huis clos (1944), de Sartre. Assim como o escritor brasileiro, Sartre evita cuidadosamente o

de tortura de imediato atraem o olhar no recinto claustrofóbico da cena. Aprisionados em camarotes na plateia, o Poeta, o Hierofante, Beatriz e seu alter ego têm de assistir ao espetáculo grotesco de suas próprias aflições, na mímica exorbitante e ininterrupta das marionetes que os representam no palco. A Enfermeira, por sua vez, comparece como um símbolo ironicamente despido de seu significado. O único socorro que oferece aos condenados é a expressão desamparada de sua fadiga.

O inferno de Oswald de Andrade é um panorama de análise, no sentido etimológico deste último termo: decomposição, desarticulação, desmembramento. O espaço cênico hermeticamente fechado isola as personagens de um suposto exterior, ao qual – caso exista – já não têm ou nunca tiveram acesso. Os camarotes na plateia dividem-nas entre si e além disso como que apartam a consciência de cada qual delas de seu respectivo corpo, projetado metaforicamente em uma marionete. Acresce a tanto que as personagens se ecoam e se duplicam. Beatriz reflete-se simetricamente em sua Outra, e no Hierofante também está insinuado uma espécie de Outro do Poeta. Uma vez que não lhes foi tolhida a capacidade de falar, as personagens falam, entretanto, não é o fio de suas palavras que haverá de emendar seus membra disjecta:

A Outra – Estão batendo.

O Poeta – Aqui não há portas.

Beatriz – Abre aquela porta. (M, p. 36)

---

imaginário tradicional ligado aos infernos. Em seu drama, a pena infernal limita-se ao convívio forçado de três pessoas enclausuradas em um mesmo cômodo. Recordemos a célebre fala de Garcin, um dos protagonistas da peça: “Le bronze... (Il le caresse.) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Je vous dit que tout était prévu. Ils avait prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi. Tous ces regards qui me mangent... (Il se retourne brusquement.) Ha! Vous n’êtes que deux? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (Il rit.) Alors, c’est ça l’enfer. Je n’aurais jamais cru... Vous vous rappelez: le soufre, le bûcher, le gril... Ah! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril: l’enfer, c’est les autres.” (SARTRE, 1998, p. 93) Leia-se o trecho em uma versão brasileira: “A estátua de bronze... (Ele a acaricia.) Pois bem, este é o momento. A estátua de bronze está aí, eu a contemplo e compreendo que estou no inferno. Eu garanto que tudo estava previsto. Eles previram que eu ia ficar na frente desta lareira, passando a mão nesta estátua, com todos estes olhares sobre mim. Todos estes olhares que me devoram... (Ele se vira de repente.) E vocês, são apenas duas? Ah, eu pensava que vocês seriam muito mais numerosas. (Ri.) Então, é isto o inferno. Eu não poderia acreditar... Vocês se lembram: enxofre, fornalhas, grelhas... Ah! Que piada! Não precisa de nada disso: o inferno são os Outros.” (SARTRE, 2009, p. 125)

No inferno da clausura e da desintegração interior a possibilidade de comunicação seria uma bênção. Mas a troca de falas não consegue ser diálogo. Frases sucedem-se em um fluxo aparentemente coeso, contudo, é como se se referissem a mundos de todo distintos um do outro. Embora o Poeta afirme que não existe porta alguma ali, Beatriz responde ordenando-lhe que a porta seja aberta. Quem bate? Para onde se abre essa porta que não há?

A Outra – Estão batendo outra vez, escutem...

O Poeta – Vou abrir. Não vou.

Beatriz – Tens medo que seja um personagem novo!

[...]

O Hierofante – Não é preciso abrir, eu já estava aqui. (M, p. 36-37)

O continuum incessante das réplicas deixa atrás de si lacunas semânticas, meias palavras e despropósitos. “Não é preciso abrir, eu já estava aqui” – proclama de balde o Hierofante, pois como quer que seja não se fará compreender. As falas das personagens não se conjugam em uma progressiva unidade lógico-semântica, colidem umas contra as outras em imprevisíveis incongruências.

