


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

SIRLENE SALES MACIEL

**ALEGORIA E CARNAVALIZAÇÃO EM O
SANTEIRO DO MANGUE, DE OSWALD DE
ANDRADE**



ARARAQUARA – S.P.
2018

SIRLENE SALES MACIEL

**ALEGORIA E CARNAVALIZAÇÃO EM O
SANTEIRO DO MANGUE, DE OSWALD DE
ANDRADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica do Drama
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
Orientanda: Sirlene Sales Maciel
Bolsa: Centro Paula Souza

ARARAQUARA - SP
2018

MACIEL, SIRLENE SALES
ALEGORIA E CARNAVALIZAÇÃO EM O SANTEIRO DO MANGUE
DE OSWALD DE ANDRADE / SIRLENE SALES MACIEL – 2018
96 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: PAULO CESAR ANDRADE DA SILVA

1. SANTEIRO DO MANGUE. 2. ALEGORIA. 3.
CARNAVALIZAÇÃO. 4. ANTROPOFAGIA. 5. DRAMA ÉPICO. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

SIRLENE SALES MACIEL

ALEGORIA E CARNAVALIZAÇÃO EM O SANTEIRO DO MANGUE, DE OSWALD DE ANDRADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica do Drama
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Orientanda: Sirlene Sales Maciel

Bolsa: Centro Paula Souza

Data da defesa: 28/09/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva
Universidade Estadual Paulista - FCLAr

Membro Titular: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha
Universidade Estadual Paulista - FCLAr

Membro Titular: Prof. Dr. Valteir Benedito Vaz
Fatec Itaquaquecetuba

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus colegas de trabalho do Centro Paula Souza, pela conquista coletiva que me permitiu cursar a pós-graduação em uma instituição pública.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr pelas aulas e orientações que contribuíram com o texto.

Aos meus pais, símbolos de amor e carinho, que sempre me incentivaram a seguir adiante.

Ao meu orientador, Paulo Andrade, pela generosidade e compreensão, que me fortaleceram mesmo nos momentos mais difíceis e possibilitaram a realização da pesquisa.

A querida amiga, Márcia Alves, pelas conversas e apoio durante a elaboração do trabalho.

A João, meu companheiro em todos os momentos.

Alerta

Lá vem o lança-chamas
Pega a garrafa de gasolina
Atira
Eles querem matar todo amor
Corromper o polo
Estancar a sede que eu tenho d'outro ser
Vem de flanco, de lado
Por cima, por trás
Atira
Atira
Resiste
Defende
De pé
De pé
De pé
O futuro será de toda humanidade

Oswald de Andrade (2012, p.71)

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo analisar a alegoria e a carnavalização no drama épico *O santeiro do Mangue: mistério gozoso em forma de Ópera* (2012), assim como a multiplicidade de vozes que, por meio de contradições, saltos e fragmentos, subvertem os ensinamentos didático-pedagógicos cristãos que estão inseridos na formação da sociedade brasileira desde o início da catequese. O autor pretende um teatro de massas, em que a carnavalização e a alegoria convivem em duplicidade, ou de forma dialética, como instrumentos de revelação do pensamento autoral. Se por um lado temos o clima de festa e o riso ambivalente trazendo cenas carnavalizantes, temos, por outro, a revelação melancólica que traz os ecos da modernidade para a obra. Tanto uma quanto a outra são estratégias discursivas que inserem o texto no contexto de sua produção. O messianismo, tão criticado por Oswald de Andrade em sua tese *A crise da filosofia Messiânica*, está também presente na obra, pois, de uma forma dialética e contraditória, as vozes dos subalternos esperam por uma salvação, porém ela não vem dos céus, mas do mundo concreto, vem do aspecto político. Por meio da busca utópica do Matriarcado de Pindorama a antropofagia deglute a velha sociedade em termos estéticos e políticos. Desse modo, podemos pensar que não existe a ruptura com todos os messianismos, mas apenas a substituição de um por outro, ou, como na tese do autor: o messianismo religioso pelo messianismo político, que seriam as duas faces da mesma moeda. Em outros termos, podemos afirmar que o engajamento estético está vinculado a um engajamento político, sobretudo pelo uso dos recursos épicos, como a técnica do distanciamento, a falta de linearidade, os títulos nas cenas que funcionam como cartazes, o tom de ópera, com inserções do coro, a presença de um narrador. Tudo isso leva a uma ruptura com a ilusão do palco e propõe elementos reflexivos nos moldes do teatro brechtiano. O autor movimenta múltiplas vozes no drama épico e apresenta uma saída de classes, ao mesmo tempo em que há um choque com sua ironia e com seu pensamento filosófico, orientando a reflexão dos leitores/espectadores de forma não autoritária e extremamente contraditória.

Palavras-chave: Santeiro do Mangue. Alegoria. Carnavalização. Antropofagia. Drama épico.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the allegory and the process of turning human actions into a 'carnival' in the epic drama *O santeiro do Mangue*: a luxurious mystery novel structured as an opera (2012) with multiple voices, that by means of contradictions, jumps and fragments, subverts the Christian didactic-pedagogical practices that constitute the values of Brazilian society since catechism. The author intends to create a popular theater where carnival and allegory coexist in duplicity, or dialectically in the work as instruments of authorial thoughts revelations and if on the one hand we have the atmosphere of partying and ambivalent laughter bringing carnival scenes, on the other hand we face the melancholic revelation that brings the echoes of modernity to the work. Both are discursive strategies that insert the text into the context of its production. Messianic believes, so criticized by Oswald de Andrade in his thesis '*A crise da filosofia Messiânica*' (The Crisis of Messianic Philosophy), are also present in the work, as in a dialectical and contradictory way the subalterns voices hope for salvation, does not come from heaven but from concrete world, the political side. Through the search of the utopian 'Matriarcado de Pindorama' anthropophagy swallows the old society in aesthetic and political terms. Thus, one could think there is no rupture with all messianic believes, but only the substitution of one for another, or as in the author's thesis: messianic religion for messianic politics both sides of the same coin. That is to say, the aesthetic engagement is linked to political one, especially by the use of epic resources, such as the detachment technique, the lack of linearity, scenes titles functioning as posters, operatic tone, the choir insertions, the narrator's presence, all of those aspects lead to a disruption to the stage illusion and propose reflective elements in Brecht's theater molds. The author moves multiple voices in the epic drama and presents a departure from classes, at the same time as those clash with his irony and his philosophical thoughts, directing the readers'/spectators' reflection to a non-authoritarian and extremely contradictory way.

Keywords: Santeiro do Mangue. Allegory. Carnival. Anthropophagy. Epic drama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ENTRE VERSOS, DRAMAS, VERSÕES E UTOPIAS.....	14
1.1 Antropofagia: O estético e o político	22
1.2 Paródia e intertextualidade	33
2 CARNAVALIZAÇÃO E ALEGORIA	48
2.1 O clima de festa no Manguê	49
2.2 Alegoria das ruínas do capitalismo	63
3 RECURSOS ÉPICOS	74
3.1 Em cena: O Santeiro do Manguê	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO

Irreverente e polêmico, Oswald de Andrade teve em vida momentos de altos e baixos como autor e pensador da literatura brasileira. Foi poeta, dramaturgo, pensador, crítico, ensaísta e jornalista. Também é relevante pensar o autor como o precursor do Modernismo no país, o homem que trouxe as ideias das vanguardas europeias e as colocou em movimento. Mas não é somente desse período de consagração que o presente trabalho pretende tratar, mas também da produção oswaldiana em seu período de ostracismo. *O santeiro do Manguê: mistério gozoso em forma de Ópera* (2012) é uma obra que por si só já tem uma história, pois o drama épico foi escrito entre 1936 e 1950, sendo influenciada pelas mudanças na vida do escritor.

A intenção de analisar a obra deve-se a dois aspectos: 1) existirem poucos trabalhos de pesquisas acadêmicas sobre ele; 2) a importância de localizar a obra entre a produção do autor, uma vez que a peça é ainda desconhecida do público leitor. O presente estudo teve como objetivo analisar a alegoria e a carnavalização, que, junto com a antropofagia e os recursos épicos, localizam a obra entre as produções teatrais do autor. Além disso, pretende-se refletir sobre como a obra, por meio desses recursos, revela um mistério ao avesso dos mistérios gozosos cristãos, aspectos da obra do autor reveladores de seus ideais políticos e filosóficos.

A obra, possivelmente foi escrita para a apresentação no palco, pois há inúmeras semelhanças com a temática e recursos utilizados em sua produção teatral. No entanto, o hibridismo de gêneros possibilita várias análises, tanto no campo da poesia quanto na dramaturgia. Até o presente momento *O santeiro do Manguê* foi catalogado como parte da produção poética do escritor. No presente estudo propomos um outro olhar, isto é, uma análise que insere a obra no drama épico, principalmente pelos recursos estéticos epicizantes e pelos elementos propagandistas.

É sabido que Oswald de Andrade nunca deixou de contemplar em suas obras a antropofagia, no entanto, a biógrafa do autor, Maria Augusta Fonseca (2008), apresenta essa ideia proferida por Oswald de abandonar a antropofagia, quando conhece o líder Luís Carlos Prestes, junto com Patrícia Galvão, a “Pagu”, sua esposa e companheira de militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Porém, em seus

estudos Nunes (2011) afirma que isso jamais ocorreu, e é possível perceber em suas produções, inclusive entre aqueles que ele renega a antropofagia.

A ideia de abandono da antropofagia se insere na questão conjuntural, já que o autor viveu em um período conturbado para a humanidade, a Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945. Hitler e o nazismo, assim como o stalinismo na Ex-URSS são circunstâncias que abalam as estruturas no mundo inteiro, e no Brasil não é diferente. Apesar do distanciamento geográfico dos países em guerra e de não ter diretamente sofrido consequências em seu território, essas ideologias estão presentes no país devido ao governo ditatorial de Getúlio Vargas (o Estado-novo), à influência do principal líder comunista brasileiro do período, Luís Carlos Prestes, preso durante a ditadura Vargas, ao crescimento do polo socialista/comunista, à perseguição dos militantes e ao período de clandestinidade do Partido Comunista Brasileiro.

Tais questões fizeram com que o autor se engajasse politicamente, assim como boa parte da geração de escritores da década 30, por isso a obra em foco estará inserida na busca de saída para a sociedade de classes, em termos do marxismo, porém é perceptível que os elementos estéticos da primeira fase do modernismo, como o tom cômico, o uso da paródia, a carnavalização e a ironia não foram abandonados pelo autor, o que distancia o autor das produções dos autores da segunda fase do modernismo, pois mesmo dizendo o contrário, o autor une a estética e a política, O santeiro do Mangue é um exemplo dessa tentativa oswaldiana.

A obra aborda a história de Eduleia, enviada para o Mangue por Jesus das Comidas, uma paródia de Jesus Cristo. A personagem Eduleia tem uma missão: prostituir-se, mas, ao encontrar Seu Olavo, o vendedor de santos, eles se apaixonam. A esposa dele, Deolinda, está grávida, mesmo assim ele se une à prostituta e passa a explorá-la financeiramente, comercializando as atividades sexuais da moça. Desse modo, Eduleia entrega todo o dinheiro que recebe nos programas para pagar o leite da criança de Deolinda. Seu Olavo pede para Jesus das Comidas deixar Eduleia só para ele, pois sente ciúmes da mulher, mas não é permitido o amor no Mangue. Após Seu Olavo espancar a prostituta, por sentir ciúmes dela, Eduleia suicida-se tomando veneno. Navá, o marinheiro e namorado da prostituta, retorna do mar, a pedido de Jesus das Comidas, e descobre que Eduleia tirou a própria vida por causa de Seu Olavo. Por essa razão, ele mata e esquarteja o vendedor e joga seu corpo no canal do Mangue. Jesus das Comidas urina sobre o Mangue e se retira. Outra mulher fica no quarto de Eduleia, marcando um recomeço para a história. Entre as cenas, o

estudante marxista protesta, demonstrando que o Manguê é o retrato da hipocrisia burguesa. Não há salvação divina. O drama épico se encerra com o longo poema “Oração do Manguê/Anda depressa Timoschenko”, em que se clama por Luís Carlos Prestes e pede-se para o Exército Vermelho ajudar o Manguê.

No primeiro capítulo será apresentada a história das versões e os caminhos percorridos pelo autor na composição da obra. É importante salientar que no começo da pesquisa foi realizada uma visita ao espólio do autor no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio” (CEDAE), no Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp, o que possibilitou o acesso às diversas versões e manuscritos da obra. A versão que utilizamos para este estudo foi publicada em 1991, isto é, 37 anos após a morte de Oswald de Andrade. Além disso, será apresentado um estudo sobre paródia e antropofagia e as relações entre estética e ideologia na primeira e na segunda fase do Modernismo brasileiro.

No segundo capítulo, analisaremos a presença da carnavalização e da alegoria na obra em foco. A carnavalização, nos termos de Bakhtin(2013a), remete à ideia de festa popular com a intenção de desnudar o mundo não-oficial e lança mão do clima de festa, estabelecendo um caráter universal, uma ideia utópica e uma concepção profunda de mundo. Essas questões aparecem no texto, marcando uma dualidade de projetos entre a utopia oswaldiana e a sociedade capitalista. Por meio do riso ambivalente, o leitor/espectador é levado a um processo de reflexão. A alegoria, por sua vez, utilizada como instrumento de desconstrução do velho mundo (capitalista) e do messianismo religioso, traz à tona as ruínas desses pensamentos, revelando a intenção de reforçar a posição ideológica do autor. Esse recurso revela também um lado melancólico, nos termos de Benjamin (2013a), relacionando a obra aos aspectos da modernidade. Portanto, em *O santeiro do Manguê* o capitalismo e o Matriarcado de Pindorama convivem e se chocam na praça pública do bairro do Manguê. A visão alegórica baseada na relação de alteridade, que converge para os ideais antropofágicos, proporciona um encontro dialético e contraditório que possibilita, por meio do choque, compreender os conflitos da luta de classe, evitando desembocar no pessimismo, que seria o avesso do ideal utópico.

No terceiro capítulo, serão apresentados alguns dos conceitos do teatro épico e a influência de Bertolt Brecht na construção dessa forma de peça. Em seguida, o texto oswaldiano será analisado a partir de recursos como a técnica de

distanciamento, o uso da música e de indicações como títulos, todos instrumentos para um teatro de massas, ou seja, para a conscientização e reflexão política.

Tais reflexões não pretendem encerrar as possibilidades interpretativas, mas trazer à tona suas contradições e constatar a atualidade da obra. As reflexões contidas em *O santeiro do Manguê*, com seu riso ambivalente, retomam a necessidade da alegria, fundamental para alimentar a esperança em um mundo melhor, e da crítica, sem a qual o riso seria superficial.

Apesar de a obra ter sido escrita há mais de 50 anos e de o bairro do Manguê não existir mais, os elementos que inspiraram o autor a escrever o texto estão presentes em nosso cotidiano: a prostituição, a miséria, a violência das relações, o machismo, a hipocrisia burguesa que impera em diversos “novos-velhos-manguês” pelo país afora. Oswald de Andrade recusa aceitar essa realidade como algo inerente ao ser humano e a atualidade dessa situação faz com que o sonho pela busca da liberdade encontre um lugar na contemporaneidade.

1 ENTRE VERSOS, DRAMAS, VERSÕES E UTOPIAS

O tema central de *O santeiro do Mangue* é a história das prostitutas no Mangue, bairro de prostituição no Rio de Janeiro na década de 40, um lugar que exerceu verdadeira inspiração a diversos artistas, como Vinicius de Moraes com *Balada do Mangue* (1946), Di Cavalcanti com o quadro *Mangue* (1929), entre outros, como também nos lembra a pesquisadora Manfio:

Mangue: originalmente uma vala aberta para a navegação de pequenos barcos e balsas, transformou-se em famoso bairro carioca do baixo meretrício. Em 1943, é publicado o álbum *Mangue*, trazendo textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira sobre o Mangue, uma litografia original e 47 reproduções de Lasar Segall. (MANFIO, 1992, p.57)

Em sua tese, Diléa Zanotto Manfio demonstra existirem quatro versões e vários trechos manuscritos de *O santeiro do Mangue*, encontrados no espólio do autor e nos arquivos particulares de Ana Maria Camargo de Almeida, Antonieta Marília de Oswald de Andrade, Duílio Martino, Haroldo de Campos, Mário Chamie, Mário da Silva Brito e Waldemar Zumbano. Esse trabalho foi muito importante, pois até o ano de publicação dessa tese só se conheciam duas versões.

Composto intermitentemente, e com várias versões, não chegou a ter uma efetiva redação final, unificada pela autocrítica de Oswald, que exercia severa vigilância sobre sua produção de escritor. O homem imprevisto e repentino, que aturdiu os espíritos com suas réplicas instantâneas e ágeis, como autor tinha outro comportamento: era moroso, trabalhava laboriosamente os seus textos, punha-os em repouso para a eles voltar mais tarde, ora com o fito de cortar largos trechos, ora de acrescê-los. Era mais de diminuir do que aumentar. É o que demonstram os seus originais rascunhados a lápis, é o que revelam as várias datas apostas em *O santeiro do Mangue*. (BRITO, 2012, p.15)

Com várias versões, talvez não tenha existido uma finalização da obra, no entanto o próprio Mário da Silva Brito relata que recebeu o último escrito das mãos de Oswald para publicar em sua editora. A obra seria a segunda publicação da editora que Brito fundara com Hernani de Campos Seabra e José Mindlin por volta de 1949-1950. O autor entregou a última redação do texto datada de 6 de agosto de 1950. Em decorrência do fechamento da editora por falência financeira, o livro não foi publicado

e Oswald de Andrade devolveu o manuscrito para Mário com um pedido de que um dia o crítico literário publicasse o texto.

Entretanto, o autor faleceu em 1954 e a sua última esposa, Maria Antonieta D'Alkmin, entregou a versão anterior manuscrita, que se encontrava entre os escritos do escritor, em um caderno preto, para o crítico literário Mário Chamie, que, supondo ser aquela a versão final da obra, publicou-a mimeografada em 1967. O título não difere muito da última versão: *O santeiro do Mangue*: mistério gozoso à moda de Ópera, que é datada de 11.06.1950.

Na primeira versão, datada de 26.12.1936, no *Caderno Anjo da Guarda*, a imagem de uma criança protegida por um anjo contrasta com o título: *Santeiro do Mangue*: poema para fonola e desenho animado; obviamente contrasta ainda mais com o conteúdo iconoclasta, manuscrito em caneta vermelha, com muitos rabiscos e correções. Na primeira página, uma dedicatória: “A Murilo Mendes e Jorge de Lima; no tempo e na eternidade”. Essa última palavra vem riscada, descartada pelo autor. Logo abaixo, na mesma página, escrito a lápis vem: “Às Senhoras Católicas; Ao Exército da Salvação; Aos Michês; na eternidade”, nitidamente uma provocação oswaldiana aos escritores que se dedicavam a produzir poemas místicos nesse período.

Na página seguinte, na obra, aparecem em uma lista as personagens dramáticas: “Eduleia, A filha de Deolinda (riscado), Deolinda, O homem da ferramenta, O marinheiro, Seu Olavo dos Santos, O maestro Carlos Gomes, Jesus das Comidas, O comissário, As guardiãs do Mangue”. E logo depois, em sequência: “anjos, anjas, leões, leoas, turistas, polícia, ambulâncias, mulheres de Jerusalém”. É também percebido que com lápis são feitas alterações datadas de 13.04.1950 – “correção para editar”, e consta riscado o nome do Maestro Carlos Gomes. No lugar, aparece o aluno marxista, e uma inclusão após as mulheres de Jerusalém - “e de outras cidades”.

O texto começa bem diferente da última versão. Não há o Prólogo no Corcovado (que seria a primeira cena), mas sim:

Ônibus com almas de caravelas
 Pelas paralelas
 De betume
 Seguem na direção
 Tarifada da rua
 Onde bolsos duros de cincão
 Vão cheirar a marmitta mendiga

Das leas nuas

Gaiolas de vinte anos
Erguem para o céu
O mato de folhas da rótula (ANDRADE, 1936)

A próxima página inicia-se com o Canto I - Caridade pública, e, entre muitas rasuras, há a repetição do primeiro poema de abertura. Na próxima página, encontramos a primeira versão do solo de Eduleia: “Vem cá benzinho/ Vem cá beleza/ Vem cá amorzinho/ Vem cá, vem cá!” Já o canto II assemelha-se ao Prólogo no Corcovado, presente nas duas últimas versões, com muita proximidade das falas.

Essa primeira versão é dividida em 31 cenas-poemas, dentre as quais podemos destacar: “Esbarro, São tesão, Looping, Recalque ocasionado pelo serviço militar, Janela, a Embaixatriz do Cincão”, que permaneceram na versão final. É interessante notar que nessa versão a prostituta Eduleia ressuscita e volta para a prostituição. O texto não termina e não há no caderno o poema Oração do Manguê/Anda Depressa Timoschenko!, o qual aparece em anotações manuscritas a lápis datadas de 21.02.1944 em uma folha do Grande Hotel São Pedro, em Águas de São Pedro, cidade do interior de São Paulo, em que o autor escreveu trechos do poema em duas páginas.

A segunda versão, datada de 25.02.1944, vem intitulada como *Rosário do manguê*: Pantomima Religiosa em trinta mistérios, um intermezzo e um epitáfio. Logo na capa está riscado o nome Santeiro do Manguê. Nela parece apenas a dedicatória “A Murilo Mendes e Jorge de Lima, no tempo e na eternidade”. O texto datilografado começa com a apresentação de “alguns personagens dramáticos: Eduleia, Deolinda – a boa mãe, o homem da ferramenta, o marinheiro, Seu Olavo dos Santos, Jesus das Comidas, O comissário, As guardiãs do Manguê”. Logo abaixo: “anjos, anjas, leões, leas, turistas, polícia, ambulâncias, mulheres de Jerusalém”.

O primeiro poema é novamente “Caridade pública”, conforme segue:

CARIDADE PÚBLICA

Palmeiras enjauladas
Farfalham
Sobre leques nus
Cuspidos do canal

Ônibus com almas de caravelas

Pelas paralelas
De betume
Seguem na direção

Tarifada das ruas
Onde bolsos duros de cincão
Vão cheirar a marmitta mendiga
Das leas nuas

Gaiolas dos vinte anos
Erguem para o céu
O prato de folha das rótulas

Camisolas abrem aposentadorias
Sobre despenhadeiros
De soutien e calças

Vem cá benzinho
Vem cá beleza
Vem cá mocinho
Vem cá vem cá
Vamos fazer gostoso

Quer fazer gostoso com uma brasileira
Tenho uma troquesa aqui

Ó gonorreia, ó gonorreia
Estou com fome, vem cá!

