

OS RITOS DA CÓPULA IMEMORIAL NO REINO DESTE MUNDO
 (UMA APROXIMAÇÃO A O SANTEIRO DO MANGUE, DE OSWALD DE ANDRADE)*

RENATO CORDEIRO GOMES**

RESUMO

Leitura de O santeiro do Mangue - mistério gozoso em forma de ópera, poema-drama inédito de Oswald de Andrade. Num jogo intra e intertextual, estudam-se a estrutura, o Prólogo e o Epílogo, articulando-se carnavalização, paródia e antropofagia.

RÉSUMÉ

Lecture de O santeiro do Mangue - mystère bouffe - joyeux sous forme d'opéra, poème-drame inédit d'Oswald de Andrade. Dans un jeu intra et intertextuel, on étudie la structure, le Prologue et l'Épilogue, en articulant carnavalisation, parodie et anthropophagie.

* Este trabalho é parte da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) com o título "Plural de vozes na festa (?) do Mangue - uma leitura de "O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade".

** Professor de Literatura Brasileira da UERJ e do Curso de Comunicação da PUC-RJ.

"... os homens querem ver de perto seus deuses."
 (Oswald de Andrade, Um homem sem profissão: sob
 as ordens de mamãe).

É com espírito de descoberta, segundo veredas que le-
 vem ao desconhecido, que se procura resgatar do esquecimento o
 poema-drama de Oswald de Andrade, O santeiro do Manguê¹ - mis-
 tério gozoso em forma de ópera -, até hoje inédito em livro. Vi-
 ve ainda o poema nos embates entre sol e sombra. Tentemos, en-
 tão, perfilhá-lo/perfilá-lo; busquemos trilhas que possam indi-
 car os primeiros fios para entrar no edifício textual, obra em
 progresso que foi submetida a uma fatura lenta, retomada e a-
 bandonada em cerca de quinze anos, submetida a versões sucessi-
 vas no labirinto da escrita. Penetremos pelas fendas possíveis
 do texto, aceitando a sua sedução. Incitemos/excitemos o cor-
 po do texto a responder à nossa sedução... Que o gozo não ve-
 nha da maior tortura! Desejamos saber com sabor!

A estrutura tentacular

"Manguê Tentacular". Cada cidade tem a sua linguagem
 que seduz, que leva para o lsdó, para o desvio do caminho, a-
 brindo-se em todas as direções. Sob o olhar do Cristo do Corco-
 vado, Oswald de Andrade recorta metonimicamente a cidade de
 São Sebastião do Rio de Janeiro. Seduzido pelo discurso do Man-
 guê, deixa-se apreender por seus tentáculos e oferece neste pa-
 co, com uma lente de aumento, uma cena multifacetada, também
 tentacular - espaço de sedução que pretende abrir a questão da
 linguagem so Outro.

O texto oswaldiano, na sua tessitura, é articulado
 por vários fios extraídos de outros textos-tecidos. Reboam, a-
 qui, cantos de mil bocas. Num exercício de desconstrução, des-
 monta a marcs instintiva monológica do drama, do poema e da
 narrativa, respaldada por um fazer poético convencional. O en-
 leio do texto, assim, vem do fato de não se resignar a um só
 fio; seu enredamento vem do fato de que uma história é feita
 de muitas histórias.

O texto tentacular que constrói o Manguê é agenciado
 pelo projeto sintático e pelo projeto semântico, como um gran-

de 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 compósito de vozes em polifonia, de que fala Bakhtin. A atitude oswaldiana lança mão dos meios, a carnavalização de que sua astúcia se vale para apreender aquilo que o seduz: o Mangue Tentacular, a zona do baixo meretrício de uma cidade tentacular. Realiza ainda o sentido de experimentação embutido no adjetivo tentacular (do latim científico "tentaculu", de "tentare", experimentar, apalpar): o experimento do texto; os experimentos e o apalpar no Mangue; — a sedução do texto e do Mangue — o lugar da linguagem que seduz, "porque é sempre falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência."²

Na clave de experimentação, a produção textual "se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira"³ sobre outros textos; resgata formas esquecidas e nega a fronteira entre gêneros, agora já assimilados e instalados numa ou tra escritura pelos mecanismos de transgressão em relação a esses modelos, no movimento de conversão, de perversão, de reviravolta. É a atitude que nega a concepção do texto regido por uma voz monológica centrada no autoritarismo de um narrador que equilibra simetricamente as partes do continuum lógico do todo.

