



## Oswald de Andrade, dramaturgo piromaniaco

### *Oswald de Andrade, a pyromaniac dramatist*

Flávio Rodrigo Penteadó

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa/Portugal

frpenteadó@fch.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0002-6072-5551>

**Resumo:** O artigo se propõe a examinar a atuação de Oswald de Andrade como dramaturgo, com destaque para *A morta – ato lírico em três quadros* (1937). A peça se encerra com um incêndio, provocado pela personagem do Poeta e cujas chamas se espalham por todo o teatro. Por um lado, é possível enxergar nesse desfecho a explicitação do furtivo ímpeto revolucionário da obra, na qual se encena o embate entre a classe trabalhadora insuflada por ideias marxistas e a elite patronal adepta do integralismo fascista. Por outro lado, também é possível enxergar nele a contrapartida alegórica do aniquilamento da forma dramática manifesta nesse drama. A análise aqui empreendida busca equacionar ambas as perspectivas de abordagem, tanto ao evocar o contexto sociopolítico subjacente à composição do texto quanto ao realçar aspectos da peça como a separação entre corpo e voz ou o esvaziamento da ação dramática. Por fim, pretende-se assinalar que os atributos estéticos da peça, responsáveis por distanciá-la de convenções teatrais em vigor na época de sua escrita, contribuem, hoje em dia, para que sua leitura seja muito estimulante no início do século XXI.

**Palavras-chave:** teatro brasileiro; modernismo; drama moderno e contemporâneo; *A morta*; Oswald de Andrade.

**Abstract:** This paper aims to examine Oswald de Andrade's role as a playwright, with emphasis on *A morta – ato lírico em três quadros* (1937). The play ends with a fire, caused by the character of the Poet and whose flames spread throughout the theater. On one hand, it is possible to see in this outcome the explanation of the furtive revolutionary impetus of the work, in which the clash between the working class inspired by Marxist ideas and the employer elite adept of fascist integralism is staged. On the other hand, it is also possible to see in it the allegorical counterpart of the annihilation of the dramatic form manifested in this drama. The analysis undertaken here seeks to equate both perspectives of approach, by evoking the socio-political context underlying the composition of the text and by highlighting aspects of the play such as the separation between body and voice or the emptying of dramatic action. Finally, it is intended to point out that the aesthetic attributes of the play, responsible for distancing it from theatrical conventions in force at the time of its writing, contribute, nowadays, to its very stimulating reading at the beginning of the 21st century.

**Keywords:** Brazilian theater; modernism; modern and contemporary drama; *A morta*; Oswald de Andrade.

Via de regra, quando se fala no marco inaugural da modernização cênica no Brasil, inevitavelmente se pensa em *Vestido de noiva*, texto de Nelson Rodrigues encenado por Zbigniew Ziembinski à frente do grupo Os Comediantes, em dezembro de 1943. No entanto, após a encenação d’*O rei da vela* pelo Teatro Oficina, em setembro de 1967, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, passou-se a prestar mais atenção à dramaturgia madura de Oswald de Andrade, enxergando-se, em suas peças da década de 1930, elementos precursores do teatro moderno brasileiro. Nessa mudança de paradigma, foi também crucial a pioneira tese de doutorado defendida por Sábato Magaldi em 1973, mas que só veio a ser publicada em livro cerca de trinta anos depois. Nela, o respeitável professor se propunha a analisar todo o conjunto da produção teatral oswaldiana conhecida até então, abrangendo não apenas as peças compostas em francês com Guilherme de Almeida, anteriormente à Semana de 1922, mas também alguns textos dramáticos inconclusos, que remontam tanto ao início quanto ao fim da carreira do autor. Deve-se ressaltar, por fim, que o estudo se encerrava com um aliciante capítulo no qual eram apontadas semelhanças entre as principais peças de Oswald de Andrade e as de Nelson Rodrigues, fazendo justiça ao papel precursor exercido pelo modernista (MAGALDI, 2004).

Dentre as três peças mais conhecidas de Oswald de Andrade, a que mais atenção tem recebido da crítica é *O rei da vela*, escrita em 1933 e editada quatro anos depois, em volume único, ao lado de *A morta*, redigida em 1937 (a terceira delas, *O homem e o cavalo*, veio a público separadamente, em 1934). Em vista disso, esse artigo se propõe a contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre a segunda das peças citadas, aquela que Nanci de Freitas (2019, p. 195) observa ser “a mais radical na ruptura com a linearidade e a causalidade dramáticas”. Sem dúvida, chama logo a atenção, de quem a lê pela primeira vez, a inobservância de convenções que costumam ser associadas a obras do gênero dramático, tais como o gradativo encadeamento da ação dramática. A dificuldade para acompanhar os eventos cênicos também apresenta consequências para o trabalho hermenêutico, de modo que mesmo proceder à síntese do enredo dessa peça não constitui tarefa simples. Considerando-se essa dificuldade, convém principiar a abordagem do texto pela decomposição e análise dos termos presentes no subtítulo da peça – “ato lírico em três quadros” –, com base no que poderemos recuperar alguns dados do enredo.

