



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Luciana Caeté Busson Ferreira

**O gozo dos Mistérios:
antropofagia e território no Mangue de Carnaval**

Rio de Janeiro

2023

Luciana Caeté Busson Ferreira

O Gozo dos Mistérios: antropofagia e território no Manguê de Carnaval



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A553 Ferreira, Luciana Caeté Busson.
 O gozo dos mistérios: antropofagia e território no Manguê de Carnaval /
 Luciana Caeté Busson Ferreira. – 2023.
 149 f.: il.

 Orientador: Leonardo Davino de Oliveira.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
 Instituto de Letras.

 1. Andrade, Oswald de, 1890-1954. Crítica e interpretação – Teses. 2.
 Andrade, Oswald de, 1890-1954. O santeiro do manguê – Teses. 3. Teatro
 (Literatura) – Teses. 4. Teatro Oficina – Teses. 5. Prostituição na literatura -
 Teses I. Oliveira, Leonardo Davino de, 1978-. II. Universidade do Estado do
 Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95:792.08(81)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
Dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luciana Caeté Busson Ferreira

O Gozo dos Mistérios: antropofagia e território no Manguê de Carnaval

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 17 de agosto de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (Orientador)

Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Andréa Sirihal Werkema

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Adalberto Müller Junior

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Para Aline Busson (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A Ariline Busson e Wilson Koman, por todo o amor, apoio, companheirismo e paciência, ao longo de toda a jornada.

Ao orientador Leonardo Davino de Oliveira, pela disponibilidade, diálogo, confiança e por ter indicado tantos caminhos durante a pesquisa

Aos professores Adalberto Müller Junior, Andréa Werkema, Deise Quintiliano, Éverton Barbosa, Giovanna Dealtry, Maria Cristina Ribas, Nabil Araújo e Roberto Bozzetti, pelos encontros e ensinamentos.

Aos colegas de curso, pela presença, troca e leveza durante o trajeto.

A todos os meus alunos e ex-alunos, pela constante construção.

Sai do lixo a nobreza
Euforia que consome
Se ficar, o rato pega
Se cair, urubu come

Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar

RESUMO

FERREIRA, Luciana Caeté Busson. *O gozo dos mistérios: antropofagia e território no Mangue de Carnaval*. 2023. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho apresenta a proposta de pesquisar a montagem teatral de *Mistérios Gozozos*, realizada em 1994 e 2015 pelo Grupo de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. A peça é elaborada a partir do poema dramático *O Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, escrito entre os anos de 1935 a 1950. Nesse texto híbrido, publicado postumamente, Andrade escolhe o Mangue, zona de baixo meretrício carioca, para confrontar a miséria, a marginalização e o projeto de desenvolvimento urbano das elites durante a primeira metade do século XX. Em *Mistérios Gozósos*, o Oficina se apropria de diversos gêneros teatrais para criar coletivamente um Mangue que abriga as desigualdades e contradições de um grande centro urbano do final do século XX e início do século XXI. Abordamos o espetáculo como criação autônoma que constrói uma relação de diálogo com o texto literário, realizando no processo um novo trabalho. Desta forma, não é o objetivo da pesquisa colocar uma das obras em posição superior à outra, tampouco conferir a fidelidade do teatro em relação ao poema. Para analisar a relação entre texto e peça teatral, foram levantadas questões que possam iluminar como se dá a configuração de determinados aspectos, a saber: a mudança no contexto histórico e social, o processo feito pelo teatro na vocalização e musicalização da poesia escrita, a mudança decorrente de uma criação individual, na obra escrita para uma elaboração coletiva, no teatro, as configurações da postura antropófaga em cada uma das obras, o posicionamento político que cada uma das obras assume diante do tema representado e a forma como o teatro apresenta uma obra literária ao público. Espera-se, através desta pesquisa, contribuir para o estudo das relações entre literatura e teatro e para o estudo da constituição da autonomia no pensamento cultural brasileiro através da antropofagia, postura de criação assumida por Andrade, na literatura e pelo Oficina, no teatro.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Teatro Oficina. Antropofagia. O santeiro do Mangue.

Mistérios Gozósos.

ABSTRACT

FERREIRA, Luciana Caeté Busson. *The joy of mysteries: anthropophagy and territory in the carnivalesque Mangue*. 2023. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The present work proposes to research the theatrical production of *Mistérios Gozozos*, performed in 1994 and 2015 by Grupo de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. The play is based on a dramatic poem by Oswald de Andrade, *O Santeiro do Mangue*, written between 1935 and 1950. In this hybrid text, published posthumously, Andrade chooses the Mangue, a low-prostitution zone in Rio de Janeiro, to confront poverty, marginalization and the urban development project of the elites during the first half of the 20th century. In *Mistérios Gozósos*, the Oficina appropriates several theatrical genres to collectively create a Mangue that shelters the inequalities and contradictions of a large urban center in the late 20th and early 21st centuries. We approach the play as an autonomous creation that builds a relationship of dialogue with the literary text, creating a new work in the process. In this way, it is not the objective of the research to place one of the works in a superior position to the other, nor to check the fidelity of the theater in relation to the poem. In order to analyze the relationship between the written text and the performance, we raised questions that could shed light on how certain aspects are configured, such as: the change in the historical and social context, the process performed by theater in the vocalization and musicalization of written poetry, the change resulting from an individual creation, in the work written for a collective elaboration, in the theater, the configurations of the anthropophagous posture in each of the works, the political position that each of the works assumes before the theme represented and the way in which the theater presents a literary work to the public. Through this research we hope to contribute to the study of the relationship between literature and theater and to the study of the constitution of autonomy in Brazil's cultural thought through anthropophagy, a posture of creation assumed by Andrade, in literature, and by Oficina, in theater.

Keywords: Oswald de Andrade. Teatro Oficina. Anthropophagy. *O santeiro do Mangue*.

Mistérios Gozósos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 –	Três obras exibidas em <i>Poéticas do Mangue</i>	21
Imagem 02 –	Capa de <i>Poesias Reunidas</i>	22
Imagem 03 –	Três gravuras do álbum <i>Mangue</i> , de Lasar Segall	23
Imagem 04 –	Natividade Medieval	37
Imagem 05 –	As vozes do coro de mulheres são intercaladas com os sons da orquestra	49
Imagem 06 –	A briga de casal se mistura ao desfile carnavalesco	50
Imagem 07 –	Seis obras produzidas durante <i>Mistérios</i> , na década de 1980	53
Imagem 08 –	Jesus das Comidas em <i>Mistérios Gozósos</i> , na década de 1990	63
Imagem 09 –	Cartaz do <i>Rito Pau-Brasil</i> (2015)	65
Imagem 10 –	Duas representações da Madonna do Rosário	70
Imagem 11 –	Jesus das Comidas e o Cristo Redentor	77
Imagem 12 –	O Cristo de Joãozinho Trinta e Jesus das Comidas	78
Imagem 13 –	Roderick Himeros em <i>Mistérios Gozósos</i>	81
Imagem 14 –	O Prólogo de <i>Mistérios</i>	86
Imagem 15 –	Eduleia e o Homem da Ferramenta	87
Imagem 16 –	A cama de Eduleia e <i>O Sonho da Prostituta</i>	88
Imagem 17 –	Eduleia e <i>O Sonho da Prostituta</i>	90
Imagem 18 –	O Coro das Putas Sagradas	94
Imagem 19 –	A atriz Denise Assunção canta “O Mangue Azul”	101
Imagem 20 –	Deolinda (centro), esposa virtuosa, acompanhada pelas vizinhas ..	106
Imagem 21 –	Olavo e Eduleia no Mangue	110

Imagem 22 –	Olavo (interpretado por Glauber Amaral) segura a imagem de São Jorge	111
Imagem 23 –	“Um beijo por minuto”: Gabriel Gava e Célia Nascimento	113
Imagem 24 –	A atriz Mariana de Moraes como Eduleia	115
Imagem 25 –	<i>A Última Ceia</i> (1495-98), de Leonardo da Vinci	118
Imagem 26 –	O ator Marcelo Drummond como Jesus das Comidas	119
Imagem 27 –	‘Para que não falte o pau nosso de cada noite’: os espectadores aceitam as bananas de Jesus das Comidas	120
Imagem 28 –	Jesus das Comidas recebe Deolinda no Manguê	122
Imagem 29 –	Eduleia descobre o presente de Olavo	125
Imagem 30 –	O diretor José Celso Martinez Corrêa nos bastidores de <i>Mistérios Gozósos</i> (2015)	127

SUMÁRIO

PRÓLOGO	12
1 O MANGUE DE OSWALD: NO PAPEL (1935-1950)	17
1.1 De onde vem o Mangue: algumas observações sobre o espaço urbano ...	17
1.2 Artistas no Mangue	21
1.3 Os Mangues d’<i>O santeiro</i>: história do texto	24
1.4 Resumo da ópera	30
1.5 Melodrama	32
1.6 Mistério	36
1.7 Um Mistério Político	40
2 O MANGUE DO OFICINA: NA CIDADE (1982- 1995)	43
2.1 Território	44
2.2 Primeiro Mistério: Caderneta de Campo	47
2.3 Segundo mistério: Ópera de carnaval	53
3 O MANGUE DO OFICINA: NA PASSARELA (2015)	64
3.1 Rosário: o Mangue circular	68
3.2 Seres sobrenaturais: Jesus das Comidas e Serafim Narrador	75
3.3 Lua cheia, rua cheia	82
3.4 Noturno no Mangue	88
3.5 Mangue Azul	97
3.6 Janela	102
3.7 Santa Ceia	117
EPÍLOGO	127
REFERÊNCIAS	131

APÊNDICE – Textos do programa de Mistérios Gozósos (2015)	138
--	-----

PRÓLOGO

O escritor Oswald de Andrade teve uma relação turbulenta com o cânone literário. Alfredo Bosi (1994, p.355) explica que, durante a década de 1920, Oswald teve destaque no movimento modernista, sendo responsável por divulgar a obra de Mário de Andrade e por articular a Semana de Arte Moderna. No entanto, de acordo com depoimento de Marília Antonieta de Andrade (2012, p.68), filha de Oswald, o escritor não gozava de grande prestígio no fim da vida. Os editores consideravam os textos de Andrade difíceis de serem vendidos, de forma que muitos de seus trabalhos permaneceram inéditos durante décadas (ANDRADE, 2012, p.68). Ainda conforme o depoimento de Marília de Andrade, Oswald faleceu em 1954, sentindo-se abandonado e esquecido, com receio de que seu valor jamais fosse reconhecido.

Em meio a essa obra em processo de abandono, os textos teatrais de Oswald de Andrade foram, durante muito tempo, considerados um ponto particularmente problemático em sua produção literária. Alfredo Bosi classifica o teatro oswaldiano como “muito mais próximo de um expressionismo pansexual que da assunção dinâmica dos conflitos sociais” (BOSI, 1994, p. 360). Ao publicar o *Panorama do Teatro Brasileiro*, em 1962, o crítico teatral Sábato Magaldi lamenta que os textos teatrais de Andrade sejam “irrepresentáveis” (MAGALDI, 2004, p.204), uma vez que a “audácia da concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador, conferem a essa dramaturgia um lugar à parte no teatro brasileiro – lugar que, melancolicamente, é fora dele e talvez tenha a marca do desperdício” (MAGALDI, 2004, p.204).

Andrade trouxe uma inovação radical em sua dramaturgia, buscando construir uma linguagem nova e até então sem precedentes. Esse aspecto da radicalidade estava presente também em sua produção poética. Para Haroldo de Campos, Oswald foi pioneiro ao trazer para a poesia brasileira as marcas de oralidade, a síntese, o anti-ilusionismo e a objetividade. Dessa forma, “a radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem” (CAMPOS, 2017, p.240).

Os textos para o teatro também trazem essas questões à tona. Ao comentar o teatro oswaldiano, Magaldi aponta que Andrade se interessava “pela fala colhida ao vivo, na rua” (MAGALDI, 2013, p.174) para criar diálogos que eram, simultaneamente, sintéticos e com uma “teatralidade evidente” (MAGALDI, 2013, p.174). O resultado é uma proposta até então sem precedentes para o nosso teatro. Justamente por este motivo, essas obras não puderam ser

encenadas imediatamente, de forma que Oswald de Andrade faleceu sem ver a montagem cênica de suas peças.

Porém, foi devido aos textos dramáticos que Oswald voltou a ser reconhecido como um dos grandes autores modernistas do Brasil. Marília Antonieta de Andrade lembra que foi a partir da montagem de *O Rei da Vela*, feita em 1967 pelo Teatro Oficina, que se deu “o primeiro reconhecimento público de Oswald, o início de sua trajetória de mito e de herói popular” (ANDRADE, 2012, p.75). Sábato Magaldi publica, em 2004, um volume dedicado exclusivamente à dramaturgia oswaldiana. Em *Teatro da Ruptura*, Magaldi comenta o impacto que a montagem feita pelo Oficina em 1967 teve para a recepção dos textos teatrais de Andrade:

Foi preciso esperar 30 anos, desde a publicação, para que *O rei da vela* irrompesse na montagem do Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, como espantosa obra de vanguarda. Até essa prova palpável da teatralidade de Oswald, ou não se acreditava nos valores cênicos de suas peças ou se esperava que elas fossem levadas para se fazer um juízo definitivo. (MAGALDI, 2013, p.04-05)

É preciso considerar também a mudança que o contato com a obra de Andrade causou no Teatro Oficina. O professor Armando Sérgio da Silva conta que o processo criativo do grupo, que culminou com a montagem de *O Rei da Vela*, possibilitou um importante caminho para pensar e abordar a cultura brasileira, levando-os a “encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar com a realidade de um país” (SILVA, 2008, p.151). Para encenar o espetáculo, o diretor José Celso Martinez Corrêa recorreu à proposta de antropofagia formulada por Oswald de Andrade em 1928. No *Manifesto Antropófago*, Andrade utiliza a figura do índio brasileiro, que fazia rituais de devoração dos corpos dos inimigos com objetivo de assimilar suas qualidades, para propor um caminho que possibilite o desenvolvimento da arte e do pensamento de vanguarda em um país historicamente colonizado e periférico como o Brasil. A antropofagia oswaldiana une elementos novos e tradicionais, brasileiros e estrangeiros, e se caracteriza pela combinação “da receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila” (NUNES, 1979, p.21). Para a montagem de *O Rei da Vela*, Martinez Corrêa se utiliza da antropofagia para criar uma linguagem cênica tão radical quanto aquela proposta por Oswald em sua escrita:

A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados. Nesse sentido, deveria ser um espetáculo iconoclasta, antidomástico, criativo e absolutamente livre. José Celso iria

promover uma espécie de massacre teatral, de deglutição das formas fixas. Ao se afastar do teatro – instituição burguesa –, ilusionista, o espetáculo iria configurar no palco uma teatralidade total, uma superteatralidade, por meio da síntese de todas as artes ‘maiores’ e ‘menores’: circo, show, teatro de revista, ópera, etc. (...) Ele parodiava quase todos os estilos, transformando o espetáculo numa forma provocativa. (SILVA, 2008, p.145)

Assim como Oswald, José Celso também publica um manifesto, escrito para a estreia da peça. No manifesto de *O Rei da Vela*, publicado originalmente em 1967, o diretor do Teatro Oficina explica que, ao ler o texto de Andrade, o grupo encontrou “o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo. (...) Tudo isso não cabia no teatro da época (...). Era preciso reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro.” (CORRÊA, 1998, p.85). Para Corrêa, toda a simbologia de *O Rei da Vela* “procura conhecer a realidade de um país sem história, preso a determinados coágulos que não permitem que essa história possa fluir” (idem, p.89). Por isso, “a história real somente se fará com a devoração total da estrutura (...) onde só a fecundidade da violência poderá parir uma história” (CORRÊA, 1998, p.85). Por todos estes motivos, a única fidelidade possível a Oswald de Andrade, no que diz respeito à montagem cênica de seus textos, é utilizar a liberdade de criação para “tentar reencontrar um clima de criação violenta, em estado selvagem, na criação dos atores, do cenário, do figurino, etc.” (CORRÊA, 1998, p.85).

A relação entre o Oficina e Oswald de Andrade, iniciada em 1967, continua até os dias de hoje. O Oficina se apropriou da antropofagia para buscar uma linguagem cênica que fosse, ao mesmo tempo, nacional e de vanguarda. Nacional, porque se preocupava com questões políticas, históricas e culturais brasileiras e porque utilizava formas artísticas que faziam parte da cultura popular do país, como o circo, a chanchada e o teatro de revista, bem como outros elementos populares, como o carnaval. E de vanguarda porque recorria às propostas artísticas inovadoras, como o *Living Theatre* (grupo de teatro experimental norte-americano, que veio ao Brasil e com o qual José Celso conviveu por um curto período de tempo), o Cinema Novo e o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud para construir uma nova forma de fazer teatro.

Ao longo de pouco mais de 50 anos, as pesquisas do grupo se preocupam em explorar, expandir e pesquisar a estética e filosofia antropófagas em diversos espetáculos teatrais e na produção de filmes, bem como de núcleos de pesquisa voltados para os diferentes aspectos da produção teatral (atuação, iluminação, música, vídeo). José Celso também esteve à frente da Universidade Antropófaga, projeto educativo cuja proposta é a transmissão e troca de

conhecimento voltada para diferentes expressões artísticas, criando diálogo entre a comunidade e equipes de atores, arquitetos cênicos, figurinistas e comunicadores.

O diálogo entre a obra literária de Oswald de Andrade e o teatro se ampliou com o passar do tempo. À frente do Oficina, Martinez Corrêa encenou diversos textos de Andrade: *O Rei da Vela* foi aos palcos em 1967, 1971, 1985, 2006 e 2018, além de ter virado um filme, também feito pelo Oficina, em 1982; *O Homem e o Cavalo* foi aos palcos em 1984. O *Manifesto Antropófago*, uma das obras mais conhecidas de Andrade, apesar de não ter sido escrito como peça de teatro, foi levado ao palco do Oficina através do espetáculo *Macumba Antropófaga* em 2011/2012 e em 2017. O *santeiro do Mangue*, poema dramático de Oswald publicado postumamente, foi apresentado ao público nos anos de 1994 e de 2015, sob o título de *Mistérios Gozósos*.

A quantidade de montagens feitas pelo Oficina a partir da obra oswaldiana indica um cuidadoso processo de reflexão por parte do grupo. O mesmo pode ser dito do processo criativo, que pode demorar meses, anos ou décadas, entre a leitura e seleção dos textos, pesquisa artística, e montagem teatral. As diversas montagens feitas a partir do mesmo texto podem ser compreendidas como um trabalho em que o grupo reflete sobre a própria criação e, ao mesmo tempo, procura levar a obra de Oswald de Andrade para diferentes tipos de público, em diferentes épocas, mostrando a atualidade e a relevância da obra oswaldiana para o cenário cultural brasileiro.

Dessa maneira, podemos afirmar que o Oficina cria um método de encenação em que as potencialidades, a atualidade e a radicalidade dos textos de Oswald de Andrade são identificadas e, a partir disso, desenvolve-se uma forma cênica que leve a proposta estética e intelectual de Oswald para o público. O trabalho do Oficina, diante disso, se torna relevante para que os textos de Andrade possam ser fruídos pelo público de uma nova maneira, a partir do contato com a montagem teatral. Esse processo permite uma nova possibilidade de relacionamento com a obra oswaldiana. Em poucas palavras, é possível dizer que o Oficina deu aos textos de Oswald de Andrade a teatralidade, sendo este termo definido como: “o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito” (BARTHES, 1964 *apud* PAVIS, 2011, p.372).

Esta pesquisa surge nesse contexto, considerando o diálogo estabelecido entre o teatro e a literatura, mais especificamente na relação que o Oficina constrói com a obra de Oswald de Andrade. Concentramo-nos no texto *O santeiro do Mangue: Mistério Gozozo em forma de ópera* (1935-1950), encenado com o título *Mistérios Gozósos*. O texto, um poema dramático, teve publicação póstuma e precisou percorrer um longo caminho até ser publicado

comercialmente. Conforme conta Renato Cordeiro Gomes em sua dissertação *Plural de Vozes na Festa (?) do Manguê* (1985), *O santeiro* teve diversas versões ao longo dos quinze anos em que foi elaborado. Apenas em 1976, mais de duas décadas após a morte do escritor, o poema circulou com uma pequena tiragem, mimeografada. Depois, em 1985, ele foi publicado como anexo na dissertação de Gomes. Apenas no ano de 1991 uma das versões do texto foi publicada como livro, *O santeiro do Manguê e outros poemas*, pela editora Globo.

O Teatro Oficina monta algumas cenas de *O santeiro* na década de 1980. A peça foi apresentada ao público, de forma integral, nos anos de 1994 e 1995. Vinte anos depois, em 2015, uma nova encenação de *Mistérios* foi realizada. Esta temporada mais recente teve todos os espetáculos transmitidos ao vivo e na íntegra pela *TV Uzyrna*, nome dado ao canal do grupo de teatro na plataforma Youtube. As transmissões ficaram disponíveis até o início do ano de 2021. Essas filmagens possibilitaram que fosse feita a presente pesquisa, que se propõe a fazer um estudo comparativo entre *O santeiro*, texto de Oswald de Andrade, e *Mistérios Gozósos*, peça de teatro.

O primeiro capítulo se concentra sobre o poema *O santeiro do Manguê*, de Oswald de Andrade. Devido ao escopo de nosso trabalho, buscamos privilegiar o discurso teatral presente no texto, sem deixar de lado, contudo, os demais elementos fundamentais para a compreensão da obra e para as subseqüentes leituras do texto feitas pelo Oficina. O capítulo seguinte abordará as primeiras montagens de *Mistérios Gozósos*, criadas a partir do texto de Andrade nas décadas de 1980 e 1990. Buscamos pensar as relações que o coletivo teatral estabelece com o texto e, de forma semelhante, procuramos entender como cada momento influencia a forma final das respectivas montagens. O foco principal do terceiro capítulo é a montagem teatral *Mistérios Gozósos* realizada em 2015. Buscamos refletir sobre a leitura feita pelo Oficina e sobre os diversos recursos encontrados pelo teatro para levar ao palco *O santeiro*.

Por fim, é importante destacar que a pesquisa proposta tem como objetivo investigar as relações presentes entre o texto e a peça teatral, levando em conta alguns aspectos e possibilidades. De nenhuma forma pretendemos esgotar as obras ou dar conta de abordá-las em sua totalidade.

1 O MANGUE DE OSWALD: NO PAPEL (1935-1950)

A região que ficou conhecida como Mangue, na cidade do Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XX, se tornou um símbolo da exclusão e da marginalização impostas a uma boa parte das mulheres que não se adequaram ao padrão social, econômico e de comportamento da época. Em um momento em que a cidade se modernizava, o Mangue, zona de baixo meretrício, era o emblema da sujeira, parte que devia ser ignorada e escondida para que as classes dominantes pudessem mostrar um pretensão desenvolvimento e uma pretensão higienização do espaço urbano.

Ao analisar os diferentes registros feitos entre as décadas de 1900 a 1950 sobre o Mangue, encontramos com facilidade o discurso sobre a prostituição feito por homens em posição de poder: médicos, juízes, jornalistas, entre outros, abordavam publicamente o meretrício como um problema, uma vez que a convivência com as prostitutas poderia prejudicar os demais habitantes da cidade do Rio de Janeiro. Desta maneira, o debate sobre a zona do Mangue “esteve estreitamente ligado à preocupação com a moralidade pública e, mais especificamente, com a definição dos códigos de conduta da mulher, num momento de intenso crescimento urbano-industrial” (RAGO, 2008, p.21). O Mangue também serviu como tema para artistas e escritores, especialmente durante o modernismo. Dentre eles, podemos citar: Di Cavalcanti, Lasar Segall, Poty Lazzarotto, Oswald de Andrade, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Cícero Dias, entre outros.

Neste capítulo, nosso objetivo é abordar o contexto em que o Mangue existiu e que percepções foram construídas em torno deste espaço na arte e na literatura. Nosso foco principal, como não poderia deixar de ser, é Oswald de Andrade e a representação do meretrício feita em *O santeiro do Mangue*.

1.1 De onde vem o Mangue: algumas observações sobre o espaço urbano

Seria uma tarefa muito difícil debater as diferentes representações do Mangue feitas por Oswald de Andrade (e, posteriormente, pelo Oficina) sem, antes, tentar entender o que foi a área conhecida como Mangue. Acreditamos que a atenção para alguns estudos e registros históricos sobre a região pode ajudar imensamente a leitura e análise das duas obras, uma vez

que permitem uma maior compreensão sobre as obras que nos propomos a analisar. Assim, tornam-se relevantes para este trabalho algumas perguntas: o que era, de fato, a região carioca conhecida como o Mangue?

Em uma nota contextual para o poema *O santeiro do Mangue*, Renato Cordeiro Gomes explica que:

A denominação de ‘Mangue’ relaciona-se aos pântanos dessa região da cidade. (...) Parte das ruas transversais do Mangue, 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. 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 Mangue. 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, com suas casas noturnas, cabarés e cafés, vindo a constituir a ‘Montmartre tropical’, o local da boêmia intelectual da cidade, que teve seu apogeu nos anos 1930. O Mangue 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. (GOMES, p.247, 2021)

Ao longo do século XIX, conforme aponta a pesquisadora Cristiana Schettini (2006), as prostitutas compartilhavam o espaço urbano com os demais habitantes em diferentes bairros, notadamente nas ruas do centro do Rio. Com as reformas urbanas implementadas pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX, as formas de ocupação da cidade começam a ser debatidas. O intuito era fazer com que o Rio de Janeiro se encaixasse nos padrões de progresso desenvolvimento das classes dominantes.

Rafael Cardoso, em seu livro sobre a modernização do Rio de Janeiro, explica que este processo caminhou lado a lado com a exclusão de boa parte do contingente populacional, em especial aqueles que não eram brancos, uma vez que “as origens africanas e ameríndias da população eram amplamente entendidas como inferiores e como impedimento para realizar o ideal de civilização europeu” (CARDOSO, 2022, p.43). Dessa maneira, na virada do século XIX para o início do século XX, portanto logo após a abolição da escravatura em 1888 e à proclamação da república no ano seguinte, “os debates sobre reforma urbana e a necessidade de modernizar e embelezar a cidade, encapsulados no mote ‘o Rio civiliza-se’, mascaram um imenso legado de desigualdade social e discriminação racial” (CARDOSO, 2022, p.41).

Nesse contexto, o discurso médico se torna um grande aliado para a realização do projeto urbano das elites. A preocupação com a saúde pública ganhava destaque, uma vez que

a cidade tinha altos índices de mortalidade devido à grande ocorrência de malária, tuberculose, tifo, varíola e febre amarela. As pessoas mais pobres, com suas moradias em condições sanitárias precárias, eram responsabilizadas pela disseminação dessas doenças, o que legitimava a exclusão de determinados grupos em prol da saúde pública. A partir da década de 1890, “o governo municipal passou a fechar os cortiços e a despejar os moradores de rua com consequências desesperadoras de desabrigo e desamparo para os mais pobres” (CARDOSO, 2022, p.46).

Dentro desse contingente de excluídos, as mulheres pobres, em especial aquelas que não se adequaram aos padrões burgueses de comportamento, estavam entre um dos grupos que mais sofria com a marginalização. Muitas delas, por uma série de motivos, recorriam ao meretrício como um caminho para garantir o próprio sustento no ambiente urbano. A preocupação com a saúde pública oferecia os motivos ideais para que as prostitutas mais pobres fossem percebidas como uma ameaça para o restante da população. Magali Engel, pesquisadora que investiga como se constituiu a relação entre o discurso médico e a prostituição no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX, explica que, a partir de 1840, “a medicina passaria a assumir um caráter político” (ENGEL, 2004, p.50), privilegiando os temas relacionados à mulher com objetivo de disciplinar os comportamentos dos habitantes das cidades. Por este motivo, a prostituição passou a ser “concebida como uma das muitas outras faces da cidade doente e, portanto, como um dos objetos a serem explorados e conhecidos” (ENGEL, 2004, p.54), passando a ser uma temática frequente dos textos médicos desta época. O meretrício passa a ser cada vez mais associado às doenças, principalmente aquelas que eram transmitidas através do contato sexual, como a sífilis e a gonorreia.

Apesar disso, também de acordo com o discurso médico da época, a prostituição seria necessária para assegurar “a realização das necessidades sexuais masculinas, naturais e legítimas” (ENGEL, 2004, p.106), uma vez que, ao contrário dos corpos femininos, o “organismo masculino é, fisiologicamente, portador da necessidade de realização do prazer pelo prazer” (ENGEL, 2004, p.106). Neste contexto, sob a lógica cientificista da virada do século XIX para o século XX, “a prostituição torna-se indispensável para a preservação das instituições sociais – dentre as quais, a familiar – diante das necessidades sexuais fisiologicamente geradas no homem e que não podem ser comprimidas” (ENGEL, 2004, p.106). Os médicos da época também acreditavam que, como os instintos sexuais masculinos não podiam ser totalmente contidos, a existência de prostitutas era percebida como “indispensável” (ENGEL, 2004, p.109) para proteger “valores e padrões de comportamento

essenciais” (ENGEL, 2004, p.106) para o bom funcionamento da sociedade, como a família e o casamento. Daí a dificuldade de dar um fim à venda de serviços sexuais, justificando cientificamente a existência da prostituição como um “mal necessário”, expressão bastante comum da época.

Desta forma, se tornava cientificamente justificado tirar as prostitutas do espaço urbano e isolar essas mulheres em áreas específicas para o meretrício. Em consonância com o projeto de exclusão dos mais pobres, as prostitutas que pertenciam às camadas populares da sociedade eram percebidas como mais ameaçadoras para a saúde pública. Engel cita depoimentos de médicos que afirmam que a classe social da prostituta era determinante para o grau de perigo para a sociedade. As prostitutas de luxo eram percebidas como inofensivas, porque se comportavam com o recato e comedimento necessários para não afetar os demais cidadãos.

