



# A RUÍNA DRAMÁTICA E A UTOPIA DE *EROS* – O SANTEIRO DO MANGUE DE OSWALD DE ANDRADE

THE DRAMATIC RUIN AND THE UTOPIA OF *EROS* - O SANTEIRO DO MANGUE OF OSWALD DE ANDRADE

Ivan Delmanto\*

\* ivandelmanto@yahoo.com.br

Professor de Teoria Teatral na UDESC (Santa Catarina). Desenvolve pesquisa de pós- doutorado, sobre a formação histórica da dramaturgia no Brasil, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

**RESUMO:** O artigo aborda o drama poético *O Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, procurando relacionar sua estrutura formal dramatúrgica ao contexto histórico brasileiro. Procura-se demonstrar, a partir do conceito de “teatro do mundo”, desenvolvido por Gyorg Lukács, que o texto de Oswald, além de desvendar um trauma coletivo da formação urbana do Rio de Janeiro, apresenta também uma configuração social utópica, baseada na rebeldia de um coro de prostitutas, espécie de matriarcado da região carioca do Mangue. A analisaremos o texto dramatúrgico a partir de gêneros teatrais de origem europeia, descritos pelo crítico Peter Szondi como drama burguês, drama moderno e drama épico, que, no entanto, ao serem incorporados pelos autores teatrais brasileiros, geraram formas híbridas, arruinadas e desajustadas em relação aos modelos originais. Consideramos que tal importação, assolada por um processo histórico também ele altamente contraditório e desigual, gerou entre nós diversas manifestações teatrais fraturadas, que poderiam ser inseridas em uma formação teatral brasileira que apresentamos como “negativa”.

**PALAVRAS-CHAVE:** 1) Feminismo; 2) Dramaturgia; 3) Teoria Crítica; 4) Drama moderno; 5) Drama burguês.

**ABSTRACT:** The article deals with Oswald de Andrade’s poetic drama *O Santeiro do Mangue*, trying to relate its formal dramaturgical structure to the Brazilian historical context. It is tried to demonstrate, from the concept of “theater of the world”, developed by Gyorg Lukács, that the text of Oswald, besides unveiling a collective trauma of the urban formation of Rio de Janeiro, also presents a utopian social configuration, based on the rebellion of a chorus of prostitutes, a kind of matriarchy of the Rio region of Mangue. A review of the dramaturgic text from European theatrical genres, described by the critic Peter Szondi as bourgeois drama, modern drama and epic drama, which, however, when incorporated by the Brazilian theatrical authors, have generated hybrid forms, ruined and mismatched in relation to the original models. We consider that this import, devastated by a historical process that was also highly contradictory and unequal, generated among us several fractured theatrical manifestations that could be inserted in a Brazilian theatrical formation that we present as “negative”.

**KEYWORDS:** 1) Feminism; 2) Dramaturgy; 3) Critical Theory; 4) Modern drama; 5) Bourgeois drama.

Poema dramático libelo – ou drama poético, ou drama coral, ou peça épica, conforme o ponto de vista crítico a se adotar – *O Santeiro do Mangue*, obra de Oswald de Andrade, escrita intermitentemente ao longo dos anos de 1930 a 50, com breves trechos em prosa e em prosa dramática, expõe a organização social do período por meio de crítica voraz à degradação e mercantilização da mulher e do homem “consumidor de carinhos” - ambos termos de uma espécie de racionalizada e desencantada equação de desamor, em que Eros surge sob a máscara mortuária dos processos capitalistas de modernização urbana. Retomando expressão do próprio texto de Oswald, Renato Cordeiro Gomes enxerga no “mangue tentacular” a estrutura que define a obra por meio da negação da fronteira entre gêneros épico, lírico e dramático, “como um grande polvo, cujas partes-poemas, partes-cenas, são apêndices móveis, não articulados, sem ligaduras entre si”.<sup>1</sup>

Elaborado em diversas versões, a última é de 6 de agosto de 1950, o poema teatral só seria publicado, em edição mimeografada do poeta Mario Chamie, em 1967. “Convém notar que, embora tenha dado como versão definitiva o texto de agosto de 1950, o autor certamente o teria revisto e reescrito até chegar a uma verdadeira fatura literária e estilística”.<sup>2</sup> Precisamente neste inacabamento do texto reside a sua capacidade de configurar um amplo panorama da

formação urbana do Rio de Janeiro, sedimentando na estrutura fraturada os descompassos do momento histórico.

Como outros textos de Oswald, a primeira versão cênica também é tardia: só foi montada pelo Teatro Oficina durante o carnaval de 1994, nas ruas do centro de São Paulo, com direção de José Celso Martinez Corrêa e músicas de José Miguel Wisnick, que souberam transpor para a encenação a incompletude polifônica da obra. Em crítica publicada na *Folha de São Paulo*, Mario Vitor Santos (*Celebração dramática do gozo*) caracteriza a montagem do Oficina como “uma peça marcada pela contestação a Jesus”. Para o crítico, a peça, quando regida por José Celso, “questiona o dogma religioso, inacessível à razão” e “potencializa aspectos de celebração, na busca de interseção entre religião, sexo e arte”. A leitura que pretendo expor neste artigo, acerca do *Santeiro* de Oswald, aborda o mangue por outros tentáculos, distintos dessa iconoclastia religiosa.

A narrativa é contada sob o foco de um coro de prostitutas e de Eduleia, enviada para o Mangue por Jesus das Comidas, uma paródia de Cristo. A personagem Eduleia tem como única missão prostituir-se, mas, ao encontrar Seu Olavo, o vendedor de santos, ambos se apaixonam. A esposa do santeiro, Deolinda, está grávida, mas ele se une à prostituta e passa a explorá-la financeiramente. Quando Seu Olavo espanca a companheira, em um acesso de ciúmes,

1. GOMES, *Os ritos da cópula imemorial no reino deste mundo (uma aproximação a 'O santeiro do mangue', de Oswald de Andrade)*, p. 222.

2. GOMES, *Contraponto de vozes*, p. 130.

Eduleia suicida-se tomando veneno. O Marinheiro e antigo namorado da prostituta, retorna do mar, a pedido de Jesus das Comidas, e descobre que Eduleia desistira de viver devido às violências de Seu Olavo. Revoltado, assassina e esquarteja o santeiro e joga seu corpo no canal do Manguê. Jesus das Comidas urina sobre o Manguê e sai de cena, juiz e condutor da história. Outra mulher fica no quarto de Eduleia, marcando um recomeço cíclico e um eterno retorno do mesmo.