Começemos pelo último dos elementos que constam no subtítulo. Sabe-se que, tradicionalmente, o texto dramático se organiza em atos ou cenas (em geral, conforme as entradas e saídas das personagens), privilegiando o desenvolvimento progressivo da ação. O princípio do quadro, por sua vez, suspende a organização sequencial do enredo, ao propor tanto o congelamento momentâneo dos eventos cênicos quanto a decupagem da cadeia em que se organizam tais eventos (PAVIS, 2011, p. 313–314). Um momento decisivo dessa substituição do ato pelo quadro dramático se encontra nas propostas de Diderot para o teatro praticado na França em meados do século XVIII. Tais propostas, conforme já assinalado por Mireille Losco (2012, p. 177), precipitaram a emergência de elementos que mais tarde conduziram, segundo Peter Szondi (2011, p. 29–74), à crise da forma dramática que vigorava no Ocidente, centrada no diálogo entre os actantes.

Decorre da intrusão de alguns desses elementos na forma dramática o princípio de estatismo, que, ao marcar uma parcela importante da dramaturgia europeia na virada do século XIX para o XX, forneceu parâmetros para a escrita teatral em outras regiões do mundo, inclusive o Brasil. Especificamente quanto a Oswald de Andrade, basta recordar que ele subintitulou como “espetáculo em nove quadros” a peça *O homem e o cavalo* – porventura inspirada pelo *Mistério-bufo* (1918–1921), de Vladimir Maiakóvski – e que registrou, no volume memorialístico *Um homem sem profissão* (apud MAGALDI, 2004, p. 36), o impacto exercido sobre si mesmo, ainda jovem, por peças de Maurice Maeterlinck, em várias das quais é notória a paralisia da ação dramática. De todo modo, em sintonia com o que ensina Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 13), trata-se menos, em qualquer um desses casos, de suprimir por completo a ação do que de reinventar os meios de situá-la no tecido dramático:

Antes de mais nada, a função do quadro consiste em deter o fluxo discursivo e em suspender a fábula (o desenvolvimento sintagmático da intriga) para permitir essa interiorização dos conflitos. [...] Por meio do quadro, quer se refira à imobilização total das personagens ou mais simplesmente ao congelamento da palavra e da agitação comum da cena, trata-se de abrir esta última, portanto, a uma dimensão nova, inacessível ao simples desenrolar de uma ação contínua. (RYKNER, 2010, p. 111–112, tradução minha).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “La fonction du tableau est ainsi, avant tout, d’arrêter le flux discursif et de suspendre la fable (le développement syntagmatique de l’intrigue) pour permettre cette intériorisation

Uma vez que o estatismo preceituado por Maeterlinck tornará a ser objeto de comentário mais adiante, quando avançarmos na leitura de *A morta*, detenhamo-nos, agora, no primeiro elemento do subtítulo da peça, a expressão “ato”. Aqui, a palavra não se refere propriamente a uma célula do drama, pois essa finalidade já é cumprida pelos quadros. Sendo assim, talvez possamos pensar que o termo ato diga respeito ao subgênero da obra, em seguida qualificado não como dramático, mas sim como lírico (qualificação que discutiremos logo mais). Apesar disso, o texto, repartido nos quadros “O país do indivíduo”, “O país da gramática” e “O país da anestesia”, efetivamente delinea um arco dramático, cujos contornos, esmaecidos por força do encolhimento da ação, ficam mais nítidos se tivermos em mente a estrutura da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Na medida em que esse intertexto já foi explorado tanto em trabalhos mais antigos, como os de Heliane Kohier Rodrigues (1984) e Elizabeth Anne Jackson (1984), quanto em mais recentes, como os de Sonia Pascolati (2008), Marcelo Paiva de Souza (2014), Luiz Fernando Ramos (2015) e Eduardo Sterzi (2022), valhamo-nos da síntese proposta por um desses comentadores:

[...] frente ao conjunto de toda a peça, [...] este primeiro quadro, “O País do Indivíduo”, não deixa de preparar o terreno para o desenvolvimento de uma certa curva dramática. Ali se inicia o périplo do *Poeta* no seu embate entre os chamados da rua e suas próprias obsessões interiores, entre as quais a mais inclemente é *Beatriz*. Estes dois protagonistas nos remetem imediatamente a Dante [...]. Como o famoso poema pré-renascentista, “A Morta” terá como eixo dramático o amor do *Poeta* por *Beatriz* e a busca desesperada dele por ela depois de sua morte. Só que em Dante há um movimento ascensional, como, aliás, era típico em todo o teatro medieval, com o poeta visitando primeiro o Inferno, depois o Purgatório, e tendo no Paraíso, no encontro com a beleza da celestial *Beatriz*, a revelação do bem supremo. Na “Morta” este trajeto, pode-se dizer, é descendente, e leva o *poeta* a identificar no fim, em uma *Beatriz* descarnada e apodrecida, a prova da necessidade de uma redenção pelo fogo. (RAMOS, 2015, p. 197).