As prostitutas de classe mais baixa, por sua vez, representavam “o conjunto de tudo que há de mais torpe, imundo e asqueroso... são descomedidas em seus gestos, ademanos e palavras; ofendem constantemente a moralidade pública; são insolentes (...) não respeitam lugares, nem pessoas” (MACEDO JR. *apud* ENGEL, 2004, p.89). Para o discurso médico, o contato da população com estas mulheres seria uma fonte importante de contaminação da doença moral, muitas vezes causadora da desagregação da família” (ENGEL, 2004, p.89). Outro ponto importante é a associação criada entre baixo meretrício e a etnia. Embora a prostituição não fosse exercida exclusivamente por mulheres negras, o discurso médico oficial fazia a união entre cor, classe social e julgamento moral. De acordo com Engel, “nos primeiros textos médicos sobre a prostituição, o africano – portador de uma ‘natuerza erótica, libidinosa, despudorada e estúpida’ – é apontado como fonte de propagação da doença moral” (ENGEL, 2004, p.90). O Mangue seria, assim, uma zona que permitia o isolamento das mulheres. Ao mesmo tempo, a região ficava convenientemente próxima da cidade, de forma que os corpos das prostitutas estivessem frequentemente à disposição de homens das mais diversas camadas sociais.

A opinião pública sobre a zona do Mangue era controversa. Algumas pessoas defendem a segregação das prostitutas, com a justificativa de preservar os demais habitantes do contato indesejado com o meretrício e impedir a propagação de doenças. Essa política era conhecida como regulamentarista, devido ao procedimento de mesmo nome aplicado na França no século XIX. O outro grupo, conhecido como abolicionista, considerava uma injustiça responsabilizar apenas as mulheres pelos problemas advindos da venda de favores sexuais. Para os abolicionistas, áreas como o Mangue, reservadas ao meretrício, teriam um

impacto extremamente negativo para as condições de vida das mulheres que ali viviam. O uso da palavra abolicionista é uma referência clara ao contexto social, que percebia a prostituição e a escravidão como dois elementos intrinsecamente ligados entre si.

Considerando o processo de mudanças pelos quais a cidade passava, é possível entender que o debate ia além das questões relativas à prática da prostituição. Ao que tudo indica, estavam tensionados dois projetos diferentes de ocupação do espaço urbano e sobre o tipo de política que deveria ser aplicada a grupos socialmente vulneráveis, que se viam cada vez mais empurrados para as margens da cidade.

1.2 Artistas no Manguê

O debate sobre a existência do Manguê como área destinada à prostituição durou muitas décadas e serviu como tema para diversos artistas durante a primeira metade do século XX. A exposição “Poéticas do Manguê”, realizada pelo Museu Lasar Segall em 2012, reuniu trabalhos de diferentes nomes do modernismo, apresentando uma grande diversidade de perspectivas sobre a região. A maior parte das obras apresentadas foi produzida entre as décadas de 1920 e 1950 por Di Cavalcanti, Antonio Gomide, Ismael Nery e Cícero Dias, entre outros.

Imagem 1 – Três obras exibidas em *Poéticas do Manguê*

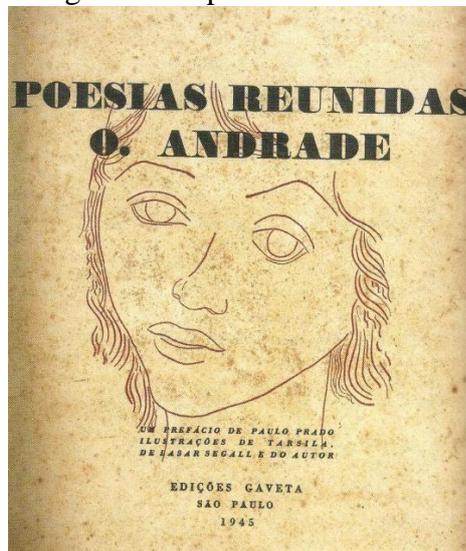


Legenda: *Manguê* (1929), de Emiliano Di Cavalcanti (esquerda); *Casal* (déc. de 1920), de Ismael Nery (centro) e *Prostituta* (1932), de Antonio Gomide (à direita).

Fonte: SCHWARTZ *et al.*, 2012.

Dentre os nomes citados, Lasar Segall, lituano que passou boa parte da vida no Brasil, merece destaque. De acordo com Gênese Andrade (2009, p.22), Oswald e Segall se conheceram durante a década de 1910, tendo estreitado a amizade na década seguinte. A pesquisadora localizou diversas publicações de Oswald com dedicatória para Segall, a saber: "*Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924; *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927; *A Morta. O Rei da Vela*, de 1937; *Marco Zero I*, de 1943 e *Poesias Reunidas de O. Andrade*, de 1945" (ANDRADE, 2009, p.22). Segall, por sua vez, fez três retratos do escritor durante a década de 1940 (ANDRADE, 2009, p.21). Além disso, o artista criou três ilustrações para *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*, poema de Oswald publicado pela primeira vez em 1944. Ao analisar a relação entre as ilustrações de Segall e a poesia de Oswald, o artista plástico Flávio de Carvalho ressalta a afinidade entre os dois: "Os desenhos do mestre Segall conseguiram compreender o poeta" (CARVALHO, 1967 *apud* ANDRADE, 2009, p.21). Uma das imagens de Segall, *Rosto de mulher* (1943), foi escolhida como capa de *Poesias Reunidas*.

Imagem 2 - Capa de *Poesias Reunidas*



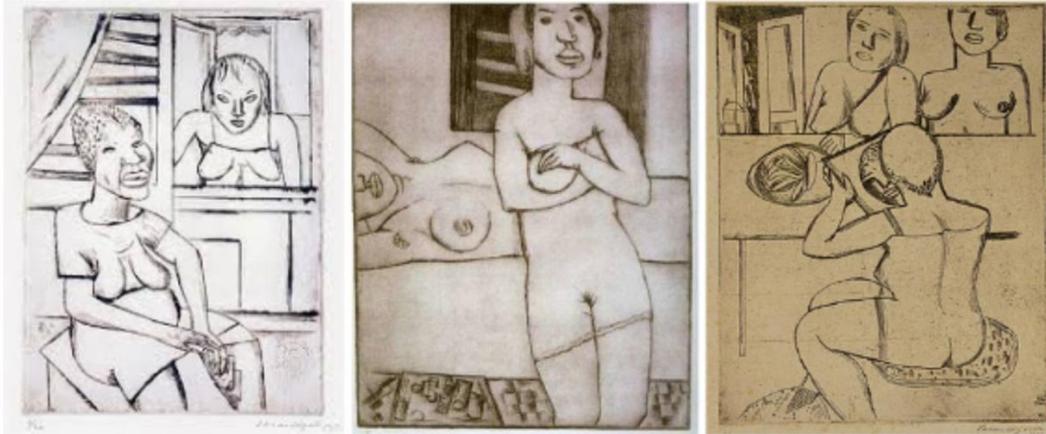
Fonte: ANDRADE, 2009.

Considerando o relacionamento entre Oswald e Segall, não é surpreendente que ambos tenham escolhido, em diferentes momentos, representar a mesma temática: o baixo meretrício carioca. O Manguê foi um dos temas de destaque na produção de Segall a partir da década de 1920, ao passo que Andrade deu início à escrita de *O santeiro* a partir da década seguinte.

O diálogo entre as representações da zona de meretrício feitas por Segall e por Andrade é tema do texto de Francisco Alvim, publicado como anexo no livro *O santeiro do*

Mangue e outros poemas, publicado pela editora Globo em 1991. Para Alvim, a “leitura de *O santeiro do Mangue* nos faz pensar, de imediato, na série magistral de gravuras realizada por Lasar Segall sobre a Velha Zona Carioca. São obras contemporâneas que, de seus distintos domínios de criação, dialogam uma com a outra, iluminando-se mutuamente” (ALVIM, 1991, p.17).

Imagem 3 - Três gravuras do álbum *Mangue*, de Lasar Segall



Legenda: *Duas mulheres do Mangue* (1929) (à esquerda); *Mangue* (1929) (centro) e *Mulheres do Mangue com espelho* (1926-29) (à direita).

Fonte: SCHWARTZ *et al.*, 2012.

Jorge Schwartz destaca que Segall “faz do Mangue um retrato do Brasil” (SCHWARTZ *et al.*, 2012, p.134), trazendo uma perspectiva singular, que se distanciava das abordagens feitas por alguns poetas do período. Como exemplos são citados o poema *Mangue*, de Manuel Bandeira, e *Balada do Mangue*, de Vinícius de Moraes. *Mangue*, escrito na década de 1940, diverge da visão de Segall porque o poeta pernambucano busca “restituir ao bairro um sentido de dignidade e afeto totalmente ausentes dos retratos segallianos” (SCHWARTZ *et al.*, 2012, p.134). Já a *Balada do Mangue* mostra a zona por uma perspectiva melancólica que se assemelha àquela mostrada nas produções de Segall. No entanto, “Vinicius descreve um grupo étnico europeu (polacas e francesas) e afro-brasileiro” (SCHWARTZ *et al.*, 2012, p.135). Segall, por sua vez, se concentra em retratar apenas a população de origem negra.

A cor da pele das mulheres do Mangue, para Schwartz, é um dos pontos de maior confluência entre as abordagens do Mangue feitas por Segall e Andrade. De acordo com o diretor do museu, Oswald se apropria da proximidade entre o Mangue e o mar para relacionar prostituição e escravidão, através da referência aos navios negreiros: “*O santeiro do Mangue*

é a voz dilacerada de um Brasil cuja sexualidade expõe as contradições e o sofrimento de um sistema degradado que explora as relações humanas” (SCHWARTZ *et al.*, 2012, p.136).

A relação entre a cor da pele, a escravidão e a prostituição no Mangue, expressa nas obras de Andrade e de Segall, indica que ambos buscavam mostrar uma face do processo de urbanização que muitos gostariam de esconder: nosso ranço colonial, nossas misérias e mazelas elementares da brasilidade.

1.3 Os Mangues d’*O santeiro*: história do texto

Antes de continuarmos com a análise de *O santeiro*, torna-se necessário um breve comentário sobre a história do poema. Andrade trabalhou nesta obra entre os anos de 1935 e 1950, tendo criado diferentes versões do texto ao longo dos anos. Sendo assim, torna-se fundamental levar em conta o processo de criação, buscando compreender as possibilidades que as múltiplas variações da escrita oferecem para a leitura do Mangue de Oswald.

No ano de 2021, a Editora da Universidade de São Paulo lançou a *Obra Incompleta* de Oswald de Andrade, composta por dois tomos com um total de quase 1500 páginas. Para Jorge Schwartz, coordenador da edição, “Uma *Obra incompleta* é absolutamente fiel ao espírito de Oswald” (SCHWARTZ, 2021, p.XXIII). Embora Andrade guardasse muitos de seus documentos e escritos, ele jamais se preocupou em organizar metodicamente um acervo, de forma que “o que chegou até nós é uma memória recriada por meio da poesia, da ficção e da escrita memorialística, nunca por meio de uma tecnocracia da memória” (SCHWARTZ, 2021, p.XXII).

As publicações que receberam o nome de “Obra completa” de Oswald de Andrade também parecem trazer a marca da incompletude. Ainda de acordo com Schwartz (2021, p.XXV-XXVII), em 1964, a Editora Difel iniciou um projeto que previa onze volumes, mas foi interrompido após a publicação do terceiro livro. Durante os anos de 1970, a Editora Civilização Brasileira retomou o projeto, mas apenas dez livros foram publicados. Na época, alguns volumes traziam mais de uma obra (por exemplo, *João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* foram aglutinados em um só livro). Durante a década de 1990, a Editora Globo reeditou a *Obra Completa*, em um total de 22 volumes. Além dos títulos publicados entre 1970 e 1974, a coleção trazia textos pouco conhecidos do público, como as peças de teatro francesas (*Mon coeur balance/ Leur Âme*), *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* e *O*

santeiro do Manguê. No início da década de 2000, a coleção foi reeditada.

De 2016 em diante, a editora Companhia das Letras passou a publicar os trabalhos de Oswald, com coordenação editorial de Jorge Schwartz e Gênese Andrade, desta vez sem a intenção de colocar o título de “obra completa”. O objetivo é fazer um criterioso trabalho de pesquisa em diversos acervos, buscando cuidar “dos aspectos de que somente a crítica genética é capaz, isto é, do restabelecimento de um texto fidedigno, atualizado e com o registro das variantes e aparato crítico próprio a este tipo de edição” (SCHWARTZ, 2021, p.XXVII). Schwartz (2021, p.XXVII) ressalta a importância deste tipo de estudo para potencializar o texto, possibilitando novas leituras. Ao longo da pesquisa, foram encontrados textos inéditos, dentre eles vinte e um poemas e os diários de Oswald escritos entre 1948 e 1954. Estes últimos foram organizados por Manuel da Costa Pinto e publicados sob o título *Diário Confessional*, em 2022.

Nesse contexto, o objetivo da *Obra Incompleta* foi reunir diferentes produções de Oswald, privilegiando “o *discurso modernista*, em várias de suas vertentes: toda a poesia – ponta de lança das vanguardas literárias –, os dois romances de ruptura (*Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) e textos diversos que têm como tema o ideário antropofágico” (SCHWARTZ, 2021, p.XXII. Grifo do autor). Além das obras literárias, o volume reúne textos de diferentes autores que contribuíram para a fortuna crítica de Oswald. Alguns nomes são: Haroldo de Campos, Antonio Candido, Renato Cordeiro Gomes, Benedito Nunes, Leyla Perrone-Moisés, Silviano Santiago, entre outros.

Maria Augusta Fonseca, que na *Obra Incompleta* ficou responsável pelo estudo genético de *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, explica que a análise dos manuscritos de Oswald de Andrade permite fazer o “rastreamento de seu processo de trabalho: em que direções caminhou, como foi o percurso (dificuldades, impasses, soluções), o que privilegiou” (FONSECA, 2021, p.XCII). Para Fonseca, os manuscritos de Andrade podem ser comparados a uma “costura pelo avesso, ou biblioteca em consulta, em que se retiram livros, arrumam-se e desarrumam-se estantes, deixando exemplares, com páginas abertas para retrçar caminhos novos em busca de novas ordens” (FONSECA, 2021, p.XCII). Os manuscritos de Andrade permitem, dessa forma, “ver o invisível, porque exibem parte de uma dinâmica atormentada (...) guardando em sua marca embriões de outros trabalhos, e ao mesmo tempo a história de avanços e recuos de outros projetos estéticos” (FONSECA, 2021, p.XCIII). A análise do processo de escrita oswaldiano pode, dessa forma, contar suas “lutas em torno de um tema, escrever” (FONSECA, 2021, p.XCIV), mostrando um percurso que não está em linha reta e que se encontra fragmentado, aumentando a

complexidade da obra.

Este processo de escrita fragmentado permeia o longo processo de escrita de *O santeiro do Mangue*. Gênese Andrade, responsável pela edição genética do poema, informa que *O santeiro* tem um total de dezesseis manuscritos, dos quais cinco não puderam ser localizados (ANDRADE, 2021, p.LXIX). A comparação dos manuscritos mostra um “intenso trabalho de elaboração do texto, com acréscimos, supressões e substituições” (ANDRADE, 2021, p.LXXVI). A pesquisadora ressalta, ainda, o tempo de elaboração da obra, que “parece ser o mais longo na história da poética oswaldiana” (idem, p.LXXX).

Assim como Jorge Schwartz, Gênese ressalta que Oswald não era particularmente cuidadoso com as versões dos textos que escrevia (ANDRADE, 2021, p.XXXVII). Apesar disso, de acordo com a pesquisadora, o uso que Oswald fazia de cadernos para trabalhar em seus poemas demonstra “certa disciplina e cuidado na concepção dos textos” (ANDRADE, 2021, p.XXXVII), de forma que estes constituem um relevante material de referência para a pesquisa. Além disso, os cadernos utilizados por Oswald podem servir também como parte de um “contexto irônico e paródico do processo de criação” (ANDRADE, 2021, p.XXXVII).

Esta observação faz com que nos lembremos do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). Fiel à proposta do título, a capa, criada por Tarsila do Amaral, dialoga diretamente com o título, sendo uma ilustração que mostra a capa de um caderno escolar. Para Augusto de Campos, é importante reconhecer a inovação proposta por Oswald nesta obra, que não se limita à parte textual. Andrade concebeu também as ilustrações, que dialogam com os versos e toda a apresentação gráfica do volume, sendo responsável pela “diagramação, dimensões, cores e tipos, design e desenhos, o livro original – o ‘livro livre’ de Oswald” (CAMPOS, 2018, p.17). Esta proposta estética de *Primeiro Caderno* pode corroborar a observação feita por Gênese Andrade, que vê nos cadernos pessoais de Oswald, nos quais os poemas eram trabalhados, objetos que vão além de um simples espaço para anotações. Os cadernos de Oswald podem ser considerados objetos, muitas vezes escolhidos com cuidado, que dialogam diretamente com aquilo que é escrito em suas páginas.

Dos manuscritos analisados por Gênese, três versões encontram-se em cadernos. Uma delas é a primeira versão integral do texto, com data de 26/12/1936, em um caderno cuja capa traz a imagem de uma criança, com um anjo atrás. Consta, ainda, a inscrição “Caderno Anjo da Guarda” (ANDRADE, 2021, p. LXX). Gênese não deixa de ressaltar “a atitude irreverente do autor ao escrever este texto profano, em que se faz uma série de críticas aos dogmas católicos, em um caderno também ligado à tradição católica” (ANDRADE, 2021, p. LXX).

O segundo caderno do conjunto é aquele que pertence ao espólio de Mário Chamie. A capa é de couro preto e traz todo o poema, exceto o trecho final, *Oração do Mangue*, que, ao que tudo indica, foi escrito posteriormente. Há duas folhas de rosto, a primeira com título e indicação do tempo que *O santeiro* levou para ser escrito (1935/1950). A segunda folha de rosto traz o título, subtítulo e data da versão, 06/08/1950. Ao que tudo indica, este é o texto que foi mimeografado por Mário Chamie, em 1967.

Por fim, o terceiro caderno, em espiral, que pertence ao espólio de Mário da Silva Brito, traz o texto integral, já com a *Oração do Mangue*, tem a capa com um retângulo em branco, preenchido por Oswald, no qual se lê: “O santeiro do Mangue/ (versão definitiva)/ 6-8-50” (apud ANDRADE, 2021, p.LXXV). Pela data, podemos inferir que esta foi a versão publicada pela editora Globo.

Os demais manuscritos estão em folhas soltas, muitas vezes escritos com lápis, e apresentam uma grande quantidade de rasuras em comparação com as versões que se encontram nos cadernos. A última versão do texto é um datiloscrito com correções manuais, que também pertence ao espólio de Brito. Esta versão tem data de 25/11/1950 e, ao que tudo indica, é o texto-base utilizado por Renato Gomes em sua pesquisa da década de 1980.

Como sabemos, Oswald de Andrade não chegou a ver *O santeiro* publicado. No ano de 1985, o pesquisador Renato Cordeiro Gomes apresenta sua dissertação como uma tentativa de “resgatar o poema-drama de Oswald de Andrade, *O santeiro do Mangue – mistério gozozo em forma de ópera* –, até hoje inédito e, por isso, praticamente desconhecido” (GOMES, 1985, p.08). De fato, até aquele momento, a circulação de *O santeiro* havia sido bastante tímida. Em 1967, Mário Chamie, que tinha consigo um dos cadernos no qual estava o poema, escreveu um texto intitulado *O santeiro do Mangue ou a Moral do avesso* para a revista *Mirante das Artes*.

A intenção de Chamie era publicar o poema dramático junto com o ensaio, na própria revista. Contudo, o plano não pôde ser concretizado. A explicação está em uma pequena advertência, escrita por Chamie, na qual lemos que *O santeiro* não foi publicado na revista por razões políticas. Diante disso, a solução foi fazer algumas cópias mimeografadas do poema, para fins acadêmicos, que tiveram circulação restrita (GOMES, 1985, p.15).

Mário da Silva Brito tinha consigo outra cópia do poema, que lhe fora entregue pelo próprio Oswald de Andrade, em 1950. Brito tinha, na época, uma editora especializada em “obras fora do comércio” (BRITO, 1991, p.10). Sua intenção era publicar *O santeiro* em 1950, mas não foi possível devido à falência da editora.

Brito viu uma nova oportunidade para publicar *O santeiro* no ano de 1970, três anos

após a montagem de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina. A editora Civilização Brasileira havia iniciado a publicação das *Obras Completas de Oswald de Andrade*. Infelizmente, ainda não era o momento ideal. Renato Gomes explica que “Segundo Silva Brito, em conversa quando me cedeu a ‘versão definitiva’, o poema não foi editado pela Civilização Brasileira, porque não havia clima, motivado pela pesada censura na fase pós-68 do regime de 64” (GOMES, 1985, p.19).

A próxima aparição de *O santeiro*, até onde foi possível verificar, aconteceu em 1985, como apêndice da dissertação feita por Renato Gomes. De acordo com o pesquisador, o texto-base utilizado foi aquele que tinha a última redação conferida por Oswald de Andrade, com data de 25/11/1950. Trata-se da versão que deveria ter sido publicada por Mário da Silva Brito nos anos de 1950 e 1970. O texto mimeografado por Mário Chamie, por se tratar de uma versão anterior, foi considerado como uma variante do texto-base.

O santeiro ganhou sua primeira publicação comercial em 1991, pela editora Globo, em um volume intitulado *O santeiro do Mangue e outros poemas*. Na folha de rosto do livro, é possível ler que o texto corresponde à versão finalizada em 06 de agosto de 1950. A edição traz dois textos introdutórios, de Mário da Silva Brito e de Francisco Alvim, respectivamente. Brito fala brevemente sobre algumas das diferentes versões que *O santeiro* teve ao longo dos anos. Porém, cabe ressaltar que a editora não faz o cotejo com as demais variações existentes do poema.

Considerando o histórico temos, até então, conhecimento da publicação de três versões diferentes de *O santeiro*: a cópia mimeografada por Mário Chamie, de 1967 (a partir de um manuscrito com data de 11 de junho de 1950); o anexo da dissertação de Renato Gomes, em 1985 (composto por texto-base finalizado em 25 de novembro de 1950, em cotejo com aquela publicada por Chamie) e o livro da editora Globo, de 1991 (que utiliza uma versão finalizada em 06 de agosto de 1950).

Em 1994, o grupo Oficina faz uma montagem de *Mistérios Gozósos*, com direção de José Celso Martinez Corrêa. O espetáculo foi criado a partir de *O santeiro do Mangue*. Dezoito anos depois da montagem, ou seja, no ano de 2012, a editora Globo relança o poema dramático de Oswald de Andrade. Novamente, aparece apenas a versão do texto concluída em 06 de agosto de 1950, sem referências às demais variações existentes. Corrêa fez questão de mostrar seu desagrado com a posição adotada pela editora.

O diretor de teatro mantém um blog desde 2002, no qual publica diversos textos, sobre os mais variados assuntos, com destaque para as produções e projetos feitos por ele e pelos integrantes do Oficina. Em uma postagem com data de 29 de junho de 2012, o diretor teatral

escreve:

Não posso recomendar a ninguém a última edição de “O santeiro do Mangue ou Mistérios Gozozos a Moda de Ópera” de Oswald de Andrade pela Editora Globo. Esta trai completamente o autor desta Obra Prima (...). Felizmente na Internet pode-se chegar ao trabalho excelente do acadêmico RENATO CORDEIRO GOMES, que pesquisou em profundidade todas as versões desta Obra, descobriu o sentido Plural das “Vozes” que Oswald criou na peça. (CORRÊA, 2012)

Corrêa prossegue, explicando que, devido à sua discordância com a publicação feita pela editora Globo, decidiu disponibilizar *Mistérios Gozósos*, texto elaborado pelo Oficina para o espetáculo de 1994. Logo no início do texto *Mistérios*, há uma observação:

INSPIRADA no Trabalho acadêmico de RENATO CORDEIRO GOMES, “CONTRAPONTO DE VOZES: A BIOGRAFIA DE O SANTEIRO DO MANGUE, DE OSWALD DE ANDRADE” que nos fez chegar á uma versão final da Peça, depois de estudar sua pesquisa da 1ª Versão: 11/06/1950/2ª Versão: 15/09/1950/Confere: 25/11/1950 (TEATRO OFICINA, 2012)

O título da pesquisa, na citação de Corrêa, diverge daquele que consta na dissertação de Renato Gomes, *Plural de vozes na festa (?) do Mangue: uma leitura de O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade*. Uma possível explicação é que, em algum momento, o título provisório da pesquisa de Gomes tenha sido *Contraponto de Vozes*, conforme citado pelo diretor teatral. Outra hipótese é que Martinez Corrêa esteja se referindo a um artigo chamado *Contraponto de Vozes*, publicado por Gomes na revista *Travessia*, em 1986, que apresenta algumas ideias expostas com maior profundidade na dissertação de 1985. No entanto, a publicação da revista não traz *O santeiro* como anexo.

Seja como for, ao que tudo indica, Martinez Corrêa teve acesso à pesquisa feita por Gomes e ao anexo, com mais de uma versão de *O santeiro*. A observação feita no texto *Mistérios Gozósos* leva a crer que o mesmo foi criado a partir da comparação entre as duas versões do poema. A peça teatral homônima será objeto de análise mais detalhada posteriormente. Neste momento, queremos registrar as montagens feitas pelo Oficina, a saber: uma encenação feita no carnaval de 1994, posteriormente desenvolvida para ficar em cartaz em 1995. Algum tempo depois, em 2015, *Mistérios* ganhou nova temporada.

Para finalizar, temos a publicação de *O santeiro* em 2021, na *Obra Incompleta*, que apresenta duas versões do poema. A primeira, intitulada *O santeiro do Mangue*, traz a versão datilografada, concluída em 25/11/1950. O texto é acompanhado por notas contextuais, elaboradas por Renato Gomes, que permitem uma melhor compreensão de termos que caíram

em desuso, trocadilhos e/ou paródias, referências, e assim por diante. A segunda versão apresentada na *Obra Incompleta* é o Apêndice *O santeiro do Mangue (edição genética)*, estabelecido por Gênese Andrade a partir dos manuscritos encontrados.

Considerando que *O santeiro* é uma das obras menos conhecidas de Oswald de Andrade, o espaço reservado para o poema dentro da *Obra Incompleta* é significativo: trata-se do único texto que tem mais de uma versão no volume. Além disso, o processo criativo e a trajetória de publicação são apresentados de forma minuciosa por Gênese Andrade e Renato Gomes, indicando o propósito de divulgar o poema e sua peculiar história.

Diante de um texto com tantas versões, consideramos relevante definir que versão de *O santeiro do Mangue* será utilizada em nossa pesquisa. Escolhemos trabalhar com aquela apresentada na *Obra Incompleta*, finalizada em 25/11/1950, acompanhada pelas notas contextuais de Renato Gomes. Além de ser a mais recente, esta foi também a versão que Oswald preparou para publicação. Eventualmente utilizamos também a edição genética, por se tratar do material que apresenta a maior quantidade de versões disponível para consulta sobre possíveis variações do texto.

1.4 Resumo da ópera

Aqui vale a pena fazer uma pausa para comentar o fio condutor de *O santeiro*, com objetivo de contextualizar melhor determinados aspectos da trama, que serão comentados posteriormente. A história tem início com o *Prólogo no Corcovado*, quando vemos a adolescente Eduleia ter sua primeira relação sexual com o Homem da Ferramenta sob os olhares de Jesus das Comidas e de Satã. Por ter cedido à sedução, Eduleia é enviada ao Mangue.

A próxima aparição da personagem já é como prostituta, em meio ao coro de mulheres que tentam atrair clientes na zona de meretrício. Um dos frequentadores do Mangue é seu Olavo, que trabalha como vendedor de imagens de santos. Olavo justifica sua ida ao Mangue a trabalho, porque é o único lugar onde ainda é possível vender imagens grandes de santos. O personagem dirige os pensamentos para sua esposa Deolinda, que está grávida de oito meses. No Mangue, diversas mulheres tentam atrair Olavo, oferecendo serviços sexuais em troca de uma de suas imagens. Olavo repele todas as mulheres até encontrar Eduleia. Assim como as demais, ela faz sua proposta para ganhar a imagem de São Jorge. Olavo inicialmente recusa,

mas logo muda de ideia e aceita. Deste momento em diante, a imagem de São Jorge passa a ficar no quarto da prostituta.

Eduleia e Olavo iniciam um relacionamento, mas ele continua mantendo sua vida de casado. A filha de Deolinda nasce e a família começa a enfrentar dificuldades para conseguir se sustentar. Eduleia passa a dar todo o dinheiro que ganha para ajudar Olavo. O santeiro, por sua vez, deixa de trabalhar e passa a viver como cafetão de Eduleia. O casal começa a brigar, pois Olavo se mostra cada vez mais controlador. Ele e Eduleia chegam a trocar agressões físicas, culminando com a prisão de Olavo

A história de Olavo, Eduleia e Deolinda se alterna com cenas que mostram a luta diária pela sobrevivência em um local onde predomina a exploração, formando uma narrativa ágil e fragmentada. No Mangue, as mulheres são subjugadas das mais diversas formas: pelos clientes, pelos cafetões, pelos comerciantes, pela polícia, entre outros. A violência, o alcoolismo, a fome e o desespero fazem parte da rotina. Elas depositam suas esperanças de dias melhores em Jesus das Comidas, entidade sobrenatural que controla tudo o que se passa no Mangue e que transita pela zona, ouvindo as preces das prostitutas, sem demonstrar qualquer tipo de empatia pela situação em que elas se encontram.

Após a prisão do santeiro, Eduleia, faminta, pede a ajuda de Jesus das Comidas. Olavo é solto e busca auxílio da divindade para que Eduleia possa parar de se prostituir. Jesus das Comidas se recusa a ajudá-los. Eduleia comete suicídio e Jesus das Comidas chama o marinheiro Navá, antigo cafetão de Eduleia. Para se vingar a morte de Eduleia, Navá mata Olavo e joga o corpo do santeiro no canal do Mangue. Nesse ponto da narrativa, Jesus das Comidas considera que sua missão está cumprida e volta para o Morro do Corcovado. O Estudante Marxista entra em cena, denunciando a sociedade e a burguesia, responsáveis por perpetuar a pobreza, que leva muitas mulheres a trabalhar no Mangue. Indignado, Jesus das Comidas atira o Estudante do alto do morro.

