

PARÓDIA E MITO EM A MORTA

O teu alicerce eu não pretendo,
Sociedade santa,
Indiscreto abalar: sobre o tremendo
Altar do calvo Tempo, se levanta
Uma voz que me espanta,
E aponta o denso véu da Antiguidade,
Que a luz esconde a tua longa idade.

"Ode ao Homem Selvagem"

Pe. Antônio Pereira de SOUSA CALDAS

Através de uma análise dos três quadros de *A Morta*, entender-se-á que cada um examina um aspecto da sociedade dentro de uma dimensão parodística e referencial, e que o conjunto leva a uma confrontação com o público. Assim concebendo a unidade dos quadros e o desenvolvimento do questionamento social, é possível imaginar uma encenação da peça em que o ambiente de exagero e de deslocação sirva sempre para a elaboração das questões sociais fundamentais. O vanguardismo do teatro oswaldiano consiste exatamente na sua definição como teatro épico, divergindo da idéia comum do teatro realista: "... (O Homem e o Cavalo e *A Morta*) nunca foram encenados por uma companhia profissional, capaz de arcar com todo o arsenal de técnicas exigido para produzi-los." A queda com as tradições, os esforços técnicos necessários à produção, a descontinuidade da caracterização e dos diálogos, as referências à própria história e literatura de que faz parte, e o fundo social ridicularização são os elementos preeminentes de vanguarda na dramaturgia de Oswald de Andrade. Estes elementos funcionarão nos quadros de *A Morta* à base da paródia dos mitos que a sociedade cria e mantém como suas verdades.

A paródia, desta vez levada a um nível filosófico e ideológico, é uma das armas fundamentais de Oswald na construção de um teatro de confronto social:

Quanto à dramaturgia de Oswald de Andrade, pode-se afirmar com segurança que o tom irônico e paródico de suas peças teatrais realiza uma profunda contestação do código social, porque ridiculariza a sociedade de dentro para fora, naquilo que ela tem de mais particular e íntimo.¹

A função da paródia, recorrendo à base cultural do público brasileiro, é de pô-la às avessas, num processo de distanciamento e alienação, em que o cômico significa uma "ruptura com a 'ideologia da seriedade,' de ataque ao contexto social a que pertencem autor e espectadores."² Nesse caminho de renovação que alcança a sociedade e a própria função do teatro, Oswald criou uma linguagem simbólica e impenetrável, relacionada com o teatro expressionista.³ A contestação de crítica social só se torna inteligível através da ironia e da paródia que diferenciam a peça tanto dos modelos simbolistas e expressionistas como do marxismo convencional e dão à peça seu caráter vanguardista.

O ritmo lento da atuação e o cenário não-realista de *A Morte* sugerem possibilidades paródicas de montagem. Antes do primeiro quadro o Hierofante entra em cena para se apresentar e para desafiar a platéia. Ele se dirige ao público como expositor, sob o título "Compromisso do Hierofante" e se torna metapersonagem ao anunciar: "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" (p.7). A ironia desta declaração e sua auto-avaliação determinam a reação do público ao se desenvolver a ação no palco. O Hierofante será o iniciador da polarização de *A Morte* e se serve dos espectadores para desenvolver ainda mais a dicotomia entre morte, identificada com muitos sociais, e renovação, interpretada como catarse, como informa no primeiro quadro: "Forneço a consciência dos incuráveis" (p.15). Ele é o intermediário entre os dois mundos. No "Compromisso" o Hierofante oferece esperança à platéia na função de mediador entre vida e morte ao dizer: "Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. Consolai-vos em ter dentro de vós um pequeno poeta e uma grande alma" (p.3).

No primeiro quadro de **A Morta**, "O país do indivíduo," a encenação depende da presença de marionetes "colocadas sobre quatro tronos altos, sem tocar o solo," em lugar de personagens no palco, e da ação da Enfermeira Sonâmbula que é objeto da única marcação específica. No palco quatro marionetes substituem os personagens principais que se encontram em camarotes laterais esperando que as marionetes executem a mímica de suas vozes.⁴ Com os bonecos no palco Oswald completa um cenário onírico. As cores e o cenário indicados são frios e secos: banco metálico, cenáculo de marfim e uma única luz emitida por uma lareira ao fundo. Os tons especificados são brancos e metálicos, argentados. A fonte luminosa é um fogo ardendo num ambiente hostil. Lembrando o simbolismo do poeta espanhol García Lorca em **Romance de la luna luna**, há no texto referência à lua como simples reflexo macabro para completar o ambiente de hospital próximo ao de um necrotério.