Oswald, ao contrário, assume a prática do ritual antropófago da literatura; assume essa prática textual constituída pela multiplicidade de vozes e dicções que dialogam num jogo intertextual em que a coexistência simultânea de vários textos implica o fato de que não há um texto "original". Este gesto se dá "no espaço paródico, dialógico ou polifônico onde os gêneros 'elevados' e seus exclusivismos lingüísticos se corrompem, onde a literatura é submetida a um profundo processo popularesco de carnavalização"⁴.

Desta forma, o plural de vozes que se orquestram sem a perda de sua autonomia, está articulado na estrutura de Osanteiro do Mangue, pela superposição de poemas, diálogos, cenas, trechos em prosa, rubricas cênicas, paródias de orações, de la dainhas, "sketches" que se sucedem à maneira de oratório sacro, de teatro de revista ou de espetáculo de circo.

Constata-se, nesse sentido, uma poética do descentra

mento que recusa projetar o mundo a partir de uma consciência individual, de uma visão perspectiva (da perspectiva central que cria o ilusionismo), elimina a função mediadora do narrador único (daí a forma teatral escolhida por Oswald) e esgarça o princípio de causalidade, base do enredo linear tradicional, realizado numa estrutura fechada que se dá pelo rigoroso encaideamento lógico de motivos e situações. Resulta dessa recusa uma estrutura polimórfica, fragmentada, sintética, anti-ilusionista.

A polifonia de vozes ou planos agencia, numa operação sincrônica, um compósito paródico de gêneros, produzindo um texto que não conhece leis, nem hierarquias: "o mistério gozoso em forma de ópera", "espécie de teatro sintético, feito por um processo de montagem de eventos (...), num estilo descontínuo"⁵, num engendramento em mosaico, em que os diversos fragmentos reunidos em massa compacta e disparatada formam um gigante caleidoscópio.

A fatura desse "mistério gozoso" se dá no embate entre convenção e invenção, para privilegiar uma estrutura metonímica que realoca fragmentos de contextos díspares, obedecendo, agora, a uma nova escala que aprofunda a vocação dialógica e antropofágica de Oswald. O texto, assim, não é um produto acabado, fechado, mas uma produção em vias de fazer-se, ramificada com outros textos (é o intertextual), articulada com a sociedade e a História, por vias de citação, como ensina a lição de Roland Barthes.

O próprio processo de elaboração a que o Autor submeteu o texto, em inúmeras versões que vão de 1935 a 1950, atesta sua ruptura com a ótica da tradição. Aponta para esse tópico a própria flutuação na tentativa de Oswald classificar o seu poema-teatral: foi "poema para fonola e desenho animado" (assim anunciava a Revista Acadêmica que no nº 27, maio de 1937, publicou o fragmento-poema "o navio do marinheiro atraca no Mangue"); depois, em 1944, recebe o título de Rosário do Mangue, "uma pantomima religiosa em trinta mistérios, um intermezzo e um epitáfio", e finalmente a classificação da última versão: "mistério gozoso em forma de ópera".

Essa preocupação de nomear classificando privilegia o aspecto desconstrutor a que o Autor sujeitou esse gêneros, o mistério e a ópera. Borra-os por meio da paródia e da carnavalescação, cruzando no tecido textual outros fios, outras vo-

zes, outros gêneros também tratados parodisticamente.

Que mistérios tem o "mistério" (gozoso)?

A adoção do "mistério" coaduna-se com o traço estilístico predominante na escrita modernista: a elipse, uma vez que permite subverter a unidade da ação aristotélica substituída por uma seqüência solta de cenas apresentando episódios de certo modo independentes, cada qual com sua própria pointe e todos eles "montados" pelo "narrador" exterior aos acontecimentos. Não são os diálogos dos personagens e a causalidade intrínseca das ocorrências que, elo por elo, impelem a ação: esta se dá aos saltos. O poema-teatral, assim, vai-se construindo sem ligaduras explícitas, resultando um texto organizado por outros poemas elípticos, cujos nexos cabe ao leitor estabelecer.