O primeiro aspecto formal do poema cênico reside em seu caráter coral: mesmo as vozes singularizadas, como a do Marinheiro ou de Jesus das Comidas, não chegam a configurar personagens dramáticos. A inexistência do indivíduo, célula do regime do drama europeu, e o conceito de “teatro do mundo” serão investigados aqui como possíveis chaves de leitura que nos permitiriam inserir este texto inclassificável de Oswald na problemática história da formação histórica da dramaturgia brasileira, percebendo, para além das aparências iniciais, contradições que podem conduzir nossa leitura a aspectos surpreendentes, precisando a dialética negativa que marcam a estrutura da obra. O próprio caráter de rascunho, representado pelas inúmeras versões que temos da peça, escritas em cadernos distintos, contribui para a constelação histórica de ruína que a forma dramática criada por Oswald configura.

Nessa obra – “a que não faltam doloridas árias líricas, notas lancinantes em meio aos palavrões, à fala profissional das prostitutas, às irreverências” –<sup>3</sup> Oswald escamoteia o sabor folhetinesco em que o tema do amor impossível entre uma prostituta e seu cliente pode descambar. É o que realiza por meio do tom grandiloquente ou operístico. Importante lembrar que o poeta apresenta *O Santeiro do Manguê* como sendo um “mistério gozoso em forma de Ópera”, um “enxerto paródico dos mistérios medievais, sacros e didáticos, com os dó de peito da cena lírica, interrompidos por quadros cênicos inspirados nas rápidas esquetas do teatro de revista”.<sup>4</sup> Tal polifonia de recursos formais é responsável pela impressão de desajuste que a totalidade da obra apresenta ao leitor.

#### MÍMESIS E TEATRO DO MUNDO

Em 1969, Gyorg Lukács, em um ensaio dedicado aos romances de Alexander Soljenitsin, *O primeiro círculo* e *O pavilhão dos cancerosos*, esboça as bases para uma reformulação de sua própria teoria da literatura contemporânea. Em vez de ver na narrativa realista de seu tempo uma simples continuação formal das velhas tradições do século XIX (ainda que atualizadas pelo emprego de técnicas de vanguarda), Lukács indica o modo pelo qual os novos pressupostos sociais e ideológicos do capitalismo tardio conduziram a uma modificação

3. BRITO, *O Santeiro do Manguê*, p. 13.

4. BRITO, *O Santeiro do Manguê*, p. 14.

formal da estrutura romanesca, cujo centro não mais seria, como no romance tradicional, a figuração de uma “totalidade de objetos” – segundo a formulação hegeliana recolhida por Lukács -, mas de uma “totalidade de reações”.

Segundo Hegel,

a totalidade dos objetos devem ser descritos, tendo em conta a relação íntima entre a ação particular e o terreno substancial sobre o qual se realiza [...] Na poesia épica há lugar não só para a realidade nacional com que a ação se relaciona, mas também para as circunstâncias e os fatos exteriores e morais, de modo que se pode dizer que compreende a totalidade do que constitui a vida poética dos homens.”<sup>5</sup>

Lukács observa, por outro lado, que a inovação da “totalidade das reações”, em relação à totalidade descrita acima por Hegel, reside no fato de que a unidade de lugar torna-se o fundamento imediato da composição, graças à criação de uma espécie de “teatro social” que agrupa homens diversos e os obriga a definições que eles não tomariam normalmente em sua vida cotidiana: “esse teatro do mundo aparece, portanto, como o desencadeador efetivo e imediato de problemas ideológicos existentes por toda parte em estado latente, mas dos quais só se toma consciência, em sua totalidade contraditória, precisamente neste

lugar”. Desaparecida a possibilidade de uma fábula épica homogênea, “reina uma excepcional intensidade de emoção épica, uma dramática interna.” Relações épicas coerentes poderiam assim nascer de cenas particulares de natureza dramática, mas desprovidas aparentemente de laços internos entre si. “E essas relações podem igualmente se ordenar numa totalidade de reações a um vasto complexo de problemas de natureza épica”.<sup>6</sup>

O “teatro do mundo”, que abriga a “totalidade de reações” expostas no drama de Oswald, é o bairro carioca do Mangue. Em um primeiro momento, Oswald parece expor, no exoesqueleto de sua peça, que a erradicação da barbárie e a construção penosa da civilização implicam um processo violento de negação dos impulsos, isto é, de abdicação pelo sujeito da sua vitalidade mais originária. Mas veremos que a historicização do tema da relação entre progresso e barbárie pode nos levar além de uma crítica do sujeito, rumo a uma visão particular sobre a formação brasileira. Começemos com a lista inicial dos personagens dramáticos:

EDULÉIA, prostituta  
O HOMEM DA FERRAMENTA  
O MARINHEIRO  
SEU OLAVO DOS SANTOS

6. LUKÁCS, *Solzhenitsyn*, p. 34-35.

5. HEGEL, *Cursos de estética*, p. 477-478.

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.<sup>7</sup>

7. ANDRADE, *O Santeiro do Manguê e outros poemas*, p. 19.

Os personagens com destino trágico na narrativa são aqueles mutilados pela sua edificação como sujeitos: são aqueles que possuem nome e identidade: o santeiro Olavo e a prostituta Eduleia. Os demais personagens permanecem como massa amorfa e coral, responsáveis por julgar e condenar o processo de individuação que procuram viver Eduleia e Olavo:

#### BICHO CARPINTEIRO

O coração de Seu Olavo mora no Manguê [...]  
 Mas Eduléia quer sair  
 Ir com seu grande  
 Pelo mundo adversário  
 – Oê tá triste? Qué deixa a zona?  
 – A zona serve coa graça de Deus. Mas antes era mió. [...]  
 – Pronde oê qué Í?  
 – Aqui também serve.<sup>8</sup>

8. ANDRADE, *O Santeiro do Manguê e outros poemas*, p. 28-29.

Na verdade, Eduleia e Olavo não estão satisfeitos com a realidade do manguê e sua falha trágica é exatamente tentar sair dessa realidade, rompendo a resignação do mote “Aqui também serve”. O “bicho carpinteiro”, mencionado no título do poema, remete à profissão do santeiro Olavo, aos santos construídos por ele, que imitam de forma precisa as feições dos homens sagrados imaginados por Eduleia: “Midá o Santo”.<sup>9</sup> A mimesis dos santos é o caminho que o carpinteiro, bicho do manguê, dispõe para tentar fugir daquele lugar. Já Eduleia possui apenas o próprio corpo para vender e espelha-se no carpinteiro em sua vagarosa esperança de fuga. O fragmento acima resume e antecipa a trajetória dos dois, condenados por sua tentativa de individualização, processo impossível naquela totalidade de reações, o manguê que alegoriza o país. Os destinos de Olavo e de Eduleia não lhes pertencem, seus corpos pertencem a todos, à coletividade amorfa do manguê:

SEU OLAVO – Me dexa a Eduléia só pra mim?  
 JESUS DAS COMIDAS – Impossível! Seu corpo pertence a todos. Assim determinou meu divino pai. Do fundo do tempo. Está nas Escrituras. Você é Oseas!  
 SEU OLAVO – Mas tem tanta muié nesse Brasil!<sup>10</sup>