---

des conflits. [...] Par le tableau, qu’il soit immobilisation totale des personnages ou plus simplement arrêt de la parole et de l’agitation commune de la scène, il s’agit donc d’ouvrir cette dernière à une dimension nouvelle, inaccessible au simple déroulé d’une action continue.”

A jornada do Poeta em busca de Beatriz, ao longo de três “países” (o último dos quais se assemelha ao inferno), já nos encaminha para o último termo presente no subtítulo da peça, o adjetivo “lírico”. Tendo em vista que o vocábulo costuma estar associado à expressão da subjetividade, não é difícil projetar na personagem do Poeta a figura do próprio autor de *A morta*. Ele mesmo é quem o sugere, na breve “Carta-Prefácio do Autor” que antecede o texto propriamente dito e na qual se refere à peça como “o drama do poeta” (ANDRADE, 1973, p. 3). Mais à frente, verificaremos que tal expressão, no contexto dessa peça, não se restringe ao veio autobiográfico. Desse modo, retenhamos dela, por ora, o seu diálogo latente com um dos caminhos desbravados pelo drama moderno. Por certo, a abertura que a fórmula oswaldiana proporciona para o componente subjetivo do texto, em que é tão manifesta a dimensão individual, nos remete à “dramaturgia do eu” ou ao “drama subjetivo” (SZONDI, 2011, p. 46), preceitos que nortearam a leitura, pelo teórico húngaro, das peças de August Strindberg.

De acordo com a análise avançada na *Teoria do drama moderno*, o dramaturgo sueco foi responsável pela invenção de um teatro em primeira pessoa, embora camuflado pela convencional partilha das réplicas entre diferentes locutores. A primeira de suas peças a consumir tal projeto teria sido *O pai* (1887), drama de feições naturalistas em que aparentemente se encena um conflito familiar, mas que é dominado pela perspectiva da personagem do título. Conforme Szondi defende, a obra não se fundamenta na representação direta da relação entre diferentes indivíduos, mas sim no ponto de vista exclusivo do patriarca, em torno do qual orbitam as demais personagens. Dessa forma, inclusive quando o pai não está no palco, o diálogo é dominado por ele, na medida em que se faz presente como o único tema da conversa. O crítico ainda pontua que até mesmo a verossimilhança das últimas palavras da esposa no final do segundo ato depende de que as concebemos como projeção de pensamentos que o protagonista desconfia existirem na cabeça de sua mulher (SZONDI, 2011, p. 47–50).

A abordagem szondiana proporciona uma estimulante possibilidade de leitura de *A morta*, cujo primeiro quadro, não por acaso, se intitula “O país do indivíduo”. No entanto, toda a peça pode ser lida por esse viés, o que nos levaria a imaginar que as figuras em cena correspondem a desdobramentos de uma única psique ou, no dizer de Renata Soares Junqueira (2022, p. 50), a “frações de um Uno que se cindiu”. Essa perspectiva favorece a aproximação do texto oswaldiano ao que Joseph Danan (2012, p. 113)

chama de “monodrama polifônico”, isto é, uma espécie de monólogo a múltiplas vozes, advindas de uma única consciência no interior da qual a cena se ancora. Longe de configurar um excesso interpretativo, tal hipótese é sugerida no “Compromisso do Hierofante”, similar a um prólogo:

O HIEROFANTE (*Surgindo no avant-scène, senta-se sobre a caixa do ponto.*) – Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. [...] assistireis o indivíduo em fatias [...] Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. [...] (ANDRADE, 1973, p. 7).

Apesar dessa advertência, mais tarde a personagem não se furtará a enunciar a “moral do espetáculo”, na conhecidíssima fala de encerramento do texto, incorporada por José Celso Martinez Corrêa ao desfecho da montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina (MAGALDI, 2004, p. 155):

O HIEROFANTE (*Aproximando-se da 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! (ANDRADE, 1973, p. 56, grifo do autor).

Quem já conhece a peça certamente se lembra de que ela é arrematada por um incêndio. O Poeta põe fogo no cadáver de Beatriz – a “morta” referida no título, na verdade uma morta-viva, cujo corpo se desagrega conforme o avançar da peça – e com isso principia um incêndio de grandes proporções, por força do qual “*Flamba tudo nas mãos heroicas do Poeta.*” (ANDRADE, 1973, p. 56, grifo do autor). É nesse contexto que se insere essa famosa imprecação do Hierofante. Consumindo toda a cena, o fogo também alcança, metaforicamente, a plateia. Dessa forma, são aniquiladas de uma vez as fronteiras que separam as personagens em cena dos espectadores que assistem ao espetáculo. De fato, essas fronteiras já vinham sendo tensionadas desde o início da peça, em seguida ao “Compromisso do Hierofante”, quando essa personagem se endereça diretamente ao público, rompendo a famosa “quarta parede”, à qual Molière já aludia no século XVII e que no XVIII seria assumida por Diderot como princípio basilar do ilusionismo cênico, que, por sua vez, viria a constituir a pedra angular do edifício teórico erguido

pela estética naturalista (PAVIS, 2011, p. 316). Aliás, considerando-se o papel exercido pela figura do Hierofante na Grécia Antiga, correspondente ao de um sacerdote (MAGALDI, 2004, p. 143), é curioso notar o modo como Oswald lança mão dela em sua peça. Na Antiguidade, o Hierofante era o indivíduo responsável por mediar a esfera humana e a divina. Aqui, o Hierofante liga as personagens e os seus intérpretes à plateia.