Além disso, o "mistério", forma teatral da Idade Média, aqui se torna "gozoso" e mescla-se com a ópera. O gênero catalogado na poética tradicional (mas de raízes populares, carnavalescas) sofre uma ruptura, submetida aos processos de inversão encontrados na dicção paródica da carnavalização.

Não se pretende, neste ponto, buscar as origens do texto oswaldiano, de vê-lo como um estágio da evolução que teria começado nos mistérios medievais. Cogita-se, na verdade, verificar como os empréstimos, aqui deglutidos, geraram uma relação bilateral, de mão dupla, que faz falar a voz recalcada do Outro, não mais numa relação de fonte e dependência. O jogo intertextual é a estratégia fundamental à significação, quando procura recuperar, no texto, os diálogos, as falas, as cenas de outros textos para os quais remete.

Já nos dizia Tynianov que "quando se fala da tradição ou da sucessão literária, imagina-se geralmente uma linha reta que encadeia novas folhas de um certo ramo literário a seus mais velhos. Entretanto, as coisas são muito mais complexas. Não é a linha direta que se prolonga, mas assiste-se antes a uma partida que se organiza a partir de um certo ponto que se refuta... Toda sucessão literária é antes de tudo um combate, é a destruição do todo já existente e a nova construção que se efetua a partir dos antigos elementos"⁶.

É nesse combate entre destruição e construção que Oswald se apossa do mistério medieval através da paródia, para carnavalizar um gênero nobre, destronando a seriedade da ordem burguesa e os comportamentos sociais e estéticos consagrados. "Trata-se de produzir um texto onde a recusa da norma social vigente se soma a rejeição à linguagem ideológica que a sustenta"⁷. É nesse combate que "a carnavalização implica a paródia, na medida em que equivale à confusão e ao afrontamento, à integração de diversos estratos, de distintas estruturas lingüísticas, à intertextualidade", esclarece Severo Sarduy⁸.

O santeiro do Mangue não se realiza como reedição do mistério medieval. Adota-o para propor reajustes desconstrutores para uma nova construção que fale pela sua diferença, deixando, porém, falar também o outro na sua diferença. Estabelece um jogo que não aceita as normas canonizadas.

Oswald aproveita a unidade externa do mistério em que há uma extensão, variada e múltipla, de episódios e casos. Seu texto é constituído de 40 fragmentos das mais variadas colorações, não centralizados em torno de um episódio nodal. Se este pode ser caracterizado pelo caso de Eduléia (como foi mostrado na paráfrase da nota 1), na unidade externa, o episódio acha-se estilhaçado pela elipse, pela escrita de teor metonímico, não submetido internamente à unidade dramática. O que faz o mistério oswaldiano ganhar traços épicos, desenvolvendo-se em "estações" (como no teatro medieval ou em Claudel), ou "aos saltos" (como no teatro de Brecht ou de Maiakóvski).

Se o contraponto diagnóstico de Oswald é o mistério medieval que se desenvolveu "de acordo com o ideal religioso e com a doutrina dos teólogos, que presidiu a toda a arte religiosa ao longo da Idade Média, e no qual a unidade dramática era o próprio Ato de Redenção, a começar no princípio do mundo, com o Pecado Original, e a acabar na descida de Cristo ao Limbo"⁹, este gênero dramático é submetido a um tratamento paródico, tornando-se mistério bufo, mistério gozoso. O aspecto religioso, de um lado, passa pelo crivo da gozação, da zombaria, a fim de revelar um mundo às avessas, sob a tônica do sarcasmo, tido pelo próprio Oswald como fonte sadia que jorrava do seu anarquismo fundamental (como dissera no prefácio de Serafim Ponte Grande). De outro lado, entretanto, esse componente religioso não é absolutamente anulado: o mistério gozoso não constitui apenas um gênero submetido à paródia, mas faz vir à cena o senti-

do dos mistérios do Catolicismo rezados com o Santo Rosário (lembra-se que O santeiro fora, antes, intitulado Rosário do Mangue.

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 Encarnação nos deu a 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.

Esse significado, porém, realiza-se também ao avesso. O mistério torna-se "pantomima religiosa": os mistérios gozosos não livram o Mangue de ser o espaço do gozo carnal, do comércio do sexo. A ação divina aí se faz humana e deixa-se levar pelo "apetite do gosto".