Mas o que levou essas criaturas à danação? Por que pecado foram acabar no inferno imaginado por Oswald? A fatura do drama não facilita uma resposta, as réplicas são demasiado fragmentárias e polissêmicas, contudo, seu obscuro avanço aos poucos constitui um traçado legível. Lembremos primeiramente que, de acordo com as didascálias, a ação transcorre em um cenáculo de marfim. Suponhamos agora que Beatriz é não apenas musa, mas também personificação da obra do poeta.

A Outra – Vives enterrada em ti diante do espelho!

O Poeta – És sempre uma Vitória de Samotrácia, com os olhos e os



cabelos presos a um horizonte sem fundo.

[...]

Beatriz – Não ouço nada... senão os meus gritos, um atropelo e o silêncio...

O Poeta – Paz a teu corpo!

A Enfermeira – Quem a tratará? (M, p. 38)

Com efeito, o subtítulo “Ato lírico” já antecipava que o drama se circunscreve à dimensão subjetiva de um “eu”. Se admitirmos portanto a hipótese de que a figura de Beatriz encarna o conjunto das obras criadas pelo Poeta, então as disparatadas vozes a ressoar no texto ganharão a textura polifônica característica de uma situação de autoanálise.

As falas da Outra e do Poeta vibram em acordes de reprimenda e crítica. Como Narciso, Beatriz caiu na armadilha da fria superfície de seu reflexo; inebriada pelo narcótico de si mesma, definha na volúpia solitária e ascética de seu vício. Nua perante um hermético cenáculo de marfim, sua imagem parece sugerir a arrogante autossuficiência da forma. Não é de se excluir que exatamente essa vida enterrada em si mesma constitua condição, ou quiçá até a única possibilidade de sua sobrevivência. Se Beatriz for a arte, em especial a arte moderna, o preço a pagar a fim de que exista não consistirá na indiferença a tudo que não se submeta à lei intransigente de sua forma? A Outra não leva argumentos assim em consideração, no labirinto de espelhos da estrutura dramática de *A morta*, sua função é antes negativa. Ela duplica a imagem de Beatriz, porém ao mesmo tempo a desfigura, ressaltando apenas suas imperfeições e defeitos. Como percebemos anteriormente, a perspectiva do Poeta tampouco se mostra favorável à sua amada. Por um lado, a bem dizer, chamando-a uma Vitória de Samotrácia, o Poeta reconhece a perfeição das obras que Beatriz presumivelmente personifica; por outro, todavia, divisa nessa mesma perfeição o estigma da pobreza e da incompletude de sua musa. No indestrutível equilíbrio de suas linhas a estátua doma a resistência da matéria e a torrente do tempo. Para o Poeta, não obstante, a Níkē é sobretudo a falta de algo, uma falta que ele nota também em Beatriz. E condena. O vazio sem fundo dos olhos da escultura, os cabelos inexistentes, que vento nenhum agita, insinuam que o belo não

basta e que a perfeição artística é frágil e mutilada. Concentrada em seu próprio âmago, Beatriz não ouve nada além de seus gritos, um atropelo e logo após o silêncio. Que se passou com ela? Do que está falando? O Poeta responde como se não a ouvisse, deseja paz a seu corpo, e suas palavras têm a dureza de um impaciente gesto de abandono. A Enfermeira Sonâmbula ainda intervém, no panorama de análise do inferno subjetivo de Oswald fala por intermédio dela um instinto de autopreservação: quem tratará Beatriz? Seu reflexo, no entanto, mostra-se vão e impotente. Ninguém responde à pergunta da Enfermeira e seu torpor não lhe permite sequer perguntar uma vez mais.

A morta de Oswald de Andrade é uma espécie de psicodrama. Suas personagens desempenham a função de vozes no diálogo interior de uma consciência materializada no palco. A tradicional categoria da motivação não será portanto de grande préstimo para a compreensão do mecanismo que governa o desenrolar das cenas. Sem dúvida, a conduta do Poeta, do Hierofante, de Beatriz e da Outra resiste tenazmente ao estabelecimento de nexos de causa e efeito. A despeito disso, a situação na qual se acham tem sentido. O País do Indivíduo é o inferno da forma. A perfeição mutilada e o narcisismo de Beatriz conduzem-na à sua perda, e em sua queda ela arrasta consigo o Poeta.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> O contraponto paródico com a Divina Comédia fica bastante nítido aqui. No poema de Dante, Beatrice é uma personagem alegórica que representa a teologia, ou seja, a ciência da verdade revelada que leva o homem à salvação e à beatitude eterna. Beatrice intercede em favor de Dante, pede pessoalmente a Virgílio que o ampare na custosa travessia que ele terá pela frente:

“e donna mi chiamò beata e bela,  
tal che di comandare io la richiesi.  
Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella:  
‘O anima cortese mantovana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ‘l mondo lontana,  
l’amico mio, e non della ventura,  
nella diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’ è per paura;  
e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito.  
Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare,  
l’aiuta, sì ch’i’ne sia consolata.  
I’ son Beatrice che ti faccio andare;

A certa altura, a Outra volta-se para o Poeta: “Emparedado! Criaste uma grande doença!” (M, p. 41) É uma fala-chave. O Poeta é um escravo de sua criação, a qual lhe parece, contudo, insuficiente, indigna de sua submissão. Ele é um refém das obras que criou e continua a criar, mas nas quais já não se reconhece. Em seu lamento está contido um amargo juízo de si mesmo, e também da arte: “Minha vida reduzida, prisioneira, entumulada.” (M, p. 42) O artista dá-se conta de tudo a que renunciou em prol de sua vocação. Seu sacrifício não se consumou em vão, o voluntário empobrecimento de sua vida encontrou justificativa na realização estética, no gesto criador. A beleza de Beatriz sublima quiçá todas as perdas, porém não as compensa, e o Poeta rejeita sua magnífica nudez:

Beatriz – Meu amor.

O Poeta – Não é possível mais...

Beatriz – Por quê?

O Poeta – O professor te dissociou. Fugamos. Não há crime ainda visível. (M, p. 42)

A análise chega a termo, uma decisão enfim é tomada. A recusa da forma equivale a um primeiro passo rumo à salvação. As paredes de marfim do País do Indivíduo já não

---

vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare.” (ALIGHIERI, 1943, p. 15-16)

Na já clássica tradução de Xavier Pinheiro, o fragmento tem a seguinte forma: “[...] eis requerido/ Por Dama fui tão bela, tão donosa,/ Que as ordens suas presto lhe hei pedido./ Brillavam mais que a estrela radiosa/ Os seus olhos; suave assim dizia/ De anjo com voz, falando-me piedosa:/ ‘De Mântua alma cortês, que inda hoje em dia/ No mundo gozas fama tão sonora,/ Que, enquanto existir mundo, mais se amplia,/ Amigo meu, que a sorte desadora,/ Pela deserta falda indo, impedido/ De medo, atrás os passos volta agora./ Temo que esteja tanto já perdido,/ Que tarde eu tenha vindo a socorrê-lo,/ Pelo que lá no céu dele hei sabido./ Parte, pois, e com teu discurso belo/ E quanto o salvar possa do perigo/ Lhe acode; e me console o teu desvelo./ sou Beatriz, que envia-te ao que digo,/ De lugar venho a que voltar desejo:/ Amor conduz-me e faz-me instar contigo.” (ALIGHIERI, s.d., p. 27) É graças a Beatrice, “*donna di virtù*”, que Dante reencontrará o caminho até a graça divina. Em *A morta* a situação se inverte: Beatriz constitui o instrumento da condenação do Poeta, sua soberba, a arrogante soberba da forma, é de fato o inferno em que ele foi dar.

podem deter o Poeta. Beatriz hesita, teme a extensão desconhecida e potencialmente hostil do que lhe é estranho. Afinal, entretanto, concorda com a proposta do Poeta: “Fujamos. Foi a outra que morreu.” (M, p. 43) O herói da peça oswaldiana deixa para trás os horrores do inferno. Há de saber em breve que o percurso até a libertação ainda será longo.