Reparemos, ainda, no último período da fala do Hierofante: “Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!”. Não haveria aqui uma manifestação da ancestral tópica do *theatrum mundi*, o teatro do mundo? Sob essa perspectiva, as figuras em cena espelham os espectadores e o planeta se iguala a uma enorme “fogueira acesa”. Associando-os a bombeiros, o Hierofante incita os espectadores a interromper o incêndio. Em outras palavras, ele instiga a plateia a interromper a destruição do mundo que ela habita.

Para compreender o fundamento dessa intimação do público pelo Hierofante, convém nos determos brevemente em um excerto da já mencionada “Carta-Prefácio do Autor”, dirigida à então esposa de Oswald de Andrade, a escritora Julieta Bárbara:<sup>2</sup>

Dou a maior importância à *Morta* em meio da minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. [...] Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz, e, através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada [...] (ANDRADE, 1973, p. 3).

Tal “coragem incendiária” parece comportar um ímpeto revolucionário, próprio de quem se insurge contra o reacionarismo vigente, para empregar expressão análoga à da passagem acima. Essa percepção pode ser amplificada se nos lembrarmos de que o Poeta, enquanto põe fogo no cadáver de Beatriz, diz estar queimando “a própria alma” (ANDRADE, 1973, p. 56). Ao destruir a “própria alma”, o Poeta se iguala, portanto, aos soterrados aludidos pelo autor nessa “Carta-Prefácio”. Por esse ângulo, o “drama do poeta”, longe de qualquer preocupação egocêntrica, seria equivalente a um drama participativo.

<sup>2</sup> Para mais informações sobre a escritora e sua obra, ver Bárbara (2022).

Se levarmos em conta, ainda, o engajamento de Oswald de Andrade no Partido Comunista durante os anos 1930, torna-se bastante persuasiva a leitura alegórica do incêndio sob o viés político. Nesse sentido, o gesto incendiário reclamado pelo Poeta corresponderia ao imperativo artístico de influir criticamente no tecido social, atitude compatível com a do dramaturgo que recorre ao “teatro como forma de intervenção na vida pública” (STERZI, 2022, p. 56). Cumpre assinalar que essa possibilidade de leitura já foi desenvolvida em profundidade por Orna Messer Levin (1995) em sua tese de doutorado, na qual se defende que a orientação militante do texto teria sido habilmente disfarçada pelo dramaturgo para escapar à vigilância das autoridades – vigilância essa, de resto, já referida sem meias palavras pelo Hierofante em sua primeira fala, ao justificar o aparecimento da moralidade, representada por ele, não no fim, mas no início da peça, “a fim de que a polícia garanta o espetáculo” (ANDRADE, 1973, p. 7):

O controle exercido pela intervenção policial do governo de Getúlio, naquela altura em sigilosa articulação golpista, justifica por outro lado a organização obscura do assunto, que corresponde ao próprio processo de fechamento político. A teatralização da falta de comunicação do escritor com seu meio, representada por intermédio de uma atração mórbida pelo sepultamento da alma, surge portanto como sintoma da recente estruturação do aparelho estatal, que banuiu a esquerda brasileira da legalidade. (LEVIN, 1995, p. 166).

Ao radicalismo da forma, então, estaria associado o radicalismo do tema. Reforça essa hipótese o ocorrido com a peça anterior de Oswald de Andrade, antes mesmo da instauração da ditadura do Estado Novo. Sabe-se que *O homem e o cavalo* (1934), a qual também ambicionava provocar a participação ativa da plateia e era bem mais explícita na exposição de princípios comunistas,<sup>3</sup> teve sua representação proibida pela polícia, que também determinou o fechamento do Teatro de Experiência de Flávio de Carvalho. Além do mais, sustenta essa leitura o embate alegórico entre os mortos e os vivos no segundo quadro, conforme ilustra a seguinte passagem:

---

<sup>3</sup> Não sendo a única de tais menções, veja-se, por exemplo, a explícita referência a um célebre slogan decorrente do “Manifesto comunista” (1848) de Marx e Engels, extraída de uma rubrica da cena II do 5º quadro da peça: “*Na cidade acende-se um cartaz luminoso onde se lê: ‘Proletários de todo o mundo, uni-vos’. Holofotes. Estrondos. Bombas aéreas.*” (ANDRADE, 1973, p. 178, grifo do autor).

O CREMADOR – O que nos traz à cena é a fome. Mais que qualquer vocação. Muito mais que a vontade de representar. É o problema da comida! A produção da terra é desviada dos vivos para os mortos. Nós trabalhamos para alimentar cadáveres. Mais eles absorvem a produção, mais aniquilam os vivos. Tudo que produzimos vai para sua boca insaciada. Eles possuem armas e dirigem exércitos iludidos pela ignorância e pela fé religiosa. (ANDRADE, 1973, p. 35).