Tem início o trecho final, “Oração do Mangue/ Anda depressa, Timoschenko!”. A voz do poeta denuncia aqueles que ganham dinheiro explorando o trabalho das prostitutas. Deolinda aparece, viúva, assombrada pela fome. Sem outra solução, ela vai trabalhar no Mangue para poder sustentar a si mesma e à sua filha. Enquanto isso, no cassino da Ciranda Cirandinha, Lord Byron e Madame Bovary apostam a vida das crianças pobres, que acabam todas enviadas para o Mangue. Jesus das Comidas, então, urina sobre a zona, afogando as mulheres que estão nas janelas. É indicado que o Mangue se transformará em uma grande avenida, tornando a paisagem urbana mais agradável. Isso não quer dizer, entretanto, que o problema foi resolvido. A pobreza se encarregará de fazer com que a prostituição continue a

existir.

A voz do poeta chama Timochenko (referindo-se ao marechal soviético Semyon Timoschenko (1895-1970), que comandou as tropas em Stalingrado, contra o exército alemão durante a II Guerra Mundial) para fazer a revolução, libertando os trabalhadores e colocando um fim na exploração e nas estruturas que perpetuam a prostituição. Os versos finais são: “Vem/ Estamos prestes a lutar/ Prestes” (ANDRADE, 2021, p.273), a escolha de palavras, possivelmente, faz alusão a Luís Carlos Prestes (1898-1990), que liderou a Coluna Prestes na década de 1920, reforçando a mudança política como possibilidade de colocar um fim a tudo aquilo que se passa no Mangue.

1.5 Melodrama

Conforme aponta Renato Gomes, *O santeiro* deglute diversos gêneros textuais, que são incorporados ao poema. Um deles, que chama bastante atenção, é o melodrama, utilizado como recurso para narrar o envolvimento entre Olavo e Eduleia:

Os lances melodramáticos dessa estória ficam por conta dos motivos agenciados no suporte narrativo do “mistério gozoso”: o nascer da paixão iniciada com a troca de um santo por uma sacanagem; a pancada nupcial que o santeiro sentiu; seu intento de acabar com a pouca vergonha do Mangue; o sacrifício de Eduléia para alimentar a filha recém-nascida de seu cafetão; a briga provocada pelo ciúme do santeiro; a interferência da polícia que prende Seu Olavo; a súplica de Seu Olavo a Jesus das Comidas pela exclusividade do corpo de Eduléia; o desejo de vingança das mulheres de Jerusalém; o assassinato do santeiro pelo marinheiro. (GOMES, 1985, p.79)

De acordo com o *Dicionário de teatro*, o melodrama é um gênero dramático que surge no final do século XVIII, para o teatro popular que, “mostrando os bons e os maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visa comover o público com pouca preocupação com o texto, mas com grandes reforços de efeitos cênicos” (PAVIS, 2019, p.238). Pavis (2019, p.239) explica também que duas características marcantes do melodrama são as situações inverossímeis e a ambientação em locais fantasiosos. Vale a pena lembrar que o Mangue, zona de meretrício carioca que de fato existiu, é carnavalizado em *O santeiro*, funcionando como um “microcosmos de todas as zonas prostituídas do mundo” (BRITO, 1991, p.12).

Comprendemos aqui literatura carnavalizada como aquela que “direta ou

indiretamente sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura” (BAKHTIN, 2013, p.122). Para Bakhtin, o carnaval é um espetáculo no qual “todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla, e em termos mais rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca.” (BAKHTIN, 2013, p. 140). Essa vida carnavalesca, por sua vez, pode ser definida como uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido é uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (BAKHTIN, 2013, p. 140). A literatura carnavalizada, para Bakhtin, tem como características marcantes a falta de hierarquia, o livre contato familiar entre as pessoas, a excentricidade e a profanação. Todas essas ideias “concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida” (BAKHTIN, 2013, p.141) acabaram por “exercer uma enorme influência na literatura em termos de forma e formação dos gêneros” (BAKHTIN, 2013, p. 141).

No *Mangue de Oswald*, seres sobrenaturais, como Jesus das Comidas, personalidades reais, como Carlos Gomes e Lord Byron, personagens da literatura mundial, como Madame Bovary, transitam em meio a prostitutas, cafetões, clientes, marinheiros e crianças pobres. Todos eles interagem entre si, sem que haja uma hierarquia clara, em um texto que mistura humor e tragédia. Nesse sentido, o *Mangue d’O santeiro* pode ser lido como um espaço irreal ou fantasioso, característico dos melodramas.

De acordo com Pavis, o melodrama ganha destaque com a ascensão da burguesia, classe que "substitui as aspirações ideológicas de um povo apresentado como infantil, assexuado e excluído da história” (PAVIS, 2019, p.238). Não por acaso, trata-se de um gênero maniqueísta, com personagens sem complexidade ou contradição, o que favorece uma identificação fácil para o público. Por esses motivos, o melodrama “chancela a ordem burguesa (...) universalizando os conflitos e os valores e tentando produzir no espectador uma ‘catarse social’ que desestimula qualquer reflexão ou contestação” (PAVIS, 2019, p.239). Devemos ter em mente que *O santeiro* faz uma dura crítica à burguesia e seus valores. Ao longo do texto, “as situações experimentadas pelos personagens são exemplificativas de uma tese (a prostituição gerada pelas condições sociais precárias; o *Mangue* como esgoto sexual da burguesia), – o que não prejudica o vôo imaginário do poeta.” (GOMES, 1985, p.59). É bastante significativo, portanto, que Andrade tenha escolhido se apropriar de um gênero teatral burguês, o melodrama, para criticar precisamente esta classe social.

Na cultura nacional, o melodrama tem excelente receptividade. Conforme indica o

Dicionário do teatro brasileiro, em nosso país, o teatro melodramático fez bastante sucesso com o público, em especial a partir da segunda metade do século XIX, “de modo que se tornaram familiares para os nossos antepassados os enredos emaranhados, repletos de surpresas, coincidências extraordinárias, alguma inverossimilhança e reviravoltas, assim como personagens estereotipadas, sem qualquer densidade psicológica” (FARIA, 2009, p. 197). A partir do início do século XX, o melodrama se torna ainda mais popular. Ele começa a ser encenado no final de apresentações de circo, dando origem ao circo-teatro, “cujo sucesso estendeu-se por muitas décadas, graças ao forte apelo de alguns melodramas circenses clássicos” (FARIA, 2009, p. 197). De acordo com os autores, o circo-teatro teve uma enorme longevidade. Até a década de 1980, ainda era comum a apresentação de melodramas circenses, especialmente nas cidades mais afastadas dos grandes centros urbanos. Entretanto, o gênero ficaria cada vez mais restrito às camadas populares.

Em *O santeiro*, Andrade retoma uma característica que pode ser percebida em outras de suas peças, como *O rei da vela*. O autor se apropria de linguagens cênicas populares, como o circo, o teatro de revista (no caso de *O rei da vela*) e o melodrama (em *O santeiro*), para criar uma linguagem teatral própria e revolucionária. De acordo com José Celso Martinez Corrêa, Oswald de Andrade “devora todas as formas dramáticas possíveis. Acreditando que a forma teatral é sempre expressão de um conteúdo, cita tudo que pode citar. Usa formas teatrais e não-teatrais: circenses, literárias, sublitterárias... e expressa assim tudo o que entende” (CORRÊA, 1998, p. 101). O diretor do Oficina afirma, ainda, que, “nesse sentido, ele (Oswald de Andrade) descobre uma forma de expressão totalmente brasileira, um *pop* brasileiro quando ainda não se falava em *pop*” (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p.105).

O uso que Andrade faz do gênero melodramático em *O santeiro* também pode ser inserido no panorama de apropriação dos gêneros dramáticos pelas vanguardas artísticas. Pavis explica que além de sobreviver na “cultura de massas, com telenovelas, romances baratos ou fotonovelas” (PAVIS, 2019, p.239), o melodrama foi utilizado também pelas vanguardas europeias “sob uma forma paródica, isto é, em sua própria negação, ele (o melodrama) é hoje fonte de inspiração de um teatro da derrisão e dos efeitos visuais: desde o dadaísmo, o surrealismo e o teatro do absurdo” (PAVIS, 2019, p.239). Para João Roberto Faria (2009, p. 198), no Brasil, o melodrama começa a sumir dos palcos a partir da década de 1940, quando ocorre a modernização do teatro. Entretanto, alguns dramaturgos, como Nelson Rodrigues, passaram a se apropriar de características do gênero para criar efeitos inovadores.

Pavis destaca, ainda, a importância da música no melodrama, gênero cujo nome significa “literalmente e segundo a etimologia grega: drama cantado” (PAVIS, 2019, p.238).

No melodrama, a música aparece nos momentos mais dramáticos, como recurso cênico para exprimir as emoções dos personagens. Por isso, o melodrama pode ser considerado “uma espécie de opereta popular” (PAVIS, 2019, p.238). Com esse recurso, o gênero exacerba propositalmente a tragédia e a emoção, de forma que o “melodrama é a finalização, a forma paródica sem o saber, da tragédia clássica” (PAVIS, 2019, p.238).

Esse caráter musical do melodrama, em *O santeiro*, pode ser associado também à ópera, gênero dramático que é explicitamente mencionado por Andrade no título do poema. Para Renato Gomes, é importante considerar que o texto não é uma encenação; portanto, a alusão à ópera no título tem a função de uma metáfora, sendo um recurso utilizado para instalar “o jogo de inadequação entre forma e conteúdo” (GOMES, 1985, p.74), que irá provocar o estranhamento no leitor. O próprio subtítulo, “mistério gozoso em forma de ópera”, carrega a intenção satírica de Andrade: “O Autor destrona este gênero nobre e burguês de seu pedestal, como obra de arte total que engloba todas as artes, exila-o das salas elegantes e obriga-o a conviver no degredo do Mangue, com a chanchada, o teatro de revista, o mistério sacro-profano” (GOMES, 1985, p.74).

A respeito das relações entre ópera e teatro, Patrice Pavis explica que, embora sejam gêneros diferentes, com percursos históricos que lhe são peculiares, a ópera e o teatro estreitaram sua relação ao longo dos séculos. Inicialmente, a ópera tinha mais prestígio que o teatro, pois utilizava-se de todos os recursos cênicos e acrescentava, ainda, o uso da voz e da música. Com o passar do tempo, contudo, o teatro foi fundamental para renovar as encenações de óperas, que se tornaram excessivamente estáticas. Na contemporaneidade, as fronteiras entre os dois gêneros apresentam-se cada vez mais fluidas:

Teatro e música travam relações estreitas e inéditas: a encenação teatral confronta a teatralidade (visualidade cênica) e musicalidade (vocal e textual); ela recebe a representação como uma partitura que filtra e liga o texto, a música, a imagem, que vetoriza o conjunto dos estímulos numa certa direção para o espectador, que não mais distingue o que vem de sua visão, de sua audição e de sua *kinestesia*. (PAVIS, 2015, p.268. Grifo do autor.)

José Celso Martinez Corrêa, ao fazer a encenação de *Mistérios*, irá definir a montagem como uma “Ópera de Carnaval” (CORRÊA, 2015). Faremos uma análise mais aprofundada da leitura feita pelo diretor nos capítulos posteriores. Por enquanto, vale destacar que a denominação “ópera de carnaval” demonstra estar em consonância com o panorama do teatro contemporâneo, uma vez que aponta para a dissolução de barreiras entre gêneros dramáticos e também para a interpenetração entre teatro e música. Além disso, a escolha de Martinez

Corrêa indica uma consonância com as intenções de Andrade para o seu poema, no que diz respeito a se apropriar de um gênero associado às elites para torná-lo popular, no palco, colocando-o lado a lado com os demais gêneros dramáticos, de maneira desierarquizada, trazendo uma relação explícita com o processo de carnavalização (BAKHTIN, 1987), empregado também por Oswald de Andrade em *O santeiro*.

1.6 Mistério

A ligação de *O santeiro do Mangue* com o teatro medieval é explicitada desde o título: *mistério gozoso em forma de ópera* (grifo nosso). O Oficina, ao realizar a montagem, reforça esse sentido, ao escolher o título *Mistérios gozósos*. Por isso, o contexto em que se desenvolve o teatro medieval é relevante para alguns aspectos de *O santeiro/Mistérios Gozósos*.

De acordo com Margot Berthold (2010, p.185) em *História do teatro ocidental*, o teatro medieval surge no final do primeiro milênio. Inicialmente, as apresentações ocorriam dentro das igrejas, durante as duas festas cristãs mais importantes da época: a páscoa e o natal. Aqui vale notar a presença, de forma direta ou indireta, em *O santeiro*. A páscoa é mencionada explicitamente no trecho “Páscoa das Putas”. No contexto religioso católico, a data está associada à crucificação, morte e ressurreição de Jesus Cristo. O professor de teologia Emerson Cláudio Mildenberg (2023, p.3) explica que, no Novo Testamento, Jesus instituiu a ceia como uma comemoração à festa da páscoa, que existia anteriormente na religião judaica. Uma das imagens mais associadas à ceia de páscoa na história da arte ocidental é a *Última ceia* (1495-1498), de Leonardo da Vinci, em que vemos Jesus e seus apóstolos reunidos em torno de uma mesa para compartilhar a refeição. Em “Páscoa das Putas”, vemos Andrade se apropriar dessa imagem para mostrar o cotidiano de fome no mangue e a total falta de solidariedade por parte de Jesus das Comidas para com as prostitutas. Elas pedem em coro: “Senhor! Não fizemos nem pra bóia/ Tende piedade/Das muié da vida/ (...)/ O pau nosso/ Dai-nos hoje” (ANDRADE, 2021, p.260). Jesus das Comidas responde: “– Caluda, oh vacas!/ Hoje ninguém fode/ é só no buchê/ e no cuzinho” (ANDRADE, 2021, p.260).

A alusão ao natal também está presente em *O santeiro*, de forma menos evidente. O trecho intitulado “Natividade histórico-materialista” é marcado pelo nascimento da filha de Olavo e Deolinda. A palavra natividade, de acordo com o dicionário, pode significar dia do

nascimento (de qualquer pessoa) ou pode ser referir especificamente ao nascimento de Jesus Cristo (sendo, nesse caso, sinônimo de natal). Natividade pode, ainda, ser usada para nomear a representação no nascimento de Jesus Cristo. Oswald se utiliza de um termo polissêmico para se referir ao mesmo tempo ao nascimento de uma criança anônima e também para evocar o nascimento de Cristo. Além disso, a representação cênica e religiosa ligada ao natal se faz presente, considerando que se trata de um poema dramático. Durante a peça teatral, o Oficina amplia ainda mais o jogo proposto por Andrade ao colocar em cena Deolinda coberta da cabeça aos pés, com um manto azul, aludindo às imagens de Nossa Senhora.

Imagem 4 - Natividade medieval



LEGENDA: Cenas da Vida de Cristo: 1. Natividade: Nascimento de Cristo (1304-06), de Giotto di Bondone.

FONTE: Web Gallery of Art.

O tema da natividade cristã constitui um dos temas mais comuns da arte ocidental religiosa, podendo ser encontrada desde a Idade Média até os dias atuais. De acordo com a professora Maria Isabel Roque (2013, p.109), o primeiro presépio de que se tem notícia foi criado durante o século XIII, na Itália. Como as dramatizações sobre o nascimento de Cristo surgiram anteriormente, o presépio foi influenciado pelas representações cênicas da época:

A iconografia do presépio consolida-se, assim, a partir da longa tradição das dramatizações medievais e da figuração plástica seguindo o modelo proposto por Francisco de Assis: o Menino deitado sobre as palhas da manjedoura, entre a Virgem e São José, na companhia do boi e do burro, que contribuem para a contextualização do estábulo enunciado no evangelho de Lucas. (ROQUE, 2013, p.109).

Outra referência ao teatro medieval e suas raízes históricas está nos trechos *Solo de Eduleia* (ANDRADE, 2021, p. 261) e *Responso* (ANDRADE, 2021, p. 262), cantado pelas prostitutas. Em *O santeiro*, este personagem coletivo recebe o nome de Coro das Mulheres de Jerusalém. Em *Solo* e *Responso* vemos Eduleia, a adolescente do prólogo, trabalhando como prostituta. Ela chama os homens: “Vem cá, beleza!/ Vem cá benzinho!/ Vem cá!” (p.251). O Coro das Mulheres de Jerusalém ecoa a voz e o chamado feitos por Eduleia. Para Renato Gomes, a imagem das Mulheres de Jerusalém é uma referência “às prostitutas, assim apresentadas na lista de personagens dramáticos, no início do texto. Este coro é paródia da cena no mercado dos mistérios do teatro medieval, em que as Santas Mulheres vão comprar essências aromáticas para embalsamar o corpo de Jesus e são exploradas pelo mercador” (GOMES, 2021, p.252).

Logo depois, entra em cena Olavo, que passa anunciando as imagens de santos para as prostitutas. O santeiro, por seu ofício, guarda certas semelhanças com o mercador do teatro medieval. De acordo com Berthold o mercador é “um dos caracteres fixos tradicionais do teatro popular” (BERTHOLD, 2010, p.191), sendo representado como um misto de “boticário, curandeiro, medicastro e piluleiro burlesco do mimo¹. (...) Ele aborda as mulheres a caminho do sepulcro e lhes oferece seus produtos com muita gesticulação” (BERTHOLD, 2010, p.191).

As primeiras aparições do mercador no teatro medieval não são humorísticas. Durante o século XI, o personagem era sério e solene. “Usando o capuz dos eruditos e portando sua lente de aumento, mantém os olhos baixos e silenciosamente tritura os ingredientes de seus unguentos em seu almofariz de boticário” (BERTHOLD, 2010, p.191). Com o passar do tempo, a figura do mercador teria se desenvolvido até chegar na “pilhéria deslavada da compra dos perfumes nas Paixões posteriores” (BERTHOLD, 2010, p.191). Essas “Paixões posteriores”, a que Berthold se refere, ocorrem no teatro do século XV, em que o mercador passa a ser falante e abusado, enganando abertamente as mulheres e ameaçando-as com socos

¹ O termo “mimo” existe desde a Antiguidade Grega e se faz presente durante boa parte do teatro ocidental, incluindo a Idade Média. Mimo se refere à “arte do movimento corporal. (...) O mimo conta uma história por gestos, estando a fala completamente ausente ou só servindo para a apresentação e os encadeamentos dos números” (PAVIS, 2019, p.243)

no nariz (BERTHOLD, 2010, p.191).

A trajetória de Olavo tem certos pontos em comum com o desenvolvimento do mercador medieval. Em “São Tesão”, ele aparece como um homem sério e trabalhador, que justifica sua ida ao Mangue devido ao trabalho. O santeiro, inclusive, demonstra espanto diante das propostas das mulheres, de trocar santos por serviços sexuais. Ao encontrar Eduleia, entretanto, ele muda de ideia, passando a usufruir dos serviços oferecidos pela prostituta. Com o passar do tempo, Olavo vai se tornando cada vez mais violento. Levando em conta a aproximação entre os dois personagens, Olavo e o mercador do teatro medieval, que engana e que se mostra abusivo com as mulheres, é possível pensar que Oswald de Andrade anuncia todo o relacionamento de Olavo e Eduleia logo na primeira aparição do santeiro.

Outro ponto interessante é notar que, no teatro medieval, o personagem do mercador está associado ao interlúdio entre os universos sagrado e mundano (BERTHOLD, 2010, p.191). De forma semelhante, é o encontro entre Olavo e Eduleia que, de certa forma, marca a entrada dos santos e das divindades na zona de prostituição. Durante o prólogo, Jesus das Comidas anuncia que irá procurar Eduleia no Mangue. Entretanto, não vemos a divindade se deslocar até o local. É Olavo quem, fisicamente, leva os santos (ou melhor, as imagens de santos) até o Mangue. Jesus das Comidas fará sua primeira aparição no Mangue pouco depois, durante a “Páscoa das Putas” (ANDRADE, 2021, p.260).

O século XV, em que o mercador já se tornou um personagem fixo e burlesco no teatro medieval, é também o período em que o Mistério, como gênero, se encontra plenamente desenvolvido e estabelecido. Para Patrice Pavis, o Mistério tem como característica ser um “drama medieval religioso (do século XIV ao século XVI) que põe em cena episódios da Bíblia ou da vida dos santos, representado quando das festas religiosas pelos atores amadores (...) sob a direção de um condutor e em cenários simultâneos, as *mansões*” (PAVIS, 2019, p.246). Outras características dos Mistérios são a representação em uma sequência de quadros, nos mais diversos estilos. A evolução dos Mistérios foi marcada pelo aspecto burlesco e pela “grosseria” (PAVIS, 2019, p.246), o que ocasionou sua proibição na França, em 1548. Apesar disso, a tradição continuou e as apresentações continuaram, desenvolvendo características peculiares em diferentes países, como: Portugal, Espanha, Alemanha, Itália, Inglaterra e, mesmo com a proibição, na França.

1.7 Um Mistério político

Para o pesquisador Zhambyl Tlepov, o Mistério medieval pode ser considerado um precursor do teatro político do século XX. De acordo com o autor, “manifestações latentes do teatro político acompanham todas as fases do desenvolvimento teatral a partir da antiga tragédia grega” (TLEPOV *et al.*, 2021, p.110. Tradução nossa), sendo possível analisar “práticas performativas de peças de mistério religioso no teatro medieval, que podem ser um exemplo vívido da presença de um contexto político mesmo em performances de conteúdo sagrado” (TLEPOV *et al.*, 2021, p.110. Tradução nossa).

Durante o século XI, as representações ocorriam no interior das igrejas, mas, dois séculos depois, este aspecto havia mudado. Inicia-se um período de transição, em que as peças passam a ser apresentadas ao ar livre, nas praças que ficavam em frente às igrejas. Com a mudança do espaço físico, as encenações também se modificaram. Embora a temática principal dos espetáculos continue a ser religiosa, os temas cotidianos passam a ser incluídos no conteúdo, havendo uma passagem “do espaço, tempo, linguagem e espírito da igreja para o espaço social da praça, o tempo mundano do feriado, a forma de falar do povo e os temas profanos” (TLEPOV *et al.*, 2021, p.112. Tradução nossa).

O teatro deste período de transição deu origem aos Mistérios do século XV, que abordava assuntos seculares a despeito da atmosfera religiosa. A apresentação de uma peça de Mistério se estendia por vários dias e atraía pessoas de diversas regiões: camponeses e habitantes de vilarejos próximos frequentemente se deslocavam até a cidade mais próxima para poder assistir ao espetáculo: “as peças de mistério eram normalmente apresentadas em cidades grandes e economicamente bem-sucedidas, que tinham o *status* de centro religioso ou econômico na Europa naquela época” (TLEPOV *et al.*, 2021, p.113. Tradução nossa).

Devido ao crescente número de espectadores, “o próprio espetáculo se transformou em um poderoso instrumento de propaganda. Isso explica porque a maioria das peças de Mistério foram organizadas às custas dos governos municipais, que cobriram os custos de organização dos eventos” (TLEPOV *et al.*, 2021, p.113. Tradução nossa). Era frequente, também, que membros do clero ajudassem a financiar a montagem e apresentação dos Mistérios. Outro ponto importante é que, embora as apresentações custassem caro aos cofres públicos, os lucros obtidos pelo comércio da cidade faziam com que o investimento fosse financeiramente rentável. Por ser um espetáculo tão importante, o conteúdo da peça era criteriosamente analisado. De acordo com Tlepov:

A orientação ideológica das peças de mistério foi objeto de muita atenção da censura da Igreja, que tentou impedir quaisquer intenções anticlericais de natureza falsa ou duvidosa. Antes de encenar a peça de mistério, era necessário solicitar permissão às autoridades municipais. Depois de passar pela seleção preliminar, os textos das peças de mistério eram lidos cuidadosamente pelos bispos ou magistrados da cidade, só depois os organizadores recebiam permissão para realizar a peça e para anunciar o local e a hora de sua exibição. Quando a permissão era concedida, o manuscrito recebia a licença para encenar, chamada de *licentia ludendi*, que determinava as condições e o local onde a peça de mistério seria exibida. Se a peça fosse encenada sem permissão das autoridades, os infratores eram presos ou multados. (TLEPOV *et al.*, 2021, p.113. Tradução nossa)

Devido à enorme popularidade, os Mistérios tiveram “uma carga de direcionamento político para a aprovação de ideias dominantes e bem estabelecidas na sociedade” (TLEPOV *et al.*, 2021, p.114. Tradução nossa). Dentro da temática religiosa, as peças de Mistério continham elementos alegóricos, que evocavam questões seculares da comunidade medieval. Como exemplo, Tlepov (2021, p.114) cita a França no século XIV, período em que a formação da monarquia era considerada crucial. A temática dos Mistérios apresentava a rebelião de Lúcifer e sua expulsão do céu, indicando a importância de que todos os senhores feudais concordassem em se submeter ao poder do rei. Outro exemplo são as encenações sobre a Paixão de Cristo, ocorridas em diferentes países europeus durante os séculos XV e XVI. O objetivo político era propagar o antissemitismo entre a população (TLEPOV *et al.*, 2021, p. 114).

Os temas profanos vão se tornando cada vez mais privilegiados nos Mistérios. Com as mudanças culturais ocorridas durante o Renascimento, a Igreja gradualmente perde o controle sobre os Mistérios. Com isso, o gênero se torna cada vez mais popular, se misturando a outros tipos de teatro da época, como a farsa. Juntos, todos estes fatores fazem com que o Mistério perca a importância para propagar a ideologia religiosa. A partir da segunda metade do século XVI, “o clero começou a lutar ativamente contra as peças de Mistério, tentando bani-las ao mais alto nível” (TLEPOV *et al.*, 2021, p.115. Tradução nossa).

Como é possível perceber, o Mistério medieval tem caráter fortemente político, fato que provavelmente não passou despercebido por Oswald de Andrade. Para Renato Gomes, o mistério medieval é marcado pelo “caráter pedagógico-didático (...) dentro dos propósitos que pretendem apelar à Justiça e à Misericórdia para o exercício da moralidade respaldada na visão teocêntrica e hierarquizada do mundo cristão” (GOMES, 1985, p.51). Desta maneira, o público “recebe essa mensagem moral fundamentada pela voz monológica da visão de mundo que se faz ‘universal’” (GOMES, 1985, p.51). Gomes explica, ainda, que Oswald guarda o

caráter didático inerente ao mistério medieval e o leva em outra direção, aquela que faz “a denúncia da prostituição sob a perspectiva ideológica do marxismo que, aqui, resvala para o tom panfletário” (GOMES, 1985, p.51-52).

Andrade se apropria de um gênero que tinha por objetivo abordar questões sociais e políticas através da metáfora religiosa. Outro ponto importante é que, ao escolher trabalhar com um gênero associado à Idade Média, o autor evidencia as contradições sociais e econômicas de um país que, para as elites, deveria estar em processo de modernização. Conforme apontamos anteriormente, um dos motivos para o surgimento e manutenção do Mangue como zona de meretrício era o desejo, por parte das classes dominantes, de que o Rio de Janeiro fosse percebido como uma capital desenvolvida, de acordo com os padrões europeus. Este pretense desenvolvimento, entretanto, acontecia apenas para uma pequena camada da população, enquanto um enorme contingente populacional era sistematicamente marginalizado e excluído. Dessa forma, o pretense projeto de progresso é colocado em xeque pela estrutura do poema dramático. Mesmo levando em conta a sátira, a paródia e a carnavalização, é preciso reconhecer que, em *O santeiro*, diversos elementos parecem ter vindo diretamente da Idade Média para o Rio de Janeiro do século XX: o gênero teatral Mistério, a religiosidade, os personagens e algumas de suas práticas. Com isso, o escritor torna impossível ignorar que, para uma boa parte do país, havia ainda um longo caminho a percorrer até que o ideal de desenvolvimento do início do século XX pudesse ser alcançado.

2 O MANGUE DO OFICINA: NA CIDADE (1982-1995)

Os diversos registros das montagens de *Mistérios*, que ocorreram ao longo de mais de três décadas, remetem ao longo período de escrita de *O santeiro*. As duas obras, o poema e a peça de teatro, apresentam um primeiro ponto em comum: seu processo de criação, que inclui múltiplas camadas construídas com o passar do tempo e que vão compondo, aos poucos, obras palimpsésticas, em camadas, sobreposições, rasuras e improvisos.

A análise de uma apresentação teatral pode se revelar desafiadora devido à sua natureza efêmera. Em *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* (2016), Jorge Dubatti propõe três princípios fundamentais para aqueles que desejam pesquisar um acontecimento teatral:

- Tudo aquilo que eu possa conhecer sobre o acontecimento teatral eu não posso ignorar.
- Uma vez conhecido tudo aquilo que posso conhecer sobre, posso escolher ignorá-lo.
- Uma vez conhecido aquilo que não posso conhecer do acontecimento teatral, devo transformar essa limitação em uma condição epistemológica (DUBATTI, 2016, p.149).

De acordo com a explicação do autor, o primeiro pilar consiste em reunir o máximo de informações possível sobre o acontecimento teatral. Feito isso, é o momento de selecionar os saberes mais relevantes, de acordo com o escopo da pesquisa. Por fim, o terceiro pilar define o limite do conhecimento, sendo uma "condição epistemológica para obter os fundamentos sólidos da teatrologia" (DUBATTI, 2016, p.149), sob pena de que o pesquisador deixe de lado o acontecimento legítimo para substituí-lo por outro objeto.

Considerando os fundamentos de Dubatti, nossa pesquisa sobre as versões de *Mistérios* torna-se possível através dos vestígios remanescentes de cada uma das montagens. Como o objetivo de nosso trabalho é investigar a forma como o Oficina reelabora o poema de Oswald de Andrade, optamos por privilegiar o material produzido pelo próprio grupo. Há uma multiplicidade de discursos, produzidos e publicados pelo coletivo teatral, que possibilitam vislumbrar o processo criativo que tem início com a leitura do poema e que culmina com as montagens dos espetáculos. Para elaborar nossa análise, foram consultados vídeos, entrevistas, artigos, livros, sites, fotografias, cartazes, filmagens e demais materiais relacionados às três montagens de *Mistérios Gozósos* nas décadas de 1980, 1990 e 2010.