Reduzido a uma objetificação tornada manipulável, o corpo mutilado das prostitutas possui uma fungibilidade

9. ANDRADE, *O Santeiro do Manguê e outros poemas*, p. 21.

10. ANDRADE, *O Santeiro do Manguê e outros poemas*, p. 34.

inespecífica, regida pelo princípio da equivalência. Esta fungibilidade é a mesma encontrada na divisão do trabalho ou nos cadáveres:

#### LOOPING

Desmembrados  
Lábios tortos  
Repuxos  
Órbitas Mucosas  
Crâneos moles  
A estrela e a noite  
A araponga e o naufrágio<sup>11</sup>

O fragmento, de teor lírico, é capaz de dar-nos uma pista sobre a “totalidade de reações” esboçada por Oswald no *Santeiro*. Ao contrário da forma épica, na qual, segundo Hegel, a matéria lírica e dramática não está totalmente excluída da poesia épica, mas em vez de constituir a base, como nos dois primeiros gêneros, é apenas um elemento acessório, que em nada altera o verdadeiro caráter do gênero épico, no texto de Oswald a fusão entre procedimentos líricos, épicos e dramáticos caracteriza a expressão da totalidade escolhida. A paisagem lírica acima pode tanto expressar o universo interno do narrador ou de um personagem – já que o eu lírico permanece indeterminado – quanto

descrever a paisagem externa do Manguê, distorcida por cadáveres. A fungibilidade torna-se, assim como as partes do cadáver durante sua dissecação, princípio de construção da totalidade do texto, em que a ordem dos fragmentos pode ser sempre permutada.

O corpo do animal manipulado no laboratório tem como correspondência o corpo humano tomado como operacionalizável. Se a assimilação física é substituída pela mediação do conceito e do trabalho, a relação com a Natureza passa a ser identitária, na qual os objetos reificados perdem sua qualidade, dissolvidos numa racionalidade de estereótipos. As prostitutas, apresentadas no *Santeiro* apenas como estereótipos, sintetizam tais caracterizações:

#### CORO

Vem cá beleza!  
Vem cá benzinho!  
Vem cá mocinho!  
Vem cá vem cá!

Vamfudê  
vam Vam buchê vam  
Temos um escapulário aqui  
E duas troquesa lá  
Vem cá.<sup>12</sup>

11. ANDRADE, *O Santeiro do Manguê e outros poemas*, p. 27.

12. ANDRADE, *O Santeiro do Manguê e outros poemas*, p. 23.

Ou, trocando em miúdos, essa fungibilidade do cadáver pode ser lida como expressão, no plano da forma – por meio da volubilidade de procedimentos épicos, dramáticos e líricos, em justaposição e congelamento – e no plano do conteúdo – por meio da presença, no eixo esmigalhado da narrativa, das prostitutas como cadáveres congelados na mesa de autópsia – de aspectos históricos do Brasil das décadas de 1930 a 1950. Veremos adiante que a urbanização capitalista das grandes metrópoles brasileiras, acelerada sob o contexto da industrialização promovida pela aliança entre Estado e capital internacional, deixou um rastro de destruição e morte, processo que o drama cadavérico de Oswald alegoriza. As prostitutas do Mangue são a mimesis da forma mercadoria, e, muito provavelmente, alegoria do momento histórico brasileiro captado por Oswald, de uma experiência social condenada a repetir-se como compra e venda.

Nesse processo de alegorização conduzido por Oswald, a forma poética tenta assemelhar-se, aproximar-se do real, e não o reproduzir. A decifração da alegoria, para Walter Benjamin (em *Origem do drama trágico alemão*), consiste em aproximar universos distintos justapondo-os, acumulando seus sentidos diversos, para extrair, dessas aproximações inusitadas, aproximações com o mundo material. A mesma lógica estaria presente no acúmulo de fragmentos que caracteriza o texto do *Santeiro*:

#### MENSAGEM DAS MULHERES DE JERUSALÉM

O navá chegou  
Eduleia tomou veneno  
Seu pequenino corpo  
Jaz  
As entranhas corroídas  
De braços  
No leito de amor

#### VENDETA

– Vai acudi!  
– Péga!  
– E esse que vai aí de marrão!  
– Prende logo esse caraio!  
– A muié se matô por caso dele!  
– Dá um tiro!  
– Seciona a carótida!<sup>13</sup>

A morte de Eduleia, a “protagonista” e “heroína trágica” da obra, é interrompida por um instantâneo narrativo da paisagem social do mangue, uma autêntica cena de rua de Brecht, em que a violência coletiva é justaposta à violência do suicídio da prostituta, mas com igual importância na fatura da peça. Nessa descontinuidade fundamental, há momentos

13. ANDRADE, *O Santeiro do Mangue e outros poemas*, p. 36.

privilegiados, como o citado, em que ocorrem condensações, constelações: reuniões entre dois instantes antes separados que se juntam para formar uma nova intensidade e, talvez, possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro sentido, integrante da totalidade de reações que é o espaço do Manguê. A dramaturgia do *Santeiro* segue a lógica do fragmento, da justaposição sem movimento, do acúmulo de ruínas.

Assim, um dos pressupostos do teatro épico de Brecht, o da situação narrativa como mediação entre os personagens retratados e a totalidade histórica, não se realiza na obra de Oswald. Pode ser esclarecedor a esse respeito se compararmos o coro das prostitutas presente no *Santeiro* – e citado acima – com a que narra a história da prostituta Jenny, da *Ópera dos três vinténs*, de Brecht:

Certa noite um grito vai se ouvir  
E vocês vão perguntar: “Quem foi que gritou no cais?”  
Vão me ver lavando os copos e sorrindo.  
Vão perguntar: “Por que é que ela sorri?”

Um navio de piratas  
Com cinqüenta canhões  
Aporta no cais. [...]

A alegria de suas caras vai desaparecer  
Porque tudo irá pelos ares.<sup>14</sup>

14. BRECHT, *A ópera dos três vinténs*, p. 35.

A canção “Die Seerauber-Jenny” é cantada pela personagem Polly, a filha de Peachum, que vai se casar com o gangster Macheath, cognominado “Mac Navalha”. Polly está num beco sem saída e só pode ansiar por um tipo de salvação como aquele que aparece na canção: piratas desembarcarão, prenderão as criaturas à sua volta e lhe perguntarão quem eles devem executar: “Minha voz então será ouvida: todos!”<sup>15</sup> O fato de a canção ser cantada por uma personagem que não viveu a história contada, ao contrário do que vemos no coro de Oswald, é um recurso épico que promove um choque entre os tempos da fábula principal – a história de Polly – e o tempo da canção – a história de Jenny, obrigando-nos a refletir sobre as relações que emolduram a história individual da personagem, distanciando-nos do drama intersubjetivo.