É admissível enxergar nessa fala a explicitação da orientação ideológica do texto. Os vivos, postos em cena como Cremadores de Cadáver, representariam a classe trabalhadora; já os mortos, que ali comparecem como os Conservadores de Cadáver, representariam a elite patronal. De um lado, a postura progressista baseada nas ideias de Marx; de outro, a atitude retrógrada dos adeptos do integralismo fascista, cujo slogan “Deus, Pátria e Família” fora proferido pelo Hierofante pouco antes da passagem reproduzida acima, em alusão a um emblema que a “humanidade levou séculos para construir” (ANDRADE, 1973, p. 35) e que estava inscrito na tabuleta carregada por ele ao voltar à cena no segundo quadro (ANDRADE, 1973, p. 32).

De certa forma, à semelhança do observado por Carlos Mateus da Costa Castello Branco (2011, p. 95), cuja dissertação de mestrado se dispõe a aprofundar a análise da dramaturgia oswaldiana sob o viés político, até mesmo o teatro é posto em xeque na fala do Cremador, visto que essa figura se despe de sua máscara ficcional, ao se assumir como parte de um espetáculo teatral, e defende a preponderância da esfera social (“o problema da fome”) sobre a prática artística (“a vontade de representar”). Desse modo, o incêndio provocado pelo Poeta no desfecho da peça não apenas aponta para a imposição de que seja incinerada a sociedade de classes capitalista, mas também sugere a incineração da própria arte do teatro. Detenhamo-nos nessa última sugestão.

Em vista de tudo o que se expôs até aqui e do que virá a ser ponderado a seguir, não se trata, é claro, de ignorar ou diminuir o elemento político. Sem dúvida, o horizonte político oferece uma forte chave de leitura para *A morta*. Aliás, também João José Cury (2003), em trabalho de fundo sobre o teatro de Oswald de Andrade, originalmente redigido como tese de doutorado, defendida em 1988, já analisou a simbologia do fogo em conexão com a prática anarquista. Embora seja mesmo plausível associar o incêndio do arremate à revolução política, pode-se igualmente questionar se, em certa medida, esse viés interpretativo não resolve, soluciona ou descomplica aquela que talvez seja a mais radical obra dramatúrgica do autor, inclusive

do ponto de vista estético. Se tal questionamento for válido, talvez possamos pensar, então, se a sugestão de aniquilamento do teatro, implicada no derradeiro gesto incendiário do Poeta (antecipado em todos os quadros da peça),<sup>4</sup> não pode ser também apreendido sob uma perspectiva que restitua à peça sua dimensão indecifrável, renovando nosso interesse por ela.

Em um dos capítulos de sua tese de livre-docência, defendida em 2012 e posteriormente publicada em livro, Luiz Fernando Ramos (2015, p. 206–207) especula se, no desenlace de *A morta*, não seria “a própria forma dramática que está sendo incendiada” no instante em que o Poeta lança o cenário às chamas. Se, por um lado, essa é uma sugestão que não desvende todos os elementos dessa peça, tão rica em alegorias, essa proposta de leitura, por outro lado, tem o mérito de conservar o texto distante de formas dramáticas como a naturalista, por exemplo, assentada na exposição de uma tese desenvolvida por meio de diálogos bem concatenados. Segundo analisado por Ramos (2015, p. 201–203), tais aspectos ainda se fazem perceber, de certo modo, n’*O rei da vela*, mesclados a elementos autoirônicos e de extração popular que, latentes no texto, mais tarde seriam exibidos na antológica encenação do Teatro Oficina.

Nesse sentido, enfatizar a “organização obscura do assunto”, tal como agudamente feito por Orna Messer Levin (1995, p. 166), apresenta o inconveniente de ler *A morta*, mesmo que de maneira indireta, à luz daquilo que ela nega. Dito de outro modo, ressaltar o aspecto codificado do texto talvez seja equivalente a um meio de domesticar essa obra cuja radicalidade tanto nos salta à vista. Isso porque, embora haja elementos da peça que se prestem a leituras alegóricas mais imediatamente relacionáveis a referências

---

<sup>4</sup> No primeiro quadro, o fogo faz-se presente na “lareira solitária” que arde no cenário, iluminado pela “luz inquieta do fogo” (ANDRADE, 1973, p. 13); no segundo quadro, faz-se notar nas réplicas proferidas por distintas personagens, como o Turista (“Acabam querendo queimar o cadáver da curiosidade, que sou eu!”; ANDRADE, 1973, p. 31), as vozes que se insurgem contra os conservadores de cadáver (“Vamos queimá-los!”, ANDRADE, 1973, p. 35), ou um dos cremadores (“É preciso queimar os cadáveres que infestam a terra.”; ANDRADE, 1973, p. 38); finalmente, no terceiro quadro, o facho a ser utilizado pelo Poeta para iniciar o incêndio final está pregado desde o início na “árvore desganhada da Vida” (ANDRADE, 1973, p. 45), que o Hierofante informa ter sido aquela com cujos “galhos se acendeu o primeiro fogo... E com ela se fará a última fogueira...” (ANDRADE, 1973, p. 48), atitude anunciada pelo Poeta a Beatriz pouco antes do desfecho: “Queimarei a tua carne dadivosa!” (ANDRADE, 1973, p. 55–56).