Desta maneira, se o Filho de Deus, nesse aspecto, se iguala ao homem, este vê-se abandonado à sua sorte no reino deste mundo; não é mais encarado no contexto cósmico, originando-se de Deus e voltando a Ele, pela Redenção, mas visto condicionado pela sociedade e marcado pela luta de classes.

O mundo é avesso construído no espaço público do Mangue dimensiona-se como uma festa cujos ritos e símbolos religiosos são transpostos para o plano material e corporal, dramatizados sob o comando da obscenidade: gozo-gosto.

O Prólogo: no País dos Holofotes

Para manter a unidade dramática articulada pela Redenção e justificada pela própria viação criativa que une todos os episódios no tecido indissolúvel da História Sagrada em que nada escapa ao plano divino, o mistério lança mão do recurso didático de uma alegoria que serve de prólogo e epílogo. No prólogo, a Justiça debate com a Misericórdia sobre a condenação ou a absolvição do Homem culpado pelo pecado de Adão: a questão é resolvida pela decisão divina de, fazendo-se homem, sofrer na própria carne o castigo de que o Homem é merecedor. No epílogo, depois do Sacrifício, a Justiça concilia-se à Miseri-

córdia. Entre os dois pontos medeiam os inúmeros episódios que delineiam o drama como estória, como um ciclo, e não como momentos característicos da vida de um indivíduo.

O santeiro do Mangue parece ter como suporte esta estrutura: conserva dela o desfilar de "estações", semelhantes a uma procissão dramática, e concretiza a "via crucis" de Edulêia através de lances que marcam e compõem a sua trajetória como personagem-emblema da reencarnação da culpa adâmica, e também como personagem-símbolo de condições sociais concretas.

Prólogo no Corcovado

Jesus das Comidas (os braços abertos sobre o ocaso) - No começo era a Cantata.

Edulêia (recostada, ergue a saia dos 16 anos, retira a calça suja) - mas que negócio é esse?

O Homem da Ferramenta - Abre! Estamos num recanto bucólico.

Edulêia - Ainda?

O Homem da Ferramenta - Um bocadinho.

Edulêia (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.

Este "Prólogo" associa-se parodisticamente à tentação de Eva: é a cena de sedução de Edulêia em que está implícito o debate entre Jesus das Comidas e Satã. Este é reedição da "antiga serpente, que se chama diabo e Satanás" (Apocalipse, 12,9) que "ganha a parada", decidindo a sorte da moça de 16 anos que é desvirginada sob o testemunho de Jesus das Comidas. O episódio que parece ser a luta eterna entre o Bem e o Mal, cujos protagonistas seriam Deus e o Diabo, anula este conflito: a Divindade é agora dss Comidas. Ao epíteto associam-se as conotações sexuais ligadas a comer. É o Jesus das prostitutas que são "comidas" na zona do Mangue e que exclama: "Vou fazer um michê com ela... no Mangue". Observe-se ainda a relação com o nome próprio Edulêia - do adjetivo edule - que é próprio para ser comido, comível.

A decisão "divina", portanto, não é fazer-se carne e habitar entre nós, para se dar em sacrifício, purgando a culpa do Homem. A divindade se faz homem tentada pelo chamado da carne, do prazer proporcionado pelo corpo da comível Edulêia. Jesus das Comidas, equipara-se, assim, a Satã e ao Homem da Fer-

ramenta, isto é, ao que promove a tentação/sedução e ao que re-
 presenta o instrumento (ferramenta) fâlico que atualiza a sedu-
 ção pelo desvirginamento e leva Edulêia ao desvio do caminho ,
 leva-a para o Mangue.