Os lápis farfalham
Desvairados pela beleza invisível
Das praias, das rochas, das montanhas, do céu

Um grupo de banqueiros
Estaca a Rolls no noturno do Manguê
E controla o Brasil

Estão acompanhados de suas senhoras
Filhas e do complexo de Édipo
Além dos agentes de polícia com medalhas de ouro
Um guia respeitoso indaga:
– V. Excia (sic) quer fazer sacanagem com uma brasileira?
O civilizado responde sóbrio:
– Minha senhora quer. Ela já viu índios.
– Em Holywood (Sic)?
– Não, índios verdadeiros. (ANDRADE, 1944)

Esse poema foi revisado pelo autor e foram incluídas diversas partes que não constam na primeira versão, além de partes que eram separadas e foram juntadas. Na última versão não existem esses versos, apenas algumas partes foram

aproveitadas. São 30 cantos e um epitáfio, que é o poema ‘Anda depressa Timoschenko’, que aparece, nessa versão, apenas com alguns trechos.

A terceira versão, intitulada *O santeiro do Mangue*: mistério gozoso à moda de Ópera, datada de 11.06.1950 e escrita entre 1935-1950, é dedicada aos poetas Wolfgang de Weimar, Paul Claudel – de Paris –, Murilo Mendes e Jorge de Lima – do Rio de Janeiro. Logo depois, há a dedicatória aos amigos Domingos Carvalho da Silva, Hernani de Campos Seabra, José Tavares de Miranda, Mário da Silva Brito e Geraldo Vidigal e, ao final, “aos michês em geral, às senhoras católicas em particular” – essas duas linhas finais riscadas. Essa foi a versão mimeografada e publicada por Mário Chamie, à qual nos referimos.

A diferença entre as outras versões em relação às personagens é a inclusão de Satã, O Estudante Marxista, cafetões, gigolôs e michês e a retirada de polícia e ambulância. O Estudante Marxista, apesar de aparecer na relação das personagens, não representa o norte ideológico fundamental da última versão, como nos retrata Mário da Silva Brito no prefácio de *O santeiro do Mangue*:

[...] o estudante marxista aparece apenas no rol dos personagens dramáticos. Mas some no corpo do poema. Aqui não há uma só fala desse protagonista – figura fundamental, no entanto, pois é quem interpreta, à luz de uma visão ideológica, o problema da prostituição e as suas causas. (BRITO, 2012, p.10)

Comparando com a última versão, há muitas mudanças no texto, como a cena Prólogo no Corcovado, na 3ª versão:

PRÓLOGO NO CORCOVADO

JESUS DAS COMIDAS (*os braços abertos sobre o ocaso*) – No começo era a Cantata.
 EDULEIA (*recostada, ergue a saia dos 16 anos, retira a calça suja*) – Mas que negócio é esse?
 O HOMEM DA FERRAMENTA – Abra! Estamos num recanto bucólico.
 EDULEIA – Ainda?
 O HOMEM DA FERRAMENTA – Um bocadinho...
 EDULEIA (*do silêncio das descobertas*) – Inventam cada uma!
 SATÃ (*espiondo por detrás de um formigueiro*) – Ganhei a parada! Imensa ventania recobre o mundo. (ANDRADE, 1950)

A ideia de ressurreição da segunda versão desaparece e difere das versões seguintes: na terceira versão Eduleia não morre e na quarta a jovem se suicida, não ressuscita, mas é substituída por outra mulher. Como dissemos, há muitos poemas que não aparecem na versão final, como o poema 12 – Cacto da Saliva. Todos os poemas são numerados, formando um total de 22 cenas. Ao final do texto há um glossário, provavelmente feito por Mário Chamie para o entendimento da obra, conforme segue:

Glossário meio subjetivo - na ordem que as palavras aparecem no texto:

Mistérios gozosos - 1ª encarnação do verbo; 2º visitaçã 3º O nascimento de cristo; 4º purificação de N. Sra. na gruta de belém; 5º O encontro do menino Jesus no Templo.

Eduleia: Edule: Que é próprio para comer; comestível, comível.

Cantata - composição poética para ser cantada.

Mangue- Solo de lama escura e mole. Zona de baixo meretrício

Noturno - variação da serenata. Uma das partes do Ofício divino.

Engalanar - adornar.

Hetaira - cortesã, amásia.

Troquesa - ferramenta de torque, tenaz ou alicate.

Mancheia - quantidade de uma coisa que a mão não pode abranger.

Flos-Santorum - livro que relata a vida dos santos

Rótulas - espécie de janela arredondada. Obs. Encontrada na maioria das igrejas mais antigas acima do púlpito.

Mimirante - meni - tipo de flauta (?)

Calcinado - seco, esturricado.

Estrela artesiana - artesiana - onde foi feito o primeiro furo, talvez a perda da virgindade.

Alumbrados - iluminadas espiritualmente. (ANDRADE, 1950)

Também podemos encontrar, entre os escritos do autor, manuscritos soltos, como o “Prólogo no Mato”, que é outro título possível para o “Prólogo no Corcovado”, mais alguns rascunhos do poema “Anda depressa Timoschenko” e uma versão datilografada deste poema, mas não há data da produção. Isso demonstra que nesta terceira versão já constava o poema. Conforme relata Renato Cordeiro Gomes (1995 p. 136), ela foi descartada por Mário Chamie, o qual considerou que o poema não fazia parte da obra.

Mas o que é que existe no caderno entre o poema de n.11, “Looping” e o de n. 12, “Cacto de saliva”? Nada mais nada menos que o poema longo e inédito “Anda depressa Timoschenko”. Na primeira página desse texto, Oswald marca a data de 21.02.1944 na última página e, portanto, no fim do poema, o poeta escreve: São Paulo “27.10.35 –

14.04.50". Essas anotações e marcações de datas colocam o seguinte problema: teria Oswald de Andrade pensado em não considerar "Anda depressa Timoschenko" parte integrante de O Santeiro? De nossa parte acreditamos que não pelas seguintes razões: a) a primeira página do caderno traz a data dupla de 1935/1950; ora, se os poemas típicos de O Santeiro são de 1950, o poema "Anda Depressa..." deve ter tido início em 27.10.35 conforme indica o próprio autor; b) o poema "Anda Depressa..." é quase um patético apelo a Timoschenko para que venha (é o problema da ação ideológica referida acima) "nos ajudar a sair/Desta Senzala Transatlântica" que é o Mangue, cujo Comendador, aliás, é "herói das trincheiras noturnas do coito"; c) Oswald costuma inserir em meio a seus livros textos que chamaríamos de "textos de citação". É o que ocorre, por exemplo, com as falas incidentais de Stalin e Eisenstein em "O Homem e o Cavalo". (CHAMIE, 1974, p.11-12)

O fundamental nesse destaque é que, independentemente de trocar o título do poema por quatro vezes e realizar outras alterações, o poeta manteve aceso em todas as versões o hibridismo de gêneros textuais e, principalmente, a musicalidade e os recursos como a carnavalização e a alegoria.

A versão que representa o término da obra e foi encaminhada pelo autor para a editora é datada de 06.08.1950, mas, por motivos já relatados, ele não conseguiu publicá-la em vida. Nessa versão todas as dedicatórias foram retiradas, e há muitas mudanças. No entanto, apesar das alterações, o essencial do contexto desde a primeira versão foi mantido: o profundo ateísmo, a denúncia da prostituição, a crítica à classe burguesa e a busca por uma saída utópica para a sociedade.

O santeiro do Mangue: mistério gozoso em forma de Ópera começa apresentando os personagens dramáticos, a saber: Eduleia, prostituta; O homem da ferramenta; O marinheiro; Seu Olavo dos Santos; Jesus das Comidas, com residência no Corcovado; Satã, com residência no mundo, O estudante marxista, O comissário de polícia, Anjos, Anjas, Leoas, Turistas, Cafetões, Gigolôs, Michês, Mulheres de Jerusalém, sendo que nem todos aparecem na obra com falas.

O drama épico se divide em 45 cenas poéticas conforme segue: Prólogo do Corcovado; Noturno do Mangue; Comício; Solo de Eduleia; Coro das mulheres de Jerusalém; Responso; Coro; Turismo; São Tesão; Inscrição; Esbarro; O mangue Azul; Looping; Looping; Recalque ocasionado pelo serviço militar; Bicho carpinteiro; O parto; Janela; Natividade histórico-materialista; Trópico; Embaixatriz do cincão; Páscoa das putas; Coro das Mulheres de Jerusalém; Jesus das Comidas; Eduleia; Gigolão; Cenário; A polícia põe as calças; Boxinxo; O suave milagre; O navio do

Marinheiro atraca no Mangue; Mensagem das Mulheres de Jerusalém; Vendeta; Talião; Apoteose; Palavras do poeta da beira do Mangue; Casa de Pilatos; Estava escrito; Epílogo sobre o Oceano Atlântico; Coro dos anjos do Corcovado; Uma voz; Coro; Eco; Oração do mangue/Anda depressa Timoschenko!.

A peça foi encenada pela primeira vez entre dezembro de 1994 e maio de 1995 no Teatro Oficina e dirigida por José Celso Martinez. O texto utilizado foi aquele mimeografado, de Mário Chamie (versão de 11.06.1950), que o diretor nomeou “Mistérios gozosos”, ganhando uma nova versão. Além de ser exibida no teatro, “percorreu as ruas do centro de São Paulo durante o Carnaval de 1994, para mais de 4.000 espectadores”, conforme divulgado no site da Universidade Antropófaga.

Em 2015, a peça é encenada novamente e ganha novos contornos:

A Ação se passa
dias antes
da secura total dos Trópicos
restou dos 70% d'águas
em cada um de nós:
humano elemento
neste momento
olho d'agua nascente

No Mangue do Rio de Janeiro – a mais famosa zona de prostituição brasileira nos anos 1940, um vendedor de santos fica dividido entre a sua família que mora no morro e uma jovem prostituta do Mangue.

Serafim Ponte Grande, Jesus das Comidas, o Homem da Ferramenta, Satã, Eduleia, as Putas do Mangue, Seu Olavo dos Santos, Deolinda, Anjos, Anjas, Leoas, Turistas, Cafetões, Gigolôs, Michês, Mulheres de Jerusalém, Senhoras Católicas, Fregueses:
Senhas nas Mãos
Vocês vão penetrar
Vosso Ovário
Neste Porto Inter Planetário (MISTÉRIOS GOZOSOS, 2015)

É interessante notar que o diretor inclui Serafim Ponte Grande, personagem do romance homônimo do autor, as Putas do Mangue, as Senhoras Católicas e os fregueses. Em tom de festa, a peça ganha contornos de epifania e de orgia. Zé Celso, portanto, recria *O santeiro do Mangue*, estabelecendo a quinta versão da obra.

1.1 Antropofagia: O estético e o político

Oswald de Andrade estabelece sua produção textual com um novo paradigma: a estética modernista. A defesa do verso livre, a preferência pelos substantivos e verbos, o bom humor, a blague e a ironia corrosiva são características formais que, combinadas com um nacionalismo crítico, inauguraram a primeira fase do Modernismo no Brasil. Esses ideais se construíram com a negação dos movimentos anteriores e a luta contra o passadismo determinou não apenas uma ruptura com uma concepção de arte, mas, em especial, a recuperação de elementos essenciais à nossa cultura, recalcados pela cultura dominante, que vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial (Cf. LAFETÁ, 1974, p. 13).

O movimento modernista, nesse primeiro momento, desrecalcou a história dos nativos e ex-escravos e vinculou-a ao referencial das vanguardas europeias, que trataram a “arte primitiva” negra e ameríndia como sinônimo de inovação para a composição das obras. No Brasil essa influência encontrou um terreno fértil devido à formação do povo brasileiro. Nas palavras de Antônio Candido (2014, p.127), “na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”. Dessa forma, os representantes da primeira fase, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, vão construir um nacionalismo crítico com um tom polêmico e paródico e trazer para a cena literária a busca pela construção da identidade nacional.

Nitidamente temos a vinculação desse novo projeto estético ao ideológico, pois, ao mudar a forma de linguagem, há uma contestação aos movimentos anteriores – Romantismo, Realismo e Parnasianismo. Esses pontos comuns aos artistas, entretanto, não convergiam para um projeto político unânime entre eles. Na verdade, este foi difuso no primeiro momento. O movimento também não encontrou ressonância na sociedade brasileira, muito menos em relação à popularização da arte como era esperado pelos artistas, sendo que a audiência do movimento no país foi muito pequena, conforme nos traz Bopp (2005, p.51): “com exceção dos principais centros urbanos [...], não exerceu influência imediata nas letras e nas artes pelo resto do País. As revistas [...] tinham alcance público reduzido”. Obviamente é preciso levar em consideração que seria muito difícil a popularização da arte moderna em um país

em que os analfabetos eram “em 1890, cerca de 84%, em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%”. (CANDIDO, 2014, p.144)

Apesar do pouco alcance do movimento, a Semana de Arte Moderna, que aconteceu em 1922, foi motivo de muitas polêmicas e discussões entre a elite paulistana. Vários artistas e escritores se destacaram, entre eles, Oswald de Andrade, que, advindo de várias viagens à Europa trouxe na mala e na cabeça os pressupostos para essa nova estética. Sem dúvida, o evento foi um marco importante de irreverência e tentativa de choque contra a elite brasileira, que lotou o Teatro Municipal naqueles dias:

A Semana da Arte Moderna (São Paulo, 1922) foi realmente o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas. Integram o movimento alguns escritores intimistas como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida; outros, mais conservadores, como Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo; e alguns novos que estrearam com livre e por vezes desbragada fantasia: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, na poesia e na ficção; Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, neto (sic), no ensaio. Dirigindo aparentemente por um momento, e por muito tempo proclamando e divulgando, um escritor famoso da geração passada: Graça Aranha. (CANDIDO, 2014, p.125)

Entretanto, para Bopp (2008, p.9), em termos ideológicos, o movimento não representava uma ruptura, “tratava-se [...] de traduzir a pujança econômica da elite de então, [...] para servi-la – em outras palavras, ruptura com permissão da corte–, contradição que a Antropofagia tentaria seis anos mais tarde, superar”. Dessa primeira fase, podemos afirmar que as grandes contribuições são no marco da nova estética e do primitivismo. Conforme nos apresenta Lafetá (1974, p.18), “o humorismo é a grande arma desse modernismo e o aspecto carnavalesco, o canto largo e aberto, jovem e confiante, são sua meta e seu princípio.” Dessa maneira são exemplos desse período o *Manifesto Pau Brasil*, *Pauliceia Desvairada*, *João Miramar*, *Clã do Jaboti* e a *Poesia Pau Brasil*.

A falta de entrosamento ideológico entre os modernistas, no final dessa primeira fase, fez com que se dividissem em duas vertentes: 1 - Verde-amarelismo e depois Escola da Anta, com cunho ideológico conservador e nacionalista-ufanista, dirigido por Plínio Salgado, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo; 2 - O Movimento

Antropófago, com tom contestador e ressaltando o primitivismo, do qual Oswald, Raul Bopp e Tarsila do Amaral foram precursores.

Em 1928 Oswald de Andrade lança o *Manifesto Antropófago*, publicado nesse mesmo ano na *Revista de Antropofagia*, permitindo um novo debate. Conforme revela Nunes (2011, p.20), “[...] usando-a pelo seu poder de choque, esse manifesto lança a palavra ‘antropofagia’ como pedra de escândalo, para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo [...]”. Os antropófagos pretendiam afrontar a elite, e o movimento consegue unir uma visão estética e uma visão ideológica:

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. [...] A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (ANDRADE, 2011 p.73 -74)

Nesse sentido, a ideia de antropofagia vai a fundo em toda a discussão do primitivismo, pois os românticos brasileiros, como Gonçalves Dias e José de Alencar haviam tratado a questão com o olhar eurocêntrico, apropriando-se da cultura indígena e idealizando-a. Oswald de Andrade faz uma outra tentativa de trazer à tona o ritual indígena antropofágico, uma apropriação da cultura das tribos Tupinambá, na tentativa de resgate histórico e cultural e de desvendar a realidade histórica para transformá-la.

Trazer à tona os povos nativos e os ex-escravos significava também dar voz àqueles e àquelas que foram colonizados(as), exterminados(as) do território, que nunca puderam contar a sua própria história, por isso o interesse pelas lendas e a terminologia indígena dos antropófagos. Na proposta oswaldiana seria preciso “deglutir” o outro para criar a verdadeira identidade nacional, incorporando os brancos, afrodescendentes e indígenas. Por trás dessas ideias estaria a construção do novo homem e da nova mulher.

No “antropofagismo” tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório. Mitifica-se a antropofagia, e utiliza-se o mito, que é irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abrir-lhe, com o apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema de sublimações do patriarcado rural. (NUNES, 1979, p.35)

Andrade declara guerra, e essa vingança histórica é acalentada pela valorização do mito, baseando-se na cultura Tupinambá e suas relações sociais do modo de vida nas tribos no Brasil, conforme segue:

[...] a honra parece-me aqui marcar o lugar do valor primordial da cultura Tupinambá: a captura de alteridades do exterior do *socius* e sua subordinação à lógica social “interna”, pelo dispositivo protótipo do endividamento matrimonial, eram o motor e o motivo principais dessa sociedade, respondendo por seu impulso centrífugo. A Guerra mortal aos inimigos e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, neste processo, alterar-se! (CASTRO, 2002, p.207)

Oswald está buscando uma vingança, mas também a alteridade, convergindo para os rituais canibais voltados para a ideia da vingança, que fazia parte da cosmogonia da tribo. Entretanto, tal ritual não poderia ser encarado com a visão do homem branco sobre a vingança e a guerra, pois, para a tribo, o ritual tinha um ideal de ancestralidade, com o sentido de absorção do outro para a permanência eterna, para que o espírito do guerreiro permanecesse na tribo e não para o aniquilamento e superação do inimigo, como são encaradas as guerras em uma visão histórica eurocêntrica. Esse “outro” precisava ser digno desse ritual. Além da ideia de honra comum entre as tribos, os guerreiros preferiam morrer dessa maneira a ter que saber que seu corpo ficaria embaixo da terra – sentindo o peso da terra – e sendo comido pelos bichos. Por isso, a hospitalidade ao branco, comum na costa brasileira por parte dos indígenas, representava uma necessidade de conhecer o outro, pois, “para esse tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem como foram os invasores europeus – um problema. A murta tem razões que o mármore desconhece.” (CASTRO, 2002, p.220)

Nesses termos é que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002), para falar sobre essa inconstância dos selvagens, usa como referência o “Sermão do Espírito Santo” (1657), do Padre Antônio Vieira, em que o religioso faz uma distinção entre os povos que aderem ao catolicismo: uns são de mármore e podem ser moldados, tornando-se cristãos firmes, já os indígenas brasileiros são murtas, plantas que devem ser aparadas o tempo todo para se manterem moldadas. Na ocasião do sermão, Vieira não compreende a cultura dos chamados “selvagens” e a inconstância

presente nela. Essa dificuldade de interação demonstra o quão distante estiveram todos os que quiseram expressar a voz dos povos indígenas na literatura brasileira.

A ideia de antropofagia oswaldiana é a apropriação que mais se aproxima do pensamento indígena, no entanto o autor propôs uma vingança que também não tinha base na realidade das tribos, principalmente se pensarmos que para tal rito o guerreiro sacrificado precisaria ser digno e honrado e, sobretudo, querer ser devorado. Essa guerra indígena, sobretudo dos Tupinambá, existia por uma questão da ancestralidade e continuidade. Os indígenas não guerreavam por território ou por poder governamental, mas sim com um sentido ritualístico: “vimos também que, apesar de suas múltiplas conexões religiosas e seus significados cosmológicos e escatológicos, o canibalismo não era o *sine qua non* do sistema de vingança guerreira, mas sua forma última.” (CASTRO, 2002, p.262)

Oswald propõe a antropofagia também como uma vingança contra o homem branco, para estabelecer uma mudança de rumo da sociedade moderna. Ele se apropria de uma prática originária das tribos, que ocorria apenas entre elas (com algumas exceções em relação aos homens brancos) e transforma-a em mito, que não está respaldado nos ideais da cosmologia tupinambá, mas sim em uma ideia de transformação social que questiona o messianismo político e religioso: “E tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica.” (ANDRADE, 2011, p.139)

Como vimos, para Oswald de Andrade a antropofagia seria a superação da cultura messiânica e, nesse sentido, reverencia também o Matriarcado, algo que não existiu entre os Tupinambá. Conforme podemos observar no *Manifesto antropófago* (ANDRADE, 2011, p.73), “A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama.” Essa ideia é uma referência aos escritos de Frederick Engels (1884) em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, que trata das comunidades primitivas e do direito materno:

O desmoronamento do direito materno, a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, um simples instrumento de reprodução. (ENGELS, 1995, p.61)

Oswald desloca essa ideia do direito materno para as terras brasileiras muitos séculos depois e apresenta uma nova teoria que pretende a vingança contra a sociedade Patriarcal opressora, fundamentada na exploração do outro. Para isso, contrapõe-na ao Matriarcado, como sinônimo de igualdade, portanto, de acordo com Engels (1995), para quem o vocábulo não é utilizado no sentido de centralização do poder por parte das mães, mas representando uma sociedade igualitária em termos políticos na divisão do trabalho. Nesse sentido, não há oposição ao Patriarcado, em que o poder é paterno, do homem, portanto Engels e Oswald utilizam a palavra Matriarcado para falar de Matrilinearidade.

É certo que a cosmogonia indígena pressupunha, para o autor, uma sociedade livre das hipocrisias, dos preconceitos e dos messianismos, ideia que se equiparava à do Matriarcado engeliano. No entanto, não nos parece que essa ideia encontrou parâmetro na realidade entre os Tupinambá, nem nas relações sociais entre homens e mulheres, nem em relação ao canibalismo.

No ritual antropofágico, o guerreiro que realizava a captura verificava se o cativo era digno da morte, sendo que “queriam estar certos de que aquele outro que iriam matar e comer fosse integralmente determinado como um homem, que entendesse e desejasse o que estava acontecendo consigo” (CASTRO, 2002, p.232). O guerreiro era também o cozinheiro e o único que não comia a carne. A partir desse rito, ele estava apto a casar e a mudar de nome e colecionava quantos nomes fosse possível de acordo com o número de mortes que acumulava. Portanto, a cada ritual o guerreiro recebia um novo nome e, quanto mais nomes, mais forte seria considerado. Conforme nos traz Castro (2002, p.228), essa condição libertava o homem de ter que ir morar com a família da mulher com a qual se casaria após o ritual. Com isso, era-lhe permitido permanecer na sua tribo e acumular esposas.