Tentando não perder, em nenhum momento, aquilo que Dubatti considera como condição epistemológica fundamental para a pesquisa de um espetáculo cênico, nossa proposta de realizar a análise dos espetáculos *Mistérios Gozósos* e suas relações com o *santeiro do Mangue* parte da noção de que não temos acesso a nenhuma das performances originais, portanto nossa percepção do espetáculo está baseada nos registros feitos pelo próprio grupo. A temporada de 2015 é objeto de análise privilegiada, pois todos os espetáculos foram filmados e transmitidos na íntegra pela internet. Sabemos que nenhum registro em vídeo poderá substituir o acontecimento teatral. Ainda assim, os vídeos se constituem em uma preciosa fonte para análise dos espetáculos, em especial ao considerarmos que o Teatro Oficina tem seu próprio núcleo de filmagem e cinegrafistas. Portanto, as filmagens são realizadas com um direcionamento específico, acompanhando os atores, utilizando diferentes recursos do vídeo para dar o destaque desejado pela direção do espetáculo. Diante disso, nossas percepções, embora limitadas àquilo que é capturado pela câmera, são direcionadas pelas intenções e concepção criativa do Oficina.

2.1 Território

A história de *Mistérios Gozósos*, montagem cênica feita a partir do texto *O santeiro do Mangue*, começa no início da década de 1980 e tem relação com o território do Oficina, o endereço localizado na Rua Jaceguay, n.520, bairro do Bixiga, cidade de São Paulo. Para contextualizar melhor, precisamos abordar a relação entre o Oficina, grupo de teatro, e o local em questão, ou seja, o endereço físico onde fica o Teatro Oficina.

O professor Armando Sérgio da Silva explica que o endereço do Teatro Oficina é o mesmo desde 1961, ano que marcou a profissionalização do grupo com a montagem do espetáculo *A vida impressa em dólar*. Na época, o imóvel passou por uma reforma cujo objetivo era, entre outros, expandir as possibilidades de criação e de apresentação dos trabalhos: “mais que uma reforma para abrigar um elenco cênico, tais obras criaram, no Brasil, uma nova forma de espaço teatral: a combinação de arena com o palco italiano, permitindo o uso de cenários, o contato direto e a proximidade dos atores com o grupo” (SILVA, 2008, p.24).

Nos anos seguintes, o grupo teria diversas montagens de sucesso, como *Quatro num Quarto* (1962), *Pequenos Burgueses* (1963), *Andorra* (1964) e *Os Inimigos* (1966). Neste

último ano, o grupo já havia recebido prêmios no Brasil e no Uruguai (SILVA, 2008, p.38-39). Além disso, Sábato Magaldi e Yan Michalski, dois importantes nomes da crítica teatral brasileira, já haviam reconhecido a importância do Oficina para o panorama cultural do país (SILVA, 2008, p.41 e 44).

Em maio de 1966, um incêndio de grandes proporções destruiu o teatro. O grupo, então, elabora um programa de ação cujo objetivo é “Construir um teatro dentro dos mais modernos requisitos técnicos e das concepções estéticas mais avançadas e com um grande número de lugares, que permitissem a realização de um teatro efetivamente popular” (SILVA, 2008, p.45-46). Além disso, o Oficina também se compromete a realizar outras atividades voltadas para o desenvolvimento das artes cênicas, como a construção de uma escola teatral, um núcleo de pesquisas, festivais de teatro, feiras de cultura, receber temporadas de companhias teatrais internacionais de vanguarda, entre outros. Havia, também, a ideia de fazer um “‘Teatro de Repertório’, isto é, do maior número de produções anuais apresentadas revezadamente” (SILVA, 2008, p.46).

Nesse mesmo período, o grupo inicia um processo de reestruturação que vai além da reforma do espaço físico. Paralelamente às ações voltadas para a arrecadação de fundos para reconstrução do teatro, os integrantes iniciam pesquisas práticas e teóricas, buscando um novo direcionamento para sua trajetória. De acordo com Fernando Peixoto, integrante do Oficina na época, durante o ano de 1966:

(...) o Oficina colocou em questão sua existência anterior. Os atores possuíam um denominador comum, independente da formação de cada um, motivado pela insatisfação e pela angústia de estarem repetindo os mesmos espetáculos, sem responder ao novo momento sócio-político nacional, que parecia exigir uma política nova e transformadora. Ninguém estava satisfeito com o que tinha sido feito. Todos partiam para procurar alguma coisa de novo, sem saber o quê (PEIXOTO, 1977 *apud* SILVA, 2008, p.47).

A inquietação leva o grupo a “mergulhar em estudos sobre a realidade brasileira, da cultura brasileira, sobretudo a ‘Semana de Arte Moderna de 1922’” (SILVA, 2008, p.47). Surge, então, a busca por uma montagem que refletisse as mudanças do grupo, tanto no sentido espacial quanto na mudança de pensamento: “O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira” (CORRÊA, 1998, p. 85). O texto que oferecia a possibilidade de “encontrar o aqui-agora” (CORRÊA, 1998, p. 85) foi *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, obra que, para o Oficina,

“iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável” (CORRÊA, 1998, p. 85).

No manifesto *O Rei da Vela*, publicado originalmente em 1967, José Celso Martinez Corrêa explica que, ao ler o texto de Andrade, o grupo encontrou “o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo. (...) Tudo isso não cabia no teatro da época (...). Era preciso reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro.” (CORRÊA, 1998, p.85). Para o diretor, toda a simbologia de *O Rei da Vela* busca a realidade de uma nação que não conhece a própria história, motivo pelo qual “a história real somente se fará com a devoração total da estrutura (...) onde só a fecundidade da violência poderá parir uma história” (CORRÊA, 1998, p.89). No seu Manifesto, José Celso esclarece, ainda, que a única fidelidade possível a Oswald de Andrade, no que diz respeito à montagem teatral, é utilizar a liberdade de criação para “tentar reencontrar um clima de criação violenta, em estado selvagem, na criação dos atores, do cenário, do figurino, etc.” (CORRÊA, 1998, p.89).

Dando prosseguimento a essa postura criativa, o Teatro Oficina escolhe levar a proposta antropófaga de Oswald de Andrade para o campo cênico, se alimentando de diversos gêneros teatrais para criar um espetáculo anti-ilusionista e inovador através do sincretismo de diversas linguagens performáticas como o circo, o teatro de revista e a ópera:

Nós somos muito subdesenvolvidos para reconhecer a genialidade da obra de Oswald. Nosso ufanismo vai mais facilmente para a badalação do óbvio sem risco do que para a descoberta de algo que mostre a realidade da nossa cara verdadeira. E é verdade que a peça não foi levada nem até agora, nem a sério. Mas hoje a cultura internacional se volta para o sentido da arte como linguagem, como leitura da realidade através das próprias expressões da superestrutura que a sociedade cria, sem mediação do intelectual (história em quadrinhos, por exemplo), a arte nacional pode, subdesenvolvidamente também, se quiser, e pelo óbvio, redescobrir Oswald. Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte visual. A superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista, etc. (CORRÊA, 1998, p.89)

O grupo de teatro desejava, ainda, dar visibilidade à denúncia social que Oswald de Andrade fazia em seu texto. Para alcançar esse objetivo, o Oficina se volta para a violência expressa na metáfora da devoração e se propõe a fazer um “teatro da crueldade brasileiro” (CORRÊA, 1998, p.98). A expressão faz referência ao teatro da crueldade, de Antonin Artaud (1896-1948). Patrice Pavis explica que o teatro da crueldade não está ligado à violência física imposta ao ator ou espectador; trata-se de recorrer a diversos meios de expressão artísticos para despertar, no público, novas possibilidades de interpretação que não estejam

necessariamente ligadas à racionalidade. Em outras palavras, trata-se de uma tentativa de criar apresentações cênicas capazes de fazer com que “o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência ética e estética original” (PAVIS, 2019, p.377).

Martinez Corrêa, em entrevista concedida no ano de 1968, afirma que o teatro racionalista não tem mais eficiência para conscientizar o público, uma vez que atores e público pertencem a uma mesma classe social, formando um circuito fechado de comunicação. Portanto, “somente a violência e principalmente a violência da arte (...) poderá captar os pontos sensíveis dessa platéia morta e adormecida” (CORRÊA, 1998, p. 98). Para o diretor do Oficina, era necessário criar um espetáculo que deixasse o público (composto principalmente por pessoas das classes média e alta) desconfortável ao ser confrontado com o próprio cinismo: “a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileiro – do absurdo brasileiro –, teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia em que vivemos” (CORRÊA, 1998, p. 98).

A partir de 1967, portanto, o Oficina parte da antropofagia oswaldiana, que se alimentava de elementos novos e tradicionais, para formular uma antropofagia cênica, que se realiza ao criar uma forma de fazer teatro que fosse, ao mesmo tempo, nacional e de vanguarda. Nacional, porque se preocupava com questões políticas, históricas e culturais brasileiras e porque utilizava formas artísticas que faziam parte da cultura popular do país, como o circo, a chanchada e o teatro de revista, bem como outros elementos populares, como o carnaval. E de vanguarda porque recorria às linguagens artísticas inovadoras, como o Cinema Novo e o Teatro da Crueldade artaudiano, entre outras referências.

2.2 Primeiro Mistério: *Caderneta de Campo*

Todo o processo de tentar garantir a permanência do Oficina no endereço da rua Jaceguay aparece registrado em *Caderneta de Campo* (1983), um vídeo realizado pelo Oficina em parceria com a TV Cultura nos anos de 1982 e 1983.

O objetivo da *Caderneta* era registrar o cotidiano e o processo de trabalho do Oficina: “a série ‘Caderneta de Campo’ é uma espécie de registro da vivência cotidiana no teatro. (...) os ‘comunicadores’ do ‘Oficina’ passam a registrar em vídeo suas vivências coletivas e,

principalmente, esboços e rascunhos de novos projetos (SILVA, 2007, p.122). O vídeo mostrava diversos projetos que o Oficina tinha a intenção de realizar em um futuro próximo. Alguns deles, como a montagem de *Os Sertões*, iriam esperar até o início dos anos 2000 para chegar aos palcos. Outros, como *O homem e o cavalo*, texto para o teatro escrito por Oswald de Andrade, continuariam a aguardar por tempo indeterminado.

A *Caderneta* é fragmentada e não linear, apresentando uma superposição de diferentes momentos, cenas, ensaios, entre outros:

O vídeo contém cenas do dia-a-dia no teatro, passeatas na cidade de São Paulo, ‘te-atos’, trechos de peças, ensaios, fragmentos de outros filmes, acontecimentos políticos, partidas de futebol, desfiles de escolas de samba, rituais de candomblé, manifestações políticas, reuniões em órgãos públicos, saques a supermercado, além de trechos de imagens documentais das viagens do “Oficina” pelo Brasil, como a participação no ritual de ingestão de Ayahuasca em uma comunidade do Acre. Devido a essa multiplicidade de assuntos é difícil conseguir definir um trabalho como “Caderneta de Campo”. O que é possível afirmar é que se trata de um trabalho coletivo que não é facilmente enquadrado em gêneros como documentário, videoarte, videoperformance ou ficção. (SILVA, 2007, p. 123)

Na época, José Celso Martinez Corrêa já tinha experiência com a linguagem do vídeo e com o cinema. Antes da *Caderneta de Campo*, o diretor já tinha participado ativamente do processo de produção de pelo menos três filmes, a saber: *Prata Palomares* (1971), *O Parto* (1975) e *O Rei da Vela* (1982). De acordo com a pesquisadora Isabela da Silva (2007, p.50), na década de 1970, o audiovisual se tornou uma linguagem privilegiada e experimental para que o grupo de teatro pudesse refletir sobre seu próprio trabalho. Sendo assim, a aparente ausência de organização do vídeo dificilmente pode ser considerada um acaso. Pelo contrário, ao que tudo indica, a *Caderneta* tem um direcionamento estético que é propositalmente caótico e sem uma sequência linear, apresentando diversos fragmentos que compõem uma espécie de mosaico sobre os trabalhos e projetos do Oficina.

A *Caderneta* é particularmente importante para nossa pesquisa por conter os primeiros registros cronológicos das encenações que se tornaram, mais tarde, a peça *Mistérios Gozózos*. Em aproximadamente cinco minutos foram apresentadas algumas cenas com o título: “OSWALD DE ANDRADE – MISTÉRIO GOZOZO À MODA E ÓPERA 1935-1950”. Os registros mostram: o Coro das Mulheres de Jerusalém cantando os versos “Gonorréia/ Tenho fome”; as cenas “Looping” e “A polícia põe as calças” (ambas assinaladas pela legenda eletrônica no vídeo, que correspondem aos respectivos trechos homônimos de *O santeiro*); e uma cena intitulada “Repouso das Mulheres de Jerusalém”, título inexistente no poema. Este trecho, ao que tudo indica, é uma encenação de “Páscoa das Putas”, pois apresenta as

mulheres ajoelhadas perante Jesus das Comidas, pedindo que não falte “o pau nosso de cada dia” (TEATRO OFICINA, 1983).

Intercaladas às imagens do Manguê cênico, aparecem duas filmagens que devem ser comentadas com mais detalhes.

O trecho que mostra o Coro das Mulheres de Jerusalém é intercalado pela apresentação de uma orquestra sinfônica, regida pelo maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996). A música se mescla às vozes das mulheres, de forma que, durante cerca de 10 segundos, vemos a orquestra e seus sons eruditos mesclados às vozes do coro feminino, que repete as palavras: “Vam fudê, vam/ Vam buchê, vam” (OFICINA, 1983). Com esse recurso de superposição, o Oficina transporta para a linguagem audiovisual a proposta oswaldiana, que “Leva a ópera para o lado marginal; incita-a a falar de um mundo colocado à margem da sociedade burguesa de que ela é a expressão e forma de divertimento” (GOMES, 1985, p.75).

Imagem 5 - As vozes do coro de mulheres são intercaladas com os sons da orquestra



Legenda: Cenas de *Caderneta de Campo* (1983), vídeo do Teatro Oficina. FONTE: TV Uzyna.

A imagem de uma orquestra evoca o espaço de salas de concerto, local onde tradicionalmente as vozes não são ouvidas. A tendência é que as pessoas evitem ao máximo falar para que seja possível apreciar os sons dos instrumentos. Na *Caderneta de Campo*, a imagem da orquestra parece ser utilizada para destacar ainda mais as vozes das mulheres que compõem o coro. As vozes parecem estar em um volume pouco mais alto que os instrumentos, indicando a relevância daquilo que é cantado em oposição aos sons que são tocados. As palavras cantadas, de caráter chulo, “Vam fudê, vam!/ Vam buchê, vam!”, parecem se opor violentamente ao espaço burguês da orquestra.

Os figurinos parecem operar em um sentido semelhante: os instrumentistas vestem fraque, tradicional traje a rigor masculino, nas cores preto e branco. Essa indumentária contrasta violentamente com os vestidos, roupa fortemente associada ao feminino, todos de um colorido vibrante que são utilizados pelas mulheres no Mangue. Para além disso, vale notar que a superposição das duas imagens, a da orquestra e a do coro de mulheres, parece dialogar com a intenção oswaldiana de carnavalizar a ópera, ou de criar uma “ópera degradada” (GOMES, 1985, p. 74). A montagem cênica segue as indicações do poema ao se apropriar de um gênero dramático associado às elites para colocá-lo no Mangue, em meio ao canto e às palavras de baixo calão que fazem parte do cotidiano na zona de meretrício.

Outra cena que queremos comentar é “A polícia põe as calças”. Inicialmente, vemos um homem, no cenário do Mangue, tocando saxofone. A seguir, aparecem Edeleia e Olavo. O santeiro parece estar bastante embriagado. A sequência é interrompida pelas imagens de um desfile de escola de samba. Nada é dito ou cantado nestes momentos, o único som que continua é o do saxofone, com uma melodia lenta. Em seguida, tem início a briga do casal, que, no poema, causa a prisão de Olavo. A duração total do trecho é de, aproximadamente, 120 segundos.

Imagem 6 - A briga de casal se mistura ao desfile carnavalesco



Legenda: *Cenas de Caderneta de Campo* (1983), vídeo do Teatro Oficina.

FONTE: TV Uzyna.

Aqui podemos notar novamente o contraste entre imagem e som, cada um com sentidos opostos. A parte que se passa no Mangue evidencia os rostos dos indivíduos através de recursos como a troca de olhares entre os atores, os rostos, as expressões faciais. Em um polo oposto, temos a filmagem em plano geral, distanciada, de uma grande escola de samba,

com adereços grandes e brilhosos, evocando a multidão e o anonimato. Seria uma tarefa muito difícil conseguir distinguir rostos ou gestos de uma determinada pessoa. Além disso, há o contraste de significados que cada uma das cenas carrega. A violenta briga de casal contraposta à alegria e ao divertimento associados ao carnaval.

A análise das duas cenas citadas permite perceber que o diretor José Celso já havia começado a pensar *Mistérios Gozósos* como uma “Ópera de Carnaval” (CORRÊA, 2015), conceito que foi desenvolvido nas montagens das décadas de 1990 e 2010, conforme veremos posteriormente. Contudo, cabe notar que a musicalidade desse *Mistério* de 1983 é bastante diferente daquela que será apresentada em *Mistérios Gozósos* (2015). A mudança pode ser explicada por alguns fatores. O primeiro é a passagem do tempo: trinta e dois anos separam as duas criações. Além disso, de acordo com a já citada postagem feita no blog de José Celso, em 2012, a pesquisa feita por Renato Gomes sobre *O santeiro* teve bastante impacto na montagem de 1994 (e, conseqüentemente, na peça de 2015). Vale lembrar que a dissertação de Gomes foi publicada em 1985, portanto dois anos antes das cenas apresentadas na *Caderneta de Campo*.

É preciso considerar que não sabemos qual versão do poema *O santeiro* foi utilizada por José Celso para encenar as cenas do vídeo, nem como se deu seu contato com o texto. Uma hipótese é que Corrêa tenha utilizado a versão mimeografada, aquela que circulou em 1967. Vale lembrar que, neste ano, a relação entre o Oficina e Oswald de Andrade estava em evidência devido à montagem de *O rei da vela*. Outra possibilidade é que o próprio José Celso tenha conseguido acesso a um dos cadernos com o poema de Oswald de Andrade, através de algum amigo ou conhecido. Até onde foi possível verificar, não há registros que permitam saber qual foi a versão do poema utilizada para as cenas de *Caderneta*, nem como ou quando José Celso teve acesso a ele, de forma que qualquer conjectura aqui exposta não pode ser comprovada.

Outro fator que explica a mudança bem grande na sonoridade de *Mistério Gozozo* (1983)/ *Mistérios Gozósos* (2015) é a participação de José Miguel Wisnik na criação das músicas para a montagem realizada em 1994. De acordo com o Wisnik (2020, p.96), ele e José Celso começaram a trabalhar juntos em 1991, ou seja, oito anos após a *Caderneta de Campo*. A contribuição de Wisnik será analisada com maiores detalhes posteriormente, quando formos abordar o espetáculo da década de 1990.

De volta ao vídeo de 1983, a explicação para que fossem realizadas as cenas de *Mistério* chegam através de diferentes fontes. Como dissemos anteriormente, no *Blog do Zé Celso* (2012), consta que a estreia da peça ocorreu em 1994, não havendo menção a

montagens anteriores. Na postagem, inclusive, Corrêa afirma que o grupo concebeu o espetáculo após ler a pesquisa de Renato Gomes, publicada depois das filmagens de *Caderneta*. Além disso, em sua dissertação, Gomes não menciona qualquer montagem teatral realizada a partir de *O santeiro*.

Entretanto, há indícios de que uma montagem de *Mistérios* tenha ocorrido na década de 1980. Em um artigo publicado no ano de 2020, a professora Nanci Freitas escreve: “*Os mistérios gozosos*, espetáculo montado em 1982, para a comemoração do tombamento do Teatro Oficina” (FREITAS, 2020, p.114). Infelizmente, Freitas não entra em maiores detalhes sobre a montagem. A referência a um espetáculo ocorrido nos anos 80 se repete no livro *Teatro Oficina 1981-1984* (1999), de Lina Bo Bardi e Edson Elito. Um dos textos que integram o volume é de autoria de José Celso. Nele, ao falar sobre a disputa pelo terreno do teatro, Martinez Corrêa escreve: “‘Mistérios Gozosos’ comemoram o tombamento com uma sessão de terreiro eletrônico, vídeo-transmissão da ‘sala-branca’ da Orgia de Oswald, com ‘sexo explícito’ como se diz” (CORRÊA, 1999). A palavra “vídeo-transmissão” escolhida por José Celso pode se referir a uma encenação feita especialmente para a *Caderneta de Campo*. Alguns parágrafos adiante, Corrêa acrescenta: “Terreiro Eletrônico. Teatro na TV e ao vivo, com público presente” (CORRÊA, 1999). Isso pode indicar que, talvez, tenha havido uma peça de teatro, feita para o vídeo, sem que ocorresse uma temporada de apresentações para o grande público.

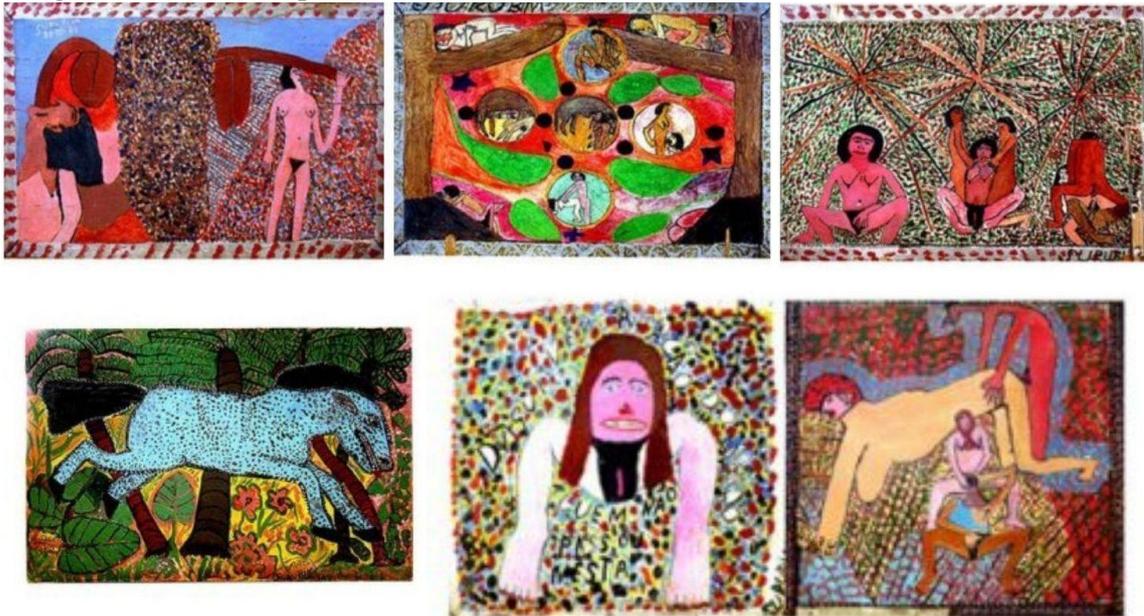
Independente de ter havido ou não uma montagem do texto integral de *O santeiro* na década de 1980, só podemos analisar aquilo que conhecemos, ou seja: os fragmentos preservados na *Caderneta de Campo*. Esses trechos permitem perceber que, se *O santeiro*, poema de Oswald de Andrade, se caracteriza pelo “plural de vozes que se orquestram sem perder a autonomia” (GOMES, 1985, p.38), o *Mistério Gozoso* de 1983, pensado por José Celso, é pensado e apresentado como uma obra cuja multiplicidade de pontos de vista é ampliada pelos recursos audiovisuais.

Além disso, ao que tudo indica, *Mistérios* começa a ser concretizado em pequenos fragmentos, ou trechos. De forma análoga à estrutura do poema de Oswald, a montagem teatral é composta de “parte-cenas” (GOMES, 1985, p.36) sem que haja um ordenamento claro. Ao utilizar novas tecnologias, como o vídeo, em linguagem performática, o Oficina evoca os procedimentos da escrita experimental, híbrida, fragmentada de Andrade. Em *O santeiro*, lemos sobre “o Manguê tentacular” (ANDRADE, 2021, p.270). As palavras de Renato Gomes para falar sobre a estrutura do poema podem ser utilizadas para refletirmos sobre esse primeiro *Mistério Gozoso* do Oficina, uma filmagem tentacular, sendo o adjetivo

adequado porque a encenação “realiza ainda o sentido de experimentação embutido no adjetivo tentacular (do latim científico ‘tentaculu’, de ‘tentare’, experimentar, apalpar): o experimento do texto; os experimentos e o apalpar do Manguê” (GOMES, 1985, p.37).

No site oficial do Oficina, a única menção ao *Mistério* de 1983 está em uma entrada dedicada ao artista Surubim Feliciano da Paixão (1940-1991), que exerceu diversas funções: “Zelador, cirandeiro, músico compositor e artista visual” (TEATRO OFICINA, 2015a) no Oficina a partir de 1979. Surubim é descrito como “uma pessoa chave em todo o processo de tombamento e desapropriação do Teat(r)o Oficina, e é autor da canção Tupi or not Tupi, referência em algumas montagens do Oficina” (TEATRO OFICINA, 2015a). Na página, são apresentadas seis pinturas feitas pelo artista “durante leituras/ensaio de *Mistérios* Gozósos, em 1983” (TEATRO OFICINA, 2015a). Mais uma vez, nenhuma referência a uma apresentação teatral.

Imagem 7 - Seis obras produzidas durante *Mistérios*, na década de 1980



Legenda: Conjunto de pinturas *Sem Título* (1983), de Surubim Feliciano da Paixão.

Fonte: Teatro Oficina.

Após o tombamento ocorrido na década de 1980, o terreno onde fica o teatro tornou-se público, passando a ser de propriedade do estado de São Paulo sob administração do Oficina. Porém, o edifício onde aconteciam as apresentações estava condenado, havendo a necessidade de reconstrução. Tem início a segunda reforma do Oficina, que propunha uma mudança radical no espaço.

Para José Celso, “o Teatro, lugar em si, é uma metáfora arquitetônica e urbana de uma

postura diante do teatro e do espetáculo do mundo” (CORRÊA, 1999). Por isso, sua intenção era criar um local capaz de abrigar uma grande quantidade de pessoas. A criação arquitetônica foi inspirada pelas palavras de Oswald em “Do teatro, que é bom...”, texto que integra *Ponta de Lança* (1945), livro organizado pelo próprio Andrade, com artigos e conferências. O texto em questão é escrito em forma de diálogo e apresenta algumas das principais ideias de Andrade sobre o teatro da época. São colocados em oposição o teatro de câmara e o teatro para as multidões. O teatro de câmara se caracteriza pelo intimismo, individualidade e proximidade entre ator e plateia (PAVIS, 2019, p.382). Ele aparece, para Andrade, ligado ao teatro francês moderno, que apresentava inovações trazidas por Jacques Copeau, Louis Jouvet e Jules Romains (ANDRADE, 2004, p.153).

O teatro como espetáculo de estádio, para Andrade, aparece associado a “Meyerhold e as fabulosas transformações da cena russa a fim de levar à massa, o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo...” (ANDRADE, 2004, p. 154). Este segundo tipo de teatro está ligado à “grande linha dos gregos, a Goldoni, à *Commedia del’Art*, e ao teatro de Molière e Shakespeare” (ANDRADE, 2004, p.154. Grifo do autor). Para o interlocutor que defende os espetáculos para as massas, o teatro teria perdido muito de sua potência ao deixar de ser encenado para um grande número de pessoas:

Como a pintura desceu do mural, abandonou as paredes das igrejas e se fixou no cavalete, o teatro deixou o seu sentido inicial, que era o de espetáculo popular e educativo, para se tornar um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados. Daí sua decadência enorme em todo o século XIX. (ANDRADE, 2004, p.154)

De acordo com Nanci Freitas, o diálogo do texto reflete “as divergências entre Oswald de Andrade e um porta-voz do Grupo Universitário de Teatro – GUT, grupo paulista que atuou nos anos quarenta sob a direção do crítico Décio de Almeida Prado, tendo recusado a proposta do autor de *O rei da vela* para a montagem de seu texto” (FREITAS, 2020, p.112). Dessa forma, o interlocutor que defende o teatro de câmara se coloca ao lado das tendências teatrais “que exerceram influência sobre o processo de modernização da cena brasileira, em especial na década de 1940” (FREITAS, 2020, p.113), ao passo que o segundo interlocutor, aquele que defende o teatro para as massas, “reflete a postura ideológica de Oswald de Andrade, intelectual – temporariamente – engajado ao Partido Comunista” (FREITAS, 2020, p.113). Isso explicaria a ênfase na “utopia de um mundo novo socialista, no qual as artes e os esportes, integrados aos meios de comunicação e aos avanços tecnológicos, cumpririam um papel decisivo na educação e na luta contra as forças nazifascistas” (FREITAS, 2020, p.113).

Para fazer o seu Teatro de Estádio, José Celso contou com o trabalho de Lina Bo Bardi, arquiteta que já havia trabalhado com o Oficina anteriormente, tendo projetado os cenários para os espetáculos *Na Selva das Cidades* e *Gracias, Señor*. Em 1984, o arquiteto Edson Elito, um dos coautores da *Caderneta de Campo*, se juntou ao projeto. O resultado da colaboração é um espaço com múltiplas funcionalidades, flexível, que permite o uso de diversos recursos tecnológicos ao mesmo tempo. É interessante notar que, em “Do teatro, que é bom...”, Andrade sintetiza o passado e o futuro do teatro, ao evocar as apresentações populares antigas, o uso de inovações tecnológicas, como as máquinas. De acordo com Elito (2011), Lina Bo Bardi propõe a união entre passado e futuro ao contrapor no mesmo espaço as ruínas do antigo teatro, com tijolos aparentes, e as estruturas de aço, que evocam a inovação.

A concepção de espaço do Oficina está bastante relacionada com as ideias de Oswald de Andrade para o teatro, de acordo com o próprio José Celso. Ao comentar os planos para reforma do teatro, no início da década de 1980, o diretor explica que determinados espetáculos e projetos tinham a necessidade de uma configuração arquitetônica diferenciada:

O Corpo-Santo do Oficina: os Coros do Mangue, Bacantes & Sertanejos encantam-se com o projeto. *As personagens das putas e michês exigiram a rua do Mangue*. Abaixo a arquibancada de contemplação. Que viesse o Canal do Mangue, passarela de escola de samba. ‘O Homem e o Cavalo’ de Oswald também queria o teatro de estádio. Quebrar paredes, deixar entrar a luz natural, sair da Caixa Preta. Espaço urbano. Cosmos. Teto aberto para o céu da encruzilhada do hemisfério sul. Terra de canteiro, água de cachoeira. E todas as tecnologias. (CORRÊA, 1999. Grifo nosso).