A primeira fala do Prólogo dita por Jesus das Comi-
 das: "No começo era a Cantata", parodia claramente o início do
 Evangelho segundo São João: "No princípio era o Verbo, e o Ver-
 bo estava com Deus, e o Verbo era Deus" (1,1) que por sua vez
 remete ao início da Criação (o livro bíblico do Gênesis), fon-
 te de cenas de abertura de muitos mistérios medievais. Assim,
 Oswald parodia também essa cena, mostrando o início de uma vi-
 da, de um mundo destinado à prostituição. A polissemia do sig-
 no cantata, por sua vez, possibilita o enriquecimento do dis-
 curso, pois refere-se a: (a) um gênero poético culto, destina-
 do a tratar assuntos nobres em estilo elevado que se compõe du-
 ma exposição geralmente longa, de caráter heróico, que deve
 ser recitada (o recitativo), e dum fecho, geralmente curto, de
 caráter lírico, que deve ser cantado (a ária); (b) libreto de
 uma pequena ópera; (c) variante de cantada, significando no u-
 so popular: lãbia, astúcia, conversa cheia de lãbia com que se
 tenta seduzir alguém, visando objetivos libidinosos ou ilícit-
 os.

A acepção (a) é atualizada parodisticamente com o de-
 senvolvimento do poema-teatral: não opta por ser um gênero cul-
 to, mas sim por um gênero híbrido, carnavalizado, que não tra-
 ta de assunto "nobre"; pelo contrário, o assunto é considerado
 "baixo", pecaminoso, degradante pela moral oficial burguesa
 que será mostrada ao avesso. O estilo, por isso mesmo, ao in-
 vés de ser "elevado", é proposital e contundentemente "baixo",
 a linguagem da praça pública, do contato "familiar" do Mangue,
 que se mescla à linguagem dos momentos líricos inseridos entre
 os fios narrativos. A exposição, o recitativo, perde o caráter
 heróico, em função do próprio tema desenvolvido, misturando-se
 a fortes elementos cômicos, enquanto o fecho se dá como um re-
 citativo coral de acentos heróicos, com a "Oração do Mangue",
 que dilui o sentido lírico da ária.

Quanto à segunda acepção (b), constata-se que o tex-
 to oswaldiano é, na realidade, um libreto de uma pequena ópera
 (lembre-se mais uma vez a maneira como o poeta o apresenta: "um
 mistério gozoso em forma de ópera"), valendo-se para isto de
 certo tom grandiloquente, operístico mesmo, mas submetido a um

tratamento jocoso que desmascara o sabor folhetinesco e sentimental presente na Ópera italiana do século XIX, aqui parodiada, na demissão do seu caráter de gênero "nobre".

Na terceira acepção (c), cantata associa-se, por paronomásia, à sua variante cantada, cujo significado se espalha pelo campo semântico do obsceno que perpassa todo o poema - um texto obsceno, ou seja, o que coloca em cena algo que deveria estar nos bastidores; um texto pornográfico, a escrita da prostituição (do grupo pornos - prostituta; grafo - escrever), a descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes; a escrita sobre o comércio do amor sexual, que fere o pudor, a máscara ou pano de boca, com que a moral cristã e burguesa vela seus interesses de classe, que Oswald quer revelar, trazendo o Manguê e suas mazelas para o centro do palco. Inverte os planos cênicos dessa montagem burguesa: os bastidores desse teatro, que escondem os mecanismos da ilusão, se revelam, pois ocupam, agora, a boca de cena. Mostra o que se pretende esconder: o mundo originado com uma cantada, a conversa astuciosa que promete delícias e prazeres, mas causa a expulsão de Eva do Paraíso condenada a viver no mundo: o destino de Edulêia condenada a viver no Manguê. O verbo se fez carne e habitou o Manguê, o "esgoto sexual da burguesia".

No jogo de forças da polissemia possibilitada pela paródia da citação bíblica, o "mistério" oswaldiano aponta ao mesmo tempo para gêneros poéticos aos quais se associa e anuncia o ponto de partida de sua ação dramática. A abertura do texto reenvia para a origem do mundo e para a cena primordial da condenação do homem: o conhecimento do sexo, resultado da tentação e da cantada, demoníacas ambas, leva o homem ao conhecimento da vida e da morte. Por esta relação ao contexto bíblico, a terceira acepção, das apontadas acima, parece ser a mais forte, a que mais se coaduna ao teor do mistério medieval, um dos componentes intertextuais com o qual o texto oswaldiano dialoga.