externas à obra, tais como as personagens A Dama das Camélias e O Urubu de Edgar (cujos nomes aludem à heroína da peça homônima de Dumas e ao corvo do poema de Poe, respectivamente), há outros elementos mais refratários a processos de desvendamento. Dentre esses, é digna de comentário a figura da Enfermeira Sonâmbula, presente apenas no primeiro quadro e que assim nos é apresentada na rubrica de abertura, parcialmente reproduzida a seguir:

*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. [...] Em torno da Enfermeira, acham-se colocadas sobre quatro troncos 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. (ANDRADE, 1973, p. 13, grifo do autor).*

Apenas a análise da separação entre o corpo e a voz das principais personagens que povoam a cena, dispositivo cênico completamente invulgar no teatro brasileiro do início do século XX, já nos permitiria ler essa peça no contexto de emergência, nos palcos europeus, de textos dramáticos bem mais arrojados do que quase todos aqueles que irrigavam as casas de espetáculo do Brasil nos anos 1930. Aliás, quando as relemos no século XXI, à luz do desenvolvimento das múltiplas e heterogêneas formas que constituem o drama moderno e contemporâneo, cerzidas com maestria por Jean-Pierre Sarrazac (2017), fica claro que as peças maduras de Oswald de Andrade não foram encenadas na época em que foram escritas justamente por estarem muito à frente de seu tempo (passe o clichê), e não porque faltassem atributos cênicos a elas. Muito pelo contrário. O que ocorre em *A morta*, especialmente em seu primeiro quadro, é o enfraquecimento dos aspectos ficcionais em favor da materialidade cênica:

É um teatro que resulta da tensão entre uma intuição teatral profundamente lírica, cada vez menos adaptada às formas dramáticas naturalistas ou simbolistas, sempre sustentadas no diálogo e na tese [...]. As teses se esgarçam, não se desenhando lógicas discursivas, solicitam um afastamento maior do pano de fundo para dar lugar ao conflito interno, lírico e passional. [...] Se [*A morta*] pode ser lida, literalmente, como uma fábula, seus personagens são construções poéticas com pouca psicologia e muita carga simbólica,

ou melhor, semântica. Por outro lado, é possível perceber a peça menos reunindo alegorias e símbolos que remetem à realidade e estabelecem correspondências diretas com ela, e mais como signos substantivos e arbitrários, personas sintéticas, feitas do empilhamento de várias camadas de significação, e livres de qualquer psicologia. (RAMOS, 2015, p. 207–209).

Apesar de os aspectos salientados por Luiz Fernando Ramos estarem presentes em todos os quadros da peça, é no primeiro deles, “O país do indivíduo”, que se diluem com maior ênfase alguns dos elementos distintivos de um drama tradicionalmente concebido como tal, a começar pela escassa caracterização particular das personagens, que não conformam seres de carne e osso, providos de nome e ocupação social. Por certo, na medida em que a rubrica de abertura designa a Enfermeira Sonâmbula como o “único ser em ação viva” e as demais figuras em cena como “fantasmas e mudas”, estas de imediato se nos afiguram como entidades de contornos pouco definidos. Tal condição fantasmagórica é acentuada pela separação entre o corpo e a voz de tais figuras, dado que o palco é ocupado por quatro marionetes que executam de forma exagerada os gestos correspondentes ao discurso proferido à distância pelas personagens propriamente ditas, dispostas em “dois camarotes opostos no meio da plateia”, onde se encontram os microfones. Em contraste com a gesticulação abundante das marionetes, as personagens permanecem estáticas, não obstante estejam caracterizadas de forma nada discreta:

*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, 1973, p. 13, grifo do autor).*

A frase que arremata a rubrica introdutória do quadro “O país do indivíduo” realça a introspeção basilar desse primeiro segmento da peça, desenrolado no interior de uma única consciência. De resto, o estatuto spectral das personagens, equivalentes a um conjunto de vozes pulverizadas e indiscerníveis umas das outras, já estava previsto no “Compromisso do Hierofante”, na altura em que este anunciava aos espectadores: “Os personagens

não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos. [...] assistirei o indivíduo em fatias [...]” (ANDRADE, 1973, p. 7). Embora A Outra seja concebida como sombra de Beatriz, tanto quanto o Hierofante o é em relação ao Poeta, as quatro personagens são projetadas como estilhaços de apenas um ser:

A OUTRA – Somos um colar truncado.

O POETA – Quatro lirismos...

BEATRIZ – E um só lírio doente...

[...]

A OUTRA – Eu sou o *Alter ego*.