O trecho acima indica que o novo espaço do Oficina foi pensado a partir de alguns projetos para encenações, citados pelo diretor, como *As Bacantes*, *Os Sertões* (indicado pela palavra “Sertanejos”) e *Mistérios Gozósos* (assinalado pela expressão “Coro do Mangue”). Sendo assim, a primeira montagem de *Mistérios* tem dois pontos de contato com a história do espaço ocupado pelo Oficina. O primeiro é que o espetáculo começa a ser pensado em meio ao tombamento do terreno, marco importante para que o teatro pudesse continuar a ocupar o endereço da rua Jaceguay. O segundo ponto de contato é o fato de que o desejo de um espaço que pudesse se transformar, entre outras coisas, na “rua do mangue” (CORRÊA, 1999) ou em “passarela de escola de samba” (CORRÊA, 1999), deu origem ao espaço arquitetônico atual do Teatro Oficina. Apesar disso, ainda levaria um tempo, entretanto, para que *Mistérios Gozósos* fosse montado na íntegra.

2.3 Segundo Mistério: Ópera de carnaval

A estreia do novo teatro ocorreu dez anos após a *Caderneta de Campo*. Nesse espaço de tempo, novas parcerias são forjadas, com artistas que passam a fazer parte de um ou de vários espetáculos montados pelo Oficina. Três atores, Marcelo Drummond, Denise Assunção e Vera Barreto Leite, estarão presentes nas duas montagens de *Mistérios Gozósos*, em 1994/1995 e em 2015.

Outro nome que terá um grande impacto nas montagens de *Mistérios* durante a década de 1990 e 2010 é José Miguel Wisnik, professor de literatura da USP, músico e compositor. Wisnik se une ao Oficina a convite de José Celso, em 1991. Não foi possível ter acesso a registros do processo de musicalização feito para *Mistérios* (1994). Mas alguns elementos indicam que Wisnik contribuiu bastante para a sonoridade da peça realizada em 2015. No texto da encenação de 1994, não há indicação de créditos para cada música individualmente. Consta apenas: “Música: Zé Miguel Wisnik e Zé Celso Martinez Corrêa” (OFICINA, 2012), indicando a colaboração feita para a montagem.

Em depoimento sobre sua participação no Oficina, Wisnik aborda a parceria com o diretor do Oficina: “Por ser músico – cantor, pianista e compositor – Zé Celso, quando descreve a música que deseja para um espetáculo, faz parecer que ela já está pronta no ar e virtualmente ali” (WISNIK, 2020, p.103). Wisnik conta, também, que compôs três músicas a partir de poemas que integram *O santeiro do Mangue*, a saber: “Noturno do Mangue”, “Flores horizontais” e “Coração do mar”. As duas últimas foram gravadas pela cantora Elza Soares, “a diva dionisíaca da tragycomediaorgia que Zé Celso preconiza” (WISNIK, 2020, p.102). “Flores Horizontais” é a primeira faixa do álbum *Do cóccix até o pescoço* (2002), que teve direção artística de Wisnik. Já “Coração do Mar” é a última faixa de *A mulher do fim do mundo* (2015).

Wisnik também fala sobre o ensaio de *Mistérios Gozósos*. Além da peça ter sido apresentada na Praça da Sé, região central de São Paulo, durante o carnaval, ao menos um dos ensaios aconteceu no espaço público:

Um dos momentos sublimes que eu vivi em toda a minha experiência com o Oficina foi no ensaio geral de *Mistérios gozósos* em praça pública, ensaio que atravessou a noite e terminou, para variar, quando o dia nascia. Só naquela hora conseguíamos passar pela primeira vez o espetáculo inteiro. Populares já circulavam pela cidade, e o movimento do dia, mesmo sendo um domingo de carnaval, começava em ritmo e luminosidade de ainda madrugada. Curiosos paravam diante da pista erguida em

palco, na qual se movimentavam atores e atrizes cercados de refletores e música. O texto de Oswald é forte e ataca com crueza expressionista os temas da prostituição e da pobreza, nada estranhos à região onde estávamos. Mas era estranha aquela exposição obscena – no sentido também de fora da cena teatral e do público que lhe corresponde –, exposição nua e crua dos temas, dos corpos, das palavras (WISNIK, 2020, p.102).

O texto de Wisnik permite vislumbrar uma interessante relação que o Oficina estabelece entre *O santeiro* e o espaço urbano. O Mangue, região geográfica, surge em meio a um debate público sobre quais pessoas tinham ou não o direito de habitar e de transitar pela cidade. Oswald, por sua vez, submete o Mangue a um processo de carnavalização, fazendo com que o espaço seja capaz de abrigar diversas contradições, como os pares: sagrado/profano, sublime/grotesco; divino/humano; vida/morte (GOMES, 1985, p.58). Como resultado, vemos “um diálogo, um jogo de forças entre esses dois mundos: o oficial e o carnavalesco. Um não anula o outro; um fala o outro pelas diferenças que não são abolidas” (GOMES, 1985, p.58).

O Mangue que vai sendo construído no teatro retoma as questões sobre o espaço urbano, uma vez que as questões territoriais enfrentadas pelo Oficina permeiam as montagens realizadas. O *Mistério* da década de 1980 foi escolhido para comemorar o tombamento do terreno, fato decisivo para a permanência do grupo no endereço atual. A forma escolhida para o espetáculo é igualmente importante. Ele foi concebido de forma híbrida, misturando as linguagens de teatro e de vídeo: na *Caderneta*, é possível notar elementos da linguagem teatral, bem como a presença de um pequeno grupo de espectadores, mas houve também edição das cenas, com recursos pertencentes ao vídeo, como a sobreposição de imagens em mais de uma locação diferente. Além disso, as cenas que podemos ver hoje só estão disponíveis devido ao registro e gravação do acontecimento.

Aqui vale a pena lembrar das categorias de convívio e tecnovívio, apontadas por Jorge Dubatti. Para o autor, o convívio é condição fundamental para que o teatro exista, uma vez que o espetáculo cênico é um acontecimento que entrelaça convívio, *poiesis* e expectativa:

No teatro, vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. (...). O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, do diálogo e do mútuo estímulo e condicionamento, por isso está ligado ao acontecimento da companhia. (DUBATTI, 2016, p.32)

O tecnovívio, por outro lado, tem como principal característica a vivência virtual, sem a presença física, mediada pela tecnologia. Para Dubatti, o tecnovívio é marcado pela desterritorialização e pela “supressão do vínculo dialógico com o outro, porque o outro pode

ou não estar do outro lado da intermediação tecnológica” (DUBATTI *apud* MENDONÇA, 2011, p.3). O autor constata, ainda, que embora as duas categorias não sejam mutuamente excludentes e que, “sem dúvida, convívio e tecnovívio podem cruzar-se produtivamente na cena teatral” (DUBATTI, 2016, p.134), é preciso ter em mente que “convívio e tecnovívio propõem paradigmas existenciais muito diferentes” (DUBATTI, 2016, p.130).

Portanto, ao decidir realizar o *Mistério* de 1983 de duas formas, ao vivo e no vídeo, o Oficina evidencia dois paradigmas existentes para as artes performáticas: o convívio associado ao teatro e linguagens como a performance e o *happening* e o tecnovívio associado à televisão, ao vídeo e ao cinema. Essas duas formas diferentes de fazer com que a obra chegue ao espectador (ou tecno-espectador), neste caso, se cruzam de forma produtiva, possibilidade prevista por Dubatti.

É significativo também pensar que, ao se apropriar desses dois paradigmas – convívio e tecnovívio –, o Oficina (grupo de teatro, linguagem artística do convívio) coloca em uma forma estética a disputa pelo terreno com o SBT (rede de televisão e, portanto, domínio do tecnovívio). Ao fazer isso, são tensionados dois projetos diferentes para o espaço urbano: o que privilegia a existência do fazer artístico e outro que prefere apoiar os interesses de uma grande empresa.

A peça *Mistérios*, de 1994/95, também traz em seu bojo questões relacionadas à ocupação da cidade. A peça é encenada em dois espaços: a praça pública e o teatro. É possível entender que *Mistérios*, dessa forma, transita entre o espaço urbano e o interior da casa de espetáculos, estendendo a proposta de expansão do próprio grupo Oficina, que havia começado a realizar diversos projetos no entorno do terreno localizado na Rua Jaceguay.

O espaço escolhido para a apresentação de carnaval é a Praça da Sé, onde fica a Catedral Metropolitana de São Paulo. O local apresenta uma dupla relação com o texto de Oswald de Andrade: a primeira é a apresentação realizada na praça pública, em frente a uma igreja católica, da mesma forma que os *Mistérios* medievais. A segunda é a escolha de um lugar onde os temas que permeiam o texto de Andrade (pobreza e prostituição) fazem parte do cotidiano.

A montagem de *Mistérios* de 1994 é feita em meio a uma nova etapa da disputa territorial entre o Oficina e o grupo de Sílvio Santos. O espaço físico do teatro já está construído e em funcionamento, aberto ao público. O terreno vizinho ao teatro, entretanto, continua a pertencer ao empresário Sílvio Santos. Ele pretendia utilizar o local, que então era o estacionamento de uma loja do Baú da Felicidade, para a construção de diversos prédios. O projeto de expansão do Oficina, por sua vez, pretendia ligar o teatro da Rua Jaceguay com o

Vale do Anhangabaú. De acordo com o Teatro Oficina (2016), foi Lina Bo Bardi quem batizou o projeto de *Parque Anhangabaú da Feliz Cidade*.

Esse obstáculo para as propostas de ocupação urbana formuladas pelo Oficina se relaciona com, pelo menos, duas formas artísticas que se integram ao espetáculo. Uma delas é a canção “Inverno”, de José Miguel Wisnik. De acordo com o compositor, “*Inverno* foi feita mais tarde para a temporada de Mistérios gozosos no Oficina, completando um ciclo de quatro canções, todas elas referidas de algum modo à vida da companhia em cada momento e, no caso desta, descortinando o Anhangabaú da feliz cidade” (WISNIK, 2020, p.102). A letra, criada por Wisnik, aborda diversas questões relativas ao espaço urbano:

INVERNO

a minha casa é uma caixa
de papelão ao relento
brasa dormindo contra o vento
semente plantada no cimento
criança na calçada

a minha casa é geladeira-televisão
sem nada dentro
fogo que se alimenta do seu próprio alimento
corpo com corpo dando alento
pra campanha do agasalho

o meu cenário é a fria luz da madrugada
dando espetáculo por nada
calçada da infâmia iluminada
pela eletropaulo

a minha casa é a maloca rasgada no futuro
é o inverno é o eterno enquanto duro
osso duro osso duro que ninguém
há de roer

a minha casa é o céu e o chão caroço bruto
catado no vão do viaduto
dando pro anhangabaú
da felicidade
ah anhangá anhangabaú
ah anhangá anhangabaú
ah anhangá anhangabaú
da felicidade

[tupã deus do brasil
que o céu enche de luz
de estrelas de luar e de esperança
ah tupã tira de mim essa saudade]*

*citação: *Canto do pajé* de Villa-Lobos e Paula Barros
(WISNIK, 2016)

No texto de *Mistérios* de 1994, a letra de *Inverno* não aparece, de forma que não é possível precisar em que momento do espetáculo ela se insere. Entretanto, podemos perceber que *Inverno* e *O santeiro* tratam do mesmo problema: a população pobre, deixada às margens do processo de urbanização. Os grandes centros urbanos, em constante transformação para abrigar os interesses das classes dominantes, têm como consequência condições de vida precárias para um grande contingente de pessoas pertencentes às classes sociais mais baixas. A essas mazelas sociais, a letra entrelaça a história do grupo Oficina pelo próprio espaço e a proposta alternativa de ocupação urbana, contrária àquela planejada pelo Grupo Silvio Santos. Todas essas questões são sintetizadas na expressão “anhangabaú da felicidade” (WISNIK, 2000).

A data escolhida para a estreia de *Mistérios*, o carnaval, faz pensar na estrutura do texto *O santeiro do Mangue*. Conforme indicado pelo próprio José Celso Martinez Corrêa (2012), a pesquisa de Renato Gomes (1985) foi fundamental para a realização da montagem. De acordo com Gomes, o conceito de carnavalização, formulado por Bakhtin, é crucial para compreender *O santeiro*.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin explica que o carnaval não se resume a uma data específica, havendo diversas formas de expressões carnavalescas tais como festividades e ritos. Para o autor, a origem do carnaval está ligada ao pensamento e à sociedade primitivos. Por ser uma festa com grande poder de fascínio, o carnaval apresenta diferentes formas de desenvolvimento ao longo da história, apresentando características variáveis de acordo com o contexto histórico e cultural de cada sociedade. Por este motivo, Bakhtin afirma que o carnaval se caracteriza pela diversidade, tendo criado “toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos” (BAKHTIN, 2013, p.139).

Para Renato Gomes, a estrutura de *O santeiro* é concebida “como um grande polvo, cujas partes-poemas, partes-cenas, são apêndices móveis, não articulados, ou seja, sem ligaduras entre si” (GOMES, 1985, p.36), constituindo uma “multiplicidade de vozes e dicções que dialogam num jogo intertextual em que a coexistência simultânea de vários textos implica o fato de que não há um texto ‘original’” (GOMES, 1985, p.37). Para realizar este objetivo, Oswald realiza um processo criativo em que “a literatura é submetida a um profundo processo popularesco de carnavalização” (GOMES, 1985, p.38), através da postura antropofágica, que se alimenta de diversos gêneros, criando uma “superposição de poemas, diálogos, cenas, trechos em prosa, rubricas cênicas, paródias de orações, de ladainhas, ‘sketches’ que se sucedem à maneira de oratório sacro, de teatro de revista ou de espetáculo

de circo” (GOMES, 1985, p.38), em um “compósito paródico de gêneros, produzindo um texto que não conhece leis, nem hierarquias” (GOMES, 1985, p.38).

Embora Bakhtin deixe claro que a carnavalização se refere a todas as festividades de caráter carnavalesco, aqui no Brasil o carnaval é uma das maiores festas populares do ano, sendo particularmente significativo para a cultura brasileira. Andrade frequentemente faz referências diretas ou indiretas ao carnaval em diferentes trabalhos. A festa popular aparece diretamente ligada à religião nos dois manifestos escritos durante a década de 1920. Em *Pau-Brasil* lemos: “O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo” (ANDRADE, 2021, p.619). Já no *Manifesto Antropófago*, Andrade sintetiza a relação entre religião e colonização no aforismo: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 2021, p. 629). Para Beatriz Azevedo, o carnaval, neste aforismo, pode indicar uma “rejeição à catequização” (AZEVEDO, 2012, p.129). Nesse contexto, é preciso considerar a visão que Andrade tem do carnaval. Para o autor, a festa pode ser um resultado da resistência indígena em aceitar o modelo de pensamento imposto pelos europeus, “como se a ‘inconstância da alma selvagem’, a ‘incapacidade’ do ameríndio em aderir disciplinadamente ao programa judaico-cristão imposto pelos Jesuítas, ‘escapasse’ e fosse parar, justamente, no Carnaval e na Bahia” (AZEVEDO, 2012, p.129). Dessa forma, de acordo com Azevedo, “o autor afirma que não foi através da ‘resistência organizada’ que fugimos da catequização, mas ao contrário, foi através da ‘existência desorganizada’, do carnaval” (AZEVEDO, 2012, p.130).

Na montagem feita na Praça da Sé, o Oficina aprofunda a carnavalização proposta em *O santeiro*. A peça, apresentada em meio à festa popular e que também tem uma forte perspectiva política, pode ser entendida como uma estratégia elaborada pelo grupo de teatro para debater os problemas urbanos sem deixar de lado a “existência desorganizada” (AZEVEDO, 2012, p.130) que permite insubmissão, a resistência.

Há, ainda, o aspecto religioso ligado ao carnaval, festividade que “marca o momento intermediário entre as festividades natalinas, do nascimento de Cristo, e a Quarta-feira de Cinzas, que define o início da Quaresma e do período do martírio que leva à crucificação do Messias” (RAMOS, 2009, p. 80). Justamente por marcar um “momento de passagem entre a alegria e a dor (...) o carnaval é um período de suspensão das leis de convivência e das regras de comportamento, de inversão dos sexos e das posições sociais” (ibidem). Essa suspensão de regras associada ao carnaval é transposta para o texto *O santeiro*, através de diversos

procedimentos de carnavalização. Dentre eles, queremos destacar a “desierarquização do mundo oficial” (GOMES, 1985, p.58); a religiosidade representada “pelo crivo da gozação, da zombaria, a fim de revelar um mundo às avessas, sob a tônica do sarcasmo” (GOMES, 1985, p.45) e a inversão paródica do gênero de teatro medieval Mistério, que “sofre uma ruptura, submetida aos processos de inversão encontrados na dicção paródica da carnavalização” (GOMES, 1985, p.43). Ao que tudo indica, o Oficina realiza sua criação cênica a partir desses traços para a apresentação de 1994. Dentre eles, vale destacar a “desierarquização do mundo oficial”, que extrapola os limites do palco e chega à plateia. Conforme apontado por Wisnik (2020, p.102) em seu depoimento sobre a montagem realizada na Praça da Sé, boa parte do público presente não era aquele que, tradicionalmente, frequenta o teatro. Em uma crítica da época, o jornalista Nelson Sá afirma que: “na terça-feira gorda, de carnaval, uma apresentação de teatro derrubou finalmente a barreira do público de elite, branco, e high brow e terminou com alguns milhares de pessoas dançando e cantando, muitas delas no palco, numa grande massa de atores e público” (SÁ, 1994 *apud* OFICINA, 1995). A crítica de Mário Vitor Santos, feita no ano seguinte, aborda a relação entre religiosidade e paródia percebida na montagem: “Mistérios Gozozos questiona o dogma religioso, inacessível à razão, duvida da justiça divina, de sua assexualidade e de sua inocência diante da tragédia humana.” (SANTOS, 1995 *apud* OFICINA, 1995).

O Mistério contemporâneo em praça pública impressionou algumas pessoas pela temática e pela quantidade de nudez: “A encenação impressiona pela vitalidade e energia. Foi um pequeno milagre dionisíaco. A orgia em praça pública, com livre exibição de nus indignou conservadores. (...) Zé Celso criou uma montagem carnal, visceral, de que ainda ouviremos falar” (GUZIK, 1994 *apud* OFICINA, 1995). De acordo com outro jornalista, “Sexo explícito, como prometido não teve, em compensação, muito espectador saiu sentindo-se íntimo das atrizes Cristiane Tricceri e Alleyona Cavalli, que bateram recordes de nudez em praça pública” (PAIANO, 1994 *apud* OFICINA, 1995). Aqui vale, ainda, uma observação: um espetáculo com cenas de teor sexual e de nudez em espaço público, muito provavelmente, só foi autorizado devido à data da apresentação, o Carnaval, período em que se torna socialmente aceitável a nudez dos corpos em público.

Outro momento em que é possível notar a paródia religiosa transposta para o campo cênico é o registro de um fato ocorrido quando *Mistérios* foi apresentada na cidade natal de José Celso, Araraquara, em junho de 1995. Conforme reportagem de *A Folha de São Paulo* (ROCHA, 1996), o padre Oswaldo Baldan tentou abrir um processo contra José Celso e o elenco da peça com base no artigo 208 do Código Penal, por “vilipendiar atos e objetos de

culto religioso”. A principal motivação para isso teria sido a cena em que Jesus das Comidas oferece uma banana, símbolo fálico, no palco, em uma paródia da eucaristia católica. O caso acabou arquivado pela justiça, dois anos depois. Alguns registros feitos da peça de 1995 permitem notar o jogo cênico que utiliza elementos essenciais para o poema de Oswald, como a comicidade, o jocoso e a paródia.

Imagem 8 - Jesus das Comidas em *Mistérios Gozósos*, na década de 1990



Legenda: Cenas de *Pra ver a luz do sol* (2020), do Teatro Oficina. FONTE: TV Uzyna

3 O MANGUE DO OFICINA: NA PASSARELA (2015)

A década de 2010 marca um novo direcionamento na forma como o Oficina elabora suas propostas para a ocupação do espaço urbano. O prédio concebido por Lina Bo Bardi e Edson Elito é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 2010. No mesmo ano, o grupo apresenta o projeto arquitetônico do Teatro de Estádio, feito pelo arquiteto João Batista Martinez Corrêa, irmão de José Celso. A ideia era que a construção ocupasse o terreno vizinho ao Oficina, servindo como um enorme espaço para apresentações, guardando fortes relações com o teatro para as massas proposto por Oswald de Andrade em “Do Teatro, que é bom...”.

Paralelamente, se intensificam as ações voltadas para a integração com a comunidade. Nesse sentido, é realizada a primeira dentição da *Universidade Antropófaga* em 2011. O nome “dentição” está relacionado às etapas da *Revista de Antropofagia*, periódico no qual Oswald publicou seu manifesto de 1928. O objetivo da *Universidade* é criar espaços para a circulação de saberes relacionados ao teatro (utilizamos o tempo presente para falar sobre a *Universidade* por ser um trabalho contínuo: a quinta dentição ocorreu em 2022). José Celso publicou um texto no site do Oficina, falando detalhadamente sobre o projeto. Vale a pena destacar um trecho em que o diretor expõe sua visão sobre a circulação de conhecimento e o fazer teatral:

Tudo que é desperdiçado pela exclusão dos sistemas inventados a partir da negação do poder da vida presente passa a ser o objeto principal do estudo do teatro. (...) É preciso apreender todas as artes populares, seus segredos, suas religiões, seus gestos, seus sambas, seus maracatus, suas gingas, suas mágicas, suas lutas, tudo que dê passagem no corpo a energias que levem a um teatro cada vez mais dança, mais ritmo, mais música, mais interferência na energia ambiente, capaz de transmutar multidões. (CORRÊA, 2011)

Ao colocar como objeto privilegiado do teatro aquilo que é colocado à margem pela cultura dominante, José Celso aponta para o desenvolvimento de uma antropofagia cênica construída a partir da diferença e da ruptura. Esse é um dos caminhos propostos para desenvolver, em linguagem teatral, o projeto oswaldiano de criar “Uma nova ideia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso” (CAMPOS, 2019, p.237. Grifo do autor).

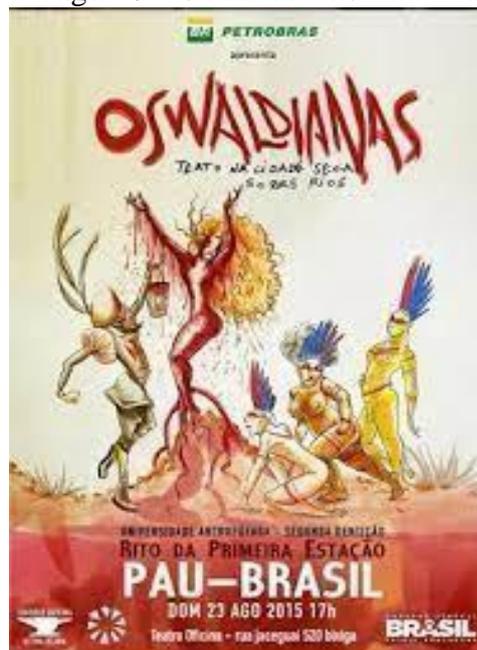
Em 2012, o Oficina apresenta um espetáculo feito a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. A *Macumba Antropófaga* (2012, 2017) tem o objetivo explícito de

fazer uma meditação a partir dos aforismos do *Manifesto*. Estes são cantados e dançados pelos atores e espectadores ao longo da performance. Para se realizar, a *Macumba* necessita dos corpos de atores e espectadores, privilegiando os saberes associados aos ritmos e danças populares, que para José Celso são essenciais para o teatro.

A partir de 2013, o Oficina propõe a criação de um corredor cultural na área ao redor do teatro, que conta com edifícios históricos como a sede do Teatro Brasileiro de Comédia, importante companhia paulista das décadas de 1940 e 1950. Tem início uma nova etapa para o grupo, que passa a buscar junto ao poder público caminhos para preservar a região, tendo em vista, principalmente, possíveis empreendimentos que poderiam descaracterizar o bairro. O grupo passa a se mostrar também mais comprometido com a questão ambiental, buscando preservar o entorno do teatro.

O ano de 2015 é marcado pelo desenvolvimento de propostas relacionadas à arte, ao conhecimento teatral e ao meio-ambiente. Ao longo deste ano, ocorre o “Projeto Oswaldianas – Teatro na Cidade Seca Sobre Rios”. De acordo com a pesquisadora Joana Pope (2017, p.80-81), trata-se de diversas ações artísticas e culturais que relacionam o espaço geográfico, a trajetória do Oficina e o pensamento de Oswald de Andrade. Paralelamente, ocorrem também: a segunda dentição da *Universidade Antropófaga*, os *Ritos Pau-Brasil* (performances com integrantes da *Universidade*, roteirizadas a partir do manifesto e do livro *Pau-Brasil*) e a estreia da temporada de *Mistérios Gozósos*.

Imagem 9 - Cartaz do Rito Pau-Brasil (2015)



FONTE: POPE, 2017.

De acordo com o programa de *Mistérios Gozósos*, a *Universidade Antropófaga* é “Inspirada num antigo morador do Bixiga, o grande poeta modernista, pós-modernista e antropófago Oswald de Andrade” (TEATRO OFICINA, 2015). A *Universidade* e o espetáculo *Mistérios Gozósos*, para o diretor, são dois projetos que se interpenetram. O nome “Oswaldianas: Teatro da Cidade Seca sobre os Rios” condensa a proposta de recuperação do Rio Bixiga e a coloca em contato com a história do Mangue oswaldiano: no final de *O santeiro*, a zona do Mangue é extinta, dando lugar a uma grande avenida. A realização desse projeto, entretanto, se realiza às custas de uma exclusão ainda maior no que concerne as pessoas mais vulneráveis. Para o Oficina, ocorre um processo bastante semelhante na São Paulo de 2015. A chamada para as inscrições na *Universidade Antropófaga* deixa explícita a conexão deste projeto com a montagem de *Mistérios*:

As grandes metrópoles enfrentam desafios de ocupação urbana. Em São Paulo, é feroz a gentrificação que esteriliza a cidade. Apartamentos de classes, raças, culturas...

A transformação de bairros de mistura em bairros tomados por espigões é semelhante ao que acontece com as terras destruídas pelas monoculturas do agronegócio.

Empobrece o solo, a infertilidade ascende.

No ano XV do começo do nosso século-milênio, as secas, as catástrofes demandam uma direção coletiva à vida que é, em si, erótica. O Mangue do Rio de Janeiro deu lugar à cidade nova. Uma das Personagens da peça fala:

“Ergueram no Mangue o Lustre de uma Avenida Ilustre”.

O Mangue da baixa Augusta desaparece dia a dia com a demolição de casas e expulsão de moradores (TEATRO OFICINA, 2015b).

Nesse sentido, a *Universidade* e a montagem de *Mistérios* são propostas que dialogam entre si, mobilizando novas possibilidades. O Mangue, que em *O santeiro* é um espaço de exclusão, de fome e de exploração, passa a ser, para José Celso, uma metáfora para as potencialidades geradas pela *Universidade Antropófaga* e seus arquitetos, figurinistas, atores e comunicadores, todos em um processo de devorar e de ser devorado por esse “Mangue que se forma Aqui Agora; Mangue que é um bioma de fertilização, onde se explode a vida na lama e nas águas doces e salgadas misturadas. É o recanto onde se procria, com muito alimento. Inventar-se a vida” (CORRÊA, 2015).

Essa forma de ler o Mangue terá um impacto direto na forma como o espaço será apresentado em *Mistérios Gozósos*. Embora *O santeiro* não tenha muitas didascálias, Oswald fez algumas indicações espaciais, que variam de acordo com a versão consultada. Na edição genética do poema, logo abaixo da lista de personagens, lemos:

A ação desenrola-se nos trópicos

A noite cai
 Apagam-se os faróis
 Cristo é iluminado pelo sinistro rir do mar

Pungentes face a face como viver sem se agadanharem de lágrimas de ódio e de amor
 (ANDRADE, 2021, p.278).

Em texto publicado no site do Oficina em 30 de setembro de 2015, sobre os ensaios de *Mistérios Gozósos*, o Oficina faz uma publicação explicando onde se passa a trama da peça, com intuito de apresentar o trabalho para o público em potencial:

A Ação se passa dias antes
 da secura total dos
 Trópicos restou dos
 70% d'águas
 em cada um de nós:
 humano
 elemento
 neste
 momento
 olho d'água nascente
 (TEATRO OFICINA, 2015c)

Em um processo de escritura antropófago, o Oficina devora a ambientação feita por Andrade e direciona o olhar do leitor/espectador para o contexto que leva o grupo a encenar a peça: a ação que se passa “dias antes da secura total dos trópicos” evoca o “teatro da cidade seca sobre os rios”. Nessa operação, a luta pela recuperação do Rio Bixiga passa a permear a ação descrita por Andrade, que “desenrola-se nos trópicos”. O mesmo procedimento é repetido com o último verso de Oswald. As lágrimas, líquido salgado que sai pelos olhos, se relacionam com o mar, formado por água salgada, que ilumina Cristo no penúltimo verso. Em contraposição, o Oficina resgata a água como condição essencial para a vida com o verso “humano elemento”. A água salgada do mar, como se sabe, não é própria para consumo humano. Nesse sentido, o “olho d'água nascente”, que brota da terra, remete ao corpo humano e ao rio, substituindo oportunamente (para os propósitos do Oficina) as lágrimas salgadas como o mar do poema de Oswald. Aliás, o mar, que n' *O santeiro* gera cansaço, por ser pesado e lento, como um “caramujo cor de chumbo” (ANDRADE, 2021, p.250), em *Mistérios* se configura também como pulsão de vida, fertilizando o espaço. No programa da peça, o diretor explica o que pensa sobre o mar de *Mistérios*: “O mar d'a mar, personagem principal do poema, penetra libidinoso no Canal do Mangue, Terra Mar, Lama Original d'onde todos viemos, fomos esculpidos y, desde então, nós, seres vivos, viramos santeiros de novas formas de nos desesculpirmos em novas santerias” (CORRÊA, 2015).

