**O buxixo dos Milagres:
visões ambivalentes da utopia em *o Santeiro do Mangue*,
de Oswald de Andrade**

**The Noise of Miracles:
ambivalent visions of utopia in Oswald de Andrade's *o Santeiro do Mangue***

Ivan Delmanto¹

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, Brasil

E-mail: ivan.matos@udesc.br

Resumo

O artigo analisa um texto híbrido de Oswald de Andrade, *O Santeiro do Mangue* – mescla de poemas líricos, fragmentos narrativos e diálogos dramáticos e corais –, como representante de uma dramaturgia moderna brasileira de feição negativa. As formulações de Theodor Adorno e Walter Benjamin são aqui apropriadas e deslocadas para se compreender os aspectos de negatividade que unem obras da dramaturgia nacional à particular e periférica formação histórica brasileira.

Abstract

The article analyzes a hybrid text by Oswald de Andrade, *O Santeiro do Mangue* – a mixture of lyrical poems, narrative fragments and dramatic and choral dialogues –, as a representative of a negative modern Brazilian dramaturgy. Formulations by Theodor Adorno and Walter Benjamin are appropriated and displaced here to understand the aspects of negativity that unite works of national dramaturgy with the particular and peripheral Brazilian historical formation.

Palavras-chave

Drama moderno. Dialética. História do Brasil. Teoria crítica.

Keywords

Modern drama. Dialectic. History of Brazil. Critical theory.

¹ Ivan Delmanto é dramaturgo, encenador e professor de teoria teatral.

Milagre permanente

Paulo Eduardo Arantes, no ensaio *A fratura brasileira do mundo*, aponta que um dos mitos fundadores de uma ideológica nacionalidade periférica, como a presente no Brasil, é o do encontro marcado com o futuro:

tudo se passa como se desde sempre a história corresse a nosso favor. Um país, por assim dizer, condenado a dar certo”(...) E mais, o futuro não só viria fatalmente ao nosso encontro, mas com passos de gigante, queimando etapas, pois entre nós até o atraso seria uma vantagem” (Arantes, 2004, p.25).

Esse mito fundador talvez esteja presente desde o processo de colonização e não nos faltou apoio nas misérias da experiência histórica nacional para a cristalização dessa miragem consoladora.

Sérgio Buarque de Holanda, em *Visões do paraíso*, promove um verdadeiro inventário dessas fantasmagorias miraculosas do país, que serviram à barbárie da colonização. A obra recompõe o repertório de mitos, crenças e lendas que, desde os primórdios da descoberta, associavam a imagem do Novo Mundo americano à ideia – pregada pela teologia medieval – de que o Paraíso terrestre, longe de ser uma imagem abstrata e inatingível, era, ao contrário, um espaço que, apesar de distante, se encontrava à disposição, no território brasileiro e na esperança dos colonizadores de ingressarem num Paraíso coberto de riquezas materiais como dádiva às suas orações e massacres:

De fato, procuraram o Eldorado (...). E sempre, já houve quem o dissesse, com aquela mescla de espiritualidade e riqueza, de devoção e ambição, da religião de Cristo e do culto do bezerro de ouro, que se acha à base da demanda obstinada. (...) chega em dado momento a receber um sinete oficial (...) com a remessa, em várias épocas, de poderosos contingentes militares incumbidos de descobrir aquele país encantado (Holanda, 2001, p. 38-39).

No final do livro, Sérgio Buarque se refere à nossa história econômica como uma verdadeira procissão de

milagres:

teremos também os nossos eldorados. O das minas, certamente, mas ainda o do açúcar, o do tabaco, de tantos outros gêneros agrícolas, que se tiram da terra fértil, enquanto fértil, como o ouro se extrai, até esgotar-se, do cascalho, sem retribuição de benefícios. A procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá a Independência, sequer, ou a República (*Ibid.*, p. 403).

A partir da análise dessa singular formação histórica brasileira, venho constatando até aqui, em minha pesquisa acerca da história do teatro nacional (Delmanto, 2016) - investigação que o presente artigo pretende, brevemente, relatar -, certa dialética entre esperança e catástrofe, presente em parte da dramaturgia moderna produzida no Brasil. A presença constante de figurações utópicas nas peças que venho analisando, corroídas sempre pela negatividade de um panorama histórico de acúmulo de ruínas sociais, revelaria a constante ilusão que fratura essa procissão de milagres, situada, na realidade, sobre o solo revolvido da mais brutal dominação de classe. Pretendo aqui demonstrar como esse conflito surge em uma obra que permaneceu inédita durante toda a vida de seu autor, Oswald de Andrade: “O santeiro do Mangue”.