A passagem para o segundo quadro do “Ato lírico” faz-se acompanhar por uma resoluta mudança de tom.<sup>7</sup> O País da Gramática é um purgatório futurista, repleto de balbúrdia e confusão. O espaço de clausura do inferno é substituído por uma praça pública “onde vêm desembocar várias ruas” (M, p. 49), a lista de *dramatis personae* amplia-se bastante. Além do Poeta, Beatriz e o Hierofante, incluem-se nela Horácio, O Cremador, O Juiz, Uma Roupa de Homem, um Grupo de Cremadores e um Grupo de Conservadores de Cadáver, Mortos, Vivos, O Turista Precoce e O Polícia Poliglota. A cena apresenta o tumultuoso campo de batalha dos Vivos contra os Mortos. Intrigado diante de toda a celeuma, o Turista dirige-se ao Polícia, o qual lhe explica a razão da generalizada contenda. O mundo é um grande dicionário de palavras vivas e vocábulos mortos, encerrados em um sistema de regras “indiscutíveis e fixas” (M, p. 49). Os impulsos vitais de mudança e de renovação são sufocados pelo poder dos mortos. A anarquia dos vivos, contudo, resiste ao poder de seus opressores, quer sobrepujar e destruir a autoridade de todas as academias, museus, códices... Nesse pano de fundo, entram em cena Horácio e o Poeta, conversando como velhos conhecidos. Oswald afasta-se decididamente aqui do modelo dantesco. Em vez de Virgílio, torna Horácio

---

<sup>7</sup> Oswald não descuidava do jogo das sutis associações com a Divina Commedia. No prólogo do primeiro canto da segunda parte do poema, dando as costas às trevas infernais, Dante também invoca o alento de uma outra musa – “[...] qui Calliopè alquanto surga” –, para que seu engenho possa fazer justiça às paragens mais suaves descortinadas no Purgatório:

“Per correr migliori acque alza le vele  
    omai la navicella del mio ingegno,  
    che lascia dietro a sè mar sì crudele;  
e canterò di quel secondo regno  
    dove l’umano spirito si purga  
    e di salire al ciel diventa degno.” (ALIGHIERI, 1943, p. 299)

Na versão em português já referida, lê-se no passo correspondente: “Do engenho meu a barca as velas solta/Para correr agora em mar jucundo,/ E ao despiedoso pego a popa solta./ Aquele reino cantarei segundo,/ Onde pela alma a dita é merecida/ De ir ao céu livre do pecado imundo./ [...] Unir ao canto meu seja servida/ Calíope o som alto e sublimado” (ALIGHIERI, s.d., p. 245).

o guia do Poeta. O autor da célebre Epístola ad Pisones parece mais adequado à simbologia de normas e prescrições do País da Gramática. Ademais, Oswald modifica o caráter da relação entre o Poeta e seu companheiro. Em conformidade com a sólida e clara hierarquia de valores na Comédia, a atitude de Dante em face de Virgílio é cheia de solenidade e reverência: “tu duca, tu signore, e tu maestro” (ALIGHIERI, 1943, p. 19). A familiaridade superficial entre o Poeta e Horácio soa mais consentânea com o provisório e tenso equilíbrio de forças do caótico purgatório d’A morta. Na verdade, o protagonista da peça de Oswald está absolutamente só. Os vínculos com a tradição, representada por Horácio, ainda não foram rompidos por completo, mas já não desempenham papel apreciável em suas decisões.

O Poeta conta que abandonou Beatriz. Horácio reage com ceticismo, pondera que o sentimento que o Poeta nutre por ela o “imobiliza e amortalha” (M, p. 51). Nesse ínterim, adentram o palco para um comício os conservadores de cadáver. Comovido, o Poeta percebe junto a eles, estática, encoberta por um véu, sua amada. À revelia das admoestações de Horácio, aproxima-se dela e a interpela. Invade o palco nesse meio-tempo o grupo dos cremadores, que de pronto avançam contra seus adversários. O Hierofante, que toma parte na manifestação, ergue uma Bíblia e grita: “In illo tempore!” (M, p. 53), ao que respondem sem rodeios os cremadores: “Fora, fora!” (Ibidem) As didascálias informam que

O tumulto cresce. Juntam-se aos cremadores galicismos, solecismos, barbarismos. Do lado dos mortos cerram colunas graves interjeições, adjetivos lustrosos e senhoriais arcaísmos.

Coro das Interjeições – Oh! Ah! Ih!

Os Cremadores – Fora a estupidez das interjeições!

O Hierofante – Massa desprezível de pronomes mal colocados!