O segundo quadro "O país da gramática" passa-se numa praça onde desembocam várias ruas. O cenário geral é baseado na paródia de uma obra muito conhecida da literatura infantil brasileira. Trata-se de um volume do escritor paulista Monteiro Lobato, cuja produção literária inclui, entre outros, um livro pedagógico que se intitula **Emília no País da Gramática** do ano 1934, por sua vez inspirado em **Alice in Wonderland** de Lewis Carroll. Na obra de Lobato os personagens passeiam por uma cidade irreal conhecendo o alfabeto, substantivos, etc. em forma de pessoas:

Era uma cidade como todas as outras. A gente importante morava no centro e a gente de baixa condição morava nos subúrbios. Os meninos entraram por um desses bairros pobres, chamado o bairro do Refugio, e viram grande número de palavras muito velhas, bem carocas, que ficavam tomando sol à porta dos seus casebres.⁵

O rinoceronte prosseguiu:

— As coitadas que ficam arcaicas são expulsas do centro da cidade e passam a morar aqui, lá no alto do

morro. Porque as palavras também nascem, crescem e morrem como tudo mais.⁶

Este é o **Arcaísmo**, que faz muita gente pedante usar palavras que já morreram há muito tempo e que, portanto, ninguém mais entende.

— Já estive no bairro das palavras Arcaicas e travei conhecimento com algumas, observou Narizinho. Mas por que, está preso o pobre velho? Ele não tem culpa de haver palavras arcaicas.

— Mas tem culpa de botar estas velhas corocas nas frases modernas. Para que não faça isso é que está encarcerado.⁷

É de lá que Oswald extrai a cena da praça, lugar central da comunidade. Assim o quadro reforça o ambiente onírico e a linguagem arcaica encontrados no texto de Lobato:

O Polícia — O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos não se atacam porque somos severos vigilantes. Fechemo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundemos para isso as academias... os museus... os códigos...

O Turista — E os vivos reclamam?

O Polícia — Mais do que isso. Querem que os outros desapareçam para sempre. Mas se isso acontecesse não haveria mais os céus da literatura, as águas paradas da poesia, os lagos imóveis do sonho. Tudo que é clássico, isto é, o que se ensina nas classes...(pp. 29-30).

Oswald também recorre à obra de Lobato, que por sua vez já é paródia dos jogos de linguagem em **Alice in Wonderland**, para

atribuir um aspecto ideológico, mais grave do que pretendia Lobato, à função hierárquica da linguagem, estruturada em suas partes gramaticais como a própria sociedade. Aproveitando parodisticamente a forma de caderno escolar, Oswald identifica categorias gramaticais com a dicotomia mortos-vivos na peça, interpretando a aprendizagem de uma língua como modelo de condicionamento social:

O tumulto cresce. Juntam-se aos cremadores galicismos, solecismos, barbarismos. Do lado dos mortos cerram colunas, graves interjeições, adjetivos lustrosos e senhoriais arcaísmos (p.34).

A paródia estende-se ao conto de Lobato, "O Colocador de Pronomes," sobre o problema habitual do português luso-brasileiro:

O Hierofante — Massa desprezível de pronomes mal colocados! (p.34)

Na veia satírica em que Oswald conduz todo este quadro, o conteúdo morto, arcaico e datado da sociedade é ridicularizado. Há um ataque a todas as instituições desde o ensino, às sociedades literárias e à indústria. Quando o Exército da Salvação se estabelece no palco o Hierofante entra com uma placa em que se lê "Deus Pátria e Família," reconhecido como lema do Integralismo brasileiro. O conflito no quadro é de uma revolta dos vivos (Os cremadores) contra os mortos (Os conservadores) que continuam a ocupar espaço na terra:

Os cremadores — Fora! Fora os exploradores da vida!
Limparemos o mundo!

Beatriz — Quem são esses desordeiros?

O Poeta — É a vanguarda que luta pela libertação humana (p.33).

Volta-se ao tema de purificação tanto social como literária. Ao mesmo tempo que o ideal é reduzir a cinzas a estagnação do passado, é essencial que sejam cremadores e não coveiros.