O Epílogo: nos ombros do Cristo

O caráter pedagógico-didático marca o mistério medieval dentro dos propósitos que pretendem apelar à Justiça e à

Misericórdia para exercício da moralidade respaldada na visão teocêntrica e hierarquizada do mundo cristão. Depois do Sacrifício e da Redenção, o Homem é resgatado. A platéia recebe essa mensagem moral fundamentada pela voz monológica da visão de mundo que se faz "universal". Num certo sentido, esta voz postula a anulação da iniciativa pessoal, recusa o pensamento e o ato individual, para privilegiar os modos de ser, sentir e pensar numa única direção - a do bom-senso - aquele que impõe tal direção, indo do mais ao menos diferenciado, do singular ao regular, do notável ao ordinário, com a função essencial de prever e de guiar. Nesta ótica, o "mistério" se dá como celebração, como repetição de valores, como repetição do mesmo: seu entreccho objetiva-se como estória de proveito e exemplo.

O santeiro do Mangue renega esta concepção, guardando dela o componente didático, agora com outra direção: a denúncia da prostituição sob a perspectiva ideológica do marxismo que, aqui, resvala para o tom panfletário.

Oswald fez do estudante marxista, personagem que discursa no "Epílogo sobre o Oceano Atlântico", o seu porta-voz, um personagem títere que tem a função didática de explicar as intenções do Autor. A palavra de ordem reflete uma concepção um tanto ingênua do marxismo, e seu conteúdo tem nitidamente um efeito de provocação. Não há apelo à misericórdia e à Justiça divinas: o sacrifício de Eduléia não é resgatado pela redenção. Oswald pretende, com essa cena, atacar o Cristianismo identificado com os interesses da burguesia. Como diz o estudante marxista:

"o que existe é a classe. O indivíduo não existe. Eduléia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quartinho 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 do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Mangue."

A voz da Ideologia explicitada aí vem das alturas, topologicamente situada acima da divindade: o estudante profere a sua mensagem "trepado nos ombros do Cristo do Corcovado" (como revela a rubrica cênica). Essa voz quer predominar em relação à "prisão religiosa das massas" comandada por um Criato petrificado, agente, guardião e preservador do Mangue.

O direcionamento monológico do discurso do estudante marxista é, em certa medida, neutralizado pelo componente cômico e paródico que o acompanha. Jesus das Comidas, defensor da ordem e do poder instituídos, veste a máscara da repressão e da censura: "dá um corcovo e atira o estudante ao abismo", exclamando: "Vã fazer ironia com a mãe. E propaganda política com a puta que o pariu!" - passagem que desconstrói o tom sublime e solene das falas e dos gestos dos personagens sagrados dos mistérios medievais, pautados nos rituais litúrgicos. Em Oswald, o tom de seriedade fica com o estudante marxista, enquanto Jesus das Comidas, por oposição, assume o lado caricatural e grotesco, antes destinado aos demônios que escapavam à solenidade hierática imposta pelo caráter ritualístico de celebração dos mistérios.

Este tom da fala de Jesus das Comidas insere-se no mesmo paradigma inaugurado com a fala inicial do Prólogo e disseminado no tratamento dos elementos "sagrados" em todo o texto, e prolonga-se em clima de profanação no Coro dos "anjos do Corcovado" que completa o Epílogo. Este coro, num canto salmodiado, e por isso monótono e uniforme, entoia "Hosana banana", parodiando o hino eclesiástico que se canta no Domingo de Ramos. A aclamação da entrada triunfal de Cristo em Jerusalém é submetida a um jogo de deslocamento, um jogo do demofaco que denuncia a duplicidade, a ambigüidade e a contradição. Pela regularidade rítmica e pela rima, "Banana", símbolo fálico, ecoa em "Hosana", louvor: a entronização do pênis, como símbolo da sociedade patriarcal, baseada na monogamia, na herança e na propriedade privada. A figura de Jesus se mescla a imagem de "banana" - ambos asseguradores da visão político-social oficial que Oswald quer desmarcar. Pela profanação ele dessacraliza o sentido religioso, por um lado, e, por outro, confirma a sacralidade do Manguê, - "esse nosso querido Manguê, 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" (fala de Jesus das Comidas na cena "O suave milagre").

No meio do coro dos anjos, uma voz se destaca:

"a criança
 Não tem defesa
 O que a sociedade mandar
 Será feita a sua vontade
 Deus o quer! Ele é que inventou Carlos Marx!"