Dessa forma, a publicação do blog estabelece para o espectador, meses antes da estreia, as relações entre o poema e o momento presente. Com isso, José Celso reafirma a atualidade dos textos oswaldianos, retomando um posicionamento expresso em 1967, no manifesto escrito para *O rei da Vela*: “O problema era do aqui-agora. E o aqui-agora foi encontrado em 1933 em *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade” (CORRÊA, 1998, p.85). Em 2015, não seria absurdo dizer que o aqui-agora do Oficina foi encontrado em *O santeiro do Mangue* de Oswald de Andrade.

Por fim, gostaríamos de apontar que, nesta temporada de 2015, os paradigmas de convívio e tecnovívio (DUBATTI, 2016), presentes no *Mistério* da década de 1980, surgem novamente. A partir dos anos 2000, o Oficina direciona diferentes ações voltadas para a comunicação virtual. O *Blog do Zé Celso* tem sua primeira postagem em 2002. Nos anos seguintes, o grupo irá experimentar diferentes canais de comunicação na internet. Dentre eles, cabe destacar o site oficial do Teatro Oficina e a presença em diversas redes sociais. Nesse contexto, é criada em 2012 a TV Uzyna, canal do coletivo de teatro na plataforma Youtube.

Durante os anos de 2015 a 2017, o Oficina disponibilizou diversas encenações em formato de vídeo que eram transmitidas simultaneamente à realização dos espetáculos. Dessa forma, *Mistérios Gozósos* (2015) e *Macumba antropófaga* (2017) tiveram todas as apresentações da temporada disponibilizadas pela TV Uzyna. (*Mistérios* foi retirada do ar em 2021; ao passo que apenas duas apresentações de *Macumba* permanecem disponíveis. O Oficina não se pronunciou sobre os motivos para isso).

Com as transmissões de espetáculos ao vivo, o Oficina conquista um importante território digital para apresentações, o que permite propor uma interessante opção para o espectador. Se, durante a realização do *Mistério* de 1983, a apresentação pelo tecnovívio não pode chegar ao público, uma vez que a *Caderneta de Campo* não foi exibida na televisão, em 2015, os *Mistérios* se tornam acessíveis para qualquer pessoa com acesso à internet. Mais do que isso, o espectador passa a poder decidir entre o convívio do teatro ou o tecnovívio proposto pela transmissão, já que o Oficina oferece as duas possibilidades.

3.1 Rosário: o Mangue circular

Nas montagens feitas pelo Oficina, há uma mudança no título, havendo a preferência por *Mistérios Gozósos*, o que se manteve desde a década de 1980. O processo antropófago do

Oficina se dá desde o título. Sendo assim, *O santeiro do Mangue – mistério gozoso em forma de ópera* é devorado e assimilado pelo grupo de teatro, para se transformar em *Mistérios Gozósos*. Vale a pena tentar compreender como ocorreram essas modificações e de que forma elas impactam nas respectivas obras.

O poema *O santeiro* teve mais de um subtítulo ao longo do tempo. A edição genética, na qual constam os diferentes títulos dados ao texto ao longo do tempo, indica que Andrade buscou diversos caminhos para colocar, no título e subtítulo do poema, referências à religião, à musicalidade, ao teatro e ao humor. Em duas versões, *O santeiro do Mangue* é substituído por *Rosário do Mangue*. Na religião católica, o Santo Rosário é um conjunto de orações, correspondentes aos momentos significativos da vida de Jesus e de Maria. Esses momentos recebem o nome de mistérios e estão divididos em: gozosos, luminosos, dolorosos e gloriosos (VATICANO, [20-]).

Ao retirar a palavra “santo”, antes do rosário, e substituir por “do Mangue”, em referência à zona de baixo meretrício, Andrade coloca em xeque o discurso utilizado para isolar as prostitutas do espaço urbano durante a primeira metade do século XX, aquele de acordo com o qual as meretrizes seriam doentes tanto do ponto de vista físico quanto sob o ponto de vista moral, devendo ser apartadas do restante da cidade. O título *Rosário do Mangue* coloca para o leitor o contraponto entre o comportamento entre os dois arquétipos femininos da sociedade na primeira metade do século XX. A palavra rosário aponta para os ideais de pureza, virtude, bondade, uma vez que o rosário é dedicado à Virgem Maria. Da mesma forma, o Mangue (como a maior parte dos lugares onde ocorre a venda de serviços sexuais) evoca o comportamento da prostituta, avesso da Virgem. Esses dois paradigmas opostos, sintetizados no título provisório *Rosário do Mangue*, serão tensionados ao longo da trama, com as personagens Deolinda, “esposa virtuosa” (ANDRADE, 2021, p.254), e Eduleia, prostituta cujo corpo “pertence a todos” (ANDRADE, 2021, p.264). No fim da trama, pouco importam os desejos ou características particulares de cada mulher: seu comportamento será definido pelas condições sociais, que não deixa outra saída além do meretrício: “Eduleia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quatinho do Mangue. Para uma criancinha viver” (ANDRADE, 2021, p.268).

Outro ponto a ser notado é o aspecto físico do objeto católico conhecido como rosário, que consiste em um conjunto de contas, enfileiradas e distribuídas de uma maneira específica para orientar as orações. A disposição das contas no rosário forma um círculo, que começa e termina no mesmo ponto. Não por acaso, na iconografia religiosa, Nossa Senhora do Rosário costuma ser representada de três formas: com o objeto rosário nas mãos; envolvida por uma

estrutura circular, formada por alguns (ou todos) os mistérios ou em uma síntese de ambos os elementos. Nos três casos, a forma geométrica que aparece com maior frequência nas representações da santa é o círculo.

Imagem 10 - Duas representações da Madonna do Rosário



Legenda: *Madonna do Rosário* (séc. XVII), de Garcia de Bouzas (à esquerda) e *Madonna do Rosário* (séc.XVI) de Marco Pino (à direita).

Fontes: Christian Iconography e Caserta Italiani.

O Manguê de Andrade devora a estrutura circular do rosário e a incorpora ao seu poema, mostrando a repetição de determinadas situações devido às estruturas sociais. Aqui cabe ressaltar que a palavra rosário tem um significado além do religioso: “sucessão; série” (FERREIRA, 2020, p.675). O título provisório *Rosário do Manguê*, nesse sentido, pode ser interpretado como uma alusão às mulheres que se sucedem umas após outras: Deolinda ocupa o lugar que era de Edeleia, alimentando perpetuamente as engrenagens do Manguê.

Isso fica claro em trechos como a *Natividade histórico-materialista*, em que o destino da criança é anunciado durante seu nascimento.

Uma criança não tem defesa
 Nasceu no morro
 É fêmea
 O que ela vai ser?
 O que a sociedade mandar
 É o destino
 Das classes
 Menos favorecidas
 (ANDRADE, 2021, p.259)

Outro exemplo pode ser localizado no último trecho antes do epílogo, em que

Deolinda, já viúva, se dirige ao Mangue, tem o título *Estava Escrito*. Na segunda estrofe lemos os versos: “Lá em cima/ Lua cheia/ Lá fora/ Rua cheia” (ANDRADE, 2021, p.267). Essa parte remete aos versos do início d’*O santeiro*, que compõem o *Noturno do Mangue*, trecho apresentado imediatamente depois do *Prólogo no Corcovado*: “Cá embaixo / A rua cheia/ Lá em cima/ A lua cheia” (ANDRADE, 2021, p.250). Na terceira e quarta estrofes, o mesmo procedimento é aplicado, quando Deolinda chama os clientes: “Vem cá benzinho/ Vem cá beleza/ Vem mocinho//Ó gonorréia! Ó gonorréia!/ Vem cá” (ANDRADE, 2021, p.267). É quase uma repetição do *Solo de Eduleia*, trecho que marca a primeira aparição da personagem como prostituta: “Vem cá beleza!/ Vem cá benzinho!/ Vem cá!/(...)//Ó gonorréia, gonorréia!/ Onde vais? Vem cá!” (ANDRADE, 2021, p.251).

Na peça do *Oficina*, o processo de repetição (tanto no conteúdo, que se refere à situação social que leva Deolinda ao Mangue, quanto na forma, ou seja, no procedimento utilizado por Andrade, ao repetir os versos, com pequenas diferenças, no início e no final do poema) é evidenciado pela musicalidade. Durante a ida de Deolinda ao Mangue, o coro de prostitutas canta os versos do poema com a mesma entonação e ritmo utilizados durante o início da peça. O acompanhamento instrumental também se repete. A imagem da lua cheia, a mesma utilizada no início das transmissões ao vivo, aparece na tela. O recurso visual auxilia aquilo que é expresso pela sonoridade, indicando que o meretrício no Mangue é circular como a lua, não tem começo nem fim. O canto das mulheres dura por todo o período em que Deolinda se transforma em prostituta. As demais prostitutas despem Deolinda. Seu vestido branco, solto, bem como seus sapatos sem salto são substituídos por um vestido justo, vermelho, e por sapatos de salto alto. Além disso, o cabelo, antes preso, é solto. Ao fim do processo, a própria Deolinda pinta os lábios, sua primeira ação independente das demais mulheres. É como se a personagem aceitasse, por fim, seu novo papel. Com a transformação concluída, é fácil perceber a semelhança entre Eduleia e Deolinda.

Andrade faz uma variação sutil nos versos que integram *Noturno* e *Estava Escrito*. Em *Noturno* temos: “Cá embaixo/ A rua cheia/ Lá em cima/ A lua cheia” (ANDRADE, 2021, p. 250). Já em *Estava escrito*, os versos são: “Lá em cima/ Lua cheia/ Lá fora/ Rua cheia” (ANDRADE, 2021, p.267). Ou seja, não se trata de uma repetição exata, mas de um procedimento em que a escritura e reescritura dos versos se tornam aparentes, ao que tudo indica de forma proposital. A análise da edição genética demonstra que em nenhuma das versões há uma repetição exata dos versos que compõem o *Noturno no Mangue* e *Solo de Eduleia* no trecho final de *Estava Escrito*.

Essa diferença entre os dois trechos citados aparece também em *Mistérios*. Nas duas

ocasiões, o Oficina utiliza rigorosamente as mesmas palavras do poema, respeitando a variação nos versos de Andrade. Além disso, há uma clara mudança de intenção no chamado feito por Eduleia, logo após o *Noturno*, e por Deolinda, em *Estava escrito*. A pronúncia de Eduleia é sedutora, sentido reforçado pela linguagem corporal. Mariana de Moraes (atriz que interpreta a personagem) fica de pé na cama e expõe o corpo com um sorriso que dura a maior parte do tempo. Camila Mota (que interpreta Deolinda) carrega na voz e nos gestos toda a trajetória dolorosa de sua personagem. Ao contrário de Eduleia, ela se ajoelha na cama, como se estivesse fazendo uma súplica. Sua pronúncia começa tímida, depois passa ao chamado e finalmente termina com uma ponta de inconformidade. Ao contrário de Eduleia, a entonação de Deolinda pouco tem de alegre ou de sedutor.

Consideramos, claro, que por se tratar de duas atrizes diferentes, há uma mudança inevitável e involuntária na voz e nos gestos. Afinal, conforme explica a filósofa Adriana Cavarero, a voz, assim como o rosto, são únicos, sendo que “no âmbito da palavra, não é o rosto do outro, mas sim é a voz que constitui o próprio da unicidade” (CAVARERO, 2011, p.44). Dessa maneira, ainda que Deolinda esteja com as roupas, o cabelo e a maquiagem de Eduleia, sua voz, propositalmente ou não, torna perceptível o fato de que se trata de outra pessoa. Mas a diferença nos gestos e no modo de falar de Eduleia e de Deolinda é também proposital, podendo ser percebida na expressão corporal e na entonação da voz de cada personagem, de modo a evidenciar as diferenças que existem entre as duas personagens.

O Rosário do Mangue se torna *O santeiro do Mangue*, título definitivo escolhido para o poema. A opção de Andrade coloca o foco em um personagem e um local específicos: Olavo e a zona de prostituição carioca. A montagem teatral faz uma nova abordagem, mantendo apenas parte do subtítulo. O poema *O santeiro do Mangue: Mistério Gozoso em forma de ópera* se torna *Mistérios Gozosos*. Essa operação implica necessariamente em uma desierarquização, que amplia a carnavalização: Olavo não é o personagem-título na peça, passando a ter o mesmo destaque, do ponto de vista do título, que os demais personagens.

No espetáculo, o Mangue também é retirado do título. Um possível motivo para isso é a mudança no contexto social e histórico. Na época de Oswald, provavelmente um bom número de pessoas conseguia entender a palavra “Mangue” como um sinônimo para a zona de prostituição. Conforme apontamos anteriormente, havia um amplo debate em jornais e revistas, literatura e artes sobre este espaço. A opção de artistas como Lasar Segall, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes em colocar a palavra “Mangue” como parte do título de suas obras cuja temática era a prostituição é outro forte indicativo que a ligação entre as palavras “Mangue” e “prostituição” estava bastante clara para o público da

época. Dificilmente, contudo, a maior parte dos espectadores nas décadas de 1990 e 2010 teria a mesma compreensão. A zona do Mangue deixou de existir há muitas décadas e, além disso, a região mudou de nome. Dessa forma, a relação entre Mangue e prostituição não é evidente. Oswald de Andrade, conforme apontamos, elaborou dois possíveis títulos para o seu poema: *Rosário do Mangue* e *santeiro do Mangue*. Em ambos os casos, é possível notar coexistência de religião (Rosário ou santeiro) e de prostituição (a região conhecida como Mangue). Caso o Oficina optasse por preservar o título, este jogo de sentidos provavelmente passaria despercebido para um grande número de pessoas.

Ao escolher o novo título, o Oficina aposta na polissemia. O “Mistério”, no singular, se transforma em “Mistérios”, reforçando a estrutura híbrida do texto, que “desenvolve-se em todas as direções, deglute antropofagicamente vários gêneros” (GOMES, 1985, p.36). O uso plural indica também a polifonia, a multiplicidade de discursos que se cruzam no Mangue, “o plural de vozes que se orquestram sem a perda da autonomia” (GOMES, 1985, p.38). No programa da peça de 2015, que traz um texto de José Celso sobre a obra, há referência a mais de um tipo de mistério, o que pode explicar a escolha pelo título no plural: na primeira página do texto, o diretor fala sobre o “Mistério Gerador de tudo que não para na vida: nosso nascimento, o crescimento da libido, desejo de tudo que podemos y phodemos” (CORRÊA, 2015); depois, ao explicar que a montagem procura a religiosidade presente no poema, José Celso explicita que se trata da “religiosidade natural de todo humano diante do Mistério Indecifrável que é estar vivo ou morto” (CORRÊA, 2015). Há, ainda, uma referência ao fazer teatral, ou melhor, o “mistério de cada montagem” (CORRÊA, 2015).

Além disso, a palavra mistério é uma referência ao poema *O santeiro* e à importância que a obra teve para a concepção espacial do teatro. José Celso conta a sua história com o texto:

Este poema é mesmo um Mistério, um ser vivo muito recente, Zeus gerador desde o meu retorno do exílio, de toda TragiComediOrgya pós-Hamlet do Teat(r)o Oficina. (...). Nasceu delicado de gózos múltiplos em sua primeira encenação, no Dia dos Mortos, no início dos anos 80. Foi meu retorno ao Teat(r)o depois do exílio. Seria montada com a Arquitetura Cênica de Lina Bardi, que também amava o poema, mas dizia: para por em cena, precisa criar a Rua do Mangue, derrubando a arquibancada de cimento do Teatro Oficina (estreada com “O Rei da Vela”). Desse poema d’Oswald y da “Selva das Cidades”², de Brecht, nasceu o atual Terreiro Eletrônico do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. Pro Oficina, foi o Mistério de Elêusis, subterrâneo, onde nasceu a Tragédia Grega, no qual descobrimos o Ritual de Origem do Teatro: As Bacantes³. Todos os versos y phalas em brazyleyro dessa peça vieram da antropofagia da precisa língua poética Oswaldiana dos Mistérios Gozósos (CORRÊA, 2015)

A segunda palavra do título da peça, “gozósos”, também é fruto de uma escolha cuidadosa. Para Renato Gomes (2021, p.247), o termo “gozoso”, utilizado por Oswald, aponta simultaneamente para o significado religioso, uma vez que o Santo Rosário é formado pelos mistérios e para a paródia, tornando-se “mistério bufo, mistério gozoso: o aspecto religioso passa pelo crivo da zombaria, a fim de revelar um mundo à avessas”. Cabe lembrar, ainda, que no Brasil a palavra gozo é associada ao “prazer sexual” (FERREIRA, 2020, p. 383), objetivo dos homens que frequentam o Mangue, espaço de “desafogo dos machos, válvula de garantia das famílias e gáudio honesto dos imperialistas em trânsito” (ANDRADE, 2021, p.264). O sentido sexual do gozo é central para a montagem cênica, definida no programa da peça como “Matéria física, massa presente no tesão qualquer forma de amor manifesta = nossa alma acesa em nosso corpo” (CORRÊA, 2015). Ao colocar a palavra “gozoso” no plural, o Oficina indica as múltiplas camadas de significados da palavra e da obra: há mais de uma forma de gozo, assim como há mais de um tipo de mistério.

Além disso, a palavra é escrita de forma propositalmente diferente daquela recomendada pela regra gramatical: gozósos, com acento, marcando a pronúncia aberta e a sílaba tônica. O Oficina opta por um título em que a grafia privilegia o som da sílaba, a forma de pronunciar. Ou, para usar as palavras de Oswald, “Só podemos atender o mundo orecular” (ANDRADE, 2021, p. 247). Com esta estratégia, que evoca também a “contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 2021, p.277), o grupo resgata uma característica que permeia a escrita de *O santeiro*: o registro da oralidade, que tem precedência sobre o cumprimento das regras gramaticais.

Para Renato Gomes, as indicações dos elementos musicais, no texto, “funcionam como imagens (da mesma forma, aliás, que outras rubricas das peças de Oswald), metáforas altamente inventivas, que instalam o jogo de inadequação entre forma e conteúdo e provocam o efeito de estranhamento com sua aparição imprevista” (GOMES, 1985, p.74). Em contrapartida, *Mistérios Gozósos* é concebida como um “musical que é um Ritual Cosmo Político” (TEATRO OFICINA, 2015d). Aqui cabe recordar que a ópera e o teatro (linguagem artística que também aparece no título, se considerarmos o mistério medieval) pertencem a gêneros dramáticos que divergem em relação “à prática cênica, ao modo de funcionamento, e a seu público” (PAVIS, 2019, p. 268). Com o passar do tempo, as fronteiras entre os dois gêneros tornam-se cada vez mais fluidas, de forma que “a ópera e o teatro estão hoje mais ligados do que nunca, descobriram-se e fascinaram-se mutuamente” (PAVIS, 2019, p.268). Como resultado dessa influência mútua, na atualidade:

Teatro e música travam relações estreitas e inéditas: a encenação teatral confronta teatralidade (visualidade cênica) e musicalidade (vocal e textual); ela recebe a representação como uma partitura que filtra e liga o texto, a música, a imagem, que vetoriza o conjunto dos estímulos numa certa direção para o espectador que não mais distingue o que vem de sua visão, de sua audição e de sua *kinestesia* (PAVIS, 2019, p.268).

Esse fato deve ser levado em conta com especial atenção, especialmente se tratando de Oswald de Andrade e do Oficina. Ambos, cada um a seu modo, se apropriam de diversas fontes, gêneros, textos e referências em seu processo criativo para criar obras em que as marcas da diversidade e da diferença se façam presentes.

3.2 Seres sobrenaturais: Jesus das Comidas e Serafim Narrador

O programa da peça *Mistérios Gozósos* é composto por dois textos, ambos de autoria do diretor José Celso Martinez Corrêa. O primeiro, chamado *Aposta no milagre impossível dos Mistérios Gozósos*, fala sobre o espetáculo, o elenco e a trajetória de *Mistérios* até o ano de 2015. O segundo texto, *Oswaldianas – Teato na Cidade Seca Sobre Rios*, explicita as relações entre *Mistérios* e a *Universidade Antropófaga*.

As referências à musicalidade ocupam espaço privilegiado no espetáculo e são bastante citadas no texto escrito para o programa. O primeiro membro da equipe a ser apresentado, nominalmente, no programa é Felipe Botelho, diretor musical de *Mistérios*. De acordo com o texto, “Toda a equipe de artistas participa de tudo” (CORRÊA, 2015), em um processo no qual muitas músicas são esboçadas e criadas ao vivo. Botelho faz o trabalho de transformar os esboços em composições, juntando “todos os corais da obra, reinterpretados como gozos, glórias, dores, iluminações múltiplas da peça” (CORRÊA, 2015). Além disso há a trilha sonora de *Mistérios* (1994), criada por “José Celso Martinez Corrêa, José Miguel Wisnik y ala de compositores da Cia. Teatro Oficina Uzyna Uzona” (CORRÊA, 2015).

A maior parte do elenco, no programa da peça, é apresentada na dupla função de atores e cantores. A importância da vocalização para a peça é explicitada pelo diretor: “Muitas vezes tudo deve ser concentrado no phalar, sílabas, sentidas, vibrantes. Y agora: o olho d’ água, ouro vivo do Rito de Teat(r)o, vem do Corpo Voz da Oficiadora, do Oficiador do Rito do Teat(r)o: o xamã, o ator-atriz cantante” (CORRÊA, 2015). Outro fator que indica o destaque dado à sonoridade do espetáculo é o fato que José Celso comenta sobre a voz de

cada um dos integrantes com papéis de destaque na peça. Vale lembrar, aqui, a importância que a voz do ator tem para a linguagem teatral. De acordo com Patrice Pavis, “A voz é a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador: isto diz de sua importância na formação do sentido e do afeto, mas também na dificuldade que existe em descrevê-la e em avaliá-la e em apreender seus efeitos” (PAVIS, 2019, p.431).

A estratégia utilizada por José Celso para descrever o elenco é articular a descrição das vozes dos atores com o papel representado, direcionando dessa forma a recepção que o espectador-leitor terá ao ouvir as falas e a música da peça. Um exemplo pode ser constatado nesse trecho:

Marcelo Drummond – o ator-rei do Oficina Uzyna Uzona – retorna ao Jesus das Comidas pré-histórico vindo da lama de Nanã Buruku y da história atual. Carioca, mais uma vez peço que ele phale em seu bellissimo sotaque. Mas ele faz o que quer. Y faz muito bem” (CORRÊA, 2015).

Com um enorme poder de síntese, traço característico de Oswald de Andrade, Martinez Corrêa, ao chamar Drummond de “ator-rei”, recapitula a história de Drummond no Oficina (seu primeiro papel como protagonista, em 1993, foi *Ham-let*, personagem shakespeariano que é herdeiro do trono dinamarquês. Desde então, Drummond frequentemente interpreta papéis de destaque nas montagens do grupo, podendo ser considerado uma estrela de destaque). Além disso, Corrêa lembra também a montagem de 1994, em que Drummond interpretou Jesus das Comidas. A referência à lama, feita pelo diretor, pode ter diversos significados, inclusive o literal, uma vez que a substância faz parte do cenário da peça durante o *Prólogo no Corcovado*. A lama “da história atual”, por sua vez, pode ser interpretada pelo menos de duas formas: como uma referência ao momento político enfrentado pelo Brasil em 2015, mencionado anteriormente no texto. Por outro lado, o termo “história atual” também pode ser uma referência ao tempo ficcional, em que ocorre a trama da peça. Neste caso, a lama da história atual pode ser compreendida como uma metáfora para a sujeira, o “esgoto sexual” (ANDRADE, 2021, p.268) que é o Mangue de *Mistérios*.

A forma como José Celso se refere ao sotaque carioca de Drummond também é ambígua. O ator nasceu no Rio de Janeiro, de forma que sua voz pode carregar o modo de falar característico da região. Entretanto, o personagem Jesus das Comidas também pode falar com sotaque carioca: ele transita pelo Mangue e frequentemente fica no Corcovado, em uma clara alusão ao Cristo Redentor, monumento do Rio de Janeiro. A semelhança entre Jesus das Comidas e o Cristo Redentor, aliás, é reforçada visualmente durante *Mistérios Gozósos*.

Nesse caso, o texto de José Celso sobre o sotaque carioca pode se referir à forma de falar do ator, do personagem ou de ambos. De qualquer forma, o ouvido do leitor/espectador é convidado, pelo texto do diretor, a perceber as marcas regionais na voz de Drummond/ Jesus das Comidas durante todo o espetáculo. Por fim, ainda sobre o ator e o personagem, Martinez Corrêa afirma: “Mas ele faz o que quer. Y faz muito bem”. Aqui, José Celso pode estar se referindo à qualidade do trabalho de Drummond ou às atitudes do personagem Jesus das Comidas, que age sempre de acordo com os próprios interesses, sem se importar com as demais pessoas ao seu redor.

Imagem 11 - Jesus das Comidas e o Cristo Redentor



FONTE: Jennifer Glass e MultiRio.

De forma oportuna, já na penúltima página do texto *Aposta no Milagre Impossível*, José Celso reforça a ligação entre Jesus das Comidas, o Rio de Janeiro e o carnaval. O diretor resgata um episódio do carnaval carioca de 1989, em que o carnavalesco Joãosinho Trinta foi proibido de mostrar uma alegoria religiosa. Tratava-se de uma representação do Cristo Redentor, em trajes esfarrapados, que ficou conhecido como o “Cristo Mendigo” (RAMOS, 2016). A alegoria foi censurada e Trinta decidiu colocá-la no desfile. Para burlar a proibição, a alegoria foi coberta por um plástico preto e acompanhada por uma faixa com os dizeres: “Mesmo proibido olhai por nós!”. José Celso afirma que o Cristo de Joãosinho Trinta e Jesus das Comidas são o mesmo personagem. Vale lembrar que o Cristo do carnavalesco fazia parte de um samba-enredo com forte crítica social, intitulado *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*. O Cristo censurado vinha em uma ala que denunciava as desigualdades do Brasil, representando grupos historicamente marginalizados, como: mendigos, loucos, meretrizes e desocupados, entre outros. Ao relacionar Jesus das Comidas e o Cristo Mendigo, Martinez Corrêa amplia a intertextualidade da peça, fazendo a ligação com um espetáculo de temática

semelhante. Além disso, o Cristo de Joãozinho Trinta é citado visualmente em *Mistérios*: há uma estrutura no cenário, no formato do Cristo Redentor, que fica coberta por um pano branco ao longo de todo o espetáculo.

Imagem 12 - O Cristo de Joãozinho Trinta e Jesus das Comidas



Legenda: Alegoria para o samba-enredo *Ratos e Urubus, larguem minha fantasia* (1989), de Joãozinho Trinta (à esquerda) e Jesus das Comidas em frente ao Cristo coberto de *Mistérios* (à direita).

FONTES: Agência O Globo e TV Uzyna.

Outro personagem de destaque em *Mistérios* é Serafim, que não existe em *O santeiro*. Na peça, ele é o narrador e é também o personagem que recebe o público, ainda na área exterior, antes da entrada no Terreiro Eletrônico. De acordo com o programa da peça, “Roderick Himeros faz o Anjo Serafim de seis asas, aterrando, subindo aos céus, vindo dos infernos, metamorfose ambulante, vive uma diversidade enorme de encarnações. Y toca pistão y canta... Dá-se”. (MARTINEZ CORRÊA, 2015). O nome escolhido para o personagem chama atenção. Serafim pode ser uma referência ao anjo, mas evoca também a *Serafim Ponte Grande*, personagem do romance homônimo publicado por Andrade em 1933.

Esse romance pode ter algumas ligações significativas com *O santeiro*. Ambas as obras são consideradas experimentais e híbridas. *O santeiro*, conforme apontado por Gomes, “deglute antropofagicamente vários gêneros” (GOMES, 1985, p.36). *Serafim*, de acordo com Haroldo de Campos, “é um livro composto, híbrido, feito de pedaços ou de ‘amostras’ de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade do gênero narrativo ou da assim dita arte da prosa (ou mesmo de escrever *tout court*)” (CAMPOS, 2022, p.178). No tocante à posição política, *Serafim* e *O santeiro* também apresentam um diálogo, conforme apontado por Renato Gomes:

A função didática, reedição de um dos objetivos do mistério medieval, um dos suportes do texto, é agora reinterpretada por Oswald à luz das idéias e da atividade

política que abraçara a partir de 1930, com sua filiação ao Partido Comunista, com o qual rompe em 1945. Foi o tempo da intensa militância em que funda, dirige e escreve com Pagu e Queiroz Lima o jornal *O homem do povo* (1931) e em que se penitencia de ter sido o “palhaço da burguesia” (Prefácio do Serafim Ponte Grande) e almeja ser “casaca de ferro” da revolução. Imbuído das palavras da ordem do marxismo, às vezes ingênuo e apressado, Oswald desejou acertar o passo com as tendências do momento, estimulado pela moda de literatura documentária e social, de excessiva intenção ideológica, conforme demonstra Antônio Cândido, – o que motivou a fatura de Marco zero e do seu teatro, além de *O santeiro*. (GOMES, 1985, p.88)

Finalmente, há a sexualidade de Serafim, personagem com “o temperamento luxurioso, a mentalidade lúbrica, a imaginação pornográfica” (CARNEIRO, 2022, p.203), que faz a crítica à burguesia através do humor:

Serafim é um símbolo e como tal exige do leitor capacidade de compreensão. A vida chata, sensual, estúpida, terra a terra, cheia de pequeninas ambições de gozos efêmeros da burguesia encontra em *Serafim* uma síntese acabada. E se como arma de combate social *Serafim* é considerável, como expressão de arte pertence, pelo alto senso cômico, à linhagem de Pantagruel, de D. Quixote, de *Ubu Roi*... (CARNEIRO, 2022, p.205)

A pesquisadora Emanuelle Oliveira, em artigo que propõe “uma leitura feminista da antropofagia” (OLIVEIRA, 2011, p.417), nota que há mais de sessenta referências ao órgão sexual masculino nas páginas de *Serafim*, de forma que “A supremacia do falo cria uma economia falocêntrica, na qual tudo existe em relação a ele, e todas as ações se resumem à sua presença” (OLIVEIRA, 2011, p.420).