A formação negativa

Segundo os autores percorridos até aqui, o milagre parece ser a fantasmagoria específica que assola parte do processo histórico brasileiro e, por isso, não pôde ser apagado das peças, mesmo quando, na superfície do material, tais peças alegorizavam o país da maneira mais pessimista: a utopia transforma-se em negatividade e a negatividade em utopia, em um movimento contraditório sem síntese, que remete à formação brasileira, que caracterizo como negativa.

Descrever a formação histórica do teatro brasileiro como negativa, significa encontrar, na estrutura formal de muitas peças nacionais, a face de uma espécie de dialética estagnada, um modo contínuo de aniquilamento, gerado por oposições irreconciliáveis, mas que não encontra transformação, apenas fissuras paralisadas, ou feridas

incuráveis. O que encontramos de específico, ao longo da pesquisa, no processo de formação da dramaturgia brasileira é a presença de uma dialética sem síntese e sem movimento, ou por outra, baseada em movimentos que só promovem o avanço por meio de um eterno retorno do mesmo. Isso nos fez tentar definir as diversas formas dramáticas encontradas a partir do conceito de dramaturgia negativa, que vale dizer, aproxima-se da definição adorniana de dialética, caracterizada por uma contraposição à pretensão malograda da dialética idealista de realizar na história a identidade entre sujeito e objeto.

O centro da crítica de Adorno à filosofia idealista é a caracterização do conceito, nessa tradição de pensamento, como produção constante, e virtual, de identidade. Dessa exposição da dialética idealista, de matriz hegeliana, Adorno apresenta um objetivo da sua dialética negativa: voltar-se contra a identidade entre o pensamento e o pensado, não visar à identidade, pressuposta desde o início na totalidade do pensamento filosófico ou científico ocidental, mas a não-identidade entre coisa e pensamento, realidade e conceito.

Empregar ou recriar essa dialética negativa na análise da história teatral brasileira significa não deixar passar a insuficiência das definições conceituais que procuraram, ao longo do tempo, adequar realidade nacional e conceito, em nosso caso, os conceitos formulados pela experiência cênica e dramática dos países do capitalismo central. Na verdade, a demonstração da insuficiência das definições conceituais não se deve considerar como uma espécie de déficit a ser superado, senão como o verdadeiro resultado, ou por outra, o pensamento crítico não deve tratar de ir além de semelhante desajuste, mas deve sondar quais consequências tal deslocamento pode trazer para a reflexão histórica acerca da realidade. No caso da dramaturgia brasileira, seus desvios e desencaixes em relação aos gêneros europeus – o drama moderno, no caso deste artigo – não indica uma deficiência individual de cada artista, mas é possível indagar, se precisamente nos intervalos, nos interstícios, no que resta neste descompasso entre modelo europeu e forma teatral local, não reside o teor de verdade sobre as agruras e fracassos das formas de sociabilidade nacionais. O objetivo crítico deixa de ser o ajuste entre pensamento e fenômeno, mas a diferenciação, já que o ponto de partida da dialética negativa é a ideia de considerar o objeto individual como infinitamente mais complexo e heterogêneo do que qual-

quer de seus conceitos potenciais.

Esse choque entre a realidade local e a forma europeia gerou obras que podem ser lidas por meio da reunião de seus múltiplos pedaços acumulados, gêneros sobrepostos e não acabados, personagens e ações aglutinadas, sem unidade coerente, lógicas narrativas despedaçadas, advindas de referências díspares. Testaremos essa hipótese da formação teatral negativa a seguir, por meio do confronto com *O Santeiro do Manguê*.

Milagres fantasmagóricos no Manguê

Em seu trabalho das *Passagens*, Walter Benjamin desenvolve as implicações críticas dos conceitos de fetichismo da mercadoria e de reificação, apresentados não apenas em *O capital* de Marx como também em *História e consciência de classe*, de Gyorg Lukács. Mas Benjamin procurou abordar, com maior profundidade e como expressão cultural do fenômeno da reificação, o conceito de fantasmagoria, que aparece de forma passageira nas obras dos dois pensadores que o influenciaram. Em uma carta a Gretel Adorno, de março de 1939, escreve Benjamin: "Tenho me ocupado, da melhor forma, (...) dado o meu tempo limitado, com um dos conceitos básicos das *Passagens*, colocando em seu cerne a *cultura da sociedade produtora de mercadoria enquanto fantasmagoria*" (Benjamin, 2015, p.156).

O conceito, para Benjamin, de fantasmagoria está intimamente ligado ao seu objetivo de investigar o conceito de reificação, ou coisificação, no plano da cultura. Em *O capital*, Marx escreveu:

Esse caráter de fetiche do mundo da mercadoria tem origem no caráter social peculiar do trabalho produtor de mercadorias. (...) É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a *forma fantasmagórica de uma relação entre coisas* (Marx, 2012, p.147).