Este poema retoma o diálogo entre o estudante e Jesus. Os dois primeiros versos remetem à denúncia do estudante e referem-se à situação de miséria do Manguê, tomando a filha da prostituta que ocupou o quarto de Edulêia, como emblema da situação que é preservada pela divindade, porta-voz do sistema - o que é confirmado pelos três últimos versos que parodiam o jogo infantil "Bento que bento é o frade" e a oração do Pai-Nosso ("seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu"). O último verso articula ambigualmente as duas partes do poema: Deus quer que seja assim como está e respalda a vontade do poder, mas Ele também inventou Marx, que aponta para a revolução do proletariado. A sociedade é tal, que possa também ser outra, como propõe Bertold Brecht - a vontade da sociedade pode modificar-se através da luta -, é o que se lê no poema "Anda depressa Timochenko!" que encerra O santeiro.

Antes de dar voz ao Manguê para seu apelo final, numa operação de esperança, Oswald anota em rubrica a última aparição de Jesus das Comidas que "ergue o camisolão e urina sobre o soluço do Manguê. Depois abre os braços sobre a cidade noturna de São Sebastião do Rio de Janeiro".

A imagem escatológica da urina associa-se paradigmaticamente ao avesso à instituição da Eucaristia ("Isto é o meu sangue, o sangue da aliança" - Mt. 26, 28) e, de outro lado, por contigüidade à da banana que a antecede na voz do coro dos anjos. Remete à orientação para o baixo, característica de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco, tanto no espaço real como no da metáfora, segundo Bakhtin¹⁰. Afirma ele que o rebaixamento é o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as formas sagradas e elevadas são reinterpretadas no plano material e corporal; funde o céu e a terra: é o céu que desce sobre a terra, e não ao contrário. Os rebaixamentos são topográficos, concretos e perceptíveis; dirigem-se para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo que absorvem e dão a luz. Todo o acabado, quase eterno, limitado ou obsoleto precipita-se para o "inferior" terrestre e corporal para morrer e renascer em seu seio¹¹.

Nessa ótica, a urina vertida sobre o Manguê noturno, o esgoto é "a alegre matéria que rebaixa e alivia". Personifica a matéria e o elemento engendrados e segregados pelo corpo (aqui o de Jesus das Comidas): o elemento cósmico é rebaixado

e humanizado¹², para aí morrer e possibilitar um novo nascimento, agora, no poema oswaldiano, em outra escala, sem necessidade dos "braços parados do Cristo" - à petrificação do Cristo o põe-se a "glória eterna dos heróis que tombaram / Em defesa da liberdade/ E da pátria de todos os trabalhadores do mundo", simbolizados na figura de Timochenko, o marechal soviético, Comissário da Defesa, que dirigiu as operações de guerra em diversos fronts, contra as tropas de Hitler.

A morte do mundo que Jesus desbatiza ou despreza com a urina que se dissolve na massa líquida e estagnada do Manguê (cf. a vinheta Eco que sucede a cena: "O mar é um caramujo sujo / Cor de chumbo plúmbeo"), o sujo Manque Tentacular, marginalizado e fechado, à margem da sociedade e preservado por ela como seu esgoto - o mundo da morte -, engendra o surgimento da aurora (Oswald disse: "Sou um homem da aurora"), a ressurreição sem o Cristo, a qual viria com a ultrapassagem dessa condição que não é permanente. Uma vez destruído o sistema vigente que mantém o Manque, nascerá a nova vida, "acendendo a luz da esperança na direção do futuro". Nessa ressurreição, o homem passa a sujeito da História, ritualizando sua crença no recomeço - a festa da aleluia.

Oswald de Andrade, desse modo, como nos mistérios medievais, vai de um extremo ao outro: do "pecado" para a redenção, do Mal para o Bem, só que reinterpretados em outra ótica, a do seu compromisso ideológico que tira o mundo dos ombros do Cristo. Há, nesse aspecto, a perda da "moralidade" na visão da festa-celebração da Idade Média (o mistério) que, segundo Jacques Heers¹³, reflete e testemunha preocupações, intenções políticas, tensões de forças. Simples jogo a princípio, deriva forçosamente para uma lição de civismo e de obediência. A lição oswaldiana prega, ao contrário, a subversão da moralidade burguesa, cristã e capitalista a serviço da classe dominante.