A chegada de piratas vindos de um território desconhecido e distante também insere, dentro da narrativa contida na própria canção, outro espaço à ação, revelando-nos que existe algo para além do sujeito dramático apresentado no aqui e agora, o que também amplia o horizonte subjetivo da história da prostituta Jenny. Além disso, o choque entre as duas trajetórias – a de Jenny e da Polly – pode significar que a trabalhadora que narra o destino de uma prostituta tem mais semelhanças com a venda de seu corpo e força de trabalho do que nos parecia à primeira vista. Tais recursos de mediação entre o sujeito e a totalidade, capazes

15. BRECHT, *A ópera dos três vinténs*, p. 35.

de promover esse movimento mediado entre o singular e o universal, não estão presentes na peça de Oswald.

Por outro lado, a impossibilidade das prostitutas do Manguê distanciarem-se de si mesmas e de narrarem qualquer tipo de história, estando limitadas ao mote do “Vam fudê”, talvez revele muito mais sobre o processo de exploração a que foram submetidos os descendentes dos homens livres e dos escravos, ruínas herdadas do sistema colonial brasileiro e novamente destruídas e arrasadas sob a urbanização industrial, do que uma canção narrativa nos moldes de Brecht seria capaz de testemunhar sobre nossas miseráveis determinações históricas.

A organização formal da totalidade do Manguê apresentada por Oswald consiste justamente em um trabalho exercido em sentido contrário à vivificação, numa série alegórica de petrificação e enrijecimento da aparência de vida: destruição crítica da beleza como encantamento e ilusão. No âmago da mimesis presente no *Santeiro do Manguê* põe-se este momento do declínio da bela aparência da vida, momento da morte que se contrapõe ao momento da ilusão vivificante próprio da beleza clássica. Vem daí a relevância que assume nessa filosofia o cadáver: imagem da extinção do brilho da vida, ela reinscreve a morte na bela aparência. As cenas do texto de Oswald são articuladas em pequenos fragmentos, agrupados como mercadorias em uma vitrine,

ou corpos à espera do médico legista para sua dissecação. Estamos de novo diante de uma forma dramática construída a partir da morte, fraturada, que já nasce como ruína, por aproximar-se sempre da sua própria destruição. Este aspecto letal da arte está presente no *Santeiro* na morte da forma tradicional do drama, que ressurgue sob outra figuração, por meio do acúmulo de procedimentos épicos e líricos. Tal figuração, no entanto, não atenua, mas, pelo contrário, potencializa o caráter de decomposição, presente em toda a obra.

Todas as características citadas acima destroem mais do que categorias como personagem, narrativa e ficção, destroem também a ideia de que a arte dramática é uma e transparente como o mundo que representa: em uma mesma negativa caem por terra teoria do drama e ideologia burguesa. Esta espécie de teatro épico cadavérico, experimentada por Oswald, não pretende figurar a realidade social em toda a sua totalidade de mediações. A mimesis no *Santeiro* se dá sob paradigma distinto, o da alegoria. A gênese social dos homens é deixada de lado para nos apresentar o território que os confina e os determina, sem mediações, em uma colagem imediata de reações. Podemos ler na peça poética um painel de reações e não de ações, ações essas que estariam presentes no drama tradicional. O teatro épico à brasileira de Oswald apresenta apenas reações: impulsos

e abalos sísmicos que são as respostas dos personagens a um contexto e a situações anteriores que desconhecemos; acompanhamos, como no suicídio de Edeleia citado acima, apenas a reação. A constelação que surge disso tem a aparência de um movimento de contradições em estado de paralisação, de uma paisagem trágica estagnada, de tão dilacerada.

### UTOPIA E ALEGORIA

A dialética, para Walter Benjamin, é o princípio constitutivo da alegoria; nela, a significação e a morte amadurecem juntas. Para os autores barrocos, a alegoria é uma figura emblemática que serve para tipificar a natureza dilacerada e catastrófica do mundo humano. A alegoria revelaria a antinomia das coisas, em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”.<sup>16</sup> A ambiguidade e a multiplicidade podem ser consideradas as marcas essenciais da concepção alegórica, em que a ambiguidade não passa da “riqueza do desperdício”.<sup>17</sup>

A marca da alegoria seria assim o distanciamento das coisas do seu sentido original da linguagem cotidiana, a alienação das coisas da sua verdadeira essencialidade, na medida em que *allo-agorein* significa dizer outra coisa; ela é a afirmação da diferença sem qualquer perspectiva de reconciliação. A substituição do simbólico pela alegoria é seguida pela

alienação das coisas em relação ao seu si mesmo. Enquanto o símbolo indica a busca da pureza de significação por meio de uma evidência de sentido, a alegoria afirmaria um abismo entre o sentido das coisas e as próprias coisas, ela nasceria e renasceria da fuga perpétua de um sentido último. No universo da alegoria não existe mais ponto fixo e imutável, nem no objeto, nem no sujeito da interpretação alegórica, que garanta a verdade do conhecimento.

O drama da época do barroco na Alemanha, para Benjamin, ao cristalizar procedimentos alegóricos, romperia com a forma dramática fixada pela estética clássica, criando fissuras capazes de constituir o olhar épico sob o ponto de vista da morte. O ponto de vista da morte, no drama barroco, é aquele olhar que petrifica tudo o que vê, é o olhar que dissolve a forma dramática ao fixar alegorias que se sobrepõem à unidade de ação dramática. Nas peças analisadas por Benjamin, a ação central e catalisadora do drama, a colisão dramática, perde o seu primado e o que se vê é uma série sangrenta de movimentos mecânicos, executados por personagens que não seguem os padrões de composição aristotélicos: não apresentam traços de caráter reconhecíveis e suas ações lembram o vagar fantasmático de zumbis. Estes sujeitos assujeitados são *fixados em seu trânsito perpétuo por meio da morte*.

16. BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 192.

17. BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 193.

O crítico literário Dolf Oehler, quando estuda autores da modernidade, afirma que suas obras não podem ser entendidas sem se levar em conta a experiência das jornadas de 1848:

as jornadas de junho de 1848 não representam apenas uma das datas mais dolorosas da história do século XIX, um “pecado original da burguesia” (Sartre), que dividiu a nação francesa em dois campos, e cujo recalque – ao contrário da história análoga da Comuna – nunca foi realmente superado [...] A isso se soma que o substrato histórico dos textos canônicos (Heine, Baudelaire, Flaubert) **foi tanto cifrado pelos próprios autores quanto soterrado pela história de sua recepção**” [grifo nosso].<sup>18</sup>

Por outro lado, a alegoria seria capaz de unir épocas em uma imagem única, permitindo reconhecer, nas formas aparentemente secundárias e perdidas do passado, a vida e as formas do presente:

Cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. Não é que o passado lança luz sobre o presente ou o presente lança luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”.<sup>19</sup>

Nesse sentido, a pergunta lançada por Dolf Oehler: “a quem, entre aqueles que hoje cruzam a Place Saint-Michel, as figuras da fonte de mesmo nome, cercada de garrafas de cerveja e de Coca-Cola, tem ainda algo a dizer?”<sup>20</sup> talvez seja aqui fundamental. Não seríamos mais capazes de decifrar historicamente aquela alegoria para turistas, de reconhecer que o arcanjo de espada em punho, nos ombros de Satanás, representou em sua época a vitória da ordem imperial e burguesa sobre a revolução porque a chave de compreensão de ambas as obras de arte – o código alegórico da época – teria sido perdida, levando o leitor a tomar o caráter indecifrável das alegorias como característica do seu uso moderno.