O elemento purificador é o fogo (a lareira do primeiro quadro e o facho ardendo no terceiro). O Polícia e o Turista deixam o palco e o Poeta chega em companhia de Horácio à procura da morta, Beatriz, sendo que não consegue livrar-se de sua influência por pior que seja. Sempre no fundo há vozes e tumultos que interrompem a ação. Ao tocar uma charanga entra um Juiz identificado com um cortejo de "conservadores de cadáver" que acompanha a argumentação da praça.

O cenário do terceiro quadro ata os laços cênicos dos anteriores. As cores são preto e prateado vistas na paisagem de carvão e alumínio, no urubu preto e em Beatriz coberta por um **renard argenté**. Atado à árvore da Vida, em forma de cruz, está uma tocha acesa, elemento purificador. A primeira fila de assentos da platéia se mantém vazia para ser ocupada pelos mortos que descem do palco para assistir parte do espetáculo. Os personagens expressam e enumeram em categorias desconexas os males que os envolvem:

O Radiopatrulha — Então que somos?

O Hierofante — O conteúdo das mitologias...

O Atleta Completo — O alimento espiritual dos mortos!

A Senhora Ministra — O sustentáculo das religiões!

O Hierofante — Depois que o ouro nos expulsou da Idade de Ouro... exploramos a fábula...(p.48)

Neste quadro Oswald introduz um personagem operístico do romantismo, "A Dama das Camélias." Heroína trágica do romance de Dumas Fils (1848) ela depois serviu como base para a ópera **La Traviata** de Verdi (1853).⁸ A mitologia clássica é retomada na figura de Caronte, piloto da barca do rio Estígio que levava os mortos ao Inferno. Em **A Morta** sua função é de conduzir Beatriz de autogiro da terra ao submundo. Parodiando a queda de Adão, Oswald inverte o mito edênico da sociedade:

A Dama das Camélias — Então foi um choque físico que produziu o homem?

O Hierofante — Não. Foi um choque econômico. Caindo da Árvore, ele perdeu os frutos com que se alimentava (p.48).

O espírito da Árvore é manifestado na figura de "O Urubu de Edgar" que existe para fornecer certidões de óbito do interior de uma cruz. Realçando o ambiente macabro da cena O Urubu de Edgar voa de um lado a outro evocando a tradição de Poe, portanto assinalando a destruição próxima. A denominação de "urubu" inverte o corvo de Poe de maneira depreciativa, já que o urubu vive de carniça e do lixo das grandes cidades. O Poeta e Beatriz, lacerados de angústia criadora dentro de seu idealismo romântico, especificam as origens de sua decadência:

O Poeta — A chuva coiteira de tragédias!

Beatriz — O Ego e a Gramática.

O Poeta — Pareces anestesiada num lençol de argila! (p. 52)

Saindo do incêndio geral no palco, o Hierofante, auto-definido como a moralidade da peça, se aproxima dos espectadores num clímax apoteótico para gritar-lhes um último desafio ideológico, no meio de imenso clarão.

B. MITO

O Hierofante, introdutor e personagem da peça, estabelece um contexto mítico dentro do qual a peça se desenvolve. "Hierofante" é o título grego do sacerdote dos Mistérios Eleusianos, partes de um festival agrário da antiga Grécia, cuja compreensão é essencial a todos os níveis de **A Morta**. Pouco se sabe destes Mistérios, de origem obscura, a não ser que eram baseados no rapto de Perséfone, levada ao submundo e sua posterior devolução à terra, funcionando portanto como símbolo do ciclo anual de morte e renascimento da natureza. Fundamental às cerimônias, cujo conteúdo era proibido comunicar aos outros, era a purificação ritual dos iniciados de Eleusis, pessoalmente instruídos no culto por Deméter, mãe de Perséfone: "This primitive Eleusinian cult of Demeter, then, is the religious service of a close corporation."⁹ Essa promessa solene é feita aos participantes na veneração de Deméter: "Blessed is the man who has beheld these holy acts; but he that is uninitiated and has no share in the

holy ceremonies shall not enjoy a like fate after his death, in the gloomy darkness of Hades."¹⁰ A importância do emprego dos Mistérios em **A Morta** é que os não-iniciados são levados a participar pela esperança oferecida na própria purificação ritual. "But the Eleusinia was distinguished from all other such festivals... by reason of the hopes which it inspired in the minds of the initiated."¹¹ A doutrina de Eleusis não provinha de uma crença na imortalidade da alma, mas partia de como ela existiria no submundo e pressupunha a sua consciência:

The advantage obtained by the initiated at Eleusis was that a livelier and fuller content was given to the bare existence of the disembodied soul.... We are assured that only the initiated at Eleusis will have a real 'life' after death; that evil will be the fate of 'the others'."¹²

O Hierofante representa um iniciado do culto enquanto o público a que se dirige fica alheio aos ritos, formando um grupo de não-iniciados, talvez nem conscientes do ato purificador e interditos de participar; "... to many of the believers it may have appeared that the whole festival itself was principally a great purification by which the members ('The Pure' as they called themselves) were made worthy of the goddesses."¹³ A ação que o Hierofante dirige significa um esforço de purificação social. O público, alvo de suas críticas, é chamado à consciência dos males sociais através de uma viagem metafórica ao subterrâneo, expressa no contexto mítico dos três quadros. A finalidade da viagem mítica, com a da confraria de Eleusis, é de tornar os seus participantes dignos de redenção através da compreensão de seu estado.

A interação metafórica entre ator e público se desenvolve num plano alegórico. Seguindo uma tradição filosófico-literária, Oswald alegoricamente constrói o mundo social brasileiro da peça baseado em **La Commedia** de Dante, recriado em termos parodísticos. Esse fundo joco-clássico é evidente na divisão tripartita da peça e no questionamento da moral da sociedade nos três "países". O Poeta, Beatriz e Horácio parodiam seus complementares no texto

de Dante, criando assim um efeito de estranhamento em relação às suas origens, ao mesmo tempo que o diálogo deslocado torna o próprio ambiente social do público ininteligível, a não ser dentro do código estabelecido da paródia e do mito. Apresenta-se novos elementos metalinguísticos do texto quando o Hierofante, recém-chegado, pergunta: "Onde estamos, em que capítulo?" (p.15) Declara o Poeta no mesmo primeiro quadro: "Há sempre dois planos e um espetáculo" (p.16). O mundo do palco adquire proporções de metateatro ao ser equacionado em relação à cidade exterior. A outra, alter ego de Beatriz, define o espaço cênico assim: "Habitamos uma cidade sem luz direta — o teatro" (p.14). Estes personagens não estão no palco propriamente dito, senão em camarotes ao lado, como se assistissem, com o público a seu próprio espetáculo. Um ambiente onírico domina o palco que perde sua própria realidade como teatro; alguém bate numa porta mas não há portas (pp.14 e 20). Cria-se um mundo teatral abrangendo o público ao mesmo tempo objetivando as suas obsessões que os próprios personagens assistem, junto à platéia, com espanto.

Oswald se baseia em outros tipos de mitos, além dos Mistérios Eleusianos que constituem os de maior abrangência dentro da peça. Estes outros mitos, incorporados por Oswald em *A Morta*, correspondem à definição de Roland Barthes de mito como uma forma de discurso despolitizado.¹⁴ É com estes mitos que a sociedade se orienta e disfarça sua ideologia em mistificações que acabam sendo aceitas como realidade. Em cada quadro individual, o ataque contra os mitos que sustentam o sistema social faz parte da crítica radical à sociedade que Oswald constrói nesse período de orientação marxista. Estes mitos que Oswald procura desmascarar podem ser definidos como o sistema de crenças ou valores de uma determinada classe social, do qual a sociedade deriva suas funções e seus ideais. Num "panorama de análise" em "O país do indivíduo," Oswald exhibe num sentido depreciativo o individualismo que ignora o bem coletivo e suas responsabilidades sociais, por causa do egoísmo que o cega. Num ambiente angustiado os personagens tentam liberar-se do

individualismo da sociedade que os controla e destruir a cultura institucionalizada:

Beatriz — Socorro!

O Hierofante — Ninguém te ouvirá no país do indivíduo!
(p.23)

Em "O país da gramática," aproveitando uma paródia da tradição de retórica nacional, Oswald critica o sistema de valores de uma classe conservadora apoiada pelo poder judiciário que impõe seus conceitos à sociedade em geral. Em "O país da anestesia," Oswald expõe a decadência do pano de fundo cultural da sociedade. Dirigido por falsos mitos expressos na deformação de personagens retirados da literatura, o público vê os seus mortos, seguindo o Radiopatrulha que policia a cidade e por fim assiste ao incêndio apocalíptico de tudo. O Poeta, que procura a salvação no idealismo representado por Beatriz, é decepcionado e tenta destituir-se de seus mitos românticos: "Não mais estes símbolos dialéctivos do sexual perturbarão a marcha do homem terreno" (p.55).