NOTAS

- 1 A dissertação trabalha com duas versões do texto. Uma - mimeo grafada e divulgada por Mário Chamie, em 1966, surgida a título de ilustração para seu artigo "O santeiro do Mangue ou A moral do avesso" (revista Mirante das Artes, nº 3, São Paulo, maio-junho/1976) - é cópia, sem caráter editorial, que tinha por base os originais de um caderno de capa preta, constituídos do Prólogo no Corcovado e 23 partes/fragmentos. Lê-se aí as datas: 1935-1950 e mais: "redação definitiva 11/06/50". A outra, a mim fornecida por Mário da Silva Brito, o texto privilegiado no meu trabalho, é transcrição dos originais dados ao crítico pelo próprio Oswald de Andrade. Esta versão datada de 06/08/50 e mais, no final: "São Paulo, 15 de setembro de 1950", seguida de "confere 25/11/50", estampa diferenças consideráveis em relação à versão de Chamie, e prolonga-se por mais 15 partes, encerrando-se com a "Oração do Manque", constituída do poema "Anda depressa, Timochenko" (que Chamie descarta como pertencente ao Santeiro) - partes que dão maior organicidade ao texto. Portanto, versão mais completa e complexa.

Para melhor compreensão deste artigo, caiamos na tentação da paráfrase do texto neste:

Breve sumário da estória de "O santeiro"

O poema se abre com a cena de sedução de Edulêia que, desvirginada, sob os braços do Cristo no Corcovado, parte para o Manque. Em meio a cenas do bordel, Seu Olavo dos Santos, pai de família vende santinhos às prostitutas que aguardam milagres. O santeiro esbarra com Edulêia; depois de um negócio - a troca de um santo por uma "sacanage gostosa" -, torna-se seu gigolô. Vivendo no Mangue, esquece-se do "inferno das obrigações" e escorrega para o lodaçal na "adoração noturna do corpo de Edulêia". Sente, porém, a pancada nupcial e proclama que "é preciso acabar com essa pouca vergonha". Tomado de ciúme, surra a prostituta e passa preso pensando em Luiz Carlos Prestes. No "Suave milagre", suplica a Jesus das Comidas a exclusividade do corpo de Edulêia, mas este "pertence a todos. Assim determinou meu divino pai" - retruca Jesus, despertando as fúrias do Ciúme contra o "sujeito que ama" no Mangue. Com isto, volta o dono de Edulêia, o Naval, que mata o santeiro, enquanto a prostituta se envenena. O quarto de Edulêia é imediatamente ocupado por Deolinda, viúva de Seu Olavo: a necessidade de sobrevivência e do sustento da filha que leva para a noite hetaira do Mangue. No Epílogo, o estudante marxista, sobre os ombros do Cristo, discursa sua mensagem ideológica, condenando o Manque como o "esgoto sexual da burguesia". O mistério se encerra com a "Oração do Manque", o longo poema "Anda depressa Timochenko", canto de esperança da coletividade que pede o advento de uma sociedade onde não haja mais "essas senzalas atlânticas".

- 2 PERRONE-MOISÉS, Leila. Promessas, encantos e amávios. Folhetim, nº 341. p. 7. Folha de São Paulo, 31 jul. 1983.
- 3 SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In:—. Uma literatura nos trópicos. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 22.

- 4 CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In:— América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 300.
- 5 Idem, ibidem. p. 289.
- 6 TYNIANOV, apud EIKHEBAUM, B. A teoria do "método formal". In:— Teoria da literatura. Formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1971. p. 33.
- 7 ZILBERMAN, Regina. Vida nacional e experimentação na literatura brasileira. Encontros com a Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1979, nº 20. p. 137.
- 8 SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In:— América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 160-70.
- 9 SARAIVA, Antônio José. Gil Vicente e o fim do teatro medieval. 2.ed., Lisboa, Europa-América, 1965. p. 42.
- 10 BAKHTIN, Mikhail. La cultura popular en la edad media y renacimiento. Barcelona, Barral, 1971. p. 334.
- 11 Idem, ibidem. p. 334-5.
- 12 Idem, ibidem. p. 301-3.
- 13 HEERS, Jacques. Fêtes des fous et carnivals. Paris, Fayard, 1983. p. 304.