Em *O santeiro*, a “supremacia do falo” se faz presente de outra forma, através das condições de vida às quais as mulheres do Mangue estão submetidas. Pierre Bourdieu, ao analisar a sociedade patriarcal e os privilégios dos homens em *A dominação masculina*, aponta a arbitrariedade da divisão das coisas e atividades de acordo com a oposição masculino/feminino, conferindo a cada uma delas “uma espécie de espessura semântica, nascida da sobredeterminação pelas harmonias, conotações e correspondências” (BOURDIEU, 2020, p.21). Como resultado:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas sexuadas), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2020, p.22)

Desta forma, não é mais possível perceber os mecanismos por trás de um discurso que

legítima a divisão socialmente construída entre homens e mulheres, fazendo com que eles pareçam determinados pela natureza e pelas diferenças biológicas entre os corpos masculino e feminino. A primazia do homem na sociedade não precisa de qualquer justificativa. Para Bourdieu (2020, p.24), “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção. A visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”.

Em *O santeiro*, a dominação dos homens sobre as mulheres se mescla a outras relações de opressão, como aquelas decorrentes de desigualdade econômica, cor da pele e classe social. Um exemplo disso pode ser visto no comportamento dos personagens Olavo e Navá. Ambos, apesar de pobres, são homens e encontram-se em posição superior àquela das mulheres do Manguê. Entretanto, os dois personagens, assim como as prostitutas, obedecem a Jesus das Comidas, que tem *status* religioso e que representa a dominação burguesa.

Também é preciso considerar que o órgão sexual masculino, no Manguê, é essencial para a sobrevivência das mulheres, como é possível constatar no pedido que o Coro das Mulheres de Jerusalém faz a Jesus das Comidas: “O pau nosso/ Dai-nos hoje” (ANDRADE, 2021, p.260). A lógica das prostitutas é bem clara: a única possibilidade de subsistência está na venda de serviços para a satisfação dos desejos masculinos.

As referências ao falo aparecem em diversos momentos de *Mistérios Gozósos*. Para citar alguns exemplos, durante o *Comício*, que mostra a chegada dos clientes no Manguê, dois atores seguram grandes holofotes na região pélvica, em uma alusão à genitália masculina. As imagens vendidas por Olavo são na verdade atores vestidos como santos. Alguns deles utilizam objetos para simular uma ereção. Durante a cena em que Jesus das Comidas decide urinar sobre o Manguê dando um fim definitivo à zona, a imagem do pênis é focalizada em plano fechado, de forma a tomar toda a tela (pela transmissão ao vivo) e os telões (no teatro)

Imagem 13 - Roderick Himeros em *Mistérios Gozósos*



Legenda: O ator interpreta São Sebastião, uma das imagens comercializadas por Olavo (à esquerda) e dá vida ao narrador Serafim (à direita).

Fontes: Revista *Cult* e Blog do Zé Celso

Diante do exposto, a escolha do Oficina ao transformar Serafim em narrador é oportuna por diversos motivos. Um deles é que o personagem anuncia, ao longo da peça, os títulos das várias “partes-poema, partes-cena” (GOMES, 1985, p.36) que integram *O santeiro*. Esse cuidado da montagem em fazer com que os títulos sejam pronunciados indica que o Oficina os considera como parte relevante da obra, que não devem ser deixados de lado. Outro motivo é que, por ser um anjo, conforme aponta José Celso, o Serafim é mais um ser sobrenatural a transitar livremente no Mangue (à semelhança de Jesus das Comidas), reforçando a carnavalescação da peça. Por fim, a referência a *Serafim Ponte Grande* também é interessante, pois pode ser interpretada como um recurso que sublinha as relações opressivas de classe e de gênero na zona de prostituição.

A presença do narrador é um recurso utilizado desde as tragédias gregas, e “frequente nos poemas dramáticos” (PATRIOTA, 2009, p.214). Além disso, no teatro, “somente o texto que adota mais de uma perspectiva de narração é capaz de explicitar cenicamente a figura do narrador” (PATRIOTA, 2009, p.214). Dessa forma, o Serafim/ Narrador pode ser compreendido como uma maneira encontrada pelo Oficina para levar ao palco a polifonia de *O santeiro*.

Vale lembrar, ainda, que o narrador some dos dramas burgueses, durante o século XIX, voltando a aparecer no teatro épico de Berthold Brecht (1898-1956) com objetivo de quebrar a ilusão dramática. O narrador brechtiano é um dos elementos responsáveis por provocar o distanciamento do público, aquele capaz de levar a plateia a uma percepção crítica daquilo que é apresentado no palco. Conforme nota Renato Gomes, *O santeiro* utiliza recursos do teatro épico de Brecht, uma vez que o texto “abandona a ilusão e promove a discussão; combate a forma de magia encantatória da ópera tradicional e renuncia a tudo que representa uma tentativa de hipnose que provoque a orgia emotiva e perturbe o pensar” (GOMES, 1985, p.78). Ainda de acordo com o pesquisador, “este efeito de distanciamento é obtido muitas vezes pelos títulos das cenas e dos poemas” (GOMES, 1985, p.78). Portanto, em *Mistérios*, o uso de um narrador cuja principal função é anunciar os títulos de cada cena apresentada pode ter como objetivo uma maneira de levar para o palco o distanciamento proposto por Andrade no poema.

3.3 Lua cheia, rua cheia

A transmissão de *Mistérios Gozósos* pela internet tem início com a imagem de uma enorme lua cheia, que toma quase todo o espaço da tela. Em seguida, são apresentadas filmagens dos espectadores ao ar livre, provavelmente à espera da entrada no Terreiro Eletrônico. A imagem das pessoas ao ar livre evoca alguns versos de *Noturno do Mangue*:

Cá embaixo,
A rua cheia
Lá em cima
A lua cheia
(ANDRADE, 2021, p.250).

Essa cena é intercalada com imagens que mostram os momentos finais de preparação do elenco, dentro do teatro. Já caracterizados, formam um grande cordão, que entoia *Alegria* (1937), samba composto por Assis Valente e Durval Maia. A escolha da canção é significativa. Do ponto de vista histórico, *O santeiro* começou a ser escrito na mesma década em que *Alegria* foi gravada. Além disso, o samba é um gênero musical que ganha destaque no Rio de Janeiro do início do século XX, estando geograficamente associado à região do Mangue e seu entorno, locais hoje conhecidos como Cidade Nova e Praça Onze.

Conforme mencionamos anteriormente, o projeto urbano das elites nesta época consistia em valorizar a cultura europeia em detrimento das culturas africanas e ameríndias, percebidas como primitivas e indesejáveis. Portanto, ritmos musicais como o maxixe e o samba, que continham elementos rítmicos de base africana, eram desvalorizados pela cultura dominante. Isso não impediu, entretanto, que, no Brasil, elementos de diversos gêneros e origens se misturassem uns aos outros, dando origem a novas expressões musicais.

Oswald de Andrade, já no *Manifesto Antropófago*, aborda essa heterogeneidade cultural que se reflete na música com o aforismo: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (ANDRADE, 2014, p.03). De acordo com Beatriz Azevedo, Andrade se refere ao maxixe *Cristo nasceu na Bahia* (1927) e, com isso, o escritor “agrega o importante elemento afro-brasileiro (curiosamente trazendo para o corpo do manifesto uma cultura alheia à ameríndia) representado pelo maxixe, (ritmo anterior à própria ‘formatação’ do samba), e a referência à Bahia neste aforismo” (AZEVEDO, 2012, p.115).

Para José Miguel Wisnik, “a permeabilidade entre diferentes mundos musicais é (...) o traço definidor da formação musical brasileira” (WISNIK, 2003, p. 44). Ao comentar o artigo de Wisnik, o historiador Bruno Carvalho explica que esta permeabilidade entre os gêneros musicais podem ser percebidas como um reflexo das relações sociais “brutais e predatórias” (CARVALHO, 2019, p.75) do Rio de Janeiro da época, “uma cidade de extremos entre a riqueza e a pobreza, mas esses extremos se mantinham em contato estreito e frequente” (CARVALHO, 2019, p.75), o que teria possibilitado o nascimento de gêneros musicais populares como o maxixe, o choro e o samba. Levando isso em consideração, é possível compreender alguns motivos que levam o samba a crescer e ganhar destaque na mesma região urbana que abriga o Mangue:

Durante a maior parte dos séculos XIX e XX, as elites governantes tiveram intenções de confinar, domesticar, eliminar ou expulsar certos aspectos de fluidez e intercâmbio que, paradoxalmente, marcaram a formação das culturas dominantes no Brasil e que frequentemente se concentram na Cidade Nova em espaços similares: a cena musical, a prostituição, bem como as comunidades étnicas e sociais indesejáveis (CARVALHO, 2019, p.37)

Não podemos ignorar também as relações entre o carnaval, o samba e a Praça Onze, um dos bairros localizados onde, anteriormente, existia o Mangue. A passarela do Sambódromo, inaugurada na década de 1980, fica a poucos metros da Praça Onze. O Sambódromo fez parte de um contexto político em que diversos prédios públicos foram

construídos na região, sendo um deles a atual sede da Prefeitura do Rio de Janeiro. O início das obras deslocou a prostituição da região do Mangue para a Vila Mimosa, na Praça da Bandeira, localizada a poucos quilômetros de distância. Ao cantar o samba *Alegria* pouco antes da entrada do público no teatro, o Oficina evoca algumas dessas relações históricas, culturais e musicais que permeiam a história do Mangue e que, conseqüentemente, aparecem em *O santeiro*. Para além disso, vale a pena ficarmos atentos à letra da canção, vocalizada pelo elenco, podendo ser considerada uma parte integrante de *Mistérios Gozósos*:

Alegria pra cantar a batucada,
As morenas vão sambar,
Quem samba tem alegria,
Minha gente era triste, amargurada,
Inventou a batucada,
Pra deixar de padecer,
Salve o prazer, salve o prazer.

Da tristeza não quero saber,
A tristeza me faz padecer,
Vou deixar a cruel nostalgia,
Vou fazer batucada,
De noite, e de dia vou cantar.

Alegria pra cantar a batucada,
As morenas vão sambar,
Quem samba tem alegria,
Minha gente era triste, amargurada,
Inventou a batucada,
Pra deixar de padecer,
Salve o prazer, salve o prazer
(VALENTE E MAIA, 1937)

No *Manifesto Antropófago*, o aforismo “a alegria é a prova dos nove” (ANDRADE, 2021, p.631) é repetido duas vezes, estratégia que, para Beatriz Azevedo, é um recurso utilizado para reforçar a oralidade do texto: “em sua estrutura fragmentária, o *Manifesto* possui também o que poderíamos chamar de ‘refrões’, frases que se repetem insistentemente, imbricadas nas sentenças, a exemplo de ‘a alegria é a prova dos 9’, encontrada nos aforismos 42 e 47” (AZEVEDO, 2012, p.80). Do ponto de vista performático, é possível interpretar o canto de *Alegria*, no início da peça, como uma referência aos aforismos do *Manifesto Antropófago*.

Além disso, muitos versos da canção podem guardar semelhanças com as situações que serão apresentadas ao longo da peça. Os versos “Minha gente/ Era triste amargurada/ Inventou a batucada/ Pra deixar de padecer” (VALENTE E MAIA, 1937) indicam o contraste entre a alegria associada ao samba e a situação de vida sofrida. Na estrofe final vemos

amúsica ser utilizada como uma camuflagem para o sofrimento imposto: “Vou cantando, fingindo alegria/ Para a humanidade/ Não me ver chorar” (VALENTE E MAIA, 1937). Pouco depois, durante a cena *Noturno no Mangue*, veremos o coro de prostitutas aparentar alegria e sedução para atrair os clientes. A situação de vida das mulheres que cantam, entretanto, tem poucos momentos alegres. A canção de Valente e Maia, nesse sentido, funciona como uma espécie de prenúncio da história que será apresentada em *Mistérios*.

Após o fim de *Alegria*, Serafim dá as boas vindas ao público ao ar livre. As portas da sala de espetáculo são abertas, ao som das vozes do elenco que cantam os versos da última estrofe de *Noturno do Mangue*:

Um mar que mais parece um caramujo cor de chumbo
Plúmbeo
Há um grande cansaço de explicar o mar
(MISTÉRIOS, 2015).

Parte do acompanhamento sonoro é feito por instrumentos musicais, ao passo que outra parte simula o barulho das ondas do mar. As vozes dos atores, sempre permeadas pelo barulho da água, permanecem repetindo as palavras durante todo o tempo em que o público entra no teatro e se acomoda nas arquibancadas. Há poucas luzes, azuis e vermelhas, e um efeito de fumaça ou névoa branca. A passagem do lado de fora do teatro para o lado de dentro é, por todos os elementos apresentados, um momento de especial significação antes do prólogo, em que toda a atmosfera parece se modificar, dando a impressão de que os atores estão chamando, com suas vozes e corpos, o espectador, para que este penetre no Mangue. Desta forma, essa entrada do público pode ser vista como um jogo, que anuncia as cenas posteriores, em que veremos as prostitutas chamando os clientes nas ruas da zona.

O Mangue como terreno fértil, descrito por José Celso no programa da peça, é indicado durante o *Prólogo*. Vemos os corpos de três personagens cobertos de lama da cabeça aos pés: o Homem da Ferramenta, Eduléia e Jesus das Comidas. Aqui a presença da lama pode ser interpretada como uma referência religiosa. Na Bíblia, Deus cria o homem a partir do barro e, posteriormente, a mulher é feita com uma das costelas do homem. Na montagem não há uma ordem de criação: homens e mulheres já estão prontos, criados, mergulhados no barro/lama que dará origem à história. Eduleia, Jesus das Comidas e o Homem da Ferramenta trocam carícias entre si, de forma sensual.

Imagem 14 - O Prólogo de *Mistérios*

FONTE: Revista *Cult*.

Conforme comentamos anteriormente, a circularidade faz parte da estrutura d’*O santeiro*, em que o final das personagens é anunciado desde o início. A disposição do trio de atores pode ser interpretada como um indicativo dessa circularidade, pois ele anuncia o final do romance entre Eduleia e Olavo. Eduleia, desde o princípio, aparece entre dois homens, evocando o envolvimento da prostituta com Olavo e Navá, causando a morte da prostituta e do santeiro.

Outra possível forma de ler a circularidade proposta pelo prólogo na lama é através do diálogo entre Olavo e Jesus das Comidas em *Suave Milagre*. O santeiro pede exclusividade sobre o corpo de Eduleia para Jesus das Comidas, ao que a divindade responde: “Impossível! Seu corpo pertence a todos. Assim determinou meu divino pae. Do fundo do tempo. Está nas Escrituras.” (ANDRADE, 2021, p.264). O aparecimento de Eduleia acompanhada por dois homens desde o prólogo seria, nesse sentido, um indicativo da impossibilidade de um relacionamento monogâmico para Eduleia.

Finalmente, uma terceira possibilidade de leitura da cena acontece pela presença de Jesus das Comidas. O personagem, como sabemos, controla as mulheres do Mangue. Sua presença na lama, com Eduleia, pode apontar para o poder que, posteriormente, a divindade terá sobre a vida da prostituta. A troca de carícias entre Jesus das Comidas e Eduleia indica que esse controle tem início com a sedução. Desta forma, quando Jesus das Comidas anuncia que, “No princípio, era a cantada” (*MISTÉRIOS*, 2015), a frase ganha uma nova possibilidade

de interpretação. A cantada pode apontar para o Homem da Ferramenta que faz uma proposta sexual para Eduleia; mas pode se referir também a Jesus das Comidas, que deseja levar mais uma mulher para o Mangue. Nesse sentido, a cantada de Jesus das Comidas seria convencer Eduleia a fazer sexo com o Homem da Ferramenta.

Igualmente significativa é a ascensão física de Jesus das Comidas. No início da cena, ele está junto com Eduleia e o Homem da Ferramenta, no nível do chão. Pouco antes das primeiras falas, Jesus das Comidas se afasta do casal e sobe em uma plataforma para observar o desenrolar dos acontecimentos. Este lugar elevado irá ganhar significação especial no decorrer da peça. Jesus das Comidas costuma ficar em planos mais altos que o restante do elenco sempre que vai exercer seu poder, sendo a elevação física um indicador da autoridade que ele possui. Dessa forma, Jesus das Comidas observa o Mangue, recebe orações, dá ordens às prostitutas e extermina a zona porque está, literalmente, acima dos demais personagens.

Isso não impede, contudo, que o personagem se desloque livremente entre os planos alto e baixo, ficando por vezes no mesmo nível que todos os outros atores, para poder interferir e interagir na história da forma que lhe for mais oportuna ou vantajosa. É o único personagem a ter essa absoluta liberdade de deslocamento vertical, transitando entre os planos alto e baixo, o que remete ao texto do programa, em que José Celso diz que Marcelo Drummond/Jesus das Comidas age como quer, sempre com bons resultados. A divindade observa Eduleia ter relações com o Homem da Ferramenta para sentenciar, do alto: “Vais ganhar o pão com o suor das coxas” (*MISTÉRIOS*, 2015). Em seguida, Jesus das Comidas se retira, anunciando que irá fazer um programa com Eduleia no Mangue.

Imagem 15 - Eduleia e o Homem da Ferramenta



FONTE: Marcelo Benigno.

3.4 Noturno do Mangue

A próxima cena, *Noturno do Mangue*, tem início com Eduleia deitada, nua, em seu quarto no Mangue. A cama é um dos principais objetos do cenário e ficará visível ao longo de toda a peça. Trata-se de uma estrutura circular, que traz a reprodução de uma parte da pintura *O Sonho da Prostituta* (1930), de Cícero Dias.

Imagem 16 - A cama de Eduleia e *O Sonho da Prostituta*



Legenda: A estrutura que serve de cama para Eduleia em *Mistérios* (à esquerda) e a tela *O sonho da prostituta* (1930), de Cícero Dias (à direita).
Fontes: Mariana de Moraes e Itaú Cultural.

A figura principal da pintura de Dias é uma mulher deitada em uma cama estreita, cercada de luzes. Seu rosto não tem nenhum traço de individualidade, sequer é possível identificar a cor ou o comprimento de seus cabelos. O olhar do observador é dirigido para o corpo, com características femininas evidenciadas: os seios são mostrados a partir de dois ângulos diferentes; um deles está de frente, enquanto o outro está de lado, o ventre arredondado e as pernas abertas deixam claro aquilo que vale a atenção e o dinheiro dos homens que vão ao Mangue. O quadro de Dias é dividido verticalmente em duas partes: o quarto fechado onde está a prostituta e a parte externa, uma paisagem com toques surreais, que pode ser uma representação do sonho da mulher. As cores são claras, em uma paisagem aberta e ampla, com figuras oníricas que parecem voar ou flutuar no céu. Mas é interessante notar: o sonho da prostituta é também uma fila interminável de pessoas, provavelmente clientes, todos representados na cor branca, sem qualquer indicação de identidade. Essa fila é a parte menos trabalhada da pintura, em contraste com a evidência dada ao corpo da

prostituta.

É interessante notar que, mesmo em um sonho no qual há elementos claramente irrealis (como as duas figuras animais que voam no céu), a mulher nua parece não conceber uma vida sem a prostituição. Seu sonho, ao que tudo indica, consiste em ter uma enorme fila de pessoas dispostas a pagar por serviços sexuais. Uma possível interpretação para a imagem é a de que a prostituta sonha com o dinheiro que virá de todos os atendimentos. Considerando o Manguê de *O santeiro* e de *Mistérios*, onde os clientes representam a possibilidade de sustento, a fila mostrada no quadro pode indicar o sonho com a segurança financeira, com a possibilidade de escapar da fome e da miséria. Outro ponto que precisa ser considerado é que, mesmo no mundo onírico, não há a possibilidade de outra existência para a mulher. Seu corpo, sua identidade, sua realidade, seu sonho, tudo parece se resumir a uma única função: prostituta.

Em *Mistérios*, a primeira aparição de Eduleia no Manguê acontece com a personagem deitada no centro da cama que traz a reprodução de *O sonho da prostituta*. Cercada pelo coro de prostitutas, que na peça recebe o nome de Coro das Putas Sagradas, Eduleia está deitada exatamente no retângulo azul, onde fica a mulher que sonha na pintura de Dias. Dessa forma, o corpo da atriz Mariana de Moraes cobre a representação pictórica do corpo da prostituta. Vemos que a postura de Eduleia é bastante semelhante à postura da mulher representada na pintura. Ambas estão com as pernas abertas e os pés voltados para fora. A cabeça, nos dois casos, encontra-se virada para a direita, com um dos braços para cima e o outro estendido na diagonal.

Imagem 17 - Eduleia e *O Sonho da Prostituta*



Legenda: Eduleia no Manguê (à esquerda) e detalhe de *O sonho da prostituta* (1930), de Cícero Dias (à direita).

Fontes: TV Uzyna e Itaú Cultural.

Nos instantes seguintes, a prostituta que sonha irá acordar, ganhar voz e gestos, interagindo com os demais atores/personagens, conduzindo uma boa parte do espetáculo, afinal, ela é uma das protagonistas da peça. A pintura *O Sonho da Prostituta*, por sua vez, deixa de ser um espaço bidimensional, uma tela a ser observada, para se tornar um objeto cênico, que ocupa o espaço tridimensional, com o qual os atores e atrizes passarão a interagir fisicamente, por exemplo, ao se deitarem ou ficarem em volta do quadro, algo que provavelmente não seria possível com a tela original.

É interessante pensar que toda a trama de *Mistérios* tem início com essa dupla materialização cênica feita a partir da pintura: a mulher e a cama. Com isso, o Oficina afirma a natureza teatral do espetáculo, a autonomia da peça em relação ao poema de Andrade ou a qualquer outra obra. Para que *Mistérios* se torne um “acontecimento poético-corporal (físico e físico-verbal) produzido e expectado em convívio” (DUBATTI, 2016, p.38), é necessário deixar evidente para o público a existência dos elementos que compõem o teatro, como: corpos, vozes, objetos cênicos, entre outros. Ou, como escreve José Celso no programa da peça:

O Teatro é a mais velha das Artes Públicas. Só acontece com a presença do público, vindo de todos os lugares, classes e tribos (no sentido literal do termo). Tudo que estamos fazendo é pra esse momento; aí é o parto diário de tudo que é criado. É um Ritual Cosmo Político que busca um encontro d’humanos, no Eterno Presente

Arcaico onde público y atuadores se dão a liberdade de devorar valores mitológicos em agonia, tabus, pré-conceitos do presente, e no qual, da crise, podem nascer novas perspectivas de viver praticamente o mundo aterrorizado ainda por velhos preconceitos. É um ritual indígena, cultuado por Davi Kopenawa, dos Yanomami: alegria, valentia y generosidade. (CORRÊA, 2015).

A seguir, tem início a cena *Noturno do Manguê*, em que as palavras do poema são cantadas pelo Coro das Putas Sagradas e por Eduleia. Em *O santeiro*, a musicalidade transparece com jogos verbais, como é o caso da palavra “noturno”. O termo pode ser utilizado para descrever aquilo que “se faz de noite, ou que funciona de noite” (FERREIRA, 2020, p.535). Nesse caso, o título *Noturno do Manguê* seria relativo às atividades das prostitutas, procuradas pelos clientes principalmente durante a noite, conforme indicado nos versos: “Cá embaixo/ A rua cheia/ Lá em cima/ A lua cheia” (ANDRADE, 2021, p.250). A prostituta, tanto na pintura de Cícero Dias quanto na peça de teatro, dorme e sonha durante o dia e acorda à noite, para trabalhar. Nesse sentido, o termo "noturno" pode ser compreendido como o período de trabalho, rotina e afazeres das mulheres do Manguê.

Mas “noturno” também pode ter um sentido musical, sendo uma “composição para piano, de caráter melancólico e sonhador” (FERREIRA, 2020, p.535). Para o pesquisador Clóvis Oliveira, o motivo noturno, ou seja, as obras com temática ligada à noite, “revelou-se extremamente fecundo para as diversas expressões artísticas” (OLIVEIRA, 2015, p.167) ao longo de toda a história da arte ocidental, notadamente o barroco, o romantismo e o início do séc. XX. Oliveira lembra que “tal fecundidade pode ser localizada, talvez de modo mais notório, na arte musical, que faz da experiência noturna um gênero composicional específico: o *nocturne* para piano” (OLIVEIRA, 2015, p.167), gênero criado por John Field (1782-1837) e consagrado por Frédéric Chopin (1810-49), dois compositores europeus do período romântico. Vale lembrar que o diálogo e a apropriação das manifestações artísticas canônicas são um procedimento bastante utilizado na antropofagia oswaldiana. Ao que tudo indica, a referência de Andrade às composições românticas do gênero “noturno” se dão no mesmo sentido em que são feitas as alusões à ópera, gênero burguês que, em *O santeiro*, perde seu status e aparece junto a expressões culturais de caráter popular (GOMES, 1985, p.74). O mesmo se aplica aos noturnos para piano, do romantismo. Em *O santeiro*, o noturno é devorado e retirado das salas de concerto elegantes, para fazer parte do Manguê, em meio a diversos gêneros musicais populares. Se formos pensar no espaço físico das apresentações, vale a pena levar em conta que o noturno é ideal para apresentações de câmara, ideias para um público pequeno, o que se contrapõe vivamente ao projeto de Oswald e do Oficina que buscaram o teatro de estádio, feito para as multidões.

Ao abordar a musicalidade de *O santeiro*, Gomes aponta que “o substrato da ópera sobrevive, entretanto, em Oswald, através dos caracteres monolíticos do melodrama e do folhetim” (GOMES, 1985, 78), expressos de forma carnavalizada no romance entre Olavo e Eduleia. O sentimentalismo, que pode também ser associado ao gênero musical noturno, também pode evocar o relacionamento do casal de protagonistas da trama. Este envolvimento entre o santeiro e a prostituta será responsável pelos “lances melodramáticos” (GOMES, 1985, p.79) do poema: “Enfim, uma estória com final ‘trágico’, uma narrativa de crime passionai digna de um alentado folhetim popularesco, a que não faltam o tom grandiloquente, os personagens perseguidos por um mundo adverso, as cenas de sexo, o escândalo” (GOMES, 1985, p.79).

Na peça *Mistérios*, José Celso ressalta o aspecto trágico do relacionamento entre os dois personagens. Para o diretor, Eduleia sofre “a trajetória do maior amor: o impossível. Indo do lirismo Oswaldiano à tragédia da personagem” (CORRÊA, 2015). Nesse contexto, o noturno, gênero intimista e sentimental, se torna uma excelente opção cênica para indicar ao espectador, auditivamente, a história do envolvimento amoroso que irá se desenrolar entre os dois personagens.

A letra de *Noturno do Mangue*, cantada e dançada pelo coro, é formada por uma seleção de alguns versos do trecho homônimo d’*O santeiro*:

Noite hetaira
Vistosa palmeira
Engalanada enjaulada
No lodaçal

Leque nu
Hetaira calma
Esculpida
Na ventarola
Do Canal

Cá em baixo
A rua cheia
Lá em cima
A lua cheia
(OFICINA, 2015).

A noite é descrita com palavras que poderiam ser utilizadas para falar sobre as prostitutas, como é possível perceber, por exemplo, em “noite hetaira?”. O significado da expressão pode mudar bastante de acordo com a obra analisada. No dicionário, hetaira é um sinônimo de prostituta. Na *Enciclopédia Britânica* (2013), hetaira se refere a uma mulher de uma classe de cortesãs da Grécia antiga, conhecidas não apenas pela beleza, mas também pela

inteligência e habilidades acima da média. A enciclopédia nos informa, ainda, que as hetairas eram particularmente respeitadas no meio social em que viviam.

Difícilmente este significado poderia ser aplicado às mulheres famintas e miseráveis do Mangue oswaldiano, cuja única possibilidade de sobrevivência consiste em vender serviços sexuais. Por que motivo, então, Andrade teria escolhido uma palavra tão incomum para descrever a noite no Mangue? Não é possível fazer uma afirmação com total certeza, mas uma possibilidade para compreender a palavra hetaira? pode ser encontrado na *Odisséia*, de Homero. Ao analisar determinados aspectos desta obra, os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer fazem a seguinte observação sobre o destino das servas infiéis de Ulisses, que haviam se tornado hetairas:

No canto dezenove da Odisseia, descreve-se a punição infligida pelo filho de Ulisses nas servas infiéis que haviam recaído na condição de hetairas. Com frieza e serenidade, com uma impassibilidade inumana e só igualada pelos grandes narradores do século dezenove, Homero descreve a sorte das enforcadas e compara-a sem comentários à morte dos pássaros no laço, calando-se num silêncio que é o verdadeiro resto de toda fala. A passagem termina com o verso que descreve como as mulheres enforcadas em fileira ‘debateram-se um pouco com os pés, mas não por muito tempo’ (ADORNO e HORKHEIMER, 2021, p.70).

Embora as obras de Homero e de Andrade tenham pouco em comum, as hetairas na *Odisséia* têm o mesmo destino das meretrizes do Mangue: a morte, causada pela vontade de um homem. Mais do que isso: quem mata as hetairas é o filho de Ulisses, senhor daquelas mulheres. Já o responsável pelo fim do Mangue e de suas mulheres é Jesus das Comidas, a “Autoridade” (ANDRADE, 2021, p.267), em outras palavras: aquele que manda, o senhor do Mangue. Em ambos os casos vemos homens com poder sobre a vida, o destino e a morte de mulheres que ocupam posições sociais e econômicas inferiores. Outra semelhança está na forma com que as mulheres das duas histórias morrem: asfixiadas e sem voz. As hetairas são enforcadas, ao passo que as prostitutas do Mangue terminam “afogadas nas janelas do luar” (ANDRADE, 2021, p.271) após Jesus das Comidas urinar sobre a zona. Tanto na *Odisséia* quanto em *O santeiro*, os homens não se contentam em matar: é necessário também silenciar as mulheres, negando a elas qualquer possibilidade de autonomia ou de elaborar o próprio discurso.