Um Cremador – Fora! [...] (M, p. 53)

A suspeita ingerência do Juiz interrompe a disputa e decide a querela com um veredito

favorável aos mortos. Todavia, a causa dos vivos arrebatada o coração do Poeta. Ele tenta convencer Beatriz a juntar-se a eles na luta contra a tirania dos defuntos. Sua musa, porém, mostra-se fria e distante. Cruza então o palco Uma Roupas de Homem e cortesmente a cumprimenta: “Boa tarde, linda!” (M, p. 55) Beatriz havia se encontrado com ela no dia anterior. Mas é um morto, diz ainda o Poeta, a quem Beatriz já não ouve, saindo de cena levada pelo exército da morte. Inconformado com o fato de tê-la perdido, O Poeta decide salvá-la. Horácio adverte-o de novo, mas é tarde. O Poeta está em um caminho sem volta, ele acaba de partir – para o País da Anestesia.

As personagens do terceiro quadro do “Ato lírico” oswaldiano aguardam com impaciência. Sabem da iminente chegada do Poeta e alimentam a esperança de que ela atenuará um pouco – ao menos por alguns instantes – o tédio mortal do além-túmulo. A vista que se descerra não é nem um pouco paradisíaca. À direita, vislumbra-se um aeródromo que serve igualmente de necrotério. No centro do palco, ergue-se um jazigo de família. Do lado esquerdo, “a árvore desganhada da Vida, em forma de cruz, onde arde pregado um facho” (M, p. 63). Conversam nos degraus do jazigo O Radiopatrulha, A Dama das Camélias, O Atleta Completo, A Senhora Ministra e O Hierofante, quando de súbito estronda um berreiro:

Cadáveres – Que é isso? Que é isso?

O Hierofante – Uma cena de família.

A Senhora Ministra – Que pessoal escandaloso!

A Dama das Camélias – Brigam sempre. Nunca pensei que fosse assim no seio da sociedade honrada!

O Hierofante – Gente católica. E extremamente conceituada. O drama que os trouxe para cá teve a mais tétrica repercussão nos meios distintos.

A Senhora Ministra – Como foi?

O Hierofante – Gás! Suicídio coletivo.

A Dama das Camélias – E ninguém escapou?

A Criança (pela vigia) – Esse sujeito, além de me ter suicidado, não quer me dar doce!

O Pai – Cala a boca!

A Criança – Depois diz que é pai!

O Pai – O amante da tua mãe te dava doces!

A Criança – É por isso que eu gostava dele...

O Pai – Cínico, bastardo, filho de uma...

Pancadaria, urros, choros. (M, p. 64-65)

Sob a irreversível narcose da morte, os habitantes do País da Anestesia continuam a representar a trama caricata das vulgaridades, das frustrações e das comezinhas intrigas que viveram em vida. Oswald opera com desenvoltura as convenções do melodrama, do boulevard e da farsa, combina ostentadamente em sua peça elementos de diversas épocas e estéticas. Um Hierofante, uma Dama das Camélias e um Radiopatrulha dividem o mesmo palco que às vezes é atravessado pela sombra funesta de um pássaro negro, o Urubu de Edgar... Eis aí, não existe um paraíso, parece sugerir-nos Oswald, e se acaso existir ele não será mais do que isto: um entulhado armazém de ilusões e surradas quinquilharias de cena.

Escuta-se então o ruído de um motor e logo em seguida desce verticalmente sobre o palco o autogiro de Caronte. O projecto barqueiro (?!) das almas toma em seus braços o corpo amortalhado de Beatriz, deposita-o sobre a mesa de mármore do necrotério e, solicitado por seu interminável mister, torna a decolar sem demora. Não muito depois, em seu planador bafejado pelos “sopros augurais da terra” (M, p. 68), surge triunfalmente o Poeta: tudo está pronto para o gran finale. Cheios de ansiosa curiosidade quanto ao curso dos eventos, o Radiopatrulha, o Atleta Completo, a Dama das Camélias, o Hierofante e a Senhora Ministra descem do palco e acomodam-se na primeira fila da plateia para assistirem ao esperado encontro do Poeta com sua musa.