Oswald assim critica a psiquê de uma sociedade regulada pelo freudianismo. Logo no primeiro quadro aparecem Beatriz, despida, e A Outra, "num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés" (p.13). As duas encarnam dois aspectos de uma só personagem, Beatriz, representada nua, portanto exposta a sedução, e A Outra, enclausurada de preto, como a repressão da primeira. Exclama A Outra: "Tenho medo de ser um cadáver em vez de dois seres vivos!" (p.15) No incêndio final Oswald pretende eliminar a religião que sustenta falsos mitos e impede a reformação e purificação da sociedade:

O Radiopatrulha — O país dos mortos é donde se alimenta toda religião...

O Hierofante — Mas os cremadores mataram os deuses...
Jogaram fora os mitos inúteis (pp.55-56).

É possível observar no drama de Oswald de Andrade a oposição estabelecida entre destruição e renovação pelo Hierofante, à luz dos mitos já expostos: "A sociedade brasileira surge aos olhos de Oswald de Andrade através das oposições que a

dividiram, polarizando a sua religião, a sua moral e o seu direito...."¹⁵ A junção de esterilidade e fertilidade metafóricas é trazida ao momento dramático por via do aparato parodístico. As raízes mitológicas de **A Morta** possibilitam a expansão de seu mundo nos planos de interpretação e encenação; os requisitos da peça como épico determinam sua expressão abstrata. A intenção dos dois planos é, em última análise, social, direcionada contra as práticas e éticas do público brasileiro.

NOTAS

¹ Marta Moraes da Costa, "Construção e Destruição na Dramaturgia de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues," **Letras**, Curitiba, n.ºs 21-22 (1973-1974), p.46.

² *Ibid.*, p.46.

³ Fred M. Clark e Ana Lúcia Gazolla de García, **Twentieth-Century Brazilian Theater: Essays** (Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1978).

⁴ O uso de bonecos serve para efetivar a paródia: "The marionette show is the medium par excellence of dramatic parody.... It is a parody largely of ideas and of style, and its effect is largely intellectual." See Frank W. Lindsay, **Dramatic Parody by Marionettes in Eighteenth Century Paris** (New York: King's Crown Press, 1946), p.34.

⁵ Monteiro Lobato, **Emília no País da Gramática**, 4.ed. (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940), p.19.

⁶ *Ibid.*, p.19.

⁷ *Ibid.*, p.135.

⁸ Uma interpretação teatral desta obra foi apresentada em 1925 em Paris com Sarah Bernhardt. É possível que Oswald tenha assistido durante uma de suas viagens à Europa com Tarsila do Amaral.

⁹Erwin Rohde, **Psyche: The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks**, trad. H.B. Hillis, 8.ed. (New York: Hartcourt, Brace & Company, Ind., 1925), p.219.

¹⁰*Ibid.*, p.219.

¹¹*Ibid.*, pp.222-223.

¹²*Ibid.*, p.225.

¹³*Ibid.*, p.222.

¹⁴Roland Barthes, **Mythologies**, trad. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), pp.142-145.

¹⁵Benedito Nunes, "Antropofagia ao Alcance de Todos," in Oswald de Andrade, **Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**, 2.ed. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978), p.xxvii.

A APARIÇÃO DOS SAPATOS

Aníbal MACHADO

Foi há alguns anos e poderia ter sido ontem.

A espera prometia ser longa à porta do cinema, uma vez que Santa Rosa não era pontual, eu sabia. Combinamos um encontro ali (tratar, se não me engano, da ilustração de uma novela). Mais de quarenta minutos transcorridos e nada de Santa. Para sossegar minha impaciência distrafa-me com os cartazes. Num deles, o mais eletrizante, a moça desmaiada na garupa do cavalo ia sendo salva pelo herói que respondia magnificamente ao tiroteio dos bandidos. O mais interessante, porém, era o espanto dos três pequenos maltrapilhos que ao meu lado o contemplavam hipnotizados. E Santa não aparecia. O mais velho, pelo menos o mais alto, que tinha cara de safadinho e parecia o líder do grupo a acender um