Walter Benjamin já via na chave de decifração da alegoria barroca o luto, ligado à experiência perdida da rememoração: “este ponto de vista, fundado na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a própria natureza, constitui o fermento da profunda alegorese ocidental”.<sup>21</sup> Nessa concepção, a natureza caída está de luto porque é muda. Mas é o inverso desta frase que nos leva mais fundo até a essência da natureza: é a sua tristeza que a torna muda. “Em todo o luto existe uma tendência para o mutismo, e isso significa infinitamente mais que a incapacidade ou relutância em comunicar. O sujeito do luto sente-se plenamente conhecido pelo incognoscível”.<sup>22</sup>

18. OEHLER, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 22.

19. BENJAMIN, *Passagens*, p. 505-511.

20. OEHLER, *O velho mundo desce aos infernos*, p. 35.

21. BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 248.

22. BENJAMIN, *Origem do drama trágico alemão*, p. 248.

Para Dolf Oehler, as jornadas de junho de 1848 estão no centro da escrita de Baudelaire, Heine ou Herzen, fixando o olhar do intelectual atingido, obcecado pela recordação do massacre como um crime coletivo, no qual ele, por maior que seja a ruptura com sua classe, tem, não obstante, uma parcela de culpa. A dialética utópica que encerra a alegoria final presente no *Santeiro do Manguê*, talvez possa ser encontrada em um crime coletivo.

Tal crime está relacionado ao Manguê real, o bairro carioca no início do século XX. Há muitos estudos que nos mostram de forma muito precisa a “ascensão e queda” da prostituição carioca. Nessa cartografia prostibular, o bairro da Lapa foi frequentado por uma elite da vida boêmia carioca e se contrapõe ao Manguê, caracterizado por uma prostituição que ficou registrada por sua pobreza, por sua decadência e por seu público proletário: “Parte das ruas transversais do Manguê, à margem do centro do Rio, foi sendo destinada, desde fins do século XIX, ao confinamento das prostitutas das classes mais baixas. Iniciava-se o controle da prostituição e sua regulamentação por parte do Estado, na tentativa de restringi-la a áreas designadas à prostituição tolerada”.<sup>23</sup> Em 1920, a polícia foi encarregada de “limpar” a cidade para a visita dos reis da Bélgica: as prostitutas foram presas por vadiagem e depois alojadas em bordéis em nove ruas transversais do Manguê.

Constituiu-se, então, um sistema não oficial pelo qual a polícia registrava os trabalhos do sexo e intervinha na administração dos bordéis. Fixou-se assim essa zona de baixo meretrício, em contraste com a prostituição de luxo, localizada no bairro da Lapa, O Manguê continuou como a “zona” mais popular e pobre, cuja decadência, juntamente com a da Lapa, se acentua a partir da política repressiva e moralizante do Estado Novo de Getúlio Vargas (os bordéis da Lapa foram fechados em 1943) e do deslocamento da vida noturna para Copacabana, depois da II Grande Guerra.

Localizado nas proximidades do centro do Rio, a alguns quilômetros da costa da baía de Guanabara e fora do alcance da modernização do centro comercial, teve início uma série de experimentos na administração policial da prostituição:

Por volta do final da década de 1920, a prostituição no manguê funcionava sob um sistema extra-oficial por meio do qual a polícia registrava as profissionais do sexo e interferia na administração dos bordéis. A imprecisão da lei gerou debates sobre as políticas de prostituição, que eram também estimuladas pelas disputas de profissionais liberais por autoridade, não somente para deliberar sobre a administração municipal, mas para determinar a identidade cultural e o futuro político do país.<sup>24</sup>

23. GOMES, *Nota ao Santeiro do manguê*, p. 64.

24. CAULFIELD, *O nascimento do Manguê*, p. 44.

As campanhas de controle da prostituição foram acionadas pelo medo do aumento da criminalidade, das epidemias e da desordem social no Rio. Esses problemas, aparentemente, foram agravados depois da abolição da escravidão, em 1888, quando um fluxo pesado de migrantes das áreas rurais e imigrantes estrangeiros sobrecarregou a capacidade habitacional e sanitária da cidade. A elite carioca tendia a associar as ameaças à saúde pública e às precárias condições de vida com a degeneração moral e racial atribuída à numerosa população de descendência africana. Para muitos, a imigração europeia ajudaria a reverter essa degeneração, “branqueando” a população.

Portanto, a constatação de que prostitutas europeias pobres misturavam-se com as brasileiras de descendência africana nas ruas da cidade incomodava a elite carioca, desejosa de que a capital servisse de vitrine de sua civilização para o resto do mundo e também para o país. As prostitutas pobres representavam o mal que ameaçava os seus esforços para civilizar a população e construir imagens do progresso do país:

essa percepção ficou clara em um relatório da enfermeira americana Betty Rice, que foi contratada para organizar visitas aos bordéis e levantar dados sobre as prostitutas para a campanha contra a sífilis, do Serviço de Saúde Pública, em

1920: Mrs. Rice, aflita com a campanha de moralização da polícia, que transferiu 1300 prostitutas da Lapa e do centro da cidade para o Mangue, em 1925, descreveu o local como “a peor (sic) secção da cidade, pardieiros pobremente construídos com pouca luz, mais (sic) ventilados, quasi (sic) em ruína, cobrindo uma área de 9 ruas com 125 casas e já ali morando 600 mulheres, e da peor (sic) casta, na maioria de raça negra!” Rice ficou chocada com o fato de as prostitutas “mais brancas” e de “melhor nível” terem sido forçadas a viver em tais condições”.<sup>25</sup>

O Mangue de Oswald de Andrade, que concentra o seu “teatro social como totalidade de reações” é assim o antigo bairro que concentrava a miséria do lumpen-proletariado e que foi destruído pelo controle das instituições públicas, pela violência do poder policial e também pela urbanização capitalista, que varre os dejetos humanos dos caminhos de circulação da mercadoria com maior valor, atirando-os na periferia:

Não há mais o Mangue, dizem – Aquela nojeira!  
Puseram por cima do Mangue Timoschenko  
Os lustres  
Duma avenida ilustre<sup>26</sup>

25. CAULFIELD, *O nascimento do Mangue*, p. 57.

26. ANDRADE, *O santeiro do Mangue*, p. 40.

Como um tanque do Marechal Timoshenko, da Segunda Grande Guerra, a urbanização do capital transformou o Mangue em depósito humano. Ao contrário de seus colegas estalinistas, Oswald concentra sua atenção não sobre o proletariado organizado, mas sobre as massas excluídas do mercado de bens de consumo brasileiro e transformadas, elas próprias e seus corpos, em produtos do mais baixo valor. No final do século XIX e início do XX, o governo do Brasil inicia uma campanha de modernização das cidades, no caso específico do Rio de Janeiro, a urbanização começou a partir de 1902, quando assume a presidência Rodrigues Alves. A cidade colonial fluminense é abandonada, dando lugar a largas avenidas aos moldes da Paris do Barão de Haussmann.