A maior parte deles tem uma só mulher; outros têm mais. Mas alguns dos seus principais têm 13 ou 14 mulheres. O principal a quem me deram da última vez, e de quem os franceses me compraram, chamado Abati-poçanga, tinha muitas mulheres, e a que fora a primeira era superiora entre elas. Cada uma tinha o seu aposento na cabana, seu próprio fogo e sua própria plantação de raízes; e aquela com quem ele vivia, e em cujo aposento ficava, é que lhe servia o comer; e assim passava de uma para outra. [...] também têm o costume de fazer presentes de suas mulheres quando aborrecidos delas. Fazem do mesmo modo presentes de uma filha ou irmã. (STADEN, 2017, p.100-101)

Portanto, não havia nas sociedades indígenas o Matriarcado, nos termos de Andrade (2011, p.142), que pressupunha a igualdade entre homens e mulheres: “O Matriarcado se assentava sobre uma tríplice base: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo, o Estado sem classes, ou seja, a ausência de Estado.” Apesar de haver a propriedade comum do solo e a ausência de Estado, não havia o filho de direito materno, em que se conhecia apenas a mãe e não o pai. Além disso, o homem tupinambá, principalmente o guerreiro, dispunha de privilégios na tribo, entre eles a acumulação de mulheres a partir do casamento. É de se esperar, portanto, que conhecesse os filhos. Nessas condições, seria imprudente colocar a situação em termos do Patriarcado ocidental, pois se trata de sociedades diferentes. O deslocamento conceitual que o autor realiza, portanto, parece estar mais fundamentado em uma utopia do que em bases sólidas e reais quando pretende propor as bases do Matriarcado Tupi.

Se em termos ideológicos a antropofagia percorre caminhos questionáveis e que não encontram sustentação política como uma alternativa possível dos caminhos a seguir, em relação às inovações estéticas o autor concretiza um método de apropriação de toda a produção anterior para não só questionar os movimentos anteriores, mas também para a superação da forma. A intertextualidade, conquistada por meio da paródia e das citações, confere uma concreta mudança na literatura brasileira no fim da primeira fase modernista, que tem ressonância artística até os dias atuais.

Em que pese esse alcance, a partir da década de 30 as mudanças conjunturais e a debandada dos artistas que compunham o grupo dos antropófagos interrompem o movimento, que vai retornar como base e com força apenas na década de 60 com os Tropicalistas.

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio Vargas e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes. (LAFETÁ, 1974, p.17)

Oswald, que era um dos grandes entusiastas do movimento antropofágico, adere ao Partido Comunista em 1931 e dá a bombástica declaração publicada no prefácio da 1ª edição de *Serafim Ponte Grande* em 1933: “[...] eu prefiro simplesmente me declarar enjoado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser, pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 2007, p.133). Portanto, a partir desse momento, há uma vontade expressa do autor de que o engajamento político comunista fosse norteador de suas produções.

Depois disso, o marxismo passou a fundamentar as ideias de Oswald de Andrade, que certamente foi pressionado pelas críticas e novos ideais da segunda fase modernista:

[...] a tensão se estabelece entre o projeto estético da vanguarda (a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de autorreflexão contidas no interior da própria obra) e o projeto ideológico (imposto pela luta política) vai ser o ponto em torno do qual se desenvolverá a nossa literatura por essa época. Desse conflito é que nascerá uma opinião bastante comum nos anos trinta: a suspeita de que o modernismo trazia consigo uma carga muito grande de cacótes, de ‘atitudes’ literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada. Na verdade, esse questionamento tinha um ponto de razão, mas na medida em que foi exagerado (e nisso a consciência política, tanto de direita quanto de esquerda, exerceu forte influência) afastou das obras então produzidas grande parte da radicalidade da nova estética. (LAFETÁ, 1974, p.22-23)

Apesar de todo o alarde, o abandono da antropofagia não se deu totalmente, sendo parte do estilo autoral oswaldiano. Conforme apresenta Nunes (2011, p.10), “as peças de teatro, que datam de 1934 (*O homem e o cavalo* e *A morta*) e de 1937 (*O Rei da Vela*), bem como os artigos, ensaios e conferências reunidos em *Ponta de Lança*, parecem submeter o marxismo a uma filtragem antropofágica”.

A peça *O Rei da Vela*, de influência marxista, tem como centro a denúncia do capitalismo e aborda o período da crise de 1929, que levou vários membros da elite da época a cometerem o suicídio por perderem toda a riqueza pelo endividamento. Trata-se de um texto que tem como base as ideias marxistas:

Só que o século XX não admitiria efusões românticas e Oswald faz paródia do amor puro e perfeito. Heloísa é filha do coronel Belarmino, aristocrata rural de São Paulo, arruinado com a crise do café, e tentando, com a aliança da burguesia urbana em ascensão, a saída que não traz um banco hipotecário, sempre adiado. Esse é o painel

das classes dominantes brasileiras, que estariam com o ciclo completo se a nossa economia fosse autossuficiente. (MAGALDI, 2004, p.67)

Está presente na obra a paródia do amor puro e perfeito. Essa situação converge para toda a discussão estética da antropofagia, pois o autor traz para a cena teatral o caso de amor entre Heloísa e Abelardo I, um agiota que lucra muito emprestando dinheiro à moça. Ela não nutre amor por ele, tendo outra orientação sexual – é lésbica –, mas se submete ao casamento como um negócio para tirar a família da miséria. Ao parodiar o casamento burguês e desnudar as hipocrisias sociais dessa relação que é monetária, o autor pretende quebrar os tabus dessa sociedade para superá-la. Em termos estéticos, Oswald utiliza a carnavalização e o riso para tecer a sua crítica, elementos que são comuns à antropofagia literária.

Além disso, para Magaldi (2004, p.109), a obra significou “um desmascaramento do Brasil” diferente de todo teatro realista da década de 30. O autor também ressalta que “os conhecedores da dramaturgia brasileira da década de 30 não podem entender como Oswald de Andrade escreveu O Rei da Vela” (MAGALDI, 2004, p.87). Isso demonstra que a afirmação categórica do autor, de abandonar as experiências da primeira fase, não condiz com a realidade de suas produções e nos leva a mais uma discussão sobre a relação entre projeto ideológico e estético.

Não seria possível conciliar as inovações da linguagem com um projeto ideológico que pudesse realmente contestar o capitalismo e dispor de uma saída nos termos da luta de classes? A nosso ver essa tentativa está presente em toda obra oswaldiana após a década de 30. No entanto, ao não se enquadrar nos esquemas presentes no engajamento político requerido pela segunda fase modernista, o autor não encontrou possibilidades de defesa desse projeto, pois:

Desenvolve-se, desse modo, o que parece constituir um dos traços salientes dessa fase: a separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político-social, cuja coexistência relativamente harmoniosa tinha assegurado o amplo movimento cultural do decênio de 1930. Com a definição cada vez mais clara das posições políticas (não só entre direita e esquerda e da própria direita), os escritores políticos se tornaram cada vez mais sectários, no sentido técnico da expressão. Tornaram-se especializados na direção propagandística e panfletária, enquanto por outro lado os escritos de cunho mais propriamente estético (sobretudo a poesia e a crítica, os dois gêneros em expansão nos nossos dias) se insulavam no desconhecimento, propositado ou não, da realidade social. (CANDIDO, 2014, p.134)

Nesses termos, o autor só vai assumir a antropofagia novamente a partir de 1945, como parte de seu pensamento filosófico, sendo que “no final desse ano, sentindo-se injustiçado e discordando da orientação sectária do Partido, Oswald rompe definitivamente com o PCB, no qual atuara por quase quinze anos (de 1931 a 1945)”. (FONSECA, 2007, p. 299)

A ruptura com o Partido Comunista Brasileiro é certamente um momento importante na vida do autor, que apresenta um giro em sua produção como escritor. É nesse período que elabora a tese *A crise da Filosofia Messiânica* (1950), desenvolvendo e aprofundando seus ideais antropófagos. Oswald de Andrade (2011, p.141) divide sua tese em três partes, seguindo um esquema hegeliano: “1º termo: tese – homem natural/2º termo: antítese – homem civilizado/3º termo: o homem natural tecnizado”. Desse esquema se assenta a ideia de que o Patriarcado é o mundo em que vivemos. O autoritarismo, a propriedade privada e o desenvolvimento tecnológico são típicos desse mundo, já o Matriarcado seria representado pela sociedade sem classes e igualitária.

A tese oswaldiana só tem valor como uma utopia e não como uma possibilidade concreta. Essa utopia, de que pudéssemos chegar a essa sociedade, faz com que o autor desenvolva em sua tese a ideia de que o grande empecilho para alcançar o objetivo fosse o messianismo, tanto do Estado, quanto da religião, pois para ele seria necessário romper esses padrões para a superação da sociedade de classes e do Patriarcado:

E é a conquista espiritual dos jesuítas que transfere à ação e ao pensamento do Messianismo, suporte ideológico e expressão filosófica de uma superestrutura de que são aspectos integrantes o regime de propriedade privada no Direito, da família monogâmica quanto aos mores e do monoteísmo quanto à religião. São messiânicas as religiões de salvação e as filosofias da transcendência, que traduzem, até nos seus sucedâneos – as doutrinas paternalistas do Estado forte, inclusive a ditadura do proletariado -, os derivativos soteriológico (a figura do mediador, sobrenatural ou carismático) e escatológico (transfiguração sobrenatural ou histórica devida ao mediador), com que o mesmo conteúdo ideológico envolve e resolve, mediante os instrumentos morais e jurídicos da repressão dele próprio extraídos (moral da obediência, direito paterno), e em proveito da continuidade da ordem que o tem por substrato, os conflitos da consciência desorbitada, joguete dos antagonismos de classes que cindem a sociedade e o indivíduo. (NUNES, 2011, p.46)

Como vimos, Oswald ataca em sua tese todos os problemas da sociedade moderna com base na questão messiânica, que envolve, em todas as esferas da vida em sociedade, a busca pelo sobrenatural, pelo ser supremo, seja ele de natureza religiosa, moral ou governamental/estatal. Tais elementos operam contra o desenvolvimento do sujeito livre, da sociedade democrática, ou, nas palavras do autor, do “homem natural tecnizado”, que seria a expressão máxima da síntese necessária para a superação dessa sociedade capitalista e patriarcal que fundamenta a crítica oswaldiana.

Se o messianismo deve ser superado, é preciso também construir o novo e a chave da utopia oswaldiana está em Pindorama, o Brasil assim chamado pelos Tupinambá. Essa ideia despertou em Oswald um sentimento utópico que pôde ser observado em seus últimos escritos, pois em *A Marcha das Utopias* (ANDRADE, 2011, p.224), “as utopias são, portanto, uma consequência da descoberta do Novo Mundo e, sobretudo, da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América”. Mas esse homem, quando o autor o traz à tona, já não existia mais, e o que restou dele não poderia ser a base para o encontro desse novo sujeito histórico, no entanto:

Na última versão do antropofagismo, sintetizado em *A crise da filosofia messiânica*, essa inquietação religiosa, completamente secularizada, converte-se na base impulsiva do ideal político de renovação da vida. Interioriza-se o estilo de ação do militante, unindo, num mesmo ato de Fé, a crença mítica do homem natural, fadado à liberdade, e a Esperança de realização iminente, sempre possível porque utópica, do reino da justiça e de amor sobre a terra. Era um desfecho irônico, que contrariava a tão ambicionada serenidade filosófica formal. Sem o saber, Oswald atingia-lhe o avesso poético: esse outro lado da filosofia, que confina o pensamento selvagem. (NUNES, 1979, p.57)

Até que ponto essa utopia poderia ser realizada efetivamente? Como o messianismo político e religioso poderia ser superado? Se pensarmos que na própria tribo Tupinambá, referenciada pelo autor, o Matriarcado não existiu enquanto concepção indígena, e que o messianismo talvez também estivesse presente entre os Tupinambá, poderemos chegar a uma concepção trágica e sem saídas dessa realidade, assim como ao abandono do sagrado e do político. Por um lado, essa influência nietzschiana, que não vê nenhuma saída promissora para a humanidade, misturada com as concepções marxistas e antropofágicas, são os elementos que vão influenciar a produção de suas obras e marcam uma grande desilusão do autor em

relação às saídas políticas para a humanidade. Por outro lado, o sentimento órfico liberado pela antropofagia estabeleceria profundamente a relação do eu e do outro, isto é, da alteridade, da necessária transformação do mundo e do sentimento do sagrado. Esses elementos estabelecem as bases contraditórias da concepção filosófica autoral e trazem a inconstância da alma selvagem para as suas produções. Se por vias concretas ideológicas tudo isso se assemelha a uma contradição de projetos, em termos estéticos ela deixa raízes profundas e fundamentais na elaboração de *O santeiro do Mangue*: mistério gozoso em forma de Ópera.

1.2 Paródia e intertextualidade

O santeiro do Mangue propõe uma sátira de todo o país, em que toda a sociedade burguesa e patriarcal é representada e onde as misérias humanas estão escancaradas em uma denúncia, nos moldes marxistas, da sociedade de classes e da hipocrisia do capitalismo. Oswald de Andrade tentou unir as visões política e filosófica à questão estética, abrindo o texto para várias possibilidades interpretativas. A obra é fundamentalmente paródica e, como “toda paródia é abertamente híbrida e de voz dupla” (HUTCHEON, 1985, p.41). Há relações intratextuais e intertextuais que permeiam todo o texto. A mistura de gêneros é, por si, uma demonstração antropofágica de contestação estética e vanguardista da obra. A escolha híbrida de gêneros talvez tenha sido o motivo da obra não ter sido até hoje vinculada à produção teatral do autor. Entretanto, ao verificarmos o conjunto da obra, podemos perceber que há vários procedimentos que coincidem com o drama épico em foco:

[...] lembre-se que da crítica satírica de *O rei da vela* ele passou ao canto épico de *O homem e cavalo* e finalmente à invenção lírica de *A morta*. Poucos autores brasileiros revelaram essa preocupação de renovar seus processos a cada nova peça e nenhum foi tão radical como Oswald nesse programa. Sem dispor de uma tradição sólida na dramaturgia brasileira, que ele pudesse continuar ou romper, compreende-se que tateasse no escuro, à procura de uma linguagem válida. Como suporte das experiências continuadas, ajudava-o sempre uma fértil imaginação, inimiga da rotina literária. Oswald não se aplicava a realidades particulares ou em problemas menores. [...] *O Rei da Vela* é um retrato sem retoques da burguesia brasileira, decomposta em todos os seus valores. Através de personagens de *O homem e o Cavalo*, defrontam-se a concepção capitalista e a socialista da vida. E *A morta* define o homem como criatividade, como projeto permanente – única forma de subtrair-se à lei implacável da morte. (MAGALDI, 2004, p.159)

Vemos que ainda está por se fazer um estudo mais aprofundado que compare toda sua produção teatral, pois todas as referências que aparecem em *O Rei da Vela* são, de certa forma, continuadas em *O santeiro do Mangue*. O bairro do Mangue, por exemplo, é citado em *O Rei da Vela* quando a personagem Totó é traído por Godofredo e diz que ele poderia traí-lo com qualquer mulher menos com uma prostituta do Mangue e não aceita a traição: “Me trair com uma mulher do Mangue!” (ANDRADE, 2008, p.61), uma referência ao uso que a burguesia faz da prostituição. Também estão presentes as críticas ao catolicismo, à hipocrisia burguesa em relação ao casamento e ao amor, sem contar as personagens Abelardo I e Abelardo II, que encontram ressonância nas muitas Edeleias. Desse modo, seria importante perceber também os elementos carnalizantes em *O homem e o cavalo*, e os elementos líricos em *A morta*, demonstrando que o autor, ao produzir o drama épico, não se ateve apenas à busca de referências em outros autores, mas também em relação a sua própria obra. Com isso, nos termos de Magaldi (2012), há uma pretensão de se renovar em cada uma das suas obras. *O santeiro do Mangue* parece ter sido mais uma tentativa de inovar a linguagem e os gêneros, trazendo o drama e unindo-o ao canto poético, levando ao extremo as possibilidades paródicas.

Os gêneros literários épico, lírico e dramático não podem ser entendidos de uma forma pura. Para Rosenfeld (2008, p. 16), “a natureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Portanto, a forma épica do teatro tem em comum com o gênero épico o caráter narrativo, sendo que difere da forma dramática do teatro.

O santeiro do Mangue: mistério gozoso em forma de Ópera foi escrito para ser representado no palco, por isso pressupõe um público para além do leitor. Essa máxima nem sempre foi compreendida, pois a obra foi publicada sempre relacionada com a sua poética. O hibridismo de gêneros traz diversas possibilidades na leitura do texto e é evidente que os elementos poéticos estão presentes, sobretudo pela presença de uma voz lírica que tem papel central na obra, no entanto, a natureza dessa voz é narrativa:

Pertencerá à lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra - poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à dramática toda obra

dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 2008, p.17)

Como vimos, é difícil encaixar qualquer obra literária em um critério rígido de gêneros. Sobretudo a obra oswaldiana apresenta uma dupla dificuldade, visto o caráter híbrido de gêneros presentes no texto. O que podemos perceber na apresentação do espaço, das personagens e do tempo na obra é que ela está inserida entre as produções épicas, pois, em que pese a lírica estar presente nas diversas metáforas e nos diversos cantos, esses recursos estão sendo canalizados para a construção da narrativa. Nos aspectos de ruptura com os modelos tradicionais da dramaturgia e da falta de linearidade, temos uma combinação que converge para a ideia de que

O teatro épico não se atém a esse modelo rigoroso. Distingue-se pela sua estrutura mais aberta, repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação única, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (ou seja, o teatro épico rompe as chamadas unidades de ação, tempo e lugar). Abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta e, dessa forma, ultrapassa o diálogo interindividual pela riqueza cênica, pela multiplicidade de elementos visuais e imaginários que tendem quase a se sobrepor à exposição puramente verbal, declamada. Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador (mesmo que não explícito) que, sem se preocupar com a concatenação casual rigorosa da ação, seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados. (ROSENFELD, 2012, p.29)

As vozes, por certo, têm uma importância na obra, pois a alternância entre a voz lírico-narrativa e os diálogos remonta a um jogo em que a multiplicidade de vozes confere um caráter dialógico ao texto em que se sobressai a alteridade do “eu” e do “outro”. É fundamental entender que estamos diante de um drama épico, pois temos os elementos do drama, mas também os elementos épicos, sobretudo uma voz lírico-narrativa que expressa o posicionamento autoral. Nos termos de Rosenfeld (2008, p.33), “coro, prólogo e epílogo são, no contexto do drama, como sistema fechado, elementos épicos, por se manifestar, através deles, o autor assumindo função lírico-narrativa”.

A questão da antropofagia está relacionada, portanto, à construção ideológica e à estética do drama épico, em que Oswald de Andrade tenta deglutir todas as formas e gêneros:

Para captar o Manguê tentacular, Oswald inventa uma estrutura também tentacular, que na sua tessitura é articulada por vários fios extraídos de outros textos-tecidos. A construção é agenciada por um projeto sintático-semântico, como um grande polvo, cujas partes-poemas, partes-cenas são apêndices móveis, não articulados, sem ligaduras entre si. Desenvolve-se em todas as direções, deglute antropofagicamente vários gêneros, resultando um tecido tramado por um plural de vozes e dicções que dialogam num jogo intertextual. (GOMES, 1995, p.137)

Em *O santeiro do Manguê* a articulação textual tem por objetivo o confronto com a simbologia sacrossanta e, para atingi-lo, o autor instrumentaliza seu texto por meio da paródia, já que esta é vinculada a “um ato de insubordinação contra o simbólico” (SANT’ANNA, 2003, p. 32). O autor contrapõe o profano ao sagrado, utilizando a intertextualidade das diferenças materialistas com o cristianismo e a intratextualidade com o *Manifesto Antropófago*, apresentando múltiplas interferências no texto original e formando pontos de intersecção que dão origem a um novo texto.

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. (HUTCHEON, 1985, p. 34)

A opção oswaldiana é a de parodiar o culto cristão e todas as suas convenções ritualísticas. Isso pressupõe, por parte do interlocutor, o conhecimento ritualístico da missa católica, que tem um caráter popular, já que as convenções católicas são seculares. Especialmente no Brasil, catequizado por meio das missões, que já no século XVI a impunham como forma de dominação, muitas vezes de caráter obrigatório, a prática foi profundamente difundida entre os nativos. É preciso lembrar também que as religiões afrodescendentes foram permitidas apenas no século XX, sendo o cristianismo extremamente massificado na formação cultural do povo. Nesse sentido, a autoridade discursiva conseguida por anos de divulgação dos ideais católicos pressupõe a intenção autoral de popularização do texto. No entanto, sabemos que isso não ocorreu, pois a obra no século XXI continua desconhecida da maioria do público leitor, certamente pelo engajamento ateu e materialista, mas também pelos elementos intertextuais e intratextuais que a tornam uma espécie de

quebra-cabeças com plurissignificações. Isso faz dele um texto complexo para o leitor comum, apesar da proximidade com o texto popular originário.

A paródia dos ofícios litúrgicos cristãos está presente na estrutura do drama épico, que é celebrado com muitas vozes. Assim como acontece nas missas católicas, há momentos em que a voz do padre é direcionada a Deus, em outros momentos há os fiéis que interagem com os cantos e orações. Desse modo, por meio desses elementos litúrgicos, vai sendo conduzido o roteiro sagrado, um tipo de encenação, que para a fé cristã é mistério e revelação do sagrado e para Oswald vira roteiro a ser profanado, isto é, nos termos do Manifesto Antropófago, “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”. (ANDRADE, 2011, p.70)

Os mistérios gozosos cristãos fazem parte da oração do terço do rosário (que se divide em mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos) e segue um roteiro de reza que contempla a leitura dos cinco mistérios contidos no Novo Testamento (BÍBLIA, Lucas, 1, 26-38; 2, 1-47) a seguir: 1º - Anunciação a Maria; 2º - Visitação de Nossa Senhora a sua prima Isabel; 3º - Nascimento de Jesus; 4º - Apresentação do Menino Jesus no Templo e purificação de Nossa Senhora; 5º - Perda e encontro do Menino Jesus no templo, ou seja:

Entre os mistérios (gozosos, dolorosos e gloriosos), os gozosos são aqueles que celebram o gozo, isto é, o prazer interno, moral, sublime, a alegria espiritual; são aqueles que ‘particularmente se atribuem ao Padre, que pela sua encarnação nos deu o seu Filho’ (Pe. Antônio Vieira, 4º Sermão do Rosário), são aqueles contemplados pela voz mental, para livrar o homem da tentação, ‘se os sentidos se deixassem levar ao apetite do gosto’ (24º Sermão do Rosário), isto é, pelo físico, pelos cinco sentidos. (GOMES, 1995, p.139)

Todos os mistérios revelam algum ensinamento e particularmente, nesse caso, o gozo da alma. Entre as leituras dos trechos bíblicos no culto são realizadas as orações do Pai Nosso, Ave Maria, Glória e Oração de Fátima. Oswald de Andrade, para compor a sua obra, apropria-se de trechos das orações, que vai recortando e inserindo em outro contexto. O autor explora também a ambiguidade da palavra gozo em um universo de plurissignificações que vão sendo tecidas em uma estética que podemos chamar de antropofágica.

Esse roteiro antropófago que devora o culto cristão é dividido em cenas poéticas que se intercalam sem linearidade na forma, isto é, misturando lírica e épica.

Basicamente se intercalam termos da liturgia cristã com outros de caráter irônico e profano como “São Tesão”, “Páscoa das Putas”, mas também podemos ver a inserção de terminologia própria dos cultos como “Responso” (palavras cantadas ou recitadas em ofícios litúrgicos), “Coro dos anjos do Corcovado”, “Mensagem das mulheres de Jerusalém”, “Casa de Pilatos”; há também um vocabulário político: “Comício”, “Natividade histórico-materialista”, e imagens carnalizantes como “A polícia põe as calças”, “Apotheose”, “Embaixatriz do cincão”.