O POETA – Eu, o oposto de Beatriz... a raiz dialética de seu ser.  
(ANDRADE, 1973, p. 14–18, grifo do autor)

A afirmação de que esse ser único se encontra doente nos remete à enigmática figura da Enfermeira Sonâmbula, cujas raras e esparsas falas, enunciadas em meio aos ditos proliferantes das demais personagens – os quais nunca chegam a compor um diálogo bem concatenado, outro aspecto que afasta a peça de um drama tradicional –, talvez possam, se lidas em conjunto, lançar alguma luz sobre o que se passa ali:

A ENFERMEIRA SONÂMBULA (*Levanta-se devagar ao fundo.*) –  
Madre, na calada de uma noite de enfermagem, esgano a doente que me confiaste. (*Senta-se.*) (ANDRADE, 1973, p. 15)

A ENFERMEIRA – Quem a tratará? (ANDRADE, 1973, p. 17)

A ENFERMEIRA – Sabes o que é o medo? (ANDRADE, 1973, p. 20)

A ENFERMEIRA SONÂMBULA (*Levantando-se.*) – É a hora métrica. (ANDRADE, 1973, p. 20)

A ENFERMEIRA – Um golpe de jiu-jitsu, pronto. (ANDRADE, 1973, p. 21)

ENFERMEIRA – É preciso desfazer todo sinal do drama...  
(ANDRADE, 1973, p. 21)

A ENFERMEIRA – Na aurora virão buscar os restos do chá da meia-noite. (ANDRADE, 1973, p. 21, grifo do autor)

As poucas intervenções da Enfermeira Sonâmbula sugerem que Beatriz talvez tenha sido vitimada por um atropelamento (a exemplo do que sucederia, dali a poucos anos, a Alaíde no *Vestido de noiva* rodriguiano) – “Não ouço nada...”, ela nos diz em dado momento, “senão os meus gritos, um atropelo e o silêncio...” (ANDRADE, 1973, p. 17). Em seguida, teria sido encaminhada a uma Santa Casa, onde uma freira lhe teria confiado à vigília de uma enfermeira. Por qualquer motivo não esclarecido, esta teria se mostrado disposta a assassinar a paciente por asfixia; o homicídio, porém, terá se efetivado mais adiante, por meio de um mortífero golpe de jiu-jitsu. Mesmo que plausível, tal hipótese é sabotada pelo próprio texto, na medida em que, no início do quadro, a personagem do Hierofante é designada como o “professor de jiu-jitsu” de Beatriz (ANDRADE, 1973, p. 15). Não será a Enfermeira Sonâmbula, portanto, mais uma projeção da consciência única que domina todo “O país do indivíduo”?

De todo modo, ainda que não possamos elucidar com segurança o que se passa diante de nossos olhos, é inegável, nesse primeiro quadro, a presença obsediante da morte. Conforme notado por Renata Junqueira (2022, p. 47–48), há “sensíveis afinidades”, ainda passíveis de exploração, entre a peça de Oswald de Andrade e o drama *A intrusa* (1890), de Maurice Maeterlinck. Nele, somos colocados diante de uma família em vigília numa casa, à espera da recuperação da mãe que deu à luz um bebê e descansa em quarto contíguo, vindo esta última, infelizmente, a falecer no desfecho. O óbito, todavia, já se anunciava desde o princípio, na medida em que as personagens eram atormentadas por uma entidade descrita pelo dramaturgo belga como “enigmática, invisível, mas presente em toda parte, que se poderia chamar de personagem sublime”<sup>5</sup> (MAETERLINCK, 1901, p. XVI, tradução minha), entidade essa que bem pode ser compreendida como uma representação dramática da Morte, sempre à espreita dos dialogantes.

À primeira vista, verifica-se algo similar no primeiro quadro de *A morta*. Em momentos distintos, tanto o Hierofante quanto o Poeta proferem a mesma sentença: “Quando a morte resvala por nós, a vida torna-se grandiosa.” (ANDRADE, 1973, p. 17; 23). Aqui e ali, de fato, há alusões a presenças invisíveis que suscitam a expectativa de uma reviravolta no curso dos acontecimentos, como se estivéssemos perante uma releitura delirante

<sup>5</sup> “énigmatique, invisible mais partout présent, qu’on pourrait appeler le personnage sublime”.

do drama estático de Maeterlinck, no qual a presença imaterial da Morte ronda as figuras em cena e finalmente se impõe no desenlace. No entanto, essa expectativa não se cumpre:

A OUTRA – Estão batendo.

O POETA – Aqui não há portas.

[...]

A OUTRA – É perigoso abrir toda porta.

[...]

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.

[...]

A OUTRA – Alguém entrou? Censurarei quem for...

O HIEROFANTE – Pela porta que não existe. (ANDRADE, 1973, p. 14–15, 20).