#### TENTATIVA UTÓPICA

Mas talvez esteja depositada, sob a lama deste Mangue antiutópico, a face utópica iluminada, soterrada sob a sujeira do esquecimento que marca o drama-épico-lírico cadavérico do *Santeiro*. No seu ensaio *Variações sobre o matriarcado*, inspirado nas pesquisas antropológicas de J.J. Bachofen, Oswald acredita que as origens das sociedades civilizadas apontam para a divisão do trabalho como grande responsável pela ruptura com o equilíbrio natural do mundo primitivo. Desde então, impôs-se o patriarcado, baseado na propriedade privada da terra, na herança paterna e na monogamia, em detrimento do matriarcado, que fora

calcado na propriedade coletiva da terra, no filho de direito materno e na poligamia.

Oswald enxergava nas feições matriarcais da Idade Média outra possível raiz das utopias vindouras. Esse caráter matriarcal estaria ligado a três causas interdependentes: o declínio do “patriarcado romano” com as invasões bárbaras; a interrupção do comércio com o oriente, que levava a substituição da escravidão pela servidão; e, por fim, a poligamia generalizada.

É necessário insistir sobre o caráter matriarcal que tomou a Idade Média em face do derrocamento do poderio patriarcal romano. [...] No entanto, historiadores e sociólogos esquecem essa fase essencial de transformação dos costumes do Ocidente, que o cristianismo mesmo vitorioso e oficial não poderia deter de modo nenhum. Pode-se afirmar que desde o século V até o IX [...] o que presidiu a vida incerta e nômade da Europa foi o mais completo e livre estado de poligamia. Isto ligado a uma concepção do bem-estar geral que fugia a qualquer cogitação de acúmulo de riqueza e exploração de classe [...]. Somente a fecundidade jorrada e renovada do coito livre poderia, no primeiro desequilíbrio do mundo medieval, fazer resistir essa amálgama humana aflitivamente abatida pelos revezes da fome e da peste, da guerra e da anarquia e trazê-las até dias mais claros.<sup>27</sup>

27. ANDRADE, *A utopia antropofágica*. p. 263-64.

O matriarcado articula-se, portanto, com outro conceito fundamental à reflexão histórica de Oswald, a utopia: “no fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto. [...] Toda Utopia se torna subversiva, pois é o anseio de romper com a ordem vigente.”<sup>28</sup> Para o autor brasileiro, “chama-se de Utopia o fenômeno social que faz marchar para frente a própria sociedade”.<sup>29</sup>

Parece-me que o conceito de utopia para Mannheim, presente na obra citada por Oswald, é diferente dessa leitura que a afirma como “o fenômeno que faz marchar a sociedade”. Para Mannheim, o que determina a sucessão, a ordem e a valoração das experiências individuais isoladas do sujeito é o elemento utópico, quer dizer “a natureza do desejo predominante”.<sup>30</sup> Este desejo é o princípio organizador que molda a “**forma em que experimentamos o tempo** [grifo nosso]”.<sup>31</sup> A forma em que ordenamos os acontecimentos, e o “ritmo inconscientemente enfático”<sup>32</sup> que o indivíduo, em sua espontânea observação dos acontecimentos, imprime ao fluir do tempo, aparece na utopia como um quadro imediatamente perceptível, o quando menos “como uma série de sentidos diretamente inteligíveis”.<sup>33</sup> Para Mannheim, a estrutura interna da mentalidade de um grupo nunca se pode compreender melhor do que quando “nos esforçamos em penetrar seu conceito de tempo à luz de suas esperanças, de suas aspirações, de seus propósitos”.<sup>34</sup>

Sobre a base destes propósitos e destas esperanças, uma mentalidade bem definida ordenaria não só os acontecimentos futuros, mas também os do passado: “A psicologia moderna mostra que o todo (*Gestalt*) é anterior às partes e que nossa primeira compreensão das partes nos chega através do todo, e o mesmo sucede com a compreensão da história”.<sup>35</sup> Nesta compreensão da história apareceria também o sentido do tempo histórico como uma totalidade prenhe de significados que ordena os acontecimentos anteriores às partes, e “por meio dessa totalidade compreendemos verdadeiramente pela primeira vez o curso total dos acontecimentos e seu lugar dentro dele”.<sup>36</sup>

O essencial na definição de utopia de Mannheim é o lugar central que confere ao sentido histórico-temporal, colocando em relevo as relações que existem entre cada utopia e a correspondente perspectiva histórica do tempo de toda classe social que experimenta seus sonhos e desejos: “as mudanças de substância e de forma da utopia não se realizam em um ramo separado e independente da vida social. As formas sucessivas da utopia estão estreitamente vinculadas com determinadas etapas de desenvolvimento, e em cada uma destas com certas classes sociais.”<sup>37</sup>

Em vez de “fenômeno social que faz marchar para a frente a própria sociedade”, o conceito de utopia de Mannheim articula as diferentes maneiras com que cada grupo social

28. ANDRADE, *A utopia antropofágica*, p. 195-196.

29. ANDRADE, *A utopia antropofágica*, p. 196.

30. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 246.

31. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 246.

32. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 246.

33. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 246.

34. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 246.

35. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 246.

36. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 246.

37. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 243.

percebe o tempo e, por consequência, organiza e compreende suas próprias experiências. Se Oswald não soube compreender essa ideia teoricamente – no seu ensaio sobre o matriarcado – soube colocá-la em prática em *O Santeiro do Mangue*. A forma peculiar com que o tempo narrativo é organizado na obra, em uma sucessão de alegorias justapostas, sem unidade de ação compreensível, em que passado, presente e futuro aglutinam-se, convivendo em simultaneidade, parece-nos relacionadas à classe e à categoria social responsável por apresentar o foco narrativo da peça. Como a narrativa arruinada de *O Santeiro* é apresentada sob o ponto de vista das prostitutas do Mangue, a configuração temporal da obra está relacionada à maneira como essa categoria social experimenta seus desejos e utopias, organizando assim sua própria maneira de experimentar o tempo.