Beatriz, contudo, não abandonará o País da Anestesia. A decomposição já imprime marcas em seu semblante, letargo e necrose embaraçam seus movimentos. O Poeta deseja salvá-la, deseja levá-la de volta para a vida, o sol da manhã e a terra. Exorta, insiste, repreende: “És a máscara de um ser que se dispersa.” (M, p. 69) Mas as mãos impassíveis de Beatriz são a única resposta a seus apelos: “A tua mão termina em reta! O teu braço está rígido e reto!” (M, p. 71) – exclama em desespero, enquanto os cadáveres retornam ao palco e se alinham ao fundo da cena. O gesto que se segue é tão rápido – “Morta! Beije inútil a labareda extinta de teu corpo!” (ibidem) – que só nos damos plena conta de suas consequências após o alerta do Urubu de Edgar: “Socorro! Socorro! Fogo!” (ibidem). Se a forma está morta, se Beatriz só perdura ainda como negação da vida, o Poeta tampouco abandonará o País da Anestesia. A imolação suicida é um derradeiro sacrifício pela arte e, ao mesmo tempo, seu fim. O palco de *A morta* arde em chamas, o agudo estrídulo de uma sirene anuncia a vitória inelutável dos cremadores. O paraíso do psicodrama oswaldiano é o estertorar de um mundo e a promessa nebulosa de uma outra realidade, onde o bordão futurista das *parole in libertà* já não há de ganhar corpo na ribalta, apenas, mas antes no chão áspero da existência cotidiana do homem.

O dramaturgo Oswald de Andrade não oculta o teor didático da obra. *A morta* principia com um procedimento que tem algo de brechtiano, uma breve cena na qual o Hierofante rompe a quarta parede da ilusão teatral e, sentando-se sobre a caixa do ponto, interpela o público: “Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral.” (M, p. 29) Oswald induz um distanciamento “épico” para suscitar uma atitude crítica no espectador. As palavras do Hierofante salientam o caráter exemplar do “Ato lírico”, o psicodrama do Poeta é o drama de cada um: “Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. Consolai-vos em ter dentro de vós um pequeno poeta e uma grande alma!” (Ibidem) Assim como em uma *Lehrstück* de Brecht, não se trata para o autor de angariar uma hipnótica identificação emocional dos receptores da peça com as personagens no palco. A exumação cênica das consciências tem em mira a concretude da práxis e o horizonte da revolução. No desfecho do drama, em meio ao fogo que se alastra, o Hierofante dirige-se mais uma vez à plateia:



Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros!  
Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os  
bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um  
imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos  
salvareis da fogueira acesa do mundo! (M, p. 73)

O canto de cisne da forma em *A morta* clama por uma mudança no âmago do espectador.  
O fogo simbólico consome o passado carcomido que obstrui a marcha do porvir.  
Alternativas, com efeito, não há: seja como for, o público não escapará às chamas de  
um mundo em transformação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Teoria estética; trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ALIGHIERI, Dante. La Divina Commedia. Milano: Ulrico Hoepli, 1943.

\_\_\_\_\_. A Divina Comédia; trad. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ANDRADE, Oswald de. A morta. São Paulo: Globo, 1991.

BRITO, Mário da Silva. As metamorfoses de Oswald de Andrade. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. Uma leitura do teatro de Oswald. In: ANDRADE, Oswald de. O rei da vela. 5ª ed. São Paulo: Globo, 1995.

CORRÊA, José Celso Martinez. Posfácio: A morta. In: TELES, Gilberto Mendonça et alii. Oswald plural. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995a.

\_\_\_\_\_. Em torno de “Três tempos de Oswald”. In: TELES, Gilberto Mendonça et alii. Oswald plural. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1995b.

FERNANDES, Sílvia. O discurso cênico da Companhia dos Atores. In: \_\_\_\_\_. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GEORGE, David. Teatro e antropofagia. São Paulo: Global, 1985.

HELENA, Lucia. Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: UFF, 1985.

JACOBBI, Ruggero. Teatro de Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. A morta. São Paulo: Globo, 1991.

LEVIN, Orna Messer. As acrobacias da farsa oswaldiana: uma leitura de O rei da vela. *Imagens*, nº 6, 1996.

\_\_\_\_\_. O teatro dos escritores modernistas. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; SESCSP, 2013. Vol. 2: Do modernismo às tendências contemporâneas.

MAGALDI, Sábado. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1999.

PEIXOTO, Fernando. Por um teatro contra a chatologia pueril. In: \_\_\_\_\_. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro brasileiro moderno*. 2ª ed., 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos, suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard, 1998.

\_\_\_\_\_. *Entre quatro paredes*; trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Armando Sérgio da. O rei da vela – o encontro com a realidade nacional. In: \_\_\_\_\_. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SOUZA, Marcelo Paiva de. *Teatr niepokoju: studium porównawcze dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza i Oswalda de Andrade*. Kraków: Universitas, 2001.