Operando com a paródia e a polifonia, o autor não pretende ser uma voz apenas na tessitura textual, mas colocar em movimento as diversas vozes na intenção comunicativa, apropriando-se, negando e ressignificando. Estão postas as vozes do padre, da polícia, do burguês, dos comunistas, das prostitutas, dos trabalhadores de modo geral, do sagrado, do profano e do canibal. Essas vozes cantam, clamam e interagem sem nenhuma hierarquização.

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

A nosso ver, o autor não pretende simplesmente inverter o sentido do texto parodiado, mas inserir elementos de um novo pensamento. Essa intenção é retratada por meio dos variados recortes que são estabelecidos no desenrolar das cenas poéticas. Esses novos pensamentos são irônicos e surgem dos choques das vozes que, por terem uma natureza antropofágica, com a estrutura e a escolha lexical e de gêneros que se misturam, dão à obra caráter inovador e contestador, que pode ser percebido na análise intratextual e intertextual.

No *Manifesto Antropófago* (2011, p.74), destaca-se a proposta da luta contra “a baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados”. Estabelece-se, a partir dessas ideias, uma intratextualidade com *O santeiro do Mangue*, pois na obra o autor apresenta pecados que são recorrentes: o assassinato de Olavo, o vendedor de santos; a figura do michê que vende corpos; o ciúme de Olavo em relação a Edeleia. Nesses exemplos, é ressaltada a miséria humana das relações sociais, mas, sobretudo, os pecados da carne, que são tão condenados pela catequese e perduram, na visão oswaldiana, desde a chegada do colonizador. Vale

dizer, o Patriarcado inseriu esse pensamento na cultura dos povos nativos e deve ser extirpado.

O autor faz renascer Cristo nos termos do *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 2011, p.69): “nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.” No caso, ele renasce no Rio de Janeiro, especificamente no bairro do Mangue, e esse renascimento é pelo avesso, retomando um símbolo do sagrado, Cristo Redentor do Corcovado, e o profanando. Com isso, a partir de duas concepções distintas, uma materialista e ateia e outra dogmática e religiosa, elaborou-se uma nova concepção que nasce não simplesmente da negação das teorias, mas da deglutição delas, tanto na forma quanto no conteúdo, o que remete a um novo sentido ideológico e textual.

A paródia é utilizada com uma intenção satírica de crítica moral, social e política. Nesse sentido, o ritual sagrado, que prevê a entrega e sacrifício do corpo de Jesus para a salvação dos homens, é referenciado em Jesus das Comidas, oposto ao sacrifício, sem pretensão de ajudar: abandona o Mangue e volta a ser estátua, isto é, Cristo do Corcovado. Em uma comparação ao *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 2011 p.73), ocorre a “absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.” Essa ideia converge para o pensamento do autor de totemizar o tabu:

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. (ANDRADE, 2011, p.139)

O rito antropofágico, em termos estéticos, apresenta uma operação metafísica que a nosso ver está presente em *O santeiro do Mangue*, a partir do pensamento de que o Totem, um símbolo que une o sagrado e o profano, apresenta uma nova concepção. O símbolo, nesse caso, seria oposto ao pensamento do branco e do indígena, seria a síntese desse encontro. Isso revela que o símbolo do Cristo Redentor que abre os braços sobre a cidade do Rio de Janeiro, após aparecer na obra de forma carnalizada e abandonar os pressupostos do sagrado, sofre uma transformação e

não poderia ser considerado sagrado e nem profano, mas sim a superação do tabu religioso, portanto, Totem.

Essa ideia também está presente em toda a obra, em relação à personagem Jesus das Comidas, que revela uma intratextualidade com o pensamento oswaldiano:

[...] é um deus de sindicato. Anda sobre as águas com São Pedro atrás. Faz-se transportar pelo demônio para o cimo de uma montanha, donde avista o mundo sem binóculo. Transfigura a água em vinho, multiplica os pães. Ressuscita Lázaro. Cria a pesca maravilhosa. As contradições matriarcais que fulgem em Matheus, Marcos e Lucas, os lírios nativos que não tecem e se vestem, a antropofagia eucarística e a Anunciação que faz do **Cristo um filho do Direito materno e um filho do Totem**, apenas confirmam o temário do Patriarcado e de suas formas de servidão que é o texto dos Evangelhos. (ANDRADE, 2011, p.146, grifo nosso)

A intertextualidade, que está presente em todo o texto, “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido”, como diz Jenny (1979, p.14). Retomando esse conceito, em outros termos, podemos perceber que Oswald se aproveita dos cantos sacros para ter um discurso poético em uma estrutura dramática. Para desmembrar a relação sagrado versus profano, insere cenas da representação antropofágica da comida e do corpo comido, trazendo por meio de recursos da linguagem a estética prioritária: a antropofagia, elemento centralizador que detém o comando de sentido da obra, sendo que a deglutição de vários textos reestabelece um novo olhar para as questões apresentadas no texto.

Em “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo” (ANDRADE, 2011, p.69), estão inseridos os interesses oswaldianos de negação do ritual sagrado de recebimento do corpo de Cristo, a eucaristia. O conceito não é descartado, mas apropriado pelo autor para reescrevê-lo com a mesma rebeldia dos povos nativos brasileiros em relação à catequese, demonstrada na dificuldade em convertê-los. Nesses termos, podemos perceber que o *Manifesto antropófago* está contextualizado em todo o texto e, nos termos de Hutcheon (1985), é o elemento de transcontextualização da obra.

O sagrado e o profano são marcados com a presença do texto a ser parodiado: “Será feita a sua vontade”, “Glória Glória”, “Glória a deus nas alturas”, “Glória *in excelsius deo*”, “Hosana”. O autor se apropria das orações católicas, retira-

as do contexto sagrado e as remete para um jogo intertextual irônico, com uma intervenção dos valores simbólicos. Nos termos de Jenny (1979, p.43), “os símbolos elaborados por um texto são retomados com significações opostas no novo contexto”, conforme os trechos a seguir:

NATIVIDADE HISTÓRICO-MATERIALISTA

Uma criança não tem defesa
 Nasceu no morro
 É fêmea
 O que ela vai ser?
 O que a sociedade mandar
Será feita a sua vontade
 É destino
 Das classes
 Menos favorecidas (ANDRADE, 2012, p.34, grifo nosso)

Utilizando a paronomásia seja/será para aproximar-se do texto parodiado, o autor muda também o alocutário sua/vossa, portanto, em vez de “seja feita a Vossa vontade”, “será feita a sua vontade”, deslocando “vontade” para o plano terreno, materialista, em que o desejo dos homens se sobrepõe ao sagrado. A questão ideológica também salta aos olhos, pois diz respeito à criança, isto é, a mulher que nasce no Mangue tem o seu destino determinado, que é o destino das classes menos favorecidas. Mais uma vez não há saídas, pois esse canto não salvará a alma, muito menos o corpo.

Em outra parte, podemos observar também a oração “Glória a Deus nas alturas”, que é utilizada nas missas, especialmente na semana da Páscoa, a Páscoa das Putas

OS ANJOS DO CORCOVADO

Glória Glória
Eterna Glória
 Ele lá em cima
 Deu um chute no pedestal da cidade
 Está suspenso
 Como um avião perpendicular
 Iluminado pelo senador Marconi
 No cartão postal da noite morena

Ó balancê, balancê!

Agora sim
 Por uma ilusão de ótica

Podemos cantar à vontade
Glória a Deus nas alturas
Sem que os ateus nos contestem
Ó balancê, balancê! (ANDRADE, 2012, p.36, grifo nosso)

A páscoa é a celebração do renascimento de Cristo, mas o canto e o contracanto estão apresentados desde o título do poema “A páscoa das putas”, por exemplo. O deslocamento do termo “glória a Deus nas alturas” pretende a carnavalização do ritual de canto sagrado, como podemos perceber nos versos “Ó balancê, balancê!”, que remetem a uma ideia de festa de São João, havendo mais uma vez o abandono do sagrado: Ele lá em cima/ deu um chute no pedestal da cidade”. Como nos ensina Hutcheon (1985, p.95), “o reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento da ordem do mundo que inverte e, em certo sentido, incorpora. A motivação e a forma do carnavalesco derivam ambas da autoridade: a segunda vida oficial”.

Por vias carnavalescas, os elementos antropofágicos estéticos se apresentam como uma teia que vai unindo de sentidos todo o novo texto que resulta do processo de deglutição de todos os sentidos anteriores. O jogo de deslocamento e apropriação revela a ineficácia do ritual cristão e de todas as “ordens estabelecidas”, por isso a não linearidade, a decomposição dos versos e cantos e a sua espacialização por toda a obra.

Podemos demonstrar esses elementos nos versos “Hosana/Banana”, a paródia carnavalizada do termo “Hosana nas alturas”, que tem o significado de clamar por salvação àquele que reside no céu. No caso, trata-se de uma ironia ao Jesus das Comidas, que não poderá salvá-los, e por isso o termo “banana”, uma fruta tropical, mas também uma referência à moleza, àquele que não faz nada ou até mesmo no sentido de não se importar com algo, dar uma banana para algo ou alguém. Esse último significado parece se encaixar na perspectiva de que não haverá a salvação e, obviamente, remete ao riso da situação. Para Bakhtin, a paródia tem uma natureza carnavalizante e é ambivalente assim como o riso:

O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem universal. O riso abrange os dois polos de mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso do júbilo). É um riso

profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco. (BAKHTIN, 2013b, p.145)

A paródia oswaldiana gera o riso, mas é um riso que tem um caráter duplo na medida em que o autor coloca em movimento questões sociais, morais e políticas que resvalam em problemas sérios da sociedade, como a prostituição, a miséria e o abandono das zonas periféricas nos grandes centros. Também os elementos culturais identitários de opressão e exploração são colocados em situações ridículas, nos termos bakhtinianos. A vida difícil no Mangue é apresentada pela metáfora “É o navio humano quente/ negreiro do Mangue”, colocando em movimento a história da escravidão, o navio negreiro em que os corpos eram presos, massacrados e, por fim, vendidos. Ao mesmo tempo, o “navio humano quente”, em termos sexuais, carnaliza a situação.

O poema “Anda depressa Timoschenko” é o que mais expressa o pensamento oswaldiano presente em sua tese *A crise da Filosofia Messiânica* (2011), pois a ideia marxista está submetida à crítica ao messianismo cristão e político. Proposto como oração, é um longo poema, sem regularidade estrófica, com ausência de rimas e de refrão e repetição esporádica de alguns versos como: “Ciranda Cirandinha, Com Deus eu me deito/Com Deus eu me levanto” (ANDRADE, 2012, p.47). Também estão presentes alguns recursos linguísticos como a anáfora e a metáfora. A voz lírico-narrativa passeia entre o individual e o coletivo: “Encontrei o comendador” ou “vem nos ajudar” (ANDRADE, 2012, p.47).

Essa voz lírico-narrativa, que vê as mazelas e já na primeira estrofe apresenta o choro das prostitutas diante de um Cristo, propõe, a partir de uma perspectiva escatológica, a destruição da família com a separação dos casais que foram unidos pelo casamento – um ritual católico – e prevê depois o esquarteramento dos filhos, como em:

Escuta Marechal
As prostitutas choram
Nos umbrais da madrugada
O Cristo vela e grita
– Biparto os pares
Que a Igreja uniu
Esquarteje os filhos
Quem os pariu! (ANDRADE, 2012, p.47-48)

Em outro trecho podemos ver a imagem das ruínas da sociedade capitalista, com algumas situações expostas, como a escravidão dos corpos prostituídos e o clamor da fé no Manguê, apesar de tudo:

Ó leques das palmeiras do Manguê
 Suave Manguê
 Sob o cristal da noite estelar
 Pareceis abonar as felicidades meretrícias
 Que psalmodiam
 Com Deus me deito
 Com Deus me levanto

Esmeraldas noturnas
 Para os caçadores dos palmares do Manguê
 Fugitivas do sol
 Fugitivas aves do Paraíso
 Palmeiras
 Flores
 Capciosas flores
 Escaras escancaradas do Manguê (ANDRADE, 2012, p.48)

Quem reza com “Deus eu me deito, com Deus eu me levanto” são as próprias prostitutas, que seguem clamando pelo divino. Obviamente elas não se deitam com Deus, elas se deitam com os homens e a ironia oswaldiana remete ao canto com duplo significado. Elas são as “esmeraldas noturnas”, pois são procuradas por todos os que são nomeados no poema de “caçadores”, que são de Palmares, uma referência ao capitão do mato e ao Quilombo dos Palmares, ou seja, àqueles que estão atrás das mulheres para escravizá-las. Elas dormem de dia e trabalham de noite, pois a vida é noturna no manguê, trazendo sempre ao texto um cenário escuro.

A relação que o autor estabelece é também intertextual e dessa forma vai construindo referências para a denúncia da hipocrisia da sociedade burguesa, no casamento e no consumismo:

[...]
 Encontrei num Grande-Hotel
 Lord Byron, Madame Bovary
 E sobre eles erguido
 O comendador do Manguê

Timoschenko
 Encontrei o comendador do Manguê
 Herói das trincheiras noturnas do Manguê
 Cruz de Ferro da comida barata
 E da cerveja podre que vendia
 Às putas, aos navais, aos cafetões peludos

Como cactus
 Parecia o Imperador do Brasil
 Cercado da geral consideração
 E do prestígio que o dinheiro dá
 Erguido sobre o Mangue
 Rubicundo e audaz
 Tendo ideias
 Ideias sobre a Espanha e a Rússia
 – É preciso acabar com as revoluções
 Onde já se viu
 Não pode mais viver
 Confundindo a Lei com Franco
 O mesmo som de bronze
 A mesma idade

Eu o encontrei cercado da consideração
 Católica
 Das senhoras
 Dos políticos, dos jornalistas
 Dos milionários e dos loucos
 Crescido sobre
 O sentimento português da família
 Sobre o direito Romano
 Sobre o direito Canônico
 Sobre o direito Natural
 Sobre todos os Direitos
 Das gentes e dos bichos
 Porque arriscara a vida
 Vinte anos
 Alimentando o Mangue
 Sob os braços parados do Cristo
 Do Corcovado (ANDRADE, 2012, p.50-51)

O romântico Lord Byron (1788-1824), conhecido por sua vida boêmia, de gastador incondicional, e por se envolver com escândalos amorosos, é no Mangue o “croupier” do cassino, isto é, aquele que dá as cartas e recebe as apostas, mas o que está em jogo é o corpo e a alma das crianças. Também as mulheres burguesas entram em cena, representadas por Madame Bovary, personagem do romance homônimo de 1857 de Flaubert (1821-1880). A obra, proibida na época de sua publicação, trata de uma mulher na sociedade burguesa. Por ser infeliz no casamento, ela se relaciona com outros homens e gasta todo o dinheiro do marido. Por fim comete o suicídio, assim como Edeleia. No Mangue a personagem realiza seus sonhos “burgueses” e está hospedada do Grand Hotel. Tudo isso constrói a imagem das relações sociais na sociedade burguesa.

Do ponto de vista político, há a denúncia do “Comendador do Mangue”, que se assemelha ao “Imperador do Brasil” e que confunde a lei com “Franco”. Ele

apresenta uma ideia contrarrevolucionária, tratando-se provavelmente do apoio ao fascismo do General Franco (1892–1975), líder do golpe que culminou na Guerra Civil Espanhola em 1936. Possivelmente essa crítica está dirigida a Getúlio Vargas, presidente durante o Estado Novo (1937-1945), que demonstrava grandes afinidades com o nazi-fascismo europeu.

Os êxitos de Semyon Konstantinovich Timoshenko (1895-1970), comandante do exército vermelho da ex-URSS e membro do comitê central do Partido Comunista Russo, são exaltados pela voz lírico-narrativa que clama por liberdade e que também exalta Joseph Stálin, o Marechal que ordena a “glória eterna para os heróis que tombaram”. Aqui temos a substituição da “glória eterna” sacra pela “glória eterna” comunista. Por fim, Luís Carlos Prestes, principal líder comunista brasileiro no período entre guerras, é chamado a lutar:

Vem
 Estamos prestes a lutar
 Prestes (ANDRADE, 2012, p.53)

O poema pretende ressaltar uma saída de classe, ideia amparada ao final da obra por meio do diálogo intertextual com o Manifesto Comunista (1998, p. 69), de Karl Marx e Friedrich Engels. A máxima “trabalhadores do mundo todo uni-vos” está subentendida no trecho em que vozes clamam por alguém que possa liderar a luta. No entanto, o poema propõe não a libertação do Mangué pelas próprias mãos dos oprimidos, mas pela figura messiânica de um General que virá da Rússia para salvar o Mangué, os que morrerem terão a “glória eterna”, ordenada por um líder. Essa crença é uma paródia da libertação e glória eterna da fé cristã, mas também da sociedade comunista que virá e colocará um fim a todas as formas de opressão.

Essência sublimada do patriarcado, o messianismo abrange, na extensão com que Oswald de Andrade emprega esse termo, todas as concepções-do-mundo, de sentido religioso ou político, em que a recuperação da existência humana alienada fica dependendo de um termo mediador que a transcende, impondo-lhe uma sobrevivência de caráter sobrenatural (escatológico) ou coletivo (histórico). São messiânicas, pois, as filosofias comprometidas com a ideia de Deus ou aquelas que, embora se divorciando dessa ideia, inventam sucedâneos para ela, como a “dogmática obreira” da URSS, “que lembra, em síntese, a Reforma e a Contrarreforma”, e que constitui “o último refúgio da filosofia messiânica, trazida do céu para a terra”. (NUNES, 1979, p.62)

Como apresenta Benedito Nunes, Oswald de Andrade em sua tese *A crise da filosofia messiânica* (2011), chega a comparar a URSS e o Cristianismo com o embate entre a Reforma e a Contrarreforma. A nosso ver, essa relação messiânica está também presente na obra *O santeiro do Mangue*, pois, de uma forma dialética e contraditória, a voz lírica espera por uma salvação, mas ela não vem dos céus. Espera-se a salvação no campo político, que não está sobre bases de ruptura com a crença, mas apenas substituindo uma por outra, ou, na tese de Oswald de Andrade, o messianismo religioso e o messianismo político seriam as duas faces da mesma moeda.

2 CARNAVALIZAÇÃO E ALEGORIA

Bakhtin (2013a), ao estudar as obras de François Rabelais em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, tem por base a compreensão do pensamento e do modo de vida na época medieval, da qual extrai a concepção carnavalesca do mundo. Para o autor, essa visão em sua plenitude só poderia acontecer naquela sociedade pelo seu caráter coletivo de organização social e produtiva, que culmina na centralidade que o carnaval adquiriu como a principal festa popular às avessas do mundo oficial, isto é, nesse período “o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva” (BAKHTIN, 2013a, p.7), que se contrapõe a sua vida não festiva, séria.

Na sociedade atual, o autor vê dificuldades para concretizar em forma de festa popular vários dos elementos que estavam postos para a realidade coletiva no passado. Na modernidade, tal festa adquiriu outras tonalidades, sendo principalmente o caráter carnavalesco e cômico influenciado pelo viés negativo e formal, estabelecido pela situação de individualidade proporcionada pelo sistema capitalista. Sobretudo o carnaval, enquanto festa popular de rua, existe e persiste apesar da oficialização dos eventos e das diversas apropriações que ocorrem por parte das classes dominantes que insistem em mantê-lo sob controle. Por essas e outras razões, nem sempre o carnaval é crítico e cômico ao mesmo tempo, reforçando, por vezes, apenas o aspecto cômico do tema. Não obstante, por sua própria natureza, há sempre a resistência na manutenção desse caráter dual e de inversão dos papéis sociais.¹

Se as festas carnavalescas passaram por processos de modificações, a carnavalização da literatura também. As obras produzidas por Rabelais na Idade Média, conforme o estudo de Bakhtin, traziam o clima de festa e colocavam em cena elementos essenciais do carnaval popular, como o seu caráter não-oficial, isto é, por meio de apresentações que remetiam à praça pública, ao corpo grotesco, e ao baixo ventre. Por veias cômicas, colocavam-se holofotes sobre as camadas populares subalternas no ambiente coletivo em que se invertiam os papéis sociais. Essa relação trazia o questionamento do próprio sistema político, das relações sociais, ou seja, do

¹ Podemos perceber isso acontecendo na atualidade durante o carnaval nas escolas de samba brasileiras: o gari vira Mestre-Sala, a faxineira Porta-Bandeira e depois da quarta-feira de cinzas os papéis se alteram novamente e tudo volta ao normal. Essa troca de papéis pode significar algo já inserido na sociedade e aceito pelas classes dominantes, ou o próprio questionamento, isto é, o destronamento de certas personalidades e de políticas da classe dominante por meio do cômico, como o Drácula da Paraíso do Tuiuti – Escola de Samba do Rio de Janeiro – ser o Presidente da República Michel Temer no carnaval de 2018.

velho mundo. Por esse caráter, o carnaval, enquanto festa popular em sua essência, vive essa dualidade:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto a às cerimônias oficiais sérias da igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à igreja e ao Estado, pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da idade média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade de mundo e cremos que sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização Renascentista. (BAKHTIN, 2013a, p.4)

A carnavalização da literatura, portanto, traz a ideia da festa popular com a intenção de desnudar esse mundo não-oficial, e lança mão do clima de festa, estabelecendo um caráter universal, uma ideia utópica e uma concepção profunda de mundo, elementos presentes no imaginário popular na Idade Média.

2.1 O clima de festa no Mangue

A concepção carnavalesca do mundo, que permeia *O santeiro do Mangue*: mistério gozoso em forma de Ópera, está inserida em uma perspectiva histórica:

[...] ao fim da Idade Média surge o mistério, já totalmente separado da igreja e apresentado em plena cidade. A imensa peça, independente da liturgia, ilustra a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o juízo final. No entanto, apesar da tendência de eliminar o narrador explícito, mantém-se plenamente o caráter épico fundamental da peça medieval, da mesma forma como certo acento cerimonial e festivo, mercê da constante intervenção da Música e dos coros. (ROSENFELD, 2008, p.45)

Essa forma de encenação, pelo seu caráter cerimonial e festivo, é uma opção autoral de ir deglutindo também os discursos oficiais. Dessa maneira, a obra traz à tona o bairro do Mangue, uma zona de prostituição, um mundo, exterior à igreja e ao Estado e que tem na prostituta sua figura central. Na estrutura social, ela é sempre colocada à margem, e nesse processo todos os tabus e os mistérios estão expostos e revelados em um clima de festa, no entanto:

Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentimento estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. Na sua nova acepção, eles não podem mais servir para exprimir uma concepção do mundo como faziam antes. (BAKHTIN, 2013a, p.280)

Para Bakhtin o caráter individual da sociedade moderna capitalista não permite que as festas populares sejam realizadas de forma coletiva e com a visão coletiva de mundo, por isso, como já dissemos, a literatura de nossa época não consegue conceber o carnaval como festa popular de questionamento ambivalente do mundo. No entanto, Oswald de Andrade, a nosso ver, equilibra esses dois polos e apresenta uma concepção profunda de mundo que está amparada no marxismo, na crítica da sociedade capitalista e em um futuro igualitário para humanidade (a ideia utópica). Por isso, é possível verificar em *O santeiro do Mangue* alguns dos elementos que Bakhtin pressupõe para a carnavalização da literatura: a) o clima de festa desprovido de piedade; b) a libertação da seriedade; c) o ambiente de liberdade, de licença e de familiaridade; d) o valor de concepção do mundo das obscenidades; e) os coroamentos-destronamentos burlescos; f) as disputas paródicas. Tais elementos estão vivos na obra e acontecem na praça pública do Mangue.