Assim, por meio da análise da estrutura da peça, talvez seja possível encontrar na comunidade das prostitutas do Mangue vestígios de uma possibilidade utópica. Herbert Marcuse, em *Eros e civilização*, questiona:

Em termos freudianos, é irreconciliável o conflito entre princípio do prazer e o princípio de realidade num grau tal que necessite a transformação repressiva da estrutura instintiva do homem? Ou permite a existência do conceito de

uma civilização não-repressiva, baseada numa experiência do ser fundamentalmente diferente, uma relação entre o homem e a natureza fundamentalmente diferente e de relações existenciais fundamentalmente diferentes?<sup>38</sup>

Para Marcuse, as próprias realizações da civilização repressiva parecem criar as condições indispensáveis para a abolição gradual da repressão. Uma de tais condições estaria ligada às próprias noções de tempo e de história. O fluxo de tempo seria o maior aliado natural da sociedade na manutenção da lei e da ordem, da conformidade das instituições que relegam a liberdade para os domínios de uma perpétua utopia; o fluxo de tempo ajudaria os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser, fazendo-os esquecer o melhor passado e o melhor futuro.

Essa capacidade para esquecer – que em si mesma já é o resultado de uma longa e terrível educação pela experiência – seria um requisito indispensável da higiene mental e física, sem o que a vida civilizada seria insuportável; mas é também a faculdade mental que sustenta a capacidade de submissão e renúncia. Esquecer é também perdoar o que não seria perdoado se a justiça e a liberdade prevalecessem. Contra essa rendição ao tempo, o reinvestimento da recordação em seus direitos, como um veículo de libertação, seria uma das mais necessárias tarefas do pensamento. No entanto, a faculdade da

38. MARCUSE, *Eros e civilização*, p. 28.

memória teria sido principalmente dirigida para a recordação de deveres, em lugar de prazeres; a memória, como vemos no *Jesus das Comidas*, espécie de juiz implacável da narrativa do *Santeiro*, foi associada à má consciência, à culpa e ao pecado.

Para Marcuse, a infelicidade e a ameaça de punição, não a felicidade e a promessa de liberdade, subsistem na memória e sem libertação do conteúdo reprimido da memória, sem descarga do seu poder libertador, é inimaginável a sublimação não-repressiva:

Desde o mito de Orfeu até a novelística de Proust, felicidade e liberdade têm estado associadas à idéia de reconquista do tempo: o *temps retrouvé*. A recordação recupera o *temps perdu*, que foi o tempo de gratificação e plena realização. Eros, penetrando na consciência, é movido pela recordação; assim, protesta contra a ordem de renúncia; usa a memória em seu esforço para derrotar o tempo num mundo dominado pelo tempo.<sup>39</sup>

Seguindo Karl Mannheim, Marcuse relaciona ideologia ao apagamento da memória; utopia à possibilidade de recordação e a novas maneiras de compreender a história e o tempo. O protesto utópico de Eros, que penetra na consciência e move a recordação, pode ser visto como a face da utopia presente no *Santeiro do Manguê*. Ao mesmo tempo em

que os corpos, tratados como descartáveis, das prostitutas alegorizam as relações mercantilizadas presentes no país, a existência e permanência do coro de prostitutas surge na peça como última fronteira de resistência ao processo urbanizador capitalista do Rio de Janeiro. A totalidade de reações, apresentada no espaço do Manguê, sugere a possibilidade de resistência de Eros. A morte e o cadáver, imagens presentes na forma e no conteúdo do texto de Oswald, podem assim transformar-se em possibilidade de outridade.

Compreender o tempo como uma sucessão de ruínas que vem do passado e antecipa o futuro torna-se assim a estrutura da peça, que corrói o tempo unitário e presente do drama. Sob o ponto de vista das prostitutas, a realidade brasileira como produtora contínua de cadáveres – representada pelas classes oprimidas expulsas do espaço urbano para as periferias das cidades –, é apresentada em chave crítica, e a temporalidade da formação brasileira emerge como caos social.

No entanto, como a peça apresenta o foco narrativo sob a organização dos desejos e aspirações das prostitutas dominadas e vilipendiadas, a utopia não chega a converter-se em um discurso articulado. Na verdade, a utopia do Manguê, presente na peça de Oswald, converte-se no contrário do conceito de utopia definido por Mannheim: “seu pensamento é incapaz de diagnosticar corretamente

39. MARCUSE, *Eros e civilização*, p. 201.

uma situação real da sociedade, não lhes interessa de forma alguma a realidade, antes se esforçam em seu pensamento por modificar a ordem vigente”.<sup>40</sup> No Mangue de Oswald, a utopia das prostitutas é incapaz de ação política, mas consegue expor precisamente as ruínas da realidade: a utopia nasce da lama, do seu negativo.

Se nos detivermos um pouco mais sobre a ideia de matriarcado presente na reflexão que promove Oswald, a partir de outros autores, talvez seja possível compreender outra face desse sonho coletivo: “um novo Matriarcado se anuncia com suas formas de expressão e realidade social que são: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes, ou a ausência de Estado”.<sup>41</sup> Para Oswald, “o mundo se divide na sua longa história em: Matriarcado e Patriarcado”<sup>42</sup> e a formação do Brasil teria se dado com o massacre patriarcal de sociedades indígenas de caráter matriarcal: “seria Matriarcado o fabuloso poderio atribuído às Amazonas, no Brasil Colombiano”.<sup>43</sup> A própria “prática da alteridade”, que, segundo Oswald, seria uma constante do “caráter nacional”, seria remanescente desse período anterior: “pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. A alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal”.<sup>44</sup>

Desenvolvendo esse enclive primordial e matriarcal, e analisando *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, Oswald relaciona o “homem cordial” a uma capacidade de identificar-se com o outro,<sup>45</sup> marca das sociedades indígenas: “no homem cordial a vida em sociedade é de certo modo uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se em si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão (...) é, antes, um *viver nos outros*.”<sup>46</sup> No entanto, esse pavor de viver consigo próprio, transforma-se, no homem cordial, em uma espécie de oposição dilacerante, que ele traz dentro de si: “Ele sabe ser cordial como sabe ser feroz”.<sup>47</sup> Para Oswald, a cultura matriarcal produziria esse duplo aspecto: “No contraponto agressividade-cordialidade se define o primitivo.”<sup>48</sup> Estaríamos diante de uma verdadeira utopia antropofágica, já que a cultura matriarcal “compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. De outro lado a devoração traz em si a iminência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade”.<sup>49</sup>

Oswald buscou localizar historicamente essa contradição entre alteridade e ferocidade, presente no “homem cordial brasileiro”, como herança e permanência das sociedades matriarcais indígenas. Independente do que há de utopia e deformação nessa leitura histórica da formação do país,