Ainda segundo Benjamin, o uso que Marx faz da noção de fantasmagoria descreve a relação reificada, mediada por mercadorias, entre pessoas. O crítico alemão dá atenção especial a esse trecho, citando-o nas *Passagens*, mais precisamente no fragmento [G5, 1]. E também acrescenta, na mesma entrada, outros trechos de *O capital*, em que Marx menciona a "objetividade espectral e vida própria" da mercadoria, que "age segundo

leis próprias tal como atores em um palco fantasmagórico” (Benjamin, 2006, p. 217).

Importante notar que o destaque se dá sobre o caráter espectral da mercadoria, comparado a um espetáculo teatral. Jaeho Kang afirma que Benjamin pretendia, originalmente, dar às suas *Passagens* o título "Galerias parisienses: uma *Féerie* dialética". Enquanto o termo

dialético aparentemente indica sua ideia central da história como a relação entre o Então e o Agora, o termo *Féerie* designa os aspectos espetaculares da cultura moderna. (...) *Féerie* foi forjado na Paris de 1823 para descrever a forma do espetáculo teatral (Kang, 2009, p. 216).

Dessa forma, a ideia de fantasmagoria permite a investigação do espetáculo da cultura da mercadoria: “Deve-se chamar a atenção para o fato, igualmente, de que, nas *Passagens*, Benjamin emprega o termo fantasmagoria como uma categoria central com recurso a qual examinar o espetáculo da modernidade” (Kang, 2009, p.217). A chave estaria, portanto, em demonstrar o conceito de fantasmagoria a partir do quadro geral da reificação capitalista. Tal espaço social contemplativo é gerado quando o valor de troca pertencente à mercadoria, em seu caráter de fetiche, prende-se igualmente à sociedade que a produz, não como é na realidade, mas

(...) como quando se representa a si mesma e julga entender a si mesma sempre que se abstrai do fato de que produz, precisamente, mercadorias. A imagem que a sociedade produtora de mercadorias produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura, corresponde ao conceito de fantasmagoria (Benjamin, 2006, p. 711).

Poderíamos também nos lembrar aqui do importante ensaio de Adorno sobre Wagner, em que se define a cultura como um bem de consumo no qual nada deve nos lembrar de como ele veio a surgir:

a lei formal (...) de Richard Wagner consiste em ocultar a produção sob a aparência do produto. O produto se apresenta como produtor de si mesmo. (...) Posto que o fenômeno estético não deixa perceber as forças

e condições de sua produção real, sua aparência, enquanto isenta de resquícios, aspira ao ser (...) As óperas de Wagner tendem ao espelhismo, ao lado exterior da mercadoria má: a fantasmagoria (Adorno, 2008, p. 82, tradução nossa).

A fantasmagoria seria, portanto, a aparência estética adotada pela mercadoria, a sua “forma”. Enquanto mercadoria, é ilusória: torna-se “a realidade absoluta do irreal” (Adorno, 2008, p. 83), ou irrealidade real, que consiste em dissimular magicamente sua própria gênese no trabalho, nas relações entre meios e modos de produção, em determinado período e espaço históricos.

Para Jaeho Kang (2009), o termo fantasmagoria foi originalmente criado por Etienne-Gaspard Robertson - um físico belga estudioso de fenômenos óticos - e dava nome ao espetáculo de fantasmas que ele apresentou pela primeira vez em Paris, em 1797. Tais espetáculos eram exibições de ilusionismo, um tipo de entretenimento público em que fantasmas eram criados por meio do uso de lanternas mágicas. Para Benjamin, o termo indicaria os traços principais do espetáculo, ou por outra, um “declínio na comunicabilidade da experiência: a transformação da comunicação envolvendo co-presença em comunicação com um outro ausente” (Kang, 2009, p. 220).

Nesse sentido, o conceito de fantasmagoria também indicaria uma transição de formas técnicas de comunicação, o abandono da comunicação narrativa na forma oral de se contar histórias, substituída pela crescente indústria da informação. A fantasmagoria não indicaria, portanto, um modo nem parcial nem transitório, mas geral, de experiência, decorrente da expansão da transformação de todas as relações sociais segundo a lógica da mercadoria. “Ao colocar a noção de fantasmagoria no centro de sua análise da modernidade, Benjamin estabelece uma nova base teórica a partir da qual desenvolve uma análise mais sistemática da cultura pós-aurática, isto é, a cultura do espetáculo” (Kang, 2009, p. 220).

Para compreendermos uma sociedade de origem colonial e escravista como a brasileira, na periferia do sistema mundo capitalista, é necessário, no entanto, deslocar as ideias e conceitos de origem europeia, submetendo-os a uma espécie de “trabalho do negativo periférico”, parafraseando a célebre caracterização de Hegel sobre o desenvolvimento histórico da razão e do espírito, fraturado por negatividade. Começemos observando como o

espaço da urbanização periférica brasileira distingue-se daquele descrito por Benjamin, ancorado em sua análise sobre a metrópole europeia de Paris.