Outro aspecto importante é a festa popular oswaldiana, que tem em vários momentos a presença de multidões nas cenas poéticas (remetendo à ideia da praça pública), ser feita para o palco, para ser um espetáculo, ao contrário do carnaval de rua. Para Bakhtin (2013a, p.231), “a ausência do palco é característica de todas as formas de espetáculo popular. A verdade utópica se representa na própria vida”. Assim, os limites da utopia oswaldiana aparecem na medida em que ela não está colocada como representação da própria vida dessa sociedade, e o autor recorre aos recursos épicos para trazer a consciência necessária para a ação concreta de mudança social que almeja.

Muito comuns nas festas carnavalescas são os destronamentos-coroamentos: quem era rei perde a majestade de forma cômica para um outro qualquer. Em *O santeiro do Mangue*, podemos perceber o destronamento das divindades do catolicismo, como é o caso de Jesus Cristo, que tem um sócia paródico, o Jesus das Comidas, que é coroado no texto. Nesse caso, o símbolo católico é

destronado e essa nova figura vai, de forma festiva e por meio de um riso ambivalente, negar os ideais da fé cristã e reafirmar outra perspectiva para a humanidade. Exemplo desse riso seria o trecho: “Um vento desce dos morros/Os holofotes se apagam/Cristo permanece iluminado pelo sinistro rir do Mangue.” (ANDRADE, 2012, p.38)

Estamos diante de um riso “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.” (BAKHTIN, 2013a, p.10)

A carnavalização traz a ideia utópica oswaldiana e sua concepção profunda do mundo. Podemos notar essa ambivalência das cenas poéticas em trechos como:

PRÓLOGO NO CORCOVADO

JESUS DAS COMIDAS (*os braços abertos sobre o ocaso*) – No começo era a Cantata.

EDULEIA (*recostada, ergue a saia dos 16 anos, retira a calça suja*) – Mas que negócio é esse?

O HOMEM DA FERRAMENTA – Abra! Estamos num recanto bucólico.
EDULEIA – Ainda?

O HOMEM DA FERRAMENTA – Um bocadinho...

EDULEIA (*do silêncio das descobertas*) – Inventam cada uma!

SATÃ (*espiando por detrás de um formigueiro*) – Ganhei a parada!

JESUS DAS COMIDAS – Vou fazer um michê com ela... no Mangue.
(Raios)

(Barulho de trovões) (ANDRADE, 2012, p.23)

É importante observar que essa cena remete à imagem do Cristo do Corcovado, um cartão postal da cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, símbolo do sagrado. A dualidade dos mundos transparece aqui à medida que do alto Jesus das Comidas envia Eduleia para baixo, no caso, para o Mangue. No alto, que representaria o Corcovado, próximo ao céu, símbolo sacro, está acontecendo uma cena de sexo, sob os olhares de Satã, que vibra com os acontecimentos. Aqui não existe a imagem de céu e inferno delimitada entre bem versus mal. Tanto Jesus das Comidas quanto Satã estão no mesmo plano, não há o entendimento de pecado, e punição e ambos se encontram na Terra.

Dessa forma, toda a cena remete ao baixo corporal e material. O Homem da Ferramenta, sendo a palavra ferramenta relacionada ao órgão sexual masculino, pede a Eduleia que abra as pernas. A virilidade está representada em diversas cenas ao longo do drama épico, com referências ao órgão sexual masculino, como no trecho: “Seu Olavo/Passa duro/– Oia o Santo Milagroso” (ANDRADE, 2012, p.29). Essa

virilidade, também festiva e carnavalesca, é construída com a ambiguidade das palavras. O que em nossa sociedade deve ser escondido está exposto em clima de festa.

As mulheres têm também uma centralidade desde o começo da obra, sendo que nessa cena está representado o início da vida sexual da mulher, o que podemos perceber pelas didascálias: “recostada, ergue a saia dos seus 16 anos, retira a calça suja”. A prostituta Eduleia é enviada por Jesus das Comidas para fazer um “michê”, isto é, um programa, vender seu próprio corpo:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro em si, enriquece-se e cresce às suas custas. (BAKHTIN, 2013a, p.245)

Essa ambivalência introduz o leitor/espectador em um jogo de devoração carnavalesca em que todas as personagens da cena, com exceção de Satã, estão relacionadas com o ato do comer. Eduleia é enviada para a renovação da vida, pois, por ser mulher, representa uma ambivalência nos termos de Bakhtin (2013a, p.209): “A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte, mas ela é antes de tudo o princípio da vida, o ventre. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular.” As mulheres, em *O santeiro do Mangue*, atuam de forma coletiva, na medida em que são as vozes que clamam, que louvam. Elas aparecem também como as várias Eduleias que são todas as vozes do Mangue. Se falta uma, a substituição pode ser feita rapidamente, como se formassem um corpo único que nasce, morre e renasce em um outro corpo.

ESTAVA ESCRITO

O quarto de Eduleia
Onde só cabe o amor nu
Tem outra inquilina
Cara nova perna aberta
Vão todas ver se é boa dos bicos

Lá em cima
Lua Cheia
Lá Fora

Rua cheia

Vem cá benzinho
Vem cá beleza
Vem cá mocinho

Ó gonorreia! Ó gonorreia
Vem cá!
Ó cancro duro da vida
Eu te pertenço
Minha filha tem fome
Vem cá!
(ANDRADE, 2012, p.45-46)

Após o suicídio, a vida segue sem Edeleia, e outra mulher toma o seu lugar. O canto e as lamentações são os mesmos, não se alteram, e a ambivalência da temática da prostituição remete ao corpo grotesco, ao baixo corporal. Assim, as doenças venéreas, que poderiam ser tratadas de forma negativa, aparecem carnavalizadas, gerando o riso que não é cruel nem complacente, mas alegre e burlador. Essa dualidade está presente na escolha das prostitutas para a representação do corpo feminino, esse corpo que é absorvido pelo outro, pelo mundo e que também absorve o outro em um processo de alteridade. De acordo com Bakhtin (2013a, p.277), “o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo, além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele.” Em suas características, reforçando a ideia do feminino carnavalesco, Edeleia é solidária, apresenta a preocupação com a vida da filha de Deolinda, trabalha para sustentá-la e, após ser espancada por Seu Olavo por sentir ciúmes da prostituta, comete o suicídio. É importante ressaltar essa dualidade da personagem também em relação a Deolinda. O Estudante Marxista, por exemplo, afirma que “Edeleia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quatinho do Mangue para uma criancinha viver.” (ANDRADE, 2012, p.46)

Apesar da representação das vozes ser feminina, as mulheres não encontram amparo para uma saída por meio de suas orações, pois estas não acontecem por força de suas ações, mas por meio do divino ou do político que, apesar de ouvi-las, não pretende atendê-las. O discurso é profanado em uma perspectiva irônica, que nos remete ao Matriarcado de Pindorama pelo avesso. É possível encontrarmos em

diversas cenas a figura do feminino vivendo sob o Patriarcado, em meio à zona de prostituição, em situação de opressão:

O MANGUE AZUL

[...]

Só me resta a cachaça e o amô

Faço apenas pra minha refeição
Não tenho ninguém na minha história
Por causa disso sou muié da vida

Meu home midanimi
Porque nossa desgraça é grande
O nosso amô é maió
Não sei quem é que vai entrá
Michê, pesteadou ou navá (ANDRADE, 2012, p.31)

EDULEIA (a um canto chorado no mangue)

Meu Deus
Midá o dinheiro do leite
Da fiinha dele
A mãe secou (ANDRADE, 2012, p.37)

GIGOLÃO

No papel sentimental
Do quarto de bordel
São Jorge mata o dragão
Mas não mata – lá isso não!
Os impostos da dona de casa
O armazém do Comendador do Mangue
O tira que prende
Quando não leva o dele
A média, o bicho, o futebol
E aquele amor de dois metros
Que fala na criança
– Tá um ossinho (ANDRADE, 2012, p.37)

No primeiro trecho do poema Mangue Azul, a voz lírica do poema é a personagem Eduleia, que justifica a dura vida que leva pela necessidade básica humana: comer. Apanha de seu parceiro, espera um freguês entre alternativas que não são boas, “michê, pesteadou ou navá”, mas, apesar de tudo, ainda tem alguém para amar, ou “só me resta a cachaça e o amô”. O relacionamento com Seu Olavo é agressivo e explorador, mas traz a dualidade dos sentimentos da personagem. Apesar de tudo, o que resta de melhor na vida é a embriaguez e a relação amorosa, por isso

pretende relevar os infortúnios que passa na vida. Mesmo sabendo que no Manguê não se pode amar, ela afirma: “nosso amô é maió”. No segundo poema, ela se preocupa com a filha do Seu Olavo, já que Deolinda (a esposa) não tinha mais leite para amamentar. Eduleia assume o sustento da criança, reforçando a imagem de solidariedade entre as mulheres e subordinação em relação ao outro.

As imagens dos poemas selecionados vão traçando essa visão que diferencia as mulheres dos homens. Apesar de venderem o corpo, elas o fazem para sobrevivência, é como se não tivessem uma alternativa em um mundo dominado pelos homens. Já no poema Gigolão são as figuras masculinas que entram em cena: São Jorge, o governo (impostos), o dono da venda, a polícia, o futebol são personagens e intenções relacionadas ao masculino e que oprimem as mulheres, tanto em relação ao sagrado, quanto à situação econômica, social e política.

É um mundo em que o lugar da mulher é cada vez mais subalterno e está voltado para o sustento e para o sexo. No Manguê a sexualidade não é tabu, é totem – um objeto sagrado. Visto que as mulheres não estão inseridas na relação de prazer e amor, utilizam o sexo para o próprio sustento, como fica evidente no trecho em que Eduleia é proibida pelo amante de sentir prazer durante a relação sexual profissional: “– Ocê gozou?/- Nenhuma veiz/- Eu te mato se ocê gozou” (ANDRADE, 2011, p.38). Portanto, apenas na relação de amor seria possível encontrar o gozo carnal, mas no Manguê o amor é proibido e esse problema, ao não ter solução divina, é o que ocasiona o suicídio da prostituta: “Seu Olavo – Me deixa a Eduleia só pra mim? /Jesus das Comidas – Impossível! Seu corpo pertence a todos. Assim determinou meu divino pai”. (ANDRADE, 2011, p.40)

A devoração, elemento ideológico central na obra, relaciona-se com o gozo possível às prostitutas e está presente desde a escolha de nomes. Eduleia foi enviada por Jesus das Comidas para servir aos homens, para que eles pudessem desfrutar do seu corpo, assim como seu nome sugere, pois “Eduleia” provém do “latim *edulis*, *edule* – que é para ser comido”(ANDRADE,1950). A própria imagem sagrada é profanada: o nome Jesus das Comidas é uma referência ao ritual católico em que os fiéis comem o corpo de Cristo e bebem seu sangue, ou seja, a simbologia do sacrifício de Jesus para a salvação de todos passa a ser também um ritual antropofágico. Assim como Cristo, Eduleia foi enviada ao mundo para ser sacrificada e, conforme já citado, “seu corpo pertence a todos”.

Em muitas partes da obra podemos perceber esse mundo invertido, como por exemplo em “Pau nosso de cada noite”, paródia de “Pão nosso de cada dia”. A paronomásia pau/pão traz o efeito sonoro para aproximar o leitor do texto religioso e o profano, além de apresentar a antítese do dia e da noite, pois, se a vida financeira que sustenta o capitalismo acontece de dia, em outros termos, à noite o Manguê é o centro da vida profana, prostituída. São dois tipos de vida, uma oficial – dia – e outra não-oficial – noite, mas que na obra se torna oficial pela autoridade carnavalesca que adquire, conforme podemos observar em:

Olha ceia!
 As mulheres do Manguê sorriem
 – Todas temos
 Na parede do quarto
 A santa Ceia
 É a de Leonardo
 Todas temos
 E a Deus tememos
 Para que não falte
O pau
O pau nosso de cada noite (ANDRADE, 2012, p. 29, grifo nosso)

Além da paronomásia, podemos perceber o uso da elipse no trecho em que a voz lírico-narrativa anuncia a ceia, pois a voz das mulheres diz “todas temos” o que gera a pergunta: a tela ou o corpo? E a voz lírico-narrativa introduz um terceiro elemento, a tela de Leonardo da Vinci “A santa ceia”. Esse movimento intertextual amplia as possibilidades interpretativas, gerando um duplo sentido em relação à palavra ceia, que referencia-se por sexo ou comida. O termo refere-se ao mesmo tempo ao corpo das mulheres e à comida em si. Essa comida também pode ser o pão ou o pau, referenciando o órgão sexual masculino, que não deixa de ser a forma das prostitutas conseguirem o pão. Portanto, ao parodiar a oração do Pai-nosso, mais uma vez temos a paródia com o ritual sagrado, sendo o texto originário deglutido em profanações e tirado do seu contexto inicial. O operador centralizador do texto é, como vimos, a antropofagia, que centraliza a estruturação do poema, com a ceia do corpo, a ceia sagrada, a ceia da tela, tudo sendo deglutido para uma nova significação e um pedido da voz das mulheres: não pode faltar o “pau nosso de cada noite”. Jesus dividiu o pão e as prostitutas dividem o pau. A prostituição é tratada de forma carnalizada,

num movimento de riso ambivalente em relação ao que agora é celebrado, mas a situação também é trágica do ponto de vista ideológico autoral.

O diabo, por sua vez, na figura de Satã, não é aterrorizante, não há o ideal de inferno que traz o medo. Pelo contrário, ele não é figura central em relação aos pecados e à punição, por isso tem um papel secundário e burlador, aparecendo apenas no início do texto. Todos os representantes das verdades que se pretende superar são burlados, e, além das figuras sacrossantas, vemos também a burguesia, representada pelos banqueiros:

TURISMO

Fatigado da beleza visível das praias, das montanhas e do céu, um grupo de banqueiros ancora a Rolls no noturno do Mangue e controla o Brasil.

Um guia de boné indaga:

- V. Excia. do you do sacanage com uma brasileira?
- Minha Senhora quer! Ela não tem medo de nada. Já viu índios.
- Em Hollywood?
- Não! Índios verdadeiros. (ANDRADE, 2012, p.27)

Na cena temos os banqueiros que chegam com seus carros importados. São provavelmente estadunidenses, apresentando uma crítica ao domínio político e cultural do país nas mãos do capital internacional. O cômico está representado no guia que mistura as línguas e no tom sério em que o banqueiro responde ao convite para o programa, envolvendo a questão dos índios. A seriedade traz a velha verdade do mundo decadente, e a mulher que deseja a “sacanagem” coloca em xeque a hipocrisia do casamento burguês. Ela prefere outra mulher, lembrando muito Heloísa de Lesbos de *O Rei da Vela*. Também está posto o olhar estrangeiro para o Brasil, como se aqui existissem muitos índios, como se eles não tivessem sido exterminados, enfim uma visão estereotipada do país que é apresentada de forma carnavalizada.

Há também o destronamento de São Jorge, o santo cuja imagem Edeleia compra em troca de um programa para Seu Olavo, sendo que na primeira cena ele o recusa, mas depois muda de ideia:

LOOPING

Desmembrados
Lábios tortos
Repuxos

Órbitas
 Mucosas
 Cancros moles
 A estrela e a noite
 A araponga e o naufrágio

– Vira os santo pro lado da parede!

Palmas
 Graxas
 Carvão no sangue
 Cor de coxa nua

O cavaleiro São Jorge empina a lança na caixa de fósforo do quarto de Eduleia. (ANDRADE, 2012, p.32-33)

O poema acima é formado por versos que trazem imagens que referenciam o ato sexual. Os trechos “Desmembrados” e “Lábios tortos” remetem ao corpo grotesco em plena virilidade, assim como “Repuxos/Órbitas” e, mais adiante, a referência à doença venérea: “cancros moles”. Ao mesmo tempo, aparece “a estrela e a noite”, o gozo, a sensualidade, trazendo, por meio do grotesco, a ambivalência da imagem que está sendo destronada e profanada. São Jorge repete a cena sexual com a caixa de fósforos, trazendo o cômico por meio do destronamento da entidade sagrada que atua como os seres humanos, por prazer. As cenas do corpo grotesco, que remetem ao baixo corporal, contribuem para a imagem do polo negativo e do positivo, estabelecida na carnavalização como positivo: a comida, a bebida, a cura, a regeneração, a virilidade e a abundância; e o negativo: a morte, a doença, a decomposição, o desmembramento e o despedaçamento do corpo. A carnavalização pressupõe a ambivalência entre esses dois polos, mas prevalece sempre o polo positivo, pois a visão de mundo carnavalesca, que destrona e devora, estabelece uma outra concepção de mundo e pretende superar o velho mundo por meio das risadas e da ridicularização.

Assim como há o destronamento-coroamento de Jesus Cristo/Jesus das Comidas, há também o coroamento da prostituta Eduleia, em “Embaixatriz do cincão”:

Eis Eduleia que parte
 Para a cidade do dengo
 Elegante de branco levando
 No molejo das coxas morenas
 O seu pequenino sexo
 Calcinado de lavagens (ANDRADE, 2012, p.35)

Conforme abordado por Bakhtin (2013a, p.128), entre os gestos e imagens carnavalescas na Idade Média era muito comum “a projeção de excrementos e a rega com urina”. Isso aparece na literatura da época e se insere no “drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo”. É relevante pensar que no drama épico oswaldiano essa relação se estabelece também no momento em que “Jesus das Comidas ergue o camisolão e urina sobre o soluço do Mangue. Depois abre os braços sobre a cidade noturna de São Sebastião do Rio de Janeiro.” (ANDRADE, 2012, p.47). Esse gesto, que é a despedida da personagem no texto, estabelece uma relação ambivalente entre o abandono humilhante das pessoas que moram e trabalham no Mangue e a renovação que pretende curar todo o sofrimento representado pelo “soluço do Mangue”. Ao apontar para o baixo corporal e material, Oswald tem como perspectiva a renovação, a fertilidade da vida, para a construção do novo mundo, pois, como já dissemos anteriormente, os polos positivo e negativo se chocam, por meio do riso, para o estabelecimento desse novo. Ao trazer a ideia de fecundação – a urina, no caso, é alegre e festiva –, o autor dá destaque para o polo positivo:

Nas figuras escatológicas mais antigas, já o dissemos, os excrementos estão ligados à virilidade e à fecundidade. Por outro lado, os excrementos têm o valor de alguma coisa a meio caminho entre a Terra e o corpo, alguma coisa que os une. São assim algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo, o corpo dá os excrementos à terra durante a vida, os excrementos fecundam a Terra, como o corpo morto. (BAKHTIN, 2013a, p.151)

É nessa mesma lógica que o corpo grotesco aparece na obra, permitindo a ideia do inacabamento do corpo em sua relação de fecundidade com o mundo, de absorver e ser absorvido, ou, na antropofagia oswaldiana, comer e ser comido. É nesses termos que podemos analisar o momento na obra em que Seu Olavo é morto em frente da multidão, a qual acompanha o seu corpo até ser jogado ao mar por Navá:

PALAVRAS DO POETA DA BEIRA DO MANGUE

Gozai piranhas!
Um corpo foi roto
E jogado em pedaços
Ao Canal da Hetairas
Ploc! Ploc! Ploc!

Era o cadáver
 – Eu o pressenti –
 Dum filho da puta
 Eu o percebi seguido pela multidão
 O avistei
 Preso e detido
 Pelo rude investigador
 Anavilhado
 Como um facho
 Pelas negras águas fechadas
 Que teriam feito dele
 As noturnas baleias do Manguê
 De soutien e calça?
 Um cadarço de ouro?
 Uma boca matutina?
 A chuva desfolhada?
 O arfar das esferas? (ANDRADE, 2012, p.44)

Nesses versos estamos diante de um banquete em que o feminino irá devorar o corpo que foi despedaçado e atirado no canal das hetairas (cortesãs que na Grécia antiga eram prostitutas de alta categoria). Vemos nessa terminologia novamente o papel central reservado às mulheres, de dualidade, que se contrapõe à imagem da piranha (termo pejorativo para referir-se às prostitutas). Elas deglutem o corpo, o que podemos perceber pela onomatopeia. Isso acontece sob o gozo das mulheres e o corpo comedor se mistura ao corpo comido que foi gerado também por uma mulher, nas palavras do poeta: “um filho da puta”, num processo antropofágico e ambivalente de renovação da vida. As prostitutas que tiveram o corpo absorvido pelo mundo irão se fartar nesse banquete absorvendo o outro. Essa ligação é estreitamente orgânica e estabelece uma relação coletiva da festa popular, pois Seu Olavo é morto em praça pública, “seguido pela multidão”, o que nos remete à imagem das festas populares. Como na malhação de Judas no sábado de aleluia, seu corpo despedaçado e todo o contexto remetem a um caráter glorioso, pois é precedido da “Apoiose/ Dlen-Dlen-Dlen-Dlen-Dlen-Dlen-Dlen-Dlen” (ANDRADE, 2013, p.43), uma grande festa no Manguê.

O vocabulário da praça pública é recorrente em *O santeiro do Manguê*. Na obra, podemos perceber grosserias, insultos, louvações, injúrias e as obscenidades que remetem ao baixo corporal e que estão também relacionados ao caráter festivo do carnaval, à medida que esses fenômenos se contrapõem à linguagem oficial, séria e formal:

E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial,

uma espécie de jargão. Em consequência, ela propicia a formação de um grupo especial de pessoas iniciadas nesse comércio familiar, um grupo franco e livre na sua expressão. Era assim de fato a multidão da praça pública, em especial nos dias de festas, da feira, de carnaval. (BAKHTIN, 2013a, p.162)

Como vimos no capítulo anterior, Oswald de Andrade pretende, com a estética modernista, romper as tradições românticas e parnasianas. A questão da linguagem formal e rebuscada, sobretudo do Parnasianismo, foi alvo das críticas dos modernistas da primeira geração. O vocabulário carnavalesco, portanto, auxilia o autor no sentido de superar as convenções linguísticas e colocar em foco a linguagem popular do Manguê contra todas as convenções:

CORO
 [...]

Vam fudê vam

Vam buchê vam

Temos um escapulário aqui

E duas troquesas lá

Vem cá (ANDRADE, 2012, p.27)

CORO DAS MULHERES DE JERUSALÉM

Senhor!