Para além da subversão do modelo maeterlinckiano, explicita-se aqui, uma vez mais, a quebra da ilusão referencial, com o rompimento da bolha ficcional que mantinha apartadas do público várias das personagens em cena. Não havendo o que revelar (o Hierofante não estava escondido, afinal), tampouco há o que descobrir. Assim sendo, mais decisivo do que especular o que significam, representam ou simbolizam as personagens em cena, é discernir, independentemente de suas eventuais funções dramáticas, a presença cênica de tais figuras, que se assumem como componentes de um espetáculo teatral: “Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro.” (ANDRADE, 1973, p. 14).<sup>6</sup>

Inclusive, ainda no primeiro quadro, é a Enfermeira Sonâmbula, relembremos, quem enuncia a diretriz básica do texto: “É preciso desfazer todo sinal do drama...” (ANDRADE, 1973, p. 21). Com essa fala, não estaria ela antecipando o derradeiro gesto do Poeta, que, ao incendiar o corpo de sua amada Beatriz, a quem ele se referia como “seu próprio

---

<sup>6</sup> Sábato Magaldi (2004) analisa a recorrência de recursos anti-ilusionistas não apenas em *A morta*, mas também nas outras duas peças maduras de Oswald de Andrade. Por sua vez, Sonia Pascolati (2008) aprofunda a reflexão sobre a presença de elementos metateatrais na dramaturgia oswaldiana.

drama”, poderia estar também lançando para as chamadas as convenções que, durante séculos, haviam presidido a forma dramática? Visto por esse prisma, talvez já passe da hora de não apenas reconhecer o papel precursor de Oswald de Andrade na moderna dramaturgia brasileira (algo consensual no debate crítico sobre teatro em nosso país, ao longo das últimas décadas), mas também de inserir o nome do autor na corrente mais ampla do drama moderno e contemporâneo, cujas múltiplas linhas de força analisadas por Sarrazac (2017) certamente hão de favorecer estimulantes possibilidades de leitura da dramaturgia oswaldiana.

## Referências

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VIII Teatro: A morta: ato lírico em três quadros; O rei da vela: peça em três atos; O homem e o cavalo: espetáculo em nove quadros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BÁRBARA, Julieta. *Dia garimpo*. Carta-prefácio de Raul Bopp. Posfácio de Mariano Marovatto. São Paulo: Fósforo: Luna Parque, 2022.

CASTELLO BRANCO, Carlos Mateus da Costa. *A dimensão política do teatro de Oswald de Andrade: ou o reduto de um intelectual marginalizado na década de 30*. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2011.

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

DANAN, Joseph. Monodrama (polifônico). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 113–115.

FREITAS, Nanci de. A criação dramatúrgica de Oswald de Andrade: diálogo entre estética vanguardista e teatro de revista. *Contraponto: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, Teresina*, v. 8, n. 1, p. 179–201, jan./jun. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9514>>. Acesso em: 31 out. 2022.

JACKSON, Elizabeth Anne. Paródia e mito em A Morta de Oswald de Andrade. *Travessia: Revista de Literatura Brasileira, Florianópolis*, v. 5, n. 8/9, p. 20–31, 1984. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17582>>. Acesso em: 31 out. 2022.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Oswald de Andrade: incendiário e erudito. *In: JUNQUEIRA, Renata Soares. Nelson, o alquimista do inferno: Algo mais sobre Nelson Rodrigues no teatro e no cinema.* São Paulo: Todas as Musas, 2022. p. 45–53.

LEVIN, Orna Messer. *Pequena tabuada do teatro oswaldiano.* 1995. 210 f. Tese (Doutorado em Letras no Departamento de Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, 1995.

LOSCO, Mireille. *Tableau* (quadro). *In: SARRAZAC, Jean-Pierre.* (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 176–178.

MAETERLINCK, Maurice. *Théâtre I.* Bruxelas: Ed. Lacomblez, 1901.

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

PASCOLATI, Sonia. Aparecida Vido. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 9, 13 a 17 de julho de 2008, São Paulo. Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <[https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA\\_PASCOLATTI.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATTI.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2022.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* 3. ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RAMOS; LUIZ Fernando. Oswald de Andrade e a antiteatralidade em “A Morta”. *In: RAMOS; LUIZ Fernando. Mimesis performativa: a margem de invenção possível.* São Paulo: Annablume: FAPESP, 2015. p. 195–212.

RODRIGUES, Heliane Kohier. Signos e sentidos em A Morta de Oswald de Andrade. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n. 4, p. 115–139, 1984.* Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90483>>. Acesso em: 31 out. 2022.

RYKNER, Arnaud. *Les mots du théâtre.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès.* Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOUZA, Marcelo Paiva de. A morte de Oswald de Andrade e o desespero da forma. *Lampejo*: Revista eletrônica de filosofia e cultura, Fortaleza, v. 1, n. 6, p. 49–67, 2014. Disponível em: <[http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-6/Volume%2006\\_Lampejo\\_12\\_2014\\_Oswald/Publica%C3%A7%C3%A3o/01\\_Oswald/Ensaio3\\_Marcelo%20paiva\\_49\\_a\\_67.pdf](http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-6/Volume%2006_Lampejo_12_2014_Oswald/Publica%C3%A7%C3%A3o/01_Oswald/Ensaio3_Marcelo%20paiva_49_a_67.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2022.

STERZI, Eduardo. O drama do poeta. In: STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo*: Notícias da Antropofagia. São Paulo: Todavia, 2022. p. 43–73.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880–1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.