O local em que se passa a ação da peça de Oswald de Andrade, *O Santeiro do Mangue*, é a chamada “República do Mangue”, que existiu historicamente desde os anos 1920, no Rio de Janeiro. O Mangue consistiu na tentativa mais concreta de efetivação do projeto de criação de uma área destinada exclusivamente à prática da prostituição em uma região da capital carioca:

essa área (...) funcionava sob orientação médica periódica que era ministrada pelo hospital da então Fundação Gaffrée e Guinle, e sob a supervisão e controle da polícia, no caso o 13o. Distrito Policial (...) Médicos e policiais começaram a defender diversos argumentos de fundo moral, com o objetivo de justificar suas estratégias de controle da prostituição na cidade(...). No entanto, concordavam que a prostituição era um mal necessário, pois, apesar de contribuir para a desmoralização social, ajudava a estabilizar a tranquilidade das famílias. (...) Outro fator, além do social, tornava-se de primeira importância: o controle de doenças venéreas, sobretudo o da sífilis (Leite, 2005, p. 5 e 6).

Benjamin escolheu, no seu trabalho sobre Baudelaire, a alegoria da “prostituta” como expressão da fantasmagoria da sexualidade reificada, substância da modernidade capitalista. No caso brasileiro, a particular fusão entre livre mercado e área controlada pelo Estado, criada e segregada pela polícia, como era o caso do Mangue, parece constituir diferença fundamental à alegoria das profissionais do sexo.

Uma das particularidades históricas das personagens dessas trabalhadoras do Mangue da peça de Oswald está no seu coro miserável e heterogêneo, fusão de imigrantes europeias desvalidas, indígenas, mulheres negras, descendentes de famílias escravizadas, em perfis bastante de acordo com os relatos que Juçara Leite recolhe das fichas da antiga República do Mangue:

A violência sexual (...) ocorria em muitos casos de defloramento dessas mulheres. (...) Zilda, com ficha número 1046, natural de Cachoeiro de Itapemirim, branca, doméstica, solteira, com instrução ‘primária’, nascida aos 29/04/1930, (...) cujo primeiro

registro na República do Mangue data de 18/11/1954: viveu com seus pais até 18 anos, em sua terra natal, perdeu-se aos 12 anos, isto é, foi estuprada por dois indivíduos empregados de uma fazenda, na qual trabalhava; (...) em consequência teve uma criança (Leite, 2005, p. 93).

Os casos recolhidos e narrados pela historiadora indicam, em grande parte das vezes, a estadia no Mangue de mulheres vindas de famílias de escravos libertos ou de trabalhadores rurais sem ocupação. Assim, testemunham, em seu coro excluído, a exploração da força de trabalho no Brasil, que, dos postos ocupados pelos escravos ou pelos homens livres dependentes do favor, começava agora a formar o proletariado nas indústrias. Esse movimento de higienização da cidade, que marcou o controle médico e policial da República de prostitutas também ocorria nas indústrias:

A valorização do modelo da ‘fábrica higiênica’ marca o despontar da mudança para um novo regime disciplinar, (...) que pretende tornar o espaço de produção tranquilo, agradável, limpo e atraente para o trabalhador e tratá-lo como um ‘cidadão consciente e inteligente’ (Rago, 1985, p. 37).

No entanto, os inspetores públicos afirmavam que, ainda nos anos de 1930 havia “industriais liberais resistentes às inovações do mundo moderno e que fazem os operários trabalharem em espaços escuros, apertados e anti-higiênicos onde se amontoam indistintamente, contraem doenças ou são acidentados” (*Ibid.*, p.47). Enquanto as prostitutas do Mangue eram cadastradas, fichadas e examinadas, cercadas em um único bairro, o período que vai de 1910-1930, assistia a uma “redefinição dos procedimentos de disciplinarização do trabalho, que apela para as noções de ciência, de técnica e de progresso, configurando um projeto de construção da nova fábrica” (*Ibid.*, p. 48).

A peça de Oswald apresenta-nos esse processo em que a habitação e o trabalho do pobre não escaparam ao desejo de disciplinarização do proletariado manifestado pelos dominantes. Proletariado que, no Brasil de então, era inferior em número e presença econômica à classe trabalhadora rural:

Pode-se grosseiramente admitir que a base econômica da maioria das capitais de estado brasileiras era, até o fim da segunda guerra mundial, fundada na agricultura que se realizava em sua zona de influência e nas funções administrativas públicas e privadas, mas, sobretudo, públicas. (...) O crescimento e, depois, o decréscimo de Manaus e Belém é o exemplo mais clássico desses impactos diretos, a partir da decadência da extração e do comércio da borracha (Santos, 1993, p. 25).