Não fizemos pra boia

Tende piedade

Das muié da vida

Se alembre

Que você foi michê

De nossa colega Madalena

O pau nosso

Dai-nos hoje (ANDRADE, 2012, p.36)

Nos trechos acima, temos o Coro e o Coro das mulheres de Jerusalém. O primeiro traz um canto das prostitutas convidando para o sexo, explorando o baixo corporal, em uma imagem também representando a ambivalência entre os símbolos sagrados – escapulário e termos obscenos – “fudê, buchê”. No Coro das mulheres de Jerusalém temos uma louvação ao divino e ao mesmo tempo uma injúria em relação a Jesus Cristo com Maria Madalena. Termos que no cotidiano social não seriam permitidos, seriam verdadeiros tabus sociais, surgem mergulhados no ambiente carnavalesco e se tornam cômicos no Manguê. Nos versos finais há novamente a louvação ao “pau”, o órgão sexual masculino, e a paródia da oração do Pai-nosso,

que faz alusão ao “pão nosso de cada dia”, ou seja, estão juntas mais uma vez obscenidades e uma louvação ao avesso da oração católica.

Também está presente na obra o ambiente do jogo do bicho, que adquire um caráter oficial na segunda vida do povo em festa, e as grosserias são tratadas de uma forma simples, remetendo sempre ao baixo corporal:

JANELA

- Quem que ganhou?
- Polista
- Puta merda!
- Faiz favô mi traga uma média
- Vagabunda
- Pegou na centena
- Deu jacaré (ANDRADE, 2012, p.36)

O Manguê oswaldiano é o mundo às avessas, em que se encena a segunda vida do povo. Todas as expressões populares, os insultos, as grosserias, os jogos proibidos, reaparecem mostrando a dualidade do mundo em decadência. A opção do autor de carnavalizar o velho mundo está ancorada em uma perspectiva de futuro. O Matriarcado de Pindorama, a derrota do Patriarcado e de todos os messianismos (político e religioso) contribuem para que esta sociedade exista. É por isso que o Manguê se assemelha a um lugar decadente e ao mesmo tempo é alegre e traz a luta entre o velho e o novo.

As formas da festa popular têm os olhos voltados para o futuro e apresentam a sua vitória sobre o passado, a “idade do ouro”: a vitória da profusão universal dos bens materiais, da liberdade, da igualdade, da fraternidade. A imortalidade do povo garante o triunfo do futuro. O nascimento de algo novo, maior e melhor é tão indispensável quanto a morte do velho. Um se transforma no outro, o melhor torna ridículo o pior e aniquila-o. No todo do mundo e do povo não há lugar para o medo, que só pode penetrar na parte isolando-a do todo, num elo agonizante, tomado em separado do todo nascente que formam o povo e o mundo, um todo triunfalmente alegre e desconhecedor do medo. (BAKHTIN, 2013a, p.223)

A utopia do Matriarcado de Pindorama é o que faz com que a simbologia do feminino e do coletivo seja explorada no drama épico. O festim carnavalesco expõe todas as entranhas da sociedade moderna, entretanto, é importante resgatar que para Bakhtin (2013a) a superação do velho mundo que emergia por meio da alegria das festas carnavalescas na Idade Média não está colocada para a sociedade moderna,

pois o riso coletivo da praça pública de outrora foi substituído pelo riso individual sarcástico, exaltando o caráter negativo da crítica. Ao analisar a Literatura, o autor aborda as mesmas diferenças em relação à forma como foi tratado o grotesco no Romantismo e na modernidade, com tendências naturalistas, exatamente o oposto das formas carnavalizadas. O autor também ressalta:

[...] é preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal, com efeito, mesmo negando aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular. (BAKHTIN, 2013a, p.10)

Oswald de Andrade, ao trazer para a obra em questão os elementos carnavalizantes da festa popular, consegue equilibrar os polos negativo e positivo e trazer a ambivalência necessária que exprime a sua concepção de mundo. Dessa forma, contrariando Bakhtin, a paródia oswaldiana não é a negação pura e simples.

2.2 Alegoria das ruínas do capitalismo

A alegoria como recurso figurado é utilizada desde a antiguidade nas produções escritas, em alguns momentos como procedimento de ornamentação e em outros como hermenêutica. Para os poetas antigos greco-latinos, a alegoria é uma forma de expressão criativa, já para os padres antigos e para os teólogos da Idade Média é um modo de interpretar ou decifrar as escrituras.

A rigor, portanto, não se pode falar simplesmente de “a alegoria”, porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar. (HANSEN, 2006, p.8)

O conceito da alegoria como recurso figurado é de certa forma limitado para a compreensão profunda das imagens alegóricas. Hansen (2006, p.7), propõe o seguinte sobre o significado e a etimologia da palavra: “(allós: outro; agourein: falar) diz B para significar A”, isto é, trata-se de dizer o outro. Nesse sentido, a alegoria traz

uma revelação das imagens propostas, que seria o B, no entanto, há outras possibilidades significativas que decorrem de B, mas essas nem sempre são aprofundadas na leitura alegórica. Isso se deve ao sentido ideológico do termo, pois “a alegoria nunca é apenas um dado coletivo, mas um estratégico instrumento ideológico.” (KOTHE, 1986, p.21)

É comum nos textos teológicos a utilização da alegoria para a compreensão moral dos preceitos da fé, um exemplo disso é a alegoria do pecado original, a imagem de Adão e Eva e o fruto proibido. A crença popular diz que o homem não deve se meter em questões que não lhe dizem respeito, mas essa imagem pode revelar outras possibilidades interpretativas, como a culpa da mulher, que ofereceu o fruto ao homem, situação responsável pelos pecados que surgem a partir deste. Enfim, a alegoria se desdobra em várias interpretações possíveis, inclusive poderíamos interpretá-la por sua antítese, a contrapelo, a depender da realidade em que ela se insere. A questão fundamental aqui é a de que a primeira interpretação limita o entendimento profundo do texto, algo que a análise da realidade e do contexto de produção autoral podem revelar, e mesmo assim ainda não se pode chegar a uma totalidade ou a uma certeza da interpretação alegórica dado o caráter plurissignificativo dela.

As alegorias teológicas adquirem um significado convencional e imobilista em relação aos sentidos, operam por desvendar enigmas que através dos tempos se tornaram fixos e repetitivos:

Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do velho testamento – o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moisés, por exemplo – e propõe que, numa passagem determinada do *Novo Testamento*, seja a ressurreição de Cristo, há uma *repetição*. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, os acontecimentos e os seres históricos nomeados por elas. Moisés, o homem, é interpretado como o exemplo (figura ou tipo) que prefigura Cristo em seu tempo. Como Cristo é Deus, segundo o cristianismo, Moisés também posfigura o Cristo eterno. Como sua figura, Moisés é *umbra futurarum*, ‘sombra das coisas futuras’. Aqui o sentido próprio das coisas comparadas é a vida eterna; a história, sua figura, o que implica circularidade e repetição. (HANSEN, 2006 p.12)

Há dois pressupostos importantes em relação a esse exemplo: o primeiro é o de que é também limitado olhar a interpretação alegórica a partir de um significado

apenas, isto é, não perceber que esse processo de significação alegórica tem raízes na realidade histórica e muitas vezes esconde a intenção autoral; a segunda questão é que a alegoria, na maioria das vezes é utilizada como uma convenção, com um fim conservador de legitimação dos interesses de quem detém o poder. Na exemplificação apresentada podemos notar que desde a Idade Média as parábolas bíblicas são exemplos de textos alegóricos que possuem interpretações conservadoras desses preceitos e embutem, portanto, uma moral.

Oswald de Andrade, em *O santeiro do Mangue*, como já vimos, faz um intertexto com a paródia, a carnavalização, a antropofagia e a alegoria, em um plural de significações que a obra condensa. Oswald não utiliza a alegoria como uma convenção, mas sim com a intenção de subverter as alegorias cristãs, desse modo o autor apresenta outras alegorias, como em:

[...]
 SEU OLAVO – Pai da gente! Amô!
 JESUS DAS COMIDAS – Amor nada! Libido!
 SEU OLAVO – Me deixa Eduleia só pra mim?
 JESUS DAS COMIDAS – Impossível! Seu corpo pertence a todos.
 Assim determinou meu pai. Do fundo do tempo. Está nas escrituras.
 Você é Oseias! (ANDRADE, 2012, p.40)

No Velho Testamento temos: “Disse, pois, o Senhor a Oseias: Vai, toma uma mulher de prostituições e filhos de prostituição; porque a terra certamente se prostitui, desviando-se do Senhor.” (BÍBLIA, Oseias 1:2). Na obra em foco o autor faz uma alusão ao texto bíblico e cria a circularidade e a repetição de que fala Hansen, isto é, Oseias retorna e agora é vendedor de santos e de prostitutas, um destronamento da figura sagrada, mas também uma alegoria do texto bíblico que, na sua repetição, encontra a contrariedade do autor em repetir o ensinamento moral. Oswald, portanto, subverte a alegoria, muda o sentido enraizado da interpretação teológica e com isso faz uma alegoria do amor profano, esse amor impossível que acontece entre Olavo e Eduleia, já que essa última tem seu corpo compartilhado por todos, pois, se Olavo é Oseias, Eduleia é o Cristo Redentor em uma transversão feminina e prostituída, revelando o posicionamento do autor.

A subversão do significado e as alegorias religiosas estão presentes também na paródia da Santa Ceia:

JESUS DAS COMIDAS (descendo da ceia) – Elas são necessárias
 O COMISSÁRIO – Quem é esse fantasma?
 JESUS DAS COMIDAS – Eu sou a Autoridade (volta para a Ceia,
 onde dá uma banana para cada um dos discípulos)
 O COMISSÁRIO – Sobrej!
 CRISTO – Minha missão na terra está cumprida. Volto ao país dos
 holofotes. (ANDRADE, 2012, p.45)

Na cena, Jesus das Comidas, distribui bananas, em vez de pão. Além do destronamento carnavalesco, temos o corpo e o sangue de Cristo transformados em bananas. Essa subversão marca a impossibilidade de uma saída para a situação do subalterno, sendo que o abandono do sagrado está representado pela distribuição das bananas e subentendido pela ida da personagem para o país dos holofotes, isto é, o papel destinado às imagens sacras que são reverenciadas, mas que nada fazem.

Esse caráter dual da alegoria está presente no pensamento de Walter Benjamin ao analisar o drama trágico alemão:

Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. Esta possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é caracterizado como um mundo em que o pormenor não é assim tão importante. Mas ao mesmo tempo torna-se evidente, sobretudo para quem tenha presente a exegese alegórica da Escritura, que aqueles suportes da significação, por aludirem a qualquer coisa de outro, ganham um poder que os faz aparecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza. A esta luz, o mundo profano, visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal desta dialética religiosa do conteúdo, pois a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagônicas. (BENJAMIN, 2013a, p. 186)

Dada toda a estética modernista, que pontuamos anteriormente, Oswald de Andrade não tem interesse no tradicional, pelo contrário, ele pretende fazer uma releitura das alegorias da religião. Ao criar essa nova alegoria e “dizer o outro”, desnuda a realidade através desse enigma e revela o mais profundo de seu pensamento:

A releitura da alegoria tradicional, isto é, a leitura alegórica da própria alegoria, é uma das expressões culturais da divergência e do conflito entre as classes, tornando-se prática social tanto mais intensa quanto mais exacerbado o antagonismo. (KOTHE, 1986, p.25)

Se por um lado temos em toda a primeira fase modernista um autor irreverente e cômico, em *O santeiro do Mangue* a visão alegórica da modernidade está inserida na obra, que resvala em seu contexto de produção – período pós-guerras – e em uma concepção utópica do mundo. Assim, temos uma obra contraditória do ponto de vista teórico, pois a alegria carnavalesca se funde com a melancolia alegórica no intertexto oswaldiano.

A visão de Bakhtin, em sua teoria da carnavalização, em relação à dualidade dos mundos encontra um ponto de intersecção na melancolia alegórica de Walter Benjamin, respaldada pela busca da verdade, elemento essencial para esses dois autores. A interatividade dialógica do primeiro e o estudo dos signos da situação histórica e cultural se combinam com o marxismo de ambos e com a necessidade da transformação do mundo com base no antagonismo das classes sociais:

Portanto, no contexto das ideias benjaminianas e bakhtinianas, a verdade está na tensão entre o universal e o particular e a sua busca pauta-se na leitura monadológica do particular. Contudo, a leitura do particular como mônada só é possível porque o particular comporta uma dimensão alegórica, quer dizer, não se esgota em si mesmo, pois ao falar de si fala também de outra coisa que não ela mesma. Na alegoria, o elo com o significado é fruto de uma laboriosa construção intelectual e remete sempre a uma pluralidade de possíveis interpretações. A leitura alegórica atinge sua mais alta dimensão e perfeição espiritual quando o leitor desvela o sentido escondido sob o véu das palavras. Contudo, este momento de revelação da verdade existe como o tempo de um relâmpago, pois a leitura alegórica supõe, paradoxalmente, a inerente deficiência da linguagem alegórica, porque o sentido verdadeiro nunca é alcançado plenamente. (SOUZA, 1997, p.341-342)

Dessa forma a análise de *O santeiro do Mangue* pressupõe ler a alegoria oswaldiana com uma chave de leitura que perpassa a realidade do contexto de produção e que ao ler A e revelar B se possa transcender esse significado, em uma relação dialética de transformação permanente do mundo que, a nosso ver, contempla a utopia do autor. O matriarcado de Pindorama, os polos positivo e negativo, ou o caráter antitético se associam na obra por meio do choque entre a velha sociedade (capitalista) e o ideal de sociedade (utópica).

A proposta oswaldiana pode ser analisada subentendendo a perspectiva de transformar em ruínas as alegorias cristãs enquanto possibilidades históricas, no sentido de que

O texto literário é portanto: 1 - a ruína de uma ruína da história enquanto ruína de suas possibilidades; 2 - a alegoria de uma ruína, ao apontar para outras histórias que poderiam ter sido e não foram; 3 - a ruína de uma alegoria, ao tornar ainda mais estática a relativa rigidez da história; 4 - a alegoria de uma alegoria, ao dizer o outro de todos os outros possíveis à história, tornando “possíveis” até mesmo os impossíveis à história. (KOTHE, 1986, p.70)

Vemos que em *O santeiro do Mangue* essas ruínas se concretizam também na forma fragmentária do texto, no hibridismo dos gêneros, que são colocados em movimento, trazendo uma perspectiva do inacabado. Se por um lado temos o riso carnavalesco ambivalente, temos, por outro, imagens e alegorias que revelam a melancolia oswaldiana:

JESUS DAS COMIDAS (tomando de um alto-falante)

– Caluda, oh vacas!
É só no buchê
Hoje ninguém fode
E no cuzinho

EDULEIA (a um canto chorado do Mangue)

Meu Deus
Midá o dinheiro do leite
Da fiinha dele
A mãe secou

As mulheres aparecem uma a uma, nas rótulas², compostas como imagens em Semana Santa.

O maestro Gomês com sua pesada cabeleira sobe na cacunda de Cristo e rege freneticamente o *II Guarany* que os anjos executam sobre as nuvens. A execução é retransmitida pelas arcadas da noite de lua. (ANDRADE, 2012, p.36-37)

Podemos perceber que o clima de festa transparece pela musicalidade da obra, pela multiplicidade das vozes e por louvações, com a presença de uma orquestra dos anjos, que tocam regidos pelo maestro Gomês, independente do choro de

² Espécie de janela arredondada, muito comum em igrejas antigas.

Eduleia. Há, portanto, um contraste entre o choro e a cena que acontece posteriormente. Os elementos do mundocolonizado(velho mundo) estão representados no maestro Carlos Gomês e na música do *Il Guarany* e são transformados em ruínas à medida que de forma alegórica as mulheres, prostitutas do mangue, estão colocadas no lugar das imagens sagradas. Jesus das Comidas, com um alto-falante, utilizando palavras de baixo calão e agindo como um “michê” é o destronamento da figura sagrada, que tem o regente da ópera em cima dos ombros de Cristo.

Nesse sentido, os dois polos se encontram. Em uma cena, Jesus das Comidas insulta as prostitutas, em outra elas aparecem e são a imagem da orquestra, situação que se repete em todo o texto. Os insultos e grosserias são naturalizados em um ambiente de familiaridade que pretende romper os tabus, mas também revelam alegoricamente as relações sociais sob o sistema capitalista. A dualidade do mundo é recorrente em toda a cena, sendo que a orquestra está sobre as nuvens, no alto, e as obscenidades remetem ao baixo corporal e material, representados pela vida e morte ambivalentes. Também está presente a imagem da mulher que não tem mais leite para garantir a vida e é chamada de vaca (provedora de leite) e a imagem do traseiro que remete aos excrementos que fecundam a terra como o corpo morto gerando a vida. Temos, portanto, anunciada na obra, a ruína do capitalismo, que contraditoriamente submerge sob o riso carnavalesco.

Se por um lado a alegoria não traz a visão otimista da história, por outro a combinação desses diversos elementos apresenta a visão esperançosa de que por meio da alegria é possível mudar esse estado de coisas. Essas imagens são contraditórias em toda a construção textual, como podemos perceber no seguinte trecho:

Noturno do Mangue
 Noite hetaira
 Vistosa palmeira
 Enjaulada
 No lodaçal

Leque nu
 Hetaira calma
 Esculpida
 Na ventarola
 Do canal

Cá em baixo
A rua cheia
Lá em cima
A lua cheia

Noite hetaira
Calma ventarola
Verola

O mar parece um caramujo cor de chumbo
Plúmbeo
Há um grande cansaço de explicar o mar.
(ANDRADE, 2012, p.23-24)

No poema temos a alegoria do bairro do Mangue, com as várias metáforas que contribuem para a construção do cenário. No texto, estão subentendidas duas possibilidades: uma vida de dia e uma à noite, que se contrapõem. As cenas poéticas acontecem à noite, pois a vida noturna, essa “Noite hetaira”, é reverenciada, é a noite das prostitutas, que ao mesmo tempo é comparada a uma “palmeira enjaulada no lodaçal do Mangue”, isto é, primeiro a eleva, depois rebaixa, mostrando a prisão do Mangue. O autor vai buscar no passado o termo hetaira, cortesã reverenciada na Grécia antiga, e o utiliza em outro sentido. A duplicidade remete a esses mundos diferentes: um que sucumbiu, outro em ruínas do que é e do que poderia ser. Os elementos da natureza aparecem contraditoriamente: “calma ventarola”, o mar que não será explicado, mas é cinza, tudo isso contribui para um cenário melancólico e mostra, por meio desses fragmentos, a situação de escravidão dessas mulheres que estão presas no Mangue. Esse cenário ganha corpo quando surge a multidão:

COMÍCIO

Borrachas e lâminas
Vidros medievais
Pelo betume luminoso
Rascam, brecam, guincham
Apogeus de cincão
Borrachos salários
Engomados
Pistoleiros nus
Sob a lua
Nas ruas pressagas
Ignotas, laterais
Caçadores
Taciturnos caçadores
Dos cocares do Mangue

Preguiça

Estrela de todos os pastores
Meia lua
Meia nua

Noite avançada
Ventarola
De cristal (ANDRADE, 2012, p.24-5)

Temos, sob o título de Comício – uma reunião de pessoas para reivindicar algo –, uma imagem construída entre um templo, “vidros medievais”, e uma multidão de homens, em uma espécie de feira popular, em que os diversos tipos masculinos – “pistoleiros nus”, “engomados”, “caçadores” –, reivindicam um programa sexual com as mulheres do Manguê. Esse passeio entre o sagrado e o profano apresenta também uma história do passado que se repete em outros termos quando o masculino é comparado aos “Taciturnos caçadores/Dos cocares do Manguê”. Temos aqui as ruínas da triste história da colonização, que aparecem em forma de choque entre presente e passado, relacionando as prostitutas do Manguê às nativas indígenas e toda a história de opressão que as une na visão do autor.

As dificuldades que o capitalismo impõe à sociedade e aos indivíduos na modernidade, por meio da objetificação dos sujeitos, transformando tudo em mercadoria, traz uma ampliação do individualismo, entre outras características negativas. Isso leva a uma completa falta de perspectiva no futuro, isto é, “não se acreditando na possibilidade de melhor organização social, tem-se então solo propício ao niilismo, que constitui o que se tem chamado de visão alegórica da modernidade” (KOTHE, 1986, p.51). Tal visão atingiu a produção literária, tendo, para Benjamin, uma grande representação nas obras de Charles Baudelaire. No entanto, em *O santeiro do Manguê*, essa visão alegórica, baseada na relação de alteridade que converge para os ideais antropofágicos, pôde proporcionar um encontro dialético e contraditório que possibilita, por meio do choque, compreender os conflitos da luta de classe e não desembocar no pessimismo, que seria o avesso do ideal utópico.

É nesse marco que Oswald de Andrade observa a realidade da luta de classes durante e depois da Segunda Guerra Mundial, quando temos um mundo dividido:

A invasão da União Soviética pelas forças nazifascistas trouxe uma espécie de simplificação do sentido da Segunda Guerra Mundial, ao menos no Ocidente. Mais do que nunca ela se transformou em um conflito entre duas concepções contrárias, entre as ideologias opostas do comunismo e do fascismo. A guerra, por essa ótica, seria uma manifestação extrema da luta de classes. A violência era vista como

uma realidade inescapável do tempo: a ascensão da mentalidade revolucionária de esquerda foi contraposta à brutalidade fascista, tornando o enfrentamento necessário. (MOURA, 2016, p.209)

Esse enfrentamento está presente em *O santeiro do Mangue*, sendo que o autor estava distante do enfrentamento direto do conflito. No Brasil não existiram bombardeios e envio de tropas. O país esteve envolvido, como o mundo todo, mas não diretamente. Em um trecho do poema “Anda depressa Timoschenko”, retoma-se a Batalha de Stalingrado, em que Stalin vence Hitler, acontecimento que acendeu uma chama de esperança por um mundo melhor. Nesse sentido, o autor, no marco das suas denúncias ao sistema e da sua concepção utópica, vê como saída para o país a vinda do exército vermelho. Isso deixa transparecer a sua falta de convicção em um projeto revolucionário a partir do qual os trabalhadores se levantassem no Brasil:

Você sabe Timoschenko
 O que é arriscar a vida
 Nas estepes geladas de Stalingrado
 Na defesa do kremlin
 E do túmulo de Lenine
 Na curva do Dnieper
 Em Orel, Sebastopol
 Kiev e Belgorod
 Nesse imenso caixão de defunto
 Do orgulho alemão que é a Rússia
 Não foi à toa que o Marechal Stálin
 Ordenou
 Glória eterna aos heróis que tomaram
 Em defesa da liberdade
 Da pátria de todos os trabalhadores do mundo
 Para que não existam mais os reis do Mangue
 Os reis alimentares do Mangue
 E as leas nuas encarceradas nos prostíbulos
 Para que a humanidade se redima (ANDRADE, 2012, p.52-53)

Timoschenko, líder do exército vermelho russo, e Stálin São figuras heroicas que no texto trazem uma esperança messiânica e política ao reverso de toda a construção anterior, revelando, portanto, uma intenção de construir o seu próprio messianismo, que não está referendado na multidão dos subalternos, mas sim em figuras do masculino e com um caráter individual, pois se o Matriarcado de Pindorama significa romper com a ideia de patriarcado e do individual, a utopia não encontra amparo no término da obra.