40. MANHEIM, *Ideologia y utopia*, p. 73.

41. ANDRADE, *A utopia Antropofágica*, p. 204.

42. ANDRADE, *A utopia Antropofágica*, p. 204.

43. ANDRADE, *A utopia Antropofágica*, p. 299.

44. ANDRADE, *A utopia Antropofágica*, p. 216.

45. Oswald baseou-se aqui nos relatos de Fernão Cardim, que menciona o fato do recém-chegado a uma taba indígena ser recebido com lágrimas e lástimas: “Entrando-lhe algum hóspede pela casa, a honra e agasalho que lhe fazem é chorarem-no: entrando pois logo o hóspede na casa o assentão na rede, e depois de assentado, sem lhe falarem, a mulher e filhas e mais amigas se assentão ao redor, com os cabelos baixos, tocando com a mão na mesma pessoa, e começam a chorar todas em altas vozes, com grande abundância de lágrimas, e ali contam em prosas trovadas quantas coisas têm acontecido desde que se não viram até aquela hora e outras muitas que imaginarão, e trabalhos que o hóspede padeceu pelo caminho, e tudo, o mais que pode provocar lástima e choro. >>>

46. ANDRADE, *A utopia Antropofágica*, p. 217.

47. ANDRADE, *A utopia Antropofágica*, p. 217.

48. ANDRADE, *A utopia Antropofágica*, p. 219.

49. ANDRADE, *A utopia Antropofágica*, p. 219.

45. >>> O hóspede nesse tempo não fala palavra, mas depois de chorarem por bom espaço de tempo limpão as lágrimas e ficão tão quietas, modestas, serenas e alegres que parece nunca chorarão, e logo se saudão [...] e depois destas cerimônias contão ao hóspede o que vêm”. (CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores J. Leite e Cia., 1925, p. 171-172)

interessa-nos apontar que o autor brasileiro conferiu interpretação própria aos estudos de Johan Jakob Bachofen sobre a sociedade matriarcal (Oswald conhecia e mencionou em diversos textos o *Matriarcado*, de Bachofen). Segundo Bachofen, a ordem familiar estabelecida da Antiguidade até nossos dias, caracterizada pelo domínio do *pater familias*, terá sido precedida por uma outra em que toda autoridade familiar era confiada à mãe. Esta ordem distinguia-se profundamente da ordem patriarcal do ponto de vista jurídico e do ponto de vista sexual. Todo o parentesco e, portanto, toda a sucessão era estabelecida pela mãe, que acolhia como hóspede o marido, ou mesmo, no início dessa era, vários maridos.

O aspecto utópico presente na alegoria da sociedade matriarcal, elaborada por Oswald em *O Santeiro do mangue*, está localizado na figuração de uma “comunidade matriarcal”, em que predominam as relações sexuais sem entraves, regida e organizada pelas prostitutas do Mangue, mas que não dispõem – ao contrário daquelas mulheres antigas – de controle algum sobre seus destinos. Por isso, essa utopia não tem qualquer feição harmônica: inspirado pelo desvelamento da ideologia da cordialidade brasileira, Oswald apresenta, na esteira de Sergio Buarque, o seu “teatro do mundo” nacional como o negativo da “afetividade da mulher brasileira”, outro de nossos lugares-comuns patriarcais.

Mesmo tornadas mercadorias – e aqui as prostitutas são alegoria de qualquer trabalhador, obrigado a vender sua força de trabalho, seu corpo e sua alma, nos diversos “mangues” do mercado – o coro de prostitutas do Mangue não abandona sua ferocidade contra o mundo que o cerca e o determina. O seu lema, constantemente repetido, o “Vam fudê, vam”, ganha aqui, além de seu caráter de *jingle* mercadológico, outra face: a da revolta.

Vem cá benzinho!  
Vem cá beleza Vem cá mocinho  
Ó gonorréia! Ó gonorréia!  
Ó gonorréia! Ó gonorréia! Vem cá!<sup>50</sup>

O clamor pela contaminação por meio da gonorreia é também forma de defesa e de ataque. O “mocinho” com dinheiro, chamado pelas prostitutas, é também nova vítima a ser devorada e contaminada pela doença, única arma de que dispõem as prostitutas para devastar o inimigo, tirando-lhe o dinheiro e a saúde. A própria forma da peça torna-se assim o foco narrativo das prostitutas e da contaminação: a contaminação e devoração das formas, essência do *Santeiro*, surge como testemunho da desorientação dos dominados, traumatizados pela urbanização violenta, mas que também podem resistir e dissolver o mundo existente, por meio da agressão e da corrosão. Agressão aqui se dá, no

50. ANDRADE, *O Santeiro do Mangue*, p. 38.

plano do conteúdo, aos clientes endinheirados e, no plano da forma, à teoria dos gêneros poéticos, que separa de maneira unilateral o drama, o lírico e o épico.

A contaminação violenta das formas – que coexistem justapostas, devorando-se mutuamente, sem harmonia; o drama a interromper o lírico, o lírico a corroer a narrativa, a narrativa a inverter os sentidos do drama, em um painel de caos alegórico – emerge do mangue como possibilidade utópica de uma sociedade de prostitutas que transforma a liberação dos entraves sexuais, promovida pelos ditames da forma mercadoria, em ato coletivo de contra-violência. Para terminar com outra cosmovisão utópica, a do romantismo, podemos citar o fragmento de Novalis que define perfeitamente essa utopia feroz das prostitutas no Mangue de Oswald: “Porco-espinho – um ideal”.<sup>51</sup>

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **O Santeiro do Mangue e outros poemas**. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 1991

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/UFMG, 2006.

BRECHT, Bertolt. “A ópera dos três vinténs”. In: **Teatro Completo 3**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BRITO, Mário da Silva. “O Santeiro do Mangue”. In: ANDRADE, Oswald. **O Santeiro do Mangue e outros poemas**. Rio de Janeiro: Globo, 2010, p. 9-15.

CAULFIELD, Sueann. “O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942”. **Tempo**, núm. 9, julho, 2000, pp. 44-53.

GOMES, Renato Cordeiro. “Os ritos da cópula imemorial no reino deste mundo (uma aproximação a ‘O santeiro do mangue’, de Oswald de Andrade)”. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, [S.l.], n. 16, p. 221-236, dec. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/10113/9023>>. Consultado em: 7/12/2018

GOMES, Renato Cordeiro. “Contraponto de vozes: a biografia de ‘O santeiro do mangue’, de Oswald de Andrade”. **Travessia**, vol. 5, n. 12, p. 124-139, 1986. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1583/showToc>. Consultado em 7/12/2018.

GOMES, Renato Cordeiro. “Nota ao Santeiro do Mangue”. In: ANDRADE, Oswald. **Obra incompleta**. ALLCA, XX, 2003.

HEGEL, G.W.F. **Curso de estética. O sistema das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

51. NOVALIS, *Pólen*, p.158.

LUKACS, Gyorg. **Solzhenitsyn**. London: MIT Press, 1976.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia y utopia**. Cidade do México: FCE, 2014.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: LTC, 2010.

NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

SANTOS, Mario Vitor. "Celebração dramática do gozo". **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 19/03/1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/3/19/mais!/27.html>. Consultado em 8/12/2018.

*Recebido em: 24-12-2018.*

*Aceito em: 24-06-2019.*