Milton Santos destaca, no trecho acima, um traço típico da urbanização periférica nacional: a preponderância da base econômica agrária e dos investimentos do setor público. Nos projetos estatais de moradia operária, a burguesia industrial e agrária, os higienistas e os poderes públicos visualizaram a possibilidade de instaurar uma espécie de nova gestão da vida da classe trabalhadora pobre e controlar a totalidade de seus atos, ao reorganizar a fina rede de relações cotidianas que se estabelecem no bairro, na vila, na casa, e, dentro desta, em cada cômodo.

A invasão da habitação popular pelos métodos de controle e de governo das populações, por meio do olhar vigilante e do olfato atento do poder estatal, assinala a intenção de instaurar a família nuclear moderna, privativa, trabalhadora e higiênica, nos setores sociais oprimidos, sem que houvesse, no entanto, base econômica no país, agrário e recém liberto do escravismo, para esse projeto modernizador capitalista. Note-se a diferença em relação ao panorama fantasmagórico da cidade descrita por Benjamin:

Bonaparte considerava que sua tarefa era a de assegurar a ordem burguesa... Indústria e comércio, os negócios da burguesia, deveriam florescer. Um grande número de concessões de estradas de ferro foi distribuído, subvenções concedidas, o crédito organizado. A riqueza e o luxo da burguesia aumentam (Benjamin, 2006, p. 171).

Já no século XIX, a Paris descrita por Benjamin tem seu processo de urbanização ancorado no modo de vida e na economia burguesa. No caso brasileiro, estamos diante de um processo que conjuga, de maneira aberrante, se comparada ao processo europeu, capitais

vindos de uma economia agrária e do Estado, em busca de impulsionar a industrialização. As prostitutas da peça alegorizam o destino dessa tentativa de higienização promovida pelo Estado e pela burguesia industrial-agrária: a presença constante da violência e da sífilis, no panorama favelizado do Mangue, retrata o fracasso do controle por meio da higienização e das estratégias científicas, em um país que a produção industrial ainda engatinhava, dificultando a geração de postos de trabalho urbanos, fato que obrigou o poder a recorrer à ação mais imediata – e brutal – da violência policial, para tentar conter a miséria nos perímetros segregados da cidade. Veremos adiante que, na peça de Oswald, a trajetória de seu coro de prostitutas revela que por aqui a fantasmagoria assume a forma espectral do milagre.

Tratando da reificação, sob a persistência tardia dos tabus sexuais em uma sociedade secularizada, em ensaio de 1962, Adorno constata, no período do pós-guerra europeu, uma “dessexualização do sexo”. Estaríamos diante da metamorfose da sexualidade em fantasmagoria:

(...) o prazer capturado ou permitido com sorriso complacente não é mais prazer algum; psicanalistas não teriam dificuldade em demonstrar que em todo o empreendimento sexual padronizado e controlado por monopólios, com as roupas padronizadas das estrelas de cinema, os prazeres substitutivos sobrepujaram o prazer propriamente dito. (...) O sexo é pasteurizado como *sex*, por assim dizer, como uma variante do esporte; o que nele é diferente permanece um ponto alérgico” (Adorno, 2015, p. 202).

Essa administração e controle das pulsões da sexualidade, que o Mangue oswaldiano das prostitutas isoladas e cadastradas expressa, poderiam ser rompidos apenas por meio de um contragolpe utópico, assim descrito por Adorno:

utopia sexual inclui não ser si mesmo e também, na pessoa amada, amar não apenas a ela própria: negação do princípio do eu. Ela estremece aquela variante da sociedade burguesa em sentido amplo, que desde sempre teve em vista a integração: a exigência de identidade (...). No centramento genital ao redor do eu e do outro igualmente fixo em si, para o qual não por acaso tornou-

-se moda o título de 'parceiro', esconde-se um narcisismo. A energia libidinal é deslocada para o poder, que a domina e, por isso, a engana" (Adorno, 2015, p. 206).

A função utópica que emerge da alegoria da prostituição, presente na peça de Oswald, está relacionada à possibilidade de negação da identidade, que a sexualidade administrada traduziu em tabus como a fidelidade ao parceiro e a integração da sexualidade genital como única forma aprovada de experiência sexual. Tal expressão emerge do recurso dramático das personagens não constituírem indivíduos, mas coros.