Portanto, se por um lado a alegoria foi utilizada como instrumento de desconstrução do velho mundo (capitalista) e do messianismo religioso e traz à tona

a ruína desses pensamentos, por outro revela também a intenção de reforçar uma ideologia do autor.:

Depois que tivesse acedido à nova sociedade sem classes, na qual se resolveriam pela prática, isto é, pelo estabelecimento das relações sociais não opressivas, as contradições do Patriarcado e da filosofia messiânica em crise, esse homem seria devolvido ao sentimento órfico, ainda sentimento religioso, mas desvinculando o ser humano da transcendência, para entregá-lo à imanência de um mundo sem Deus, mundo em que Oswald de Andrade projetou, com a imagem de desafio existencial retirado de suas leituras filosóficas posteriores a 1945, uma outra vertente do seu utopismo, precisamente aquela do socialismo proudhoniano que ao fazer de Deus o inimigo jurado, e por isso real da humanidade, viu na Teologia um obstáculo mais prático do que teórico à libertação social da espécie humana. (NUNES, 2011, p.48-49)

A obra demonstra o profundo inacabamento ideológico do autor, pois possui uma centralidade em relação ao desmonte das ideias teológicas, ao mesmo tempo em que denuncia o capitalismo, convergindo para a ideia de Benjamin (2013b, p.23): “O capitalismo é uma religião puramente de culto, desprovida de dogma”. Apresenta também a utopia do Matriarcado como saída para o messianismo e faz um chamado aos líderes do exército vermelho virem salvar o Mangue e a humanidade. Essa contradição revela, em primeiro lugar, que a obra, construída aos poucos e por um longo período, foi influenciada pelas mudanças no pensamento autoral, que vai desde o marxismo até o proudhonismo;³ em segundo lugar nos remete à ideia de que, ao colocar esse último poema na obra, o autor estaria propondo como saída o seu próprio messianismo; por último poderia estar ironizando o messianismo político. Acreditamos que as três possibilidades estão presentes alegoricamente na obra, que coloca em choque os gêneros textuais, as ideologias e todos os tipos de messianismos, apresentando ao leitor as ruínas do velho mundo e a esperança na transformação do mundo.

³ Doutrina filosófica criada por Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), fundou junto com Marx e Engels a I Internacional Comunista, foi um defensor do socialismo utópico (uma das vertentes do anarquismo) se contrapondo ao socialismo científico de Marx e Engels. Ver *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico* de Friedrich Engels.

3 RECURSOS ÉPICOS

O teatro épico é sempre relacionado ao dramaturgo alemão Bertolt Brecht, no entanto, os elementos epicizantes estão presentes em diferentes momentos históricos da dramaturgia.

Um teatro épico – ou pelo menos, um teatro que contém momentos épicos – já existe na Idade Média (para os mistérios e suas cenas simultâneas). O coro da tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação, em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos entre pelo menos dois protagonistas. Do mesmo modo, os prólogos, interrupções, epílogos, relatos de mensageiro são igualmente restos do épico na forma dramática, meios para deixar adivinhar quem está falando e a quem ele se dirige. (PAVIS, 2017, p.130)

Brecht foi fundamental para o que entendemos hoje como épico, pois revolucionou o modo de fazer teatro no século XX, apesar de não tomar para si a criação deste tipo de teatro. “Para Brecht o teatro épico começou no século passado no momento de florescimento da ciência. Mas há mais de dois mil anos outras civilizações, como a China e a Índia já possuíam esta forma dramática mais evoluída.” (PEIXOTO, 1978, p.69-70)

O autor pensava o espetáculo teatral como um ato político e viveu em um período histórico conturbado. Acontecimentos como a ascensão de Hitler e a Segunda Guerra Mundial influenciaram o desenvolvimento do teatro épico, tendo em vista que em 1933 Brecht teve que fugir da Alemanha pela perseguição política que sofreu, refugiando-se em diversos países para escapar da ameaça nazista. Nesse período escreveu diversas peças como *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, *A Vida de Galileu* e *Mãe Coragem e seus filhos*, marcando o sentido do teatro brechtiano como uma arma contra esse estado de coisas.

Pensar, escrever ou montar uma peça, significa também: transformar o Estado, submeter as ideologias a um exame rigoroso. Seus textos, dentro desta nova postura, destinam-se não apenas aos espectadores, mas também aos intérpretes. Julga necessário desenvolver não apenas a arte do autor ou ator, do espetáculo ou da dramaturgia, mas igualmente a arte do espectador. Para transformar o teatro é necessário transformar também o público. Neste sentido fala num público do século científico. Uma plateia crítica, ou seja, criadora:

educar um homem, transformar um Estado, regularizar o curso de um rio, são exemplos de crítica fecunda e também exemplos de arte. (PEIXOTO, 1979, p.107)

Esse tipo de teatro está fundamentado em um modo de vida e em uma necessidade de transformação histórica da luta de classes, na qual os oprimidos possam reconhecer a sua própria situação e agir contra o sistema de dominação e de opressão. Para isso surge essa nova estética que é oposta ao drama burguês e às formas clássicas:

O teatro deve retratar as relações entre os homens na época de dominação da natureza, mais precisamente: a “discórdia” dos homens por obra desse “gigantesco empreendimento comum”. E Brecht reconhece que isso implica a renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia “aristotélica”, tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia épica “não-aristotélica”. (SZONDI, 2011, p.115)

O quadro abaixo resume as principais características da forma épica do teatro. Para estabelecer a comparação com a forma dramática, são utilizados recursos cênicos literários como a ironia, a paródia, o tom cômico, projeções de textos, títulos e cartazes; recursos musicais: coros e cantores que se dirigem ao público; o ator como narrador. Tudo isso pretende um efeito de distanciamento do público para que ele possa enxergar a realidade que “procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento.” (ROSENFELD, 2008, p.155)

Quadro 1 – comparação entre forma dramática e forma épica

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro
Atuando	Narrando
Envolve o espectador	Torna o observador um espectador
Gasta-lhe a atividade	Desperta a sua atividade
Possibilita-lhe emoções	Força-o a tomar decisões
Vivência	Concepção de mundo

O espectador é colocado dentro de algo (identificação; nota do autor)	É posto em face de algo
Sugestão	Argumento
Os sentimentos são conservados	São impelidos a atos de conhecimento
O espectador identifica-se, convive	O espectador permanece em face de, estuda
O homem é pressuposto como conhecido	O homem é objeto de pesquisa
O homem imutável	O homem mutável que vive mudando
Tensão visando o desfecho	Tensão visando ao desenvolvimento
Uma cena pela outra (encadeamento; nota do autor)	Cada cena por si
Crescimento (organismo; nota do autor)	Montagem
Acontecer linear	Em curvas
Necessidade evolutiva	Saltos
O homem como ser fixo	O homem como processo
O pensar determina o ser	O ser social determina o pensar
Emoção	Raciocínio

Fonte: Rosenfeld (2008, p.149)

3.1 Em cena: *O santeiro do Mangue*

Os elementos visuais e imaginários estão presentes na obra *O santeiro do Mangue* com o uso principalmente da carnavalização e da alegoria para reforçar as características do teatro épico. Enquanto o teatro aristotélico possui linearidade, unidade de ação e de lugar e propicia a catarse, o épico, ao contrário, propõe uma ação circular, sem chegar a um fim, isto é, não se esgota no palco. Essa ação pretende ser estendida para a vida concreta do público, por isso as cenas são construídas de forma independente umas das outras, pois são contrárias à ilusão. A proposta desse teatro é, por meio da narrativa, desmistificar as ideologias que estão arraigadas na sociedade sem reforçá-las, transmitindo conhecimentos em vez de vivências.

Como já vimos, o autor, por meio do uso de diversos gêneros textuais, da intertextualidade e da antropofagia, faz uma crítica às convenções estéticas, ao capitalismo e, conseqüentemente, à religião, por isso os elementos cênicos estão voltados para essa intenção autoral, no mesmo sentido de Bertolt Brecht, que “vê o

teatro como instrumento para uma conscientização capaz de dividir profundamente o público, aprofundando assim suas contradições internas”. (UBERSFELD, 2013, p.2)

Para Pavis (2015, p.268), “usando de todos os recursos do teatro, com, além do mais, o prestígio da voz e da música, a ópera representa o teatro por excelência, e este se compraz em ressaltar a convenção e a teatralidade daquela”. Convém lembrar que no processo de criação o autor, na segunda versão, chegou a pensar em Pantomima, palavra que provém do grego *pantomimos*, que significa imitar tudo, e que na antiguidade era, como propõe Pavis (2015, p, 274), “a representação e audição de tudo que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto: pantomima náutica, acrobática, equestre, procissões, carnavais, triunfos, etc.” Na versão final, o autor preferiu usar o termo “ópera”, provavelmente por seu caráter musical e pela teatralidade. Desse modo, o sentido de ópera oswaldiana aproxima-se da sua modalidade épica brechtiana:

Quadro 2 – Comparação entre ópera dramática e ópera lírica

Ópera dramática	Ópera épica
A música em plano de subserviência	A música auxilia
Música que intensifica o efeito do texto	Que interpreta o texto
Música que patenteia o texto	Que pressupõe o texto
Música que ilustra	Que assume uma posição
Música que pinta a situação psicológica	Que revela um comportamento

Fonte: Brecht (1957)

A música em *O santeiro do Mangue* tem um papel importante, pois possibilita, junto com outros recursos épicos, a ruptura da sequência das cenas, causando não apenas um efeito de estranhamento e descontinuidade, mas também marcando posicionamentos, seja por meio do narrar da ação, como da descrição dos acontecimentos e espaços. Isso desfamiliariza o público com a linearidade e contribui para um ritmo circular na peça, à medida que vários trechos reaparecem em cenas distintas, como por exemplo:

Cá em baixo
A rua cheia
Lá em cima
A lua Cheia (ANDRADE, 2012, p.24)

RESPONSO

Ó gonorreia, gonorreia!
Tenho fome

Ó mula!
Ó cancro duro!
Pelo divino amor
De Jesus Cristo
Vem cá! (ANDRADE, 2012, p.26)

[...]
Lá em cima
Lua Cheia
Lá fora
Rua Cheia

Vem cá benzinho
Vem cá beleza
Vem cá mocinho

Ó Gonorreia! Ó gonorreia
Vem cá!
Ó cancro duro da vida
Eu te pertenço
Minha filha tem fome
Vem cá! (ANDRADE, 2012, 45-46)

Na primeira estrofe, temos a segunda cena da peça intitulada “Noturno do Mangue”, que contribui para a construção do espaço, e traz uma visão da rua, da multidão que passa pelo Mangue à procura das mulheres. Em comparação ao último trecho, aparece invertida a ordem das palavras “lua” e “rua”, um recomeço ao contrário, marcando os versos da cena poética com a construção em curvas, sem linearidade. Em “Responso”, os versos aparecem também modificados, dando um sentido de continuidade, e se entrecruzam com ideias já surgidas anteriormente em outras partes, como “minha filha tem nome” que dialoga com as perguntas da voz lírico-narrativa: “Sua filha/Vai nacê/Que nome/Que porá?/Nome de puta não!” (ANDRADE, 2012, p.28). Já o verso “Ó gonorreia, Ó gonorreia” aparece de forma esparsa em várias partes do texto. A segunda estrofe do último trecho compõe o “Solo de Eduleia” no início do texto e agora é repetido após a morte da personagem, mas não como “Solo de Eduleia”, mas por meio da voz lírico-narrativa marcando que a personagem é igual a todas as mulheres. Mesmo após a morte dela, a música continua. Os dois primeiros trechos aparecem no início da peça, e o último, em uma das cenas finais que acontece após o suicídio de Eduleia, quando o quarto da

personagem é ocupado por outra mulher e tudo recomeça, determinando assim o movimento circular. Podemos, a partir desse exemplo, observar que a música tem um conteúdo e assume uma posição, convergindo para a história.

Essa forma circular marca a descontinuidade e a fragmentação temporal, contribuindo para se diferenciar da linearidade do tempo:

A ruptura da unidade do tempo força o espectador a dialetizar o conjunto do que lhe é proposto, a refletir sobre o intervalo. É o caso de quando, cada vez que a cena apresenta um salto temporal, instala-se, na consciência do espectador, a necessidade de inventar o processo que o preencherá. Do mesmo modo, ele é forçado a refletir sobre a natureza autônoma do tempo teatral, na medida em que o tempo da representação se mostra não homogênea à da história referencial. Meierhold dizia: 'os episódios permitem ao teatro acabar com a lentidão do ritmo imposto pela unidade de ação e de tempo do neoclassicismo'. (UBEERSFELD, 2013, p.129)

Dentre os recursos oswaldianos na obra, temos as diversas cenas pequenas que formam um mosaico, dessa forma temos a inserção dos cantos, diálogos, voz lírico-narrativa e diversos saltos temporais. A cena intitulada "Looping", que aparece primeiro (há duas cenas sequenciais com o mesmo título), é o momento em que tudo é modificado na obra, com a decisão de Seu Olavo voltar atrás e aceitar o programa com Eduleia em troca de um Santo:

LOOPING

EDULEIA – Pssit! Vem cá!
 SEU OLAVO – Compra o Santo?
 EDULEIA – Já de volta, grandão?
 SEU OLAVO – Hora d'i pra casa. Cagi noite.
 EDULEIA – Me dá o santo.
 SEU OLAVO – Que qu'ocê midá?
 EDULEIA – Te mostro a boceta.
 SEU OLAVO – Dexa vê!
 EDULEIA – Primeiro midá o santo, sinão ocê pira!
 (ANDRADE, 2012, p.32)

As cenas são independentes e essa circularidade permite ao espectador refletir sobre as possibilidades de mudar o rumo da história a partir de decisões diferentes, e também refletir sobre o seu mundo. O salto dialético rompe com a calmaria do desenrolar das cenas. Esse comportamento de idas e vindas forma um

duplo processo na construção da personagem, pois a partir desse momento é como ele fosse um outro personagem, e:

[...] toda ruptura destrói o que Brecht denomina identificação, o que de bom grado chamaríamos de 'sideração' do espectador, e que o obriga a abandonar não só a ação, a sequência narrativa, mas o universo teatral, para retornar ao seu próprio mundo. Paradoxalmente, o intervalo obriga à volta do real, a um real duplo: o do espectador (fora do teatro) e o referencial da história que continua no intervalo e fez progredir a ação. (UBERSFELD, 2013, p.142)

No teatro, a paródia “se traduzirá em um resgate da teatralidade e em um rompimento de ilusão através de uma insistência grande demais nas marcas do jogo teatral (exagero da declamação, do *pathos*, do trágico, dos efeitos cênicos, etc.)” (PAVIS, 2015, p.278). Podemos perceber essa situação com a personagem Jesus das Comidas, que no início do texto já deixa explícito ao público, por meio da paródia, o questionamento das formas tradicionais. Jesus das Comidas anuncia que não será uma “cantata”, isto é, um canto lírico, mas estará sendo encenada diante do público, uma forma oposta: a ópera, ideia subentendida no texto. O autor e a personagem, em uma dupla enunciação, por meio da função metalinguística, marcam desde o começo que o espectador/leitor terá diante de si uma ópera épica, opondo-se ao passado e à ópera dramática.

Os recursos cênicos mais importantes do teatro brechtiano para Rosenfeld (2012, p.33-34) são os “efeitos de distanciamento especiais que interrompem ação dramática intensa, objetivam e criticam os eventos e o comportamento das personagens e revelam a historicidade e o condicionamento social das situações”. Tais recursos diferenciam o teatro épico do teatro clássico. Este último, para Aristóteles (2013, p.33), deveria levar o público à catarse, que proporcionaria, por meio da mimese, o prazer que aterroriza e purifica. Esse efeito pretende a manutenção das ilusões do palco para a vida concreta. Nesse sentido, o público envolvido nas ações cênicas estará aliviado das suas tensões e paixões, havendo uma espécie de controle social. A técnica de distanciamento pretende o oposto, ou seja, que o público saiba a diferença entre a ilusão e a realidade e que desse choque possa obter a consciência. Brecht, ao usar esse recurso, tem um fim didático-pedagógico, pois não nega a emoção das cenas, mas pretende levar ao público o entendimento e a crítica.

Oswald de Andrade em *O santeiro do Mangue* utiliza a técnica de distanciamento com um fim didático-pedagógico. Pelo uso da paródia, aproxima o espectador da história conhecida, mas ao mesmo tempo o afasta por seu caráter carnalizado. A personagem Jesus das Comidas, por exemplo, traz uma máscara teatral que é o nome Jesus, o que o aproxima do público pelo caráter popular do nome, mas, por suas atitudes opostas à figura sagrada, o termo também leva à distância. Por colocar em cena esse mundo invertido, o autor possibilita a reflexão sobre o caráter unilateral da história e dos próprios preceitos bíblicos, rompendo com a ideia de verdade absoluta.

Outro instrumento é o uso das placas no início das cenas, o que em *O santeiro do Mangue* aparece nos títulos, que em alguns momentos funcionam como elementos didascálicos. Sabemos que é o momento do coro pelo título, mas muitas vezes esses títulos fazem parte do conteúdo do texto e são fundamentais para a compreensão das cenas. Temos também as interferências de falas e da voz lírico-narrativa, que se dirige ao público-leitor. Tudo isso colabora com o não anestesiamento da plateia. As cenas são marcadas por uma ideia circular e a voz lírico-narrativa aparece como orientadora da intenção autoral:

Por trás dos bastidores está o autor-narrador, dando corda à ação; os atores apenas ilustram com seus diálogos. Uma vez que só “demonstram” uma fábula narrada pelo autor, não chegam a se transformar inteiramente nas personagens. É como se aguardassem o aceno do professor para tomarem, rapidamente, a atitude das personagens fictícias. Estas, de certa forma, parecem altos-relevos, salientes sem dúvida, mas ainda ou de novo ligadas ao peso maciço do mundo narrado, como que inseridas no fundo social, de cujas condições dependem e que as envolve de todos os lados. Não são esculturas livres, rodeadas de espaço, personagens que dialogando livremente, constituem a peça. (ROSENFELD, 2012, p.93)

A voz lírico-narrativa se apresenta como a voz autoral, no entanto, conforme nos traz Ubersfeld (2013, p.1), “o teatro é uma arte paradoxal”. Assim sendo, o texto teatral sempre mobiliza diversas contradições. Além disso, é comum haver uma oposição texto-representação, isto é, nem sempre a representação é fiel ao texto, pois este pode sofrer modificações diversas, por ser dialógico por sua própria natureza:

O diálogo é sempre na voz de um outro e não somente a voz de um outro, mas de muitos outros. Se fosse possível decifrar, por meio de determinado procedimento hermenêutico, a voz do sujeito que

escreve, ocorreria uma superposição de todas as vozes, pois o problema “literário” da escritura de teatro está na superposição da palavra do eu pela palavra do outro, corolário de uma recusa de se dizer. (UBERSFELD, 2013, p.7)

Em *O santeiro no Mangue* não há uma voz predominante, sendo as personagens Eduleia, Seu Olavo e a voz lírico-narrativa, as vozes que mais aparecem na obra. Eduleia é a metonímia das prostitutas do Mangue, fala por todas, sua voz é múltipla, além de representar a sombra de Jesus Cristo, pois foi enviada para terra, assim como ele, e suicidou-se, ao contrário do redentor que foi sacrificado. Seu Olavo é contraditório, representa a união do sagrado e do profano, é um oximoro vivo: vende santos e o corpo da mulher, reza e blasfema, ama e bate.

De acordo com Ubersfeld (2013, p.31), para a compreensão do texto teatral é fundamental a análise actancial, pois “sem dúvida é suficiente que a determinação da estrutura actancial nos permita evitar análises tão confusas quanto a clássica análise ‘psicológica’ das personagens, e tão aleatórias quanto a também clássica ‘dramaturgia’ do texto de teatro”. Tal análise corresponde a utilizar o esquema: destinador – sujeito – destinatário e adjuvante – objeto – oponente, sendo que

O eixo destinador- destinatário é o do controle dos valores e, portanto, da ideologia. Ele decide a criação de valores e dos desejos e sua divisão entre as personagens. É o eixo do poder ou do saber ou dos dois ao mesmo tempo. O eixo sujeito-objeto traça a trajetória da ação e a busca do herói ou do protagonista. Está cheio de obstáculos que o sujeito deve superar para progredir. É o eixo do querer. O eixo adjuvante-oponente facilita ou impede a comunicação. Ele produz as circunstâncias e as modalidades da ação, e não é necessariamente representado por personagens. Adjuvantes e oponentes às vezes não passam de ‘projeções da vontade de agir e de resistências imaginárias do próprio sujeito’. (PAVIS, 2015, p.8 apud GREIMAS, 1996, p.190)

No entanto, para Szondi (2011), a essência épica pressupõe a objetividade das cenas e isso substitui o lugar sobressalente reservado no gênero dramático ao eixo sujeito-objeto, pela centralidade do objeto que é narrado no palco, portanto o narrador se dirige ao público e expõe a ação. No caso, a ação do sujeito em cena não é determinante, pois na forma dramática o sujeito persegue um objeto e por meio dessa ação determina toda a história, já no gênero épico temos o oposto disso, ou, nas palavras de Szondi (2011, p.117), “em lugar do direcionamento dramático rumo a uma meta, entra em cena a liberdade épica de se deter e refletir. Porque o homem

que age é tão somente o objeto do teatro, é possível ir além e indagar o que move a sua ação”.

Já para Ubersfeld (2013, p.34), “a análise actancial, bem longe de ser rígida, parece ser, se a dialetizarmos um pouco, um instrumento útil para a leitura do teatro”. Nesse sentido, a autora propõe o uso de modelos múltiplos para a análise formal do texto e mesmo as formas épicas poderiam encontrar amparo nesse tipo de análise.

Em *O santeiro do Manguê*, é possível exercitar algumas análises, particularmente em algumas cenas, dado o hibridismo dos gêneros. Em que pese termos cenas curtas e perguntas sem respostas, personagens que aparecem em uma cena e depois desaparecem, personagens que só são citadas, gerando uma descontinuidade, temos um núcleo de ação, entre as personagens Eduleia, Jesus das Comidas e Seu Olavo. Poderíamos, por exemplo, ter Eduleia como o sujeito da ação, pois é enviada pelo destinador Jesus das Comidas e tem uma missão no Manguê: fazer programas sexuais, vender seu corpo, mas esse não é o objetivo dela. Eduleia, na maior parte de suas falas, não apresenta um desejo, mas sabemos pela voz lírico-narrativa que ela quer sair do Manguê com o seu amante.

Só me resta a morte
Minha vida
Meu terno bege desbotado
Pancada cachaça e amô (ANDRADE, 2012, p.31)

BICHO CARPINTEIRO
O coração de Seu Olavo mora no Manguê
Entre Silvia La Turquinha
Lurdez
E Paulista Gostosa
Mas Eduleia quer sair
Ir com seu grande
Pelo mundo aversário

– Ocê tá triste? Qué deixá a zona?
– A Zona serve com a graça de Deus.
Mas antes era mió. Eu tava numa casa limpa, bem frequentada. Não ia mocinhos. Já fiz promessa pra São Jorge.
– Pra vortá pra lá?
– Não
– Pronde ocê qué i?
– Aqui também serve. (ANDRADE, 2012, p.33)

Eduleia, ao responder para Seu Olavo “Aqui também serve”, demonstra que não se importa, e não há grandes explicações. Trata-se de uma preocupação autoral

em não trazer os elementos psicológicos da personagem, dado o caráter épico do texto. Dessa forma, temos a dupla intenção da personagem: por um lado o sonho de sair do Mangue e por outro a desesperança em uma mudança. Como outra possibilidade poderíamos ter a voz lírico-narrativa como sujeito da ação, pois é a que mais aparece no texto e é, portanto, o narrador épico que se relaciona com o objeto Mangue, o mundo como ele é, e o seu objetivo é revelar esse mundo ao público.

Nesse caso, Jesus das Comidas é a representação viva desse mundo autoritário, pois é ele que não permite a existência do amor naquele lugar e tem ações para manter tudo como está. A personagem O Estudante Marxista é o oponente em relação a Jesus das Comidas e adjuvante em relação à representação de Eduleia, a voz da razão que problematiza a questão histórica. Desse modo temos a personagem Jesus das Comidas sendo ao mesmo tempo sujeito de algumas ações e também destinador, aquele que envia Eduleia para o Mangue, e o mesmo que dificulta a sua vida, pois decide sobre a sua ação:

O SUA VE MILAGRE

EDULEIA – Onde estás Senhor que não ouves o canto sangrado da prostituta, a prostituta que quer sair desta vida, que não faz para comer...

JESUS DAS COMIDAS (saindo detrás da porta) – Aqui estou!

EDULEIA (calma) – Eu vou me matar.

JESUS DAS COMIDAS – Quais os motivos?

EDULEIA – Tô chamando desde manhã cedo.

JESUS DAS COMIDAS – O vosso homem vos leva tudo.

EDULEIA – A criancinha dele precisa comprá o leite, porque a mãe secou.

JESUS DAS COMIDAS – *Dura lex, sed lex*⁴. Mete os peito minha filha. (roça a mão pela bundinha reta da prostituta)

SEU OLAVO (Batendo na rótula fechada) – Quem é que tá falando judeu aí dentro? Eu desmonto cum soco (força a porta)

JESUS DAS COMIDAS (acende e apaga uma estrela na testa) – Pax, ovelha desgarrada!

SEU OLAVO – (curvo, amassando a palheta num deslumbramento) – Jesus Cristo dos Santos Evangelhos! Pai da gente! Caridade, justiça e amô!

JESUS DAS COMIDAS – Que besteira é essa? Dixa de demagogia!

SEU OLAVO – Era assim quando tu andava pela terra!

JESUS DAS COMIDAS – Naquele tempo eu não tinha nenhuma experiência histórica.

SEU OLAVO – Pai da gente! Amô!

JESUS DAS COMIDAS – Amor nada! Libido!

SEU OLAVO – Me deixa a Eduleia só pra mim?

⁴ Tradução: Dura, porém é a lei (latim)

JESUS DAS COMIDAS – Impossível! Seu corpo pertence a todos. Assim determinou meu divino pai. Do fundo do tempo. Está nas Escrituras. Você é Oseias!

SEU OLAVO – Mas tem tanta muié nesse Brasil!

O ESTUDANTE MARXISTA (dando de cara na rótula, que ficou escancarada) – É isso mesmo! Superprodução de boceta e desemprego de pica! Eis o problema nacional!

SEU OLAVO – Ouviu? Falou como um dotô!

JESUS DAS COMIDAS – O quê? Você também é comunista? Vai ver! (tira do camisolão o alto-falante) Alô! Alô! Quem fala aqui é o Senhor dos Exércitos! Terra, Céu e Mar! Comunicaí aos justiçaadores que existe aqui no Mangue um sujeito que ama. Um traidor do Mangue, esse nosso querido Mangue, um dos setores da sociedade que meu divino pai defende e controla. Desafogo dos machos, válvula de garantia das famílias e gáudio honesto dos imperialistas em trânsito. Avisai o Naval, dono de Eduleia! Despertai as fúrias do Ciúme! Chamai o Naval onde estiver! Eu me recolho ao Corcovado! (ANDRADE, 2012, p. 39-41)

Essa é a última cena em que a personagem Eduleia aparece. Ela simplesmente desaparece no meio do diálogo e depois, mais à frente, sabemos de seu suicídio por uma mensagem das mulheres de Jerusalém: “tomou veneno” (ANDRADE, 2012, p.42). Portanto, Jesus das Comidas, de forma indireta, leva a prostituta à morte, pois não atende seu pedido, sendo nesse caso oponente de Eduleia e também o destinador, que “traz em si a significação ideológica do texto dramático” (UBERSFELD, 2013, p.39). Ele também representa a ideologia das classes mais favorecidas, aquelas que são as responsáveis pela propagação da prostituição. Com um duplo significado, Jesus das Comidas representa ainda o abandono do sagrado, ao mandar matar Seu Olavo, por ele, além de amar, ser comunista, dois grandes pecados no Mangue e no país.

São esses os comportamentos sociais retratados pelos discursos: “O que é socialmente codificado no discurso da personagem é o que ela toma de empréstimo a este ou aquele tipo de discurso já existente na sociedade em que vive, e que utiliza como sistema codificado [...]” (UBERSFELD, 2013, p.174). No trecho citado, o discurso de Jesus das Comidas é o discurso da classe dominante; o de Eduleia e de Seu Olavo, o da classe oprimida, dos subalternos. A isso se une também o *gestus* social:

A expressão dos personagens é determinada por um “*gestus* social”. ‘Por *gestus* social seja entendido um complexo de gestos, de mímica e [...] de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais

peessoas' (IV, p.31). Mesmo as manifestações aparentemente privadas costumam situar-se no âmbito das relações sociais através das quais os homens de determinada época se ligam mutuamente. Até a dor, a alegria etc., revestem-se de um 'gestus' sobre pessoal visto se dirigirem, em certa medida, a outros seres humanos. (ROSENFELD, 2008, p.163)

Podemos perceber pelas didascálias o *gestus* social que está indicado à personagem Jesus das Comidas: “roça a mão na bundinha reta da prostituta”. Além de carnavalizar a cena, esse gesto diz ao público, pelo não-dito, sobre a hipocrisia da religião, da sacralidade do corpo. Da mesma forma, quando ele acende e apaga uma luz na testa, a questão de ser iluminado é artificializada por esse mecanismo, que diz ao público, novamente pelo não-dito, que a luz divina não passa de um recurso artificial, contribuindo para a construção de uma pluralidade de discursos, isto é, além da fala, que é o dito, as didascálias e o *gestus* social contribuem para o não-dito. Não é uma regra as didascálias sempre remeterem ao *gestus*, mas, no exemplo acima, a personagem Jesus das Comidas tem em sua ação, no gestual e no discurso, a composição do elemento ideológico das classes dominantes e clerical, e isso deve ser notado pelo público.

Estamos diante de um Jesus vingativo, que persegue o comunismo, que controla tudo com um alto-falante. Essa decadência do poder da personagem demonstra um mundo que agoniza, no sentido de que precisa dos justiçadores para acabar com o amor, esse sentimento que insiste em nascer no Mangue, zona de prostituição e controlada por Deus: “meu divino pai defende e controla”. É a imagem de uma sociedade caduca, de uma crença ignóbil que não pode salvar ninguém, pois está em completa decadência, está representada pela figura ridicularizada de Jesus das Comidas. Nessa cena há prevalência do polo negativo, mas, em que pese os elementos cômicos que estão presentes como o camisolão e o alto falante, no decorrer de todo o texto os dois polos se intercalam.

Eduleia, que é a representação das prostitutas, é calada na cena. Como já dissemos, ela desaparece e suas últimas palavras são de alteridade, isto é, de preocupação com o outro, o que não está dito literalmente, mas é percebido pela ausência da personagem. Observa-se nessa situação o não-lugar, isto é, ela não tem lugar no mundo e não é ouvida, em um mundo masculino, autoritário, abandonado pelo divino, em que não se pode amar. Todas essas circunstâncias propiciam a

reflexão do espectador. À medida que não há problematização psicológica dessa situação, Eduleia é mais uma entre tantas outras vítimas de um sistema desumanizado, por isso a história continua mesmo tendo morrido a personagem central da ação.

Seu Olavo representa o homem das classes populares e por isso sua fala (assim como a de Eduleia) é saturada de recursos coloquiais que são apropriados da linguagem popular para também tecer um discurso social do senso comum. É o que vemos pelo *gestus* quando ele vê a imagem de Jesus das Comidas, já que se curva, fica deslumbrado com aquela figura, trazendo toda a representação de “caridade, justiça e amô”, demonstrando o estereótipo do sagrado.

Essa cena demonstra também a relação de forças entre as personagens. Apesar de ser um vendedor de santos que depois começa a vender o corpo de Eduleia, oprime a prostituta, utiliza a violência e tem ciúmes, Seu Olavo submete-se à figura sagrada masculina de Jesus das Comidas, que exerce a autoridade máxima na obra.

O Estudante Marxista tem apenas duas falas na peça, as quais permitem, por meio do uso da metáfora, unir a linguagem econômica à obscena, carnavalizando a personagem. Pelo gestual, conforme orientação das didascálias, o jovem aparece como uma voz dissonante e não integrada ao contexto. Entra de forma abrupta e representa uma ruptura que corrobora a visão de mundo do autor. Vejamos a segunda e última cena em que a personagem aparece:

EPÍLOGO SOBRE O OCEANO ATLÂNTICO

O ESTUDANTE MARXISTA (trepado nos ombros do Cristo do Corcovado, tomando de um alto-falante) – O que existe é a classe. O indivíduo não existe. Eduleia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quatinho do Mangue. Para uma criancinha viver. Mas o que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue.

JESUS DAS COMIDAS (dá um corcovo e o atira ao abismo) – Vá fazer ironia com a mãe. E propaganda política com a puta que pariu! (ANDRADE, 2012, p.46)

O Estudante Marxista é a voz do materialismo histórico, que denuncia o oponente: a burguesia, a hipocrisia social. É a voz mais consciente e traz a ideia do

teatro didático-pedagógico, pois pretende ensinar algo, mas não tem forças para permanecer na cena e é descartado por Jesus das Comidas, que se utiliza de um discurso recorrente da “propaganda política”, do senso comum, daquilo que não pode ser dito. Não se pode falar de política, ideia que reforça o autoritarismo do mundo representado por Jesus das Comidas. Também marcando a circularidade, depois da morte da personagem, O Estudante Marxista fala sobre Eduleia e Deolinda serem a mesma mulher. Apesar de citada, esta última não aparece em cena durante toda a peça, o que ressalta aquela que deve ser a interpretação do público: Eduleia é múltipla e representa todas as mulheres. Quando a peça se encaminha para o final, com tudo voltando a como era no começo, a música “Hosana/Banana/Hosana/Banana” (ANDRADE, 2012, p.46), apresentada pelo Coro dos Anjos do Corcovado, mostra que nada mudou e a fala de O Estudante Marxista permanecerá para a reflexão do público, isto é, “esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la”. (ROSENFELD, 2012, p.31)

Em *O santeiro do Mangue*, o espaço físico é o bairro do Mangue, sendo também o espaço cênico que representa não só o bairro, mas também é ícone do próprio país e de suas relações sociais, pois “o espaço cênico é ao mesmo tempo o ícone deste ou daquele espaço social ou sociocultural, e um conjunto de signos esteticamente construído como uma pintura abstrata”. (UBERSFELD, 2013, p.99)

Vemos que a voz lírico-narrativa vai construindo o espaço cênico. São imagens contidas nas cenas poéticas “Noturno do Mangue” e “Comício” que inserem o leitor/espectador nesse cenário. A multidão nas ruas é representada pelos versos: “Cá em baixo/A rua cheia/Lá em cima/A lua cheia”, “Noite Hetaira/ Calma ventarola”, ou “Sob a lua/Nas ruas pressagas”. É dessa forma que o cenário vai sendo instalado, por uma voz lírico-narrativa que funciona como elementos didascálicos, sendo uma orientação autoral metaforizada, que deixa a possibilidade da dupla interpretação, tanto para o espaço, como para o *gestual*:

SÃO TESÃO

Roto, esqualido, gola virada
 Seu Olavo
 Tem dois metro
 Cara feia
 Olhera
 Cara fodida

De pipoca
 Mas carrega
 Mancheias de milagres

Sua filha
 Vai nacê
 Que nome
 Que porá?
 Nome de puta não!

Por que será que só no Mangue inda compra santo? Por isso que eu venho presses lado. Cruz Credo! Se a vizinha lá de casa sabe!
 (ANDRADE, 2012, p.27-28)

A voz lírico-narrativa apresenta o *gestual* da personagem Seu Olavo, que fala sem a marcação do diálogo, mas, como há uma mudança do sujeito do discurso da 3ª para a 1ª pessoa, trata-se de um jogo de vozes. Por mais que a voz lírico-narrativa indique as características da personagem, ela não é rígida, com imperativos que são comuns nas didascálias. Isso abre espaço para a construção da personagem, pois o que mais importa na cena é o discurso.

O espaço é construído pelas didascálias, pelos elementos didascálicos e pela voz lírico-narrativa, aspectos que pressupõem um palco. Em *O santeiro do Mangue*, há diversos momentos em que são feitas referências ao céu, noturno, lua, nuvens, Corcovado, mas ao mesmo tempo aparecem as ruas do Mangue, o que estabelece dois planos: um alto e outro do baixo. Apesar de Jesus das Comidas descer do Corcovado, ele depois volta para lá. Assim, não há também uma preocupação autoral com a construção desse espaço com detalhes, pois

A partir do momento em que o espaço cênico pode ser a imagem (no sentido matemático do termo) de diferentes conjuntos, podemos considerar que é justamente o espaço cênico que estabelece uma relação entre esses modelos. Conseqüentemente, o espaço cênico concreto não apenas surge como mediação entre modelos diferentes, mas é também mediação entre as diferentes leituras possíveis do texto: o espaço cênico (da representação) é o que nos permite ler ao mesmo tempo a poética do texto e a relação com a história. Uma vez concebido o espaço cênico como lugar de combinação de redes, de certo modo a leitura que o espectador faz dele se reverte sobre o texto literário. A leitura do espaço textual do texto dramático passa decididamente pelo espaço cênico da representação. (UBERSFELD, 2017, p.108)

Essa opção autoral de não construção total do espaço é utilizada como um recurso épico que está inserido na necessidade de descontinuidade e distanciamento

do público em relação ao espaço, que não se assemelha a um lugar real, porque não foi construído assim pelo autor. É um espaço em aberto que, junto com a carnavalização das personagens, rompe com ilusão do espetáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Oswald de Andrade cumpriu um papel fundamental como precursor da estética, na primeira fase do Modernismo brasileiro. A ruptura vanguardista, que foi influenciada pelas vanguardas europeias, encontrou no Brasil um resgate da identidade cultural do povo brasileiro e de uma estética composta por fragmentos, uso da paródia, linguagem coloquial, crítica ao passado, o verso livre, a preferência pelos substantivos e verbos, o bom humor, a blague e a ironia corrosiva. Esses elementos estão presentes em *O santeiro do Mangue*, obra em que o caráter híbrido dos gêneros se une à contestação política ideológica.

Portanto, essa forma adotada pelo autor revela a ligação com a primeira fase modernista, acoplando-a aos aspectos ideológicos da segunda fase do Modernismo. Nesse sentido é possível supor que a principal tentativa de Oswald de Andrade fosse propor uma ruptura das formas e de todas as ideologias da classe dominante para que nesse processo pudesse construir uma nova proposta político-ideológica e estética. Necessariamente o autor conseguiu revolucionar a estética e, ao apresentar os elementos políticos para a reflexão na obra em questão, rompeu com a ideia consagrada na segunda fase do Modernismo de que era preciso o engajamento político dos autores e das obras e a recusa aos recursos estéticos utilizados na primeira fase.

O santeiro do Mangue foi uma tentativa de unir distintos projetos, pois possui centralidade em relação à denúncia do capitalismo e de aspectos alienantes da religião, além de defender a utopia do Matriarcado como saída para a humanidade e, conseqüentemente, para o fim do messianismo político e religioso. O marxismo e a antropofagia se encontram na obra, pois, além dos procedimentos antropofágicos de deglutição textual, temos a saída política com o Matriarcado de Pindorama, que emerge nas entrelinhas do texto. No entanto, no final, a voz lírico-narrativa faz um chamado aos líderes do Partido Comunista Russo e do Exército Vermelho para que venham salvar o Mangue e a humanidade. Essa contradição revela em primeiro lugar que a obra, construída aos poucos e por um longo período, foi influenciada pelas mudanças no pensamento autoral, que vai desde o marxismo, passa pela antropofagia, proudhonismo e termina em suas teses filosóficas. Acreditamos também

que as possibilidades políticas, filosóficas e estéticas estão presentes em forma de alegoria na obra, que coloca em choque os gêneros textuais, as ideologias e todos os tipos de messianismos, apresentando ao leitor as ruínas do mundo capitalista e a esperança na transformação. A alegoria e a carnavalização combinadas com os recursos épicos demonstram que há um choque de vozes em movimento, que são as vozes dessa sociedade que deve ser desmistificada para ser destruída.

A obra traz a carnavalização e a alegoria para o palco com um fim didático-pedagógico, que se une à visão filosófica do autor. Como dissemos, Oswald pretende um teatro de massas, em que carnavalização e alegoria convivem em duplicidade, ou de forma dialética, como instrumentos de revelação e propaganda do pensamento autoral. Se, por um lado temos o clima de festa e o riso ambivalente trazendo cenas carnavalizantes em que a alegria toma conta do drama épico, temos, por outro, a revelação melancólica que traz os ecos da modernidade para a obra. Tanto uma quanto a outra são estratégias discursivas que inserem o texto no contexto de sua produção.

O messianismo, tão criticado pelo autor, está também presente na obra, pois de uma forma dialética e contraditória a voz lírico-narrativa espera por uma salvação, porém ela não vem dos céus, mas do mundo político. Desse modo, podemos pensar que não existe a ruptura com todos os messianismos, mas apenas a substituição de um por outro, ou, na tese de Oswald de Andrade: o messianismo religioso pelo messianismo político, que seriam as duas faces da mesma moeda. Em outros termos, podemos afirmar que o engajamento estético está vinculado a um engajamento político, mas talvez não seja a intenção oswaldiana pôr fim a esses problemas ou propor uma saída política. Essas são questões deixadas pelo autor para a reflexão, e principalmente nos parece irônico que, após a ruptura com o Partido Comunista, o autor tenha deixado na obra o clamor a Luís Carlos Prestes.

É interessante notar que em 1996, na região portuária próxima ao antigo Mangue, especificamente na Gamboa, foi encontrado um cemitério dos escravos, construído em 1769. De acordo com o site do Memorial dos Pretos Novos, o espaço é pequeno para o enorme sítio arqueológico de esqueletos que lá se encontra. O Cemitério dos Pretos Novos, como é chamado, revela uma parte da história de abandono e de violência do país em relação aos negros e aos povos originários. Mulheres, crianças e homens de diversas etnias foram ali enterrados e esquecidos,

no entanto a história reaparece e resiste ao esquecimento e talvez essa seja a grande questão presente na obra oswaldiana: um olhar profundo para as relações sociais de sua época, que resvala no passado e no presente.

Nesse sentido, *O santeiro do Mangue* é uma obra atual esteticamente, tanto pelo hibridismo de gêneros quanto por sua temática, uma vez que a problemática que envolve a personagem Edeleia, como o papel da mulher na sociedade, a precarização da vida dos subalternos e a prostituição são questões recorrentes até nossos dias. Logo, da mesma maneira que as transformações aparentes são velozes, a estrutura da desigualdade é duradoura e a obra é a evidência daquilo que até hoje perdura em nossas relações e experiências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. **A Utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- _____. **O Rei da Vela**. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008.
- _____. **O santeiro do Mangue e outros poemas**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- _____. **Rosário do Mangue**: pantomina religiosa em trinta mistérios, um intermezzo e um epítáfio. São Paulo: CEDAE, 25 fev. de 1944. Manuscrito.
- _____. **O santeiro do Mangue**: mistério gozoso à moda de Ópera. São Paulo: CEDAE, 11 jun. de 1950. Manuscrito.
- _____. **O santeiro do Mangue**: poema para fonola e desenho animado. São Paulo: CEDAE, 26 dez. de 1936. Manuscrito.
- _____. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo Livros, 2007.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: PIQUEIRA, Gustavo (Org.) **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio e Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 17-52.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013a.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- _____. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013b.
- BÍBLIA. N.T. Lucas. In: **Bíblia on line**. Disponível em: </https://www.bibliaonline.com.br/> Acesso em: 23.04.2018.
- BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Lisboa: Portugalia, 1957.
- BRITO, Mário da Silva. O santeiro do Mangue. In: ANDRADE, Oswald de. **O santeiro do Mangue e outros poemas**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.

CANDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e Sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CHAMIE, Mário. **A Linguagem Virtual**. São Paulo: Quíron, Conselho Estadual de Cultura, 1974.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Trad. Leandro Konder. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**: biografia. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. **Contraponto de vozes**: a biografia de O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade. Revista Travessia nº12. UFSC. 1986, p.124-138. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17542>.> acesso em: 23 abr. 2017.

_____. Na praça dos convites: O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade. In: TELES, G. M. [et al.] **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Unicamp, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamento das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: Poética – **Revista de Teoria e Análises Literárias**, nº27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LAFETÁ, João Luís. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

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

MANFIO, Diléa Zanotto. **Poesias reunidas de Oswald de Andrade**: edição crítica. Tese de doutoramento. FFLCH – USP, 1992.

MARX, Karl; ENGELS, F. **Manifesto comunista**. 1. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Boitempo, 1999.

MISTÉRIOS gozosos, 2015. São Paulo: **Universidade Antropófaga**. Disponível em: <<http://www.universidadeantropofaga.org/>>. Acesso em: 21.04.2018

MEMORIAL dos pretos novos, Rio de Janeiro. Disponível em: http://museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=83:memorial-dos-pretos-novos. Acesso em 21.08.2018

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____, Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade)

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROSENFELD, A. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SOUZA, Solange, J.; BAKHTIN, Mikhail; BENJAMIN, Walter. Polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Unicamp, 1997, p.331-348.

STADEN, Hans. A terra e seus habitantes. In: PIQUEIRA, Gustavo. **Oito viagens ao Brasil**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.