A alegoria utópica da "prostituta" fornece perversidade e negatividade, em "espantosa contradição com a forma empobrecida e frustrante de ganhar a vida em que se tornou a prostituição em uma sociedade de casas de vidro que desinfeta todos os esconderijos" (Adorno, 2015, p.210). As prostitutas, para Adorno, deveriam ser "defendidas como representantes não intencionais de uma outra possibilidade do sexo contra a vergonha da moralidade" (Adorno, 2015, p.211). A utopia coletiva e erótica do coro de prostitutas do *Santeiro do mangue* expressa um território em que o sexo não foi integrado, mas permanece odiado pela sociedade no que nele não se deixa implicar, espaço urbano representado pelos gritos e pela agressividade, pelos lamentos e pelo pranto frequente das prostitutas da peça. Vejamos o fragmento chamado "Vendeta", que descreve uma cena de vingança das prostitutas, organizadas contra um dos cafetões do Mangue:

VENDETA

— Vai acudi!
 — Péga!
 — E esse que vai aí de marrão!
 — Prende logo esse caraio!
 — A muié se matô por causo dele!
 — Dá um tiro!
 — Seciona a carótida!
 (Andrade, 1991, p. 36)

Assim, o que a alegoria das prostitutas na peça expressa o deslocamento da fantasmagoria para o milagre, de que falamos anteriormente. O milagre expressa, simultaneamente, a miragem das aspirações modernizantes e de gestão urbana, fracassadas, que a criação do Mangue representa, e também o seu negativo, sua função utópica. Seria possível ver na alegoria do coro

das prostitutas, presente na peça, não uma história escrita da formação negativa brasileira, dos deslocamentos sofridos pelo processo de modernização no mundo periférico, mas uma história de violência que é "festivamente" experienciada. Esta festa foi expurgada de toda a solemnidade, não conhece cantos celebratórios. A sua língua é a prosa agressiva e cortante, sumária, que arreventou os grilhões da escrita dramática do drama moderno europeu, manifesta uma espécie de consciência onírica na qual a esperança do novo começava a nascer sob a forma do milagre.

— Ninguém se meta. E o amigo.
 — Onde já se viu apanhá de puta! Seu Olavo passa preso pensando em Luis Carlos Prestes.
 — Esse home que serve!
 (Andrade, 1991, p. 33)

O líder revolucionário do Partido Comunista do Brasil, destaque no levante promovido pelo partido em 1935, aqui é evocado como contraponto ao homem que "não serve", um homem que "apanha de puta". Em sua violência e resistência aos homens, o coro das trabalhadoras do sexo fixa, além dos milagres modernizantes, sem solo histórico seguro, do fluxo capitalista dependente no Brasil, as expressões utópicas de revolta, consciência onírica das linhas de fuga da violência social, que *O santeiro* configura. A dramaturgia aos cacos, presente no texto de Oswald, não expressa com ânimo leve os seus objetos: não se apodera deles, como o drama moderno europeu tenta fazer, mas consegue fazer saltá-los do curso do processo histórico.

As imagens utópicas relampejam por um instante nessas constelações de perigo: identificam-se com os momentos históricos e promovem um desmantelamento contínuo. É possível, no instante do presente, interpretarmos esse desmantelamento que as obras teatrais promoveram, identificando sua dialética entre impulso destrutivo e impulso para a emancipação social.

O sentido histórico ainda presente na obra aqui analisada liga-se às suas formas agudas de expressar a crise permanente que assolou os sujeitos coletivos da história brasileira. Esses sujeitos, o coro das prostitutas, não surge na peça de modo nenhum como sujeitos transcendentais, já que *O Santeiro* apresenta o foco narrativo

da classe oprimida e em luta, nas suas situações mais extremas. A peça promove, à sua maneira desfibrada e fragmentada, aquilo que Benjamin chamou de “escrita histórica involuntária”, ou seja, é capaz de configurar imagens que surgem da presentificação anamnésica involuntária, imagens que, no momento de perigo, o momento presente da crítica dialética interessada, irrompem subitamente diante dos sujeitos coletivos da história.

Essa recordação involuntária nunca oferece – e é isso que, segundo Benjamin, a distingue da voluntária – um processo acabado no tempo, mas apenas uma imagem, uma alegoria de um processo de crise, daí que a desordem seja o espaço imagético da presentificação anamnésica involuntária. O milagre é também utopia de fuga da dominação, por meio da interrupção e da desordem do tempo linear progressivo. A desordem é o modelo da dramaturgia de *O santeiro*:

BOXINXO

— Levaro ela. A Zurmira que carregou.
 — Eu acuso esse santeiro inté depois de morto
 — Amanhã estão se lambendo
 — Doca o navá chegá que ele vai vê
 — Se agarraro com fé
 — Xi! quebrou a cabeça dela. Feis sete ponto
 — Uma garrafada! Credo!
 — Ela mordeu ele. Rançou um pedaço.
 — Bem feito! Não posso vê muié apanhá
 — Foi preso
 — Dispensara ele
 — Amanhã estão se lambendo
 (Andrade, 1991, p. 38).

Repare-se que as vozes da coralidade não estão estruturadas em uma polifonia organizada, mas seu modelo é o do buxixo, “buxinxo”, do burburinho, dos sons represados que escapam e denunciam.

Posicionados do outro lado do oceano da divisão internacional do trabalho, sob os escombros da periferia colonizada, fornecedora de matéria-prima e mão-de-obra barateada, Oswald de Andrade soube, ao deslocar os padrões modelares da dramaturgia moderna europeia, criar por aqui a partir do buxixo, configurando uma *totalidade contingente*. Isso significa que, com Oswald, o drama

moderno já funciona por aqui com o seu caráter de totalidade harmônica desmascarado. Essa totalidade contingente da forma, que adveio do esfacelamento do modelo europeu diante da problemática sociedade periférica, permitiu que o capitalismo brasileiro surgisse em *O Santeiro* em permanente estado de crise, a partir de uma estrutura formal dilacerada em burburinho. Tal estrutura foi gerada a partir da deficiência da racionalidade dramática e épica dos modelos teatrais europeus e também a partir do aspecto explicitamente contraditório da formação histórica nacional, impulsionada graças, e por causa, da crise constante, marcada por ciclos de milagres e miragens.

A fantasmagoria do milagre irrompe na peça sempre quando se acredita ser possível conciliar violência e relações de favor, exploração sexual e bênçãos de qualquer entidade divina, seja ela religiosa ou vincada pelo messianismo comunista do PCB de então:

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! Comunicai aos justicadores que existe aqui no Mangue um sujeito que ama. Um traidor no 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. (...)Eu me recolho ao Corcovado! (Andrade, 1991, p. 36).

Diante de seu próprio fracasso, que é também o fracasso das personagens em resistir à exploração, Jesus das Comidas transforma-se em pedra, “recolhendo-se ao Corcovado”. Mas o fracasso não foi absoluto: resta ao coro das prostitutas seguir, depois da derrota da conciliação, acreditando na utopia da revolta, outra forma de milagre fantasmagórico, mas que serve também à sobrevivência dos pobres em luta, que sonham fantasmagorias por meio dos cadáveres dos clientes ricos:

Gozai piranhas!
 Um corpo foi roto
 E jogado em pedaços
 Ao Canal das Hetaíras
 Plec! Plec! Plec! (Andrade,
 1991, p. 37).

Gyorg Lukács descreve os períodos de crise capitalista como momentos em que “os efeitos se manifestam sob a forma de uma paralisação no funcionamento dessas leis, sem que o entendimento reificado esteja em condições de encontrar sentido nesse caos” (Lukács, 2001, p. 231), já que com a especialização do trabalho, perdeu-se toda imagem da totalidade. Ora, em nossa posição periférica, o cotidiano é de crise permanente. A formação histórica dos sujeitos coletivos reificados no Brasil – acompanhado de suas miragens e milagres ligados à forma mercadoria mais desenvolvida – desenvolve-se em contradição com formas pré-modernas de coisificação, como as relações de favor, de cordialidade e o sistema escravista, gerando por aqui fantasmagorias impensadas no território da dramaturgia europeia, como a mãe escrava, habitando o drama burguês ao lado do filho branco, profissional liberal sem ocupação, que protagoniza o drama burguês-escravista *Mãe*, de José de Alencar, ou o coro de prostitutas que se vende para contaminar seus consumidores, presente em *O Santeiro*.

Essas formas brasileiras de pesadelo, imagens de miraculosas que unem espetáculo moderno e exploração genocida, contradizem a afirmativa também presente em *História em consciência de classe*: “em oposição às formas muito antigas da aquisição capitalista, é específico do capitalismo *moderno* o fato de que a *organização* estritamente racional do trabalho, não surgiu nem poderia surgir **em parte alguma** no seio de sistemas políticos construídos de forma irracional” (Lukács, 2001, p. 232, grifo nosso). O próprio processo histórico de formação brasileira, negativo e dependente, desmente a afirmativa de Lukács: o texto de Oswald revela o quanto, no início do século XX, era possível ouvir, no cotidiano da normalidade local, o boxixo de uma conjugação de racionalidade capitalista revertida em seu contrário, irracional e catastrófico, de crise permanente, sulcada por aspirações milagrosas irrealizadas. O sistema político patrimonialista serviu, no Brasil, para desenvolver o capitalismo moderno em uma convivência de crise constante entre racionalidade calculadora e cordialidade personalista, opostos que convivem sem síntese possível, em realidade em que um não sobrevive apesar do outro, mas sim um só vive por causa do outro.

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! (Andrade, 1991, p.34).

Fracionado por uma dialética negativa, de síntese impossível, *O Santeiro* testemunha o trabalho do negativo a que Oswald submeteu a herança europeia do drama moderno por aqui que, em virtude de nossas contradições locais, surge, ao contrário do modelo europeu, como totalidade contingente e precária. A ausência de uma tradição linear e formativa em nossa história teatral talvez seja fruto dessa consciência dos dramaturgos da inadequação e da fragmentação constante presente em muitas das obras da história teatral nacional, representada plenamente na peça analisada neste artigo. Quando falamos em tradição formativa, partimos, é importante ressaltar, da definição dada pelo crítico literário Antonio Candido, para quem, dentro do Sistema Literário nacional, formou-se uma experiência histórica em que

um escritor conseguia escapar à danação do recomeço solitário, à mercê das escolhas literárias sem continuidade com os resultados acumulados pela experimentação literária no país, realçando-lhe inclusive a dimensão coletiva da produção (Candido, 1975, p.117-118).

Teria sido assim com Machado de Assis, para quem não faltou “informação e abertura para a atualidade” e que, entretanto, quanto à tradição literária nacional “soube retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas” (idem). Ao contrário do que foi capaz de empreender Machado de Assis, em providência artística e crítica que depois seria seguida pelos modernistas em nossa literatura, não encontramos nos autores teatrais esse ponto de viragem assinalado por Candido, em que “a superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores” (Candido, 1989, p.153). É como se estivéssemos diante de um processo de formação negativa, provocado pelo abandono do vínculo local, em que cada nova geração de dramaturgos parece reco-

meçar seu trabalho do zero: não conseguimos identificar, no plano do desenvolvimento dos momentos decisivos dos textos teatrais brasileiros uma formação *cumulativa*.

Ao tentar fugir dos fracassos das experiências dramáticas passadas, Oswald busca uma obra capaz de conferir totalidade formal - que corresponde à utopia de emancipação da classe trabalhadora empobrecida, no plano dos conteúdos – assumindo o princípio do fragmento generalizado, o buxixo, como recurso dialético, para configurar uma imagem que não se deixa contemplar por inteiro. Para isso, busca conjugar, assim como a própria formação negativa do país nos revela no plano histórico, experiências literárias incompatíveis e de convívio impossível, como o drama moderno, a coralidade operística, a colagem de notícias, as narrações longas e grandiloquentes. A forma despedaçada que nos aparece dessa tentativas mantém, no entanto, o teor utópico dessa justaposição forçada e urgente, como saídas de emergência capaz de expressar, por meio de sonhos de milagres coletivos, nossas agruras e horrores históricos.

A forma do drama moderno em buxixo, criada por Oswald, ganha assim novo contorno: a utopia negativa do espaço do Manguê é expressa na forma do texto, em que a mistura de procedimentos épicos, líricos e dramáticos, de coros e de diálogos anônimos, de poemas-piadas e de cenas dramáticas, contesta a própria possibilidade da narrativa, da ação, da revolução, do discurso, da escrita e da encenação em um país dominado pela mercadoria e por seu par interdependente, os depósitos de dejetos humanos. A utopia das prostitutas é um grito mudo, mas que ganha voz se soubermos lê-lo como utopia negativa, como contra-narração da história hegemônica, como memorização da catástrofe.

Na crítica que procurei produzir neste artigo, o exercício da dialética negativa “repara nos fragmentos” (Adorno, 1978, p. 31) a injustiça que sofreram pelo pensamento identificatório. Nesse sentido – e assim eu procuro entender o Adorno deslocado para a reflexão teatral – a realização de uma autocrítica dialética do pensamento teatral brasileiro sempre é também a prática de uma justiça restituidora. Na forma desforme de *O santeiro do Manguê*, em vez das classificações a partir das vanguardas europeias ou de outras manifestações da modernidade europeia, é possível restituir sua função utópica. A utopia, na peça, é negada e afirmada simultaneamente, expressão do processo histórico de formação de um país

que, de tão arruinado, parece sempre inacabado. Tal inconclusão é, na peça, tal qual na dialética, índice de esperança.

Referências

ADORNO, Theodor. Negative Dialektik. In: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. 1978, vol. 6, p. 7-412.

ADORNO, Theodor. Ensayo sobre Wagner. In: *Obra completa, 13. Monografias musicales*. Madrid: Akal, 2008.

ADORNO, Theodor. Tabus sexuais e direito hoje. In: *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Unesp, 2015.

ANDRADE, Oswald. *O santeiro do Manguê e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Correspondência com Gretel Adorno*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015.

_____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

DELMANTO, Ivan. *A dramaturgia negativa: dialética trágica e formação do teatro brasileiro*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e Prática do Teatro – História do Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016, 436 páginas.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visões do paraíso*. São Paulo: Globo, 2001.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos estudos*. - CE-BRAP, São Paulo, n. 84, p. 215-233, 2009. Encontrado em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002009000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 31 mar. 2023.

LEITE , Juçara Luzia. *República do Manguê*. São Paulo: Yendis, 2005.

LUKÁCS, Gyorg. *História e consciência de classe*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.

MARX, Karl. *O capital, vol. 1*. São Paulo: Boitempo, 2012.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. Campinas, Hucitec, 1993.