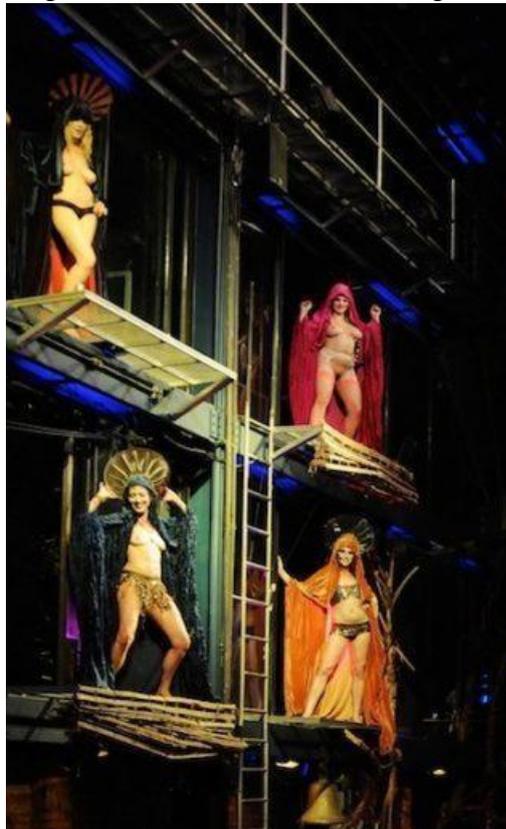
Já em *Mistérios Gozósos*, José Celso opta por fazer uma abordagem que remete às cortesãs gregas:

O Coro das Putas Sagradas = Hetaíras é, em si, um coro cantante-dançante de protagonistas como sempre sonhei. Vivendo a santidade das autênticas santas da

libido, do amor que se dá a todos, sem discriminação. Todas cantam, sapateiam, vivem na dança da zona y têm seus nomes de guerra. Nos quadros da peça vão passando por mutações cada vez mais excitantes e inesperadas. Formam um coro de protagonistas. (...) As Putas têm auréolas de energia y luz das Santas (CORREA, 2015).

A leitura do diretor, de acordo com a qual as prostitutas são “santas da libido”, tem bastante relação com a escolha do figurino. Frequentemente, as atrizes aparecem com capas de tecido colorido, lembrando mantos que frequentemente adornam as imagens de santas católicas. Outro indicativo de santidade está no adorno que fica na cabeça das atrizes, evocando uma auréola, indicativo tradicionalmente colocado em imagens religiosas. A sátira religiosa, traço marcante de *O santeiro*, também é sintetizada, no teatro, pela apresentação visual das mulheres. Por baixo do manto, que remete à santidade, elas se apresentam nuas ou em trajes muito pequenos, deixando a maior parte do corpo à mostra. Além disso, os gestos das atrizes são frequentemente sedutores, em oposição ao recato associado à linguagem corporal das santas católicas.

Imagem 18 - O Coro das Putas Sagradas



Fonte: Revista *Cult*.

A elaboração cênica do coro de mulheres como “Putas Sagradas” (CORRÊA, 2015)

amplia a carnavalização de *Mistérios*. Em *O santeiro*, há apenas uma divindade, Jesus das Comidas. Na lista de personagens dramáticos, há referência a outras figuras extraterrenas, a saber: satã, anjos e anjas (ANDRADE, 2021, p.248), porém nenhum desses personagens tem grande destaque no poema. Em *Mistérios*, as mulheres do coro não possuem uma natureza definida, conforme explica o diretor do espetáculo: “Nos quadros da peça elas vão passando por mutações cada vez mais excitantes e inesperadas” (CORRÊA, 2015). Dessa forma, ao longo da peça, o Coro das Putas Sagradas se apresenta ora como um conjunto de seres sobrenaturais, com “auréolas de energia y luz de santas” (CORRÊA, 2015); ora como um coletivo de criaturas terrestres, as prostitutas do Mangue. Essa estratégia aponta para a falta de hierarquia no Mangue. As mulheres, famintas e oprimidas, podem, subitamente, se transformar em “santas da libido, do amor que se dá a todos, sem discriminação” (MARTINEZ CORRÊA, 2015).

Em *O santeiro*, Andrade defende que o fim da exploração no Mangue só pode ocorrer com uma revolução política. Para José Celso, é o coro de mulheres, as “santas da libido” que transitam livremente entre o sagrado e o terreno, que carregam a possibilidade de mudança, trazendo o desejo como uma mola propulsora para que se chegue ao fim da marginalização, da opressão e da desigualdade:

E assim caminha a peça. Somente a partir dessa semana vamos nos aproximando do fim, e só depois faremos o looping de tudo: ensaiar, ensaiar, ensaiar, montar, cortar y ir pra estreia numa aposta ambiciosa que deseja, nada mais, nada menos, que um Milagre. Como aposto no Milagre do Brazyl, sair do horror atual comendo a crise, numa virada que afundem Casa Grande y Senzala, y brote o Brazyl que sua cultura mestiça, antropófaga, tão desprezada, tão fora do apartheid, não para de criar e desejar.

Como diz o personagem que mora no Corcovado, Jesus das Comidas, a seu Olavo: Quero que o Brazyl coloque em sua bandeira verde, amarelo, azul y coração vermelho, ao invés d’Ordem y Progre\$\$o: libido.

Matéria física, massa presente no tesão que qualquer forma de amor manifesta = nossa alma acesa em nosso corpo (CORRÊA, 2015).

Ao colocar o coro como um dos protagonistas da peça, José Celso reforça também a polifonia proposta por *O santeiro*. O Coro das Putas Sagradas, independente de seu destino final na história, irá reivindicar o direito à voz dentro do Mangue, em um discurso que é elaborado não apenas com palavras: as mulheres cantam e dançam; todo o corpo é imprescindível para que as prostitutas possam apresentar sua história para o espectador.

Para a filósofa Adriana Cavarero, a voz está relacionada com o corpo, pois “quando a voz humana vibra, existe alguém de carne e osso que a emite” (CAVARERO, 2011, p.18). De acordo com Cavarero, cada voz, assim como cada corpo, são inimitáveis e únicos, fato que se

torna evidenciado no canto: “A voz de quem fala é (...) sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção” (CAVARERO, 2011, p.18).

Dessa forma, a vocalização, em especial através do ato de cantar, carrega mais do que somente os significados das palavras pronunciadas. O ato de falar e de cantar comunica também “a unicidade verdadeira, vital e perceptível de quem a emite” (CAVARERO, 2011, p.20). A filósofa ressalta, ainda, algumas importantes questões de gênero envolvidas no canto:

Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais do que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como a posta aquela, bem mais importante, do espírito. Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico. Dito de outro modo, mesmo a tradição androcêntrica sabe que a voz provém da "vibração de uma garganta de carne" e, exatamente o que o sabe, classifica-a na esfera corpórea – secundária, transitória e inessencial – reservada às mulheres. Feminizadas por princípio, tanto aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto comparecem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculino centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer como uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa (CAVARERO, 2011, p.20).

Adriana Cavarero explica que, nos poemas de Homero, os órgãos associados ao pensamento eram os pulmões, responsáveis também pela capacidade de falar e de cantar. Essa lógica é estabelecida porque “o pensamento se liga à palavra, e a palavra à voz e à respiração” (CAVARERO, 2011, p.84). Ainda de acordo com Cavarero (2011, p.84), na Grécia antiga, acreditava-se que os órgãos responsáveis pelo pensamento eram os pulmões.

Embora o Oficina não faça uma referência direta aos trabalhos de Cavarero, é possível encontrar indicações de que o grupo utiliza o canto e a expressão vocal como um caminho para propor uma forma de pensar coletiva, durante os ensaios e as performances. É esse tipo de leitura em voz alta, aliás, que dá início ao diálogo entre o Oficina e Oswald de Andrade. Conforme mencionamos anteriormente, José Celso, no manifesto de 1967, escrito por ocasião da estreia de *O Rei da Vela*, explica que o texto de Oswald de Andrade se modifica a partir da leitura em voz alta, realizada coletivamente. Cinquenta anos depois, em *Macumba Antropófaga*, performance criada a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald, a conexão entre três elementos (as palavras escritas por Andrade, a vocalização das palavras através do canto e a importância do corpo através da dança) é elaborada explicitamente para o público:

A *Macumba* é uma meditação. O *Manifesto Antropófago*, ele foi devorado pela Companhia e virado música. Então, não batam palmas, não acompanhem com palmas as músicas, porque senão não se escuta essas letras, e aí a gente não

consegue fazer com que elas entrem no nosso corpo, sejam deglutidas e cagadas, mas sempre dançadas, porque a Macumba é pelo corpo. (...) A Macumba faz a cabeça, faz o corpo de quem macumbar. Quem só olhar e não dançar, não vai macumbar. (MACUMBA, 2017).

É interessante notar que, em *Mistérios Gozósos*, a maior parte das falas do personagem- Coro das Putas Sagradas tem estrutura musical. As palavras são cantadas ao mesmo tempo em que as atrizes executam a coreografia. Os corpos que dançam, em diversos momentos, também produzem sons. As mulheres sapateiam ou batem palmas, de forma que os sons produzidos pelos corpos fazem o acompanhamento das palavras cantadas. Os personagens masculinos, por outro lado, possuem uma carga maior de falas que não são cantadas. Olavo canta duas vezes, em “São Tesão” e em “Bicho Carpinteiro”. Serafim e Jesus das Comidas, duas figuras masculinas de destaque na peça, até onde foi possível observar, não cantam em nenhum momento. Essa dinâmica de palco pode indicar que o canto e a dança, no universo cênico, são uma forma de discurso privilegiada para as mulheres do Mangue. A associação entre as prostitutas, o canto e a dança não ocorre por acidente.

Ao que tudo indica, o Coro das Putas Sagradas usa o corpo como meio para, ao mesmo tempo, pensar, construir e mostrar coletivamente sua própria história. As vozes individuais de mulheres que vão aos poucos contando e cantando suas vivências surgem de dentro do Coro das Putas Sagradas. Dois trechos da peça que deixam esta estratégia em evidência são “Mangue Azul” e “Janela”. Faremos alguns comentários sobre estes dois trechos, com objetivo de compreender melhor seu funcionamento dentro do espetáculo.

3.5 Mangue azul

N’*O santeiro*, em “Mangue Azul”, uma das mulheres expõe as condições de pobreza, exploração, violência e isolamento no Mangue. O poema, bastante contundente, aborda a vulnerabilidade, que só pode terminar de forma trágica:

Mangue Azul

A venda me exprora
 O tira me exprora
 A patroa da casa me xinga
 Meu home
 Midánimi

Não sei quem é que vae entrá
 Michê, pesteadado ou navá
 Só me resta a cachaça e o amô

Enquanto sou cara nova
 As farda me procura
 Os marinhero me atraca
 E os paisano que eu gosto mais
 Mas todos midá o fora
 E meu home midánimí
 Só me resta a cachaça e o amô
 Faço apenas pra minha refeição
 Não tenho ninguém na minha história
 Por causo disso sou muié da vida

Meu home midánimí
 Porque a nossa desgraça é grande
 O nosso amô é maió
 Não sei quem é que vae entrá
 Michê, pesteadado ou navá

Só me resta a morte
 Minha vida
 Meu terno beje desbotado
 Pancada cachaça e amô
 (ANDRADE, 2021, p.256).

No palco, o poema é cantado pela personagem Lulu Vapor, interpretada por Denise Assunção, “cantorAtriz, retornando diva d’Ópera de Carnaval Elektro-Kandomblaika, e que esteve presente na primeira versão da peça, em 1994” (CORRÊA, 2015). Uma consulta ao texto da montagem de *Mistérios* feita na década de 1990 demonstra que a letra de *Mangue Azul*, apresentada na montagem de 2015, já integrava o espetáculo de 1994. Conforme apontam os créditos, a canção foi composta por José Miguel Wisnik e José Celso Martinez Corrêa, a partir do poema de Andrade:

Mangue Azul

A Venda me exprora
 O Tira me exprora
 A Patroa da casa xinga
 Meu Home
 Midánimim

Não sei quem é que vai entrá
 Michê, pesteadado ou navá
 Só me resta a cachaça e o amô

(CORRÊA e WISNIK, 2012).

Nas filmagens de 2015, podemos notar leves alterações na letra do texto de 1994: no

terceiro verso, “A patroa da casa xinga” é substituído por “O cafetão 171 me xinga”. Além disso, a expressão “meu Home”, no singular, vai para o plural, tornando-se “Meus Home”. Finalmente, ao final da letra, é feito um acréscimo e os seguintes versos passam a integrar a letra: “Por que a nossa desgraça é grande/ Mas nosso amô é maió/ Pancada, cachaça e o amô”.

Ao comparar o poema de Andrade com a letra da canção, é possível notar um processo que pode ser compreendido como um gesto antropófago do Oficina: Wisnik e Corrêa selecionam alguns versos do poema e se apropriam deles, criando uma nova obra, a canção. Esta, por sua vez, estabelece diálogo, simultaneamente, com “Mangue Azul” e *O santeiro do Mangue*.

A relação entre o poema e a canção homônimos acontece através de diversos procedimentos criativos. Dentre eles, cabe ressaltar a musicalização das palavras de Oswald, o processo cuidadoso de seleção, em que alguns versos são escolhidos para integrar a letra da canção ao passo que outros são deixados de lado e pela substituição de algumas palavras ou expressões por outras, como no caso da patroa (no poema) que se transforma em cafetão (na canção).

O diálogo entre a canção “Mangue Azul” com *O santeiro* ocorre na medida em que permite perceber quais são os elementos do poema a ganhar maior relevância para a leitura do poema feita pelo Oficina e, conseqüentemente, que elementos do texto terão destaque na peça teatral. As mudanças ocorridas na letra da canção entre os anos de 1994 e 2015 apontam para o fato que o grupo teatral não se limitou a repetir a montagem anterior. Pelo contrário: ao que tudo indica, a montagem de 2015 ocorre a partir de um meticuloso trabalho de releitura, reflexão e reelaboração a partir das duas obras: *O santeiro*, de Oswald de Andrade, e *Mistérios Gozósos*, de 1994.

Por todos estes motivos, a forma com que Denise Assunção vocaliza as palavras não pode ser dissociada do conteúdo da canção. Ao comentar sobre o processo de criação musical dentro do Oficina, Letícia Coura, atriz que participou de *Mistérios Gozósos*, explica que, para José Celso, o conteúdo e a melodia das canções teatrais são de igual importância, sem esquecer o fato de que ambos fazem parte de uma estrutura maior, a cena teatral apresentada ao público:

Para o Zé (e para quem não?), o ator tem que interpretar o que canta. Saber o que diz. Sempre me impressionei com atores que cantam. E cantores que realmente interpretam o que diz a letra. Um problema que tínhamos sempre nos ensaios de música do teatro era a impaciência do diretor para o aprendizado de uma canção. Saber a melodia. Saber ouvir a harmonia. Sob o ponto de vista (e de escuta) de um músico, a melodia é como o texto para o ator. Quantas vezes ensaiamos um ator

cantando uma canção, e a atenção e o tempo dados ao texto não eram dados também à música, à compreensão, à sua absorção, à escuta da harmonia. E aprendido também, sem tabu com o verbo aprender. Mas para o Zé – que é um ótimo cantor e compositor, toca piano, tem facilidade de improvisar dentro da harmonia, mas não tem a mesma relação tranquila com os músicos em relação ao ritmo, porque está muito mais ligado no ritmo da cena, que muitas vezes não coincide com o ritmo pedido pela banda –, a música tem que ser intuitiva, “brotar do ator”, deve servir à compreensão do texto. Deve desvendá-lo. (COURA, 2020, p.15-16)

Para Luiz Tatit (1996, p.10), a gestualidade oral do cancionista pode ser comparada a um ato de malabarismo, uma vez que o cantor deve manter permanentemente o equilíbrio entre os elementos linguísticos e melódicos da canção: “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (TATIT, 1996, p.10). No teatro, especificamente no caso de *Mistérios*, contudo, aquilo que é dito deve ter a mesma importância que a melodia, uma vez que a letra da canção é utilizada para narrar a trama apresentada. O equilíbrio, ou malabarismo, do ator/cantor se torna ainda mais delicado, conforme podemos observar no depoimento de Coura sobre Martinez Corrêa, de acordo com o qual, para o diretor, os atores/cantores devem ter atenção para todos os elementos da canção, sem que a melodia ou o texto tenham privilégio um sobre o outro.

Tatit aponta três caminhos básicos para que o cancionista consiga compatibilizar a letra e a melodia na canção, a saber: a figurativização, a passionalização e a tematização. Em *Mangue Azul*, chama a atenção a forma como Denise Assunção utiliza esses procedimentos em sua atuação cênica. O primeiro deles é a “passionalização” (TATIT, 1996, p.22), processo em que o cancionista prolonga as vogais, valorizando a sonoridade das mesmas e tornando a melodia mais lenta. O objetivo deste processo, ainda de acordo com Tatit, é ressaltar o aspecto lírico, subjetivo ou emotivo das palavras. Não por acaso, Assunção, com sua voz potente e grave, escolhe o ritmo lento para cantar trechos que evidenciam a forma como as prostitutas do Mangue se sentem. Por exemplo, nos versos: “A venda me exprora/ O tira me exprora” (*MISTÉRIOS*, 2015) é possível perceber que a letra “o”, na palavra “exprora”, é prolongada, evocando um grito ou lamento, evidenciando a sensação íntima de incômodo diante da situação. O mesmo recurso é utilizado para cantar/narrar os versos que destacam a sensação de vulnerabilidade diante da obrigação de atender homens desconhecidos: “Não sei quem é que vai entrá/ Michê, pesteadado ou navá” (*MISTÉRIOS*, 2015). Neste trecho, a vogal que se estende é a “a” final das palavras “entrá” e “navá”, destacando o desconforto da personagem que canta.

Imagem 19 - A atriz Denise Assunção canta “O Mangue Azul”



Fonte: TV Uzyna.

Em outros versos da canção há uma mudança súbita, em que Assunção deixa as sílabas bem marcadas, pronunciando as palavras de forma acelerada, separando marcadamente as sílabas. A este processo, Tatit dá o nome de “tematização” (1996, p.23), utilizado para materializar uma ideia, tanto do ponto de vista melódico quanto do ponto de vista linguístico, fazendo com que a relação entre estes dois elementos se torne evidenciada. Em *Mangue Azul*, a tematização aparece de forma privilegiada exatamente no verso que melhor condensa o tema da mulher vítima de violência, que vende o corpo e se vê explorada até mesmo pelas pessoas mais próximas. O verso “meus homi qué midánimi” (*MISTÉRIOS*, 2015) marca o momento em que a pronúncia se torna notadamente mais acelerada em toda a canção. A voz rápida, entrecortada pela repetição da letra “m”, parece dar uma forma sonora à insegurança que marca o cotidiano no Mangue.

Por fim, a “figurativização” (TATIT, 1996, p.20), procedimento em que as modulações da fala cotidiana aparecem nas canções, pode ser notada no final da apresentação, especialmente durante a pronúncia dos últimos versos: “Porque a nossa desgraça é grande/ mas nosso amô é maió/ Pancada, cachaça e o amô” (*MISTÉRIOS*, 2015). Denise Assunção pronuncia as palavras como se estivesse falando diretamente com a plateia. A palavra “porque”, no início do verso, parece indicar a possibilidade de explicar ao público como as mulheres do Mangue se sentem, como suportam e como se relacionam com a realidade que lhes é imposta. Para Tatit (1996, p.20), a figurativização é responsável pela “verdade enunciativa”, ou seja, pela confiança do público no cancionista, estabelecendo assim um

vínculo maior entre o conteúdo do texto e a voz que pronuncia as palavras.

A figurativização em *Mangue Azul* tem, ainda, uma função particularmente relevante para a história de *Mistérios*. Conforme apontamos anteriormente, não há espaço para a individualidade no Mangue; cada personagem representa, ao mesmo tempo, uma determinada classe sócio-econômica. Desta forma, Lulu Vapor, personagem de Denise Assunção, Eduleia e o Coro das Putas Sagradas são personagens diferentes que representam uma mesma classe, as mulheres do Mangue. Com isto em mente, se torna significativo que os versos marcados pela figurativização em *Mangue Azul* sejam, em certa medida, um anúncio do desenlace que terá a história de amor entre Olavo e Eduleia. As palavras finais (pancada, cachaça e amô) podem ser entendidas como uma referência aos eventos que irão culminar com a morte do casal de protagonistas: movido por ciúmes, Olavo quebra uma garrafa na cabeça de Eduleia; ela, por não suportar mais sua vida no Mangue, comete suicídio e o santeiro, por sua vez, é assassinado por Navá, cujo objetivo é vingar a morte da amante/prostituta. Considerando este aspecto, a voz de Lulu Vapor/Denise Assunção narra antecipadamente, sem que o público se dê conta, uma das mais dramáticas sequências de eventos do espetáculo, estabelecendo um vínculo adicional entre a canção apresentada e a peça teatral como um todo. Nesse sentido, podemos notar que José Celso se utiliza da canção para reforçar a circularidade de eventos que permeiam *O santeiro* e *Mistérios Gozósos*.

3.6 Janela

Outra voz que ganha destaque no Coro das Putas Sagradas é a de Célia Nascimento, “rainha de escola de samba, pomba de candomblé, compositora, criadora de bandas enormes com as quais canta y grava. Atriz cantante de todas as peças do Oficina desde Os Sertões” (CORRÊA, 2015). Um dos solos de Célia Nascimento na peça é criado a partir de *Janela*, trecho que, em *O santeiro*, está inserido em uma sequência de poemas curtos e rápidos. Cada um deles apresenta diferentes aspectos ou momentos da vida no Mangue.

Em três páginas (2021, p.257-259), temos o conjunto: *Looping* (em que Eduleia e Olavo negociam a troca da imagem de São Jorge); *Looping* (onde ocorre a primeira cena de sexo entre os dois personagens principais); *Recalque ocasionado pelo serviço militar*; *Bicho carpinteiro*; *O parto*; *Janela*; *Natividade histórico-materialista*; *Trópico e Embaixatriz do cincão*. A organização mostra, de forma ágil, o início do envolvimento entre Olavo e Eduleia,

o nascimento da filha de Olavo e Deolinda, a esperança que Eduleia tem de poder sair do Mangue, o destino anunciado da criança que acaba de nascer e o desenvolvimento do romance entre o santeiro e a prostituta, indicando que Olavo abandonou a venda de santos, enquanto que Eduleia continua a trabalhar na zona. O segundo poema a levar o nome de *Looping*, que é também o mais longo do grupo, é composto por quinze versos, ao passo que o mais curto, *Recalque*, conta com apenas uma linha.

Nesta sequência podemos ver a “poesia-minuto” (CAMPOS, 2017, p.249) característica de Andrade, que está presente em seus trabalhos desde a década de 1920, como é possível observar nos livros *Pau-Brasil* e *Primeiro Caderno*. Para Haroldo de Campos, a “estética redutora” (2017, p. 246) é um dos fatores responsáveis pela radicalidade na poesia de Oswald, tanto no campo estético, pelo efeito de objetividade e de anti-ilusionismo, evocando a agilidade das máquinas, notadamente do cinema, quanto no campo político, por colocar em xeque o uso da linguagem rebuscada como marca de distinção sócio-cultural, sem esquecer do processo de industrialização acelerada pelo qual o país passava durante o início do século XX, com profundas mudanças. Campos nota, ainda, que: “os poemas-comprimido de Oswald, na década de 20, dão um exemplo extremamente vivo e eficaz dessa poesia de visada crítica, cuja sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas” (CAMPOS, 2017, p.251). Esse recurso de ordenamento dos versos provocaria o estranhamento, mobilizando a participação crítica e ativa do leitor. Em *O santeiro*, Andrade retoma este procedimento, a partir de um grupo de poemas que, aparentemente, não possuem um encadeamento lógico ou linear, reforçando a impressão de que as diversas partes que compõem a obra “são apêndices móveis, não articulados, ou seja, sem ligaduras entre si” (GOMES, 1985, p 36).

Em *O santeiro*, podemos notar que Oswald utiliza os títulos dos poemas/cenas para estabelecer novas conexões com o texto. *Looping*, por exemplo, é uma palavra estrangeira que se refere a ações que ocorrem repetidas vezes. O primeiro poema a levar o nome de *Looping* é uma variação de *Esbarro* (ANDRADE, 2021, p.255). Em *Esbarro*, Eduleia propõe a troca da imagem de São Jorge por serviços sexuais, mas Olavo recusa e se despede. No primeiro *Looping*, Eduleia repete a proposta feita em *Esbarro*, dessa vez Olavo aceita.

O segundo *Looping* mostra a relação sexual entre Olavo e Eduleia. A palavra “looping” pode se referir, nesse contexto, ao fato de que o casal tem encontros frequentes, iniciando um relacionamento. Para além disso, Andrade estabelece um jogo entre os dois poemas intitulados *Looping*: a escolha do mesmo título para dois poemas cria no leitor uma expectativa de repetição. Entretanto, o que ocorre é um encadeamento sequencial: no primeiro

Looping, Olavo e Eduleia fazem um acordo, ao passo que no segundo *Looping* vemos a consequência do acordo feito.

Depois dos dois trechos homônimos, lemos:

Recalque ocasionado pelo serviço militar

Eduleia (os calorosos braços enlaçantes) – Eu gosto de paisano!
(ANDRADE, 2021, p.257).

A palavra “recalque”, no título, aponta para diversas questões subjacentes à fala de Eduleia. De acordo com Freud, psicanalista a quem Andrade se refere em diversos textos não ficcionais, o recalque é um mecanismo de defesa psíquico, que leva o indivíduo a tentar afastar determinados sentimentos ou ideias. Entretanto, o recalque acabaria por causar sentimentos de desprazer, como a angústia (PISETTA, 2008, p.405).

A palavra recalque, no título do poema, pode se referir aos sentimentos de Eduleia ou de Olavo. A frase dita pela prostituta manifesta sua preferência por “paisano”, ou seja, por homens que não estão vestidos com uniforme militar. Nesse caso, é possível entender que o “recalque” do título tenha relação com o crescente controle policial que se estabelece na zona do Mangue, em especial a partir da década de 1940. Vale lembrar que a relação entre policiais e prostitutas no Mangue era bem conhecida pela sociedade da época de Oswald de Andrade, conforme indicado no estudo de Juçara Leite (2005).

Outra possibilidade é que a palavra “recalque” faça uma referência aos sentimentos de Olavo. Considerando o desejo de ter exclusividade sobre Eduleia, que o santeiro irá manifestar de forma explícita posteriormente, não é absurdo imaginar que Olavo sinta ciúmes ao perceber que Eduleia tem preferência por atender determinados homens durante o trabalho como prostituta.

O poema seguinte, *Bicho carpinteiro*, tem início com uma referência aos sentimentos de Olavo; seu coração “mora no Mangue” (ANDRADE, 2021, p.258). Além disso, é neste poema que Eduleia expressa seu desejo de sair da zona. O título do poema é uma expressão coloquial, que significa “não poder estar quieto, não parar em nenhum lugar” (GOMES, 2021, p.258). Nesse contexto, o título pode ser lido, ao menos de duas formas diferentes: como uma alusão à infidelidade conjugal do santeiro ou como uma referência ao fato de que Eduleia deseja ir para outro lugar. Muitas prostitutas se mudam com frequência, com objetivo de variar a clientela. Esse significado pode ser corroborado pela indicação de que Eduleia exerceu o meretrício anteriormente, em outro local: “Mas antes era mió. Eu tava numa casa

limpa, bem frequentada. Não ia mocinhos” (ANDRADE, 2021, p. 258).

Para além desses dois sentidos mais óbvios, existe outro significado possível: bicho carpinteiro é um nome utilizado para designar insetos que se alimentam de madeira. Vale lembrar que, em *O santeiro*, as prostitutas frequentemente pedem a Jesus das Comidas “o pau nosso de cada noite” (ANDRADE, 2021, p. 255). Embora “pau”, neste contexto, tenha um evidente sentido metafórico, o significado literal da palavra se refere a pedaços de madeira. Dentro desse jogo semântico, “bicho carpinteiro” pode ser uma referência às mulheres do Mangue, seres cujo sustento vem do pau. Portanto, o bicho carpinteiro do título pode funcionar também como um lembrete de que a situação econômica precária não permitirá que Eduleia pare de exercer o meretrício, independente do ciúme que Olavo possui.

“O parto” e “Natividade histórico-materialista” mostram o nascimento da filha de Deolinda e de Olavo. Em “O Parto” lemos um diálogo curto, em que a mulher pede um beijo e o homem tenta disfarçar sua falta de interesse na aproximação física. Ao que tudo indica, o casal da cena é formado por Deolinda e Olavo. É interessante notar que Andrade não coloca explicitamente os nomes dos personagens, deixando que o leitor presuma quem são os envolvidos. Esse diálogo, entretanto, mostra uma situação corriqueira da época: o homem casado que perde o interesse sexual pela esposa e que mente para manter a família. Com isso, Andrade aponta para a hipocrisia social necessária para a continuidade do matrimônio, assunto que será alvo de críticas na fala do Estudante Marxista posteriormente. O Estudante denuncia a burguesia que utiliza o Mangue como um “esgoto sexual” (ANDRADE, 2021, p.268), para que “permaneça pura a instituição do casamento” (ANDRADE, 2021, p.268), evitando o divórcio.

Imagem 20 - Deolinda (no centro), a esposa virtuosa, acompanhada pelas vizinhas



Fonte: Revista *Cult*.

A conversa entre marido e mulher, em “O Parto”, poderia ocorrer entre qualquer casal, independente da classe socioeconômica. Aqui vale lembrar que a palavra “parto”, utilizada em sentido figurado, pode se referir a uma situação difícil, trabalhosa ou desagradável, que demanda bastante esforço. O parto indicado no título, portanto, pode aludir à situação de afastamento entre os dois indivíduos que formam um casal.

Como Deolinda está grávida, o título “O Parto” também pode ser entendido de forma literal, abordando o nascimento de uma criança. Esse sentido é reforçado no trecho posterior, “Natividade”, que fala sobre o bebê recém-nascido. Vale lembrar que na primeira aparição de Olavo no Manguê, em “São Tesão”, lemos: “Deolinda/ esposa virtuosa/ de oito mês/ não pode mais atrepá/ Só no Manguê” (ANDRADE, 2021, p.254). Andrade deixa indicado desde a cena do santeiro os dois tipos de parto que veremos no desenrolar do poema: o nascimento da criança e o casamento infeliz, com o marido que frequenta o Manguê para saciar seus desejos sexuais.

Entre “O Parto” e ‘Natividade’, temos um poema curto, formado por diálogos sem qualquer conexão aparente com os demais:

Janela

- Quem que ganhou?
- Polista
- Puta merda!

- Fais favô me traga uma média
 - Vagabunda
 - Pegou na centena
 - Deu jacaré
 (ANDRADE, 2021, p.258).

O título "Janela" fornece múltiplas possibilidades de entendimento para as falas que aparecem. As janelas, espaço físico de abertura em uma casa, podem ser utilizadas para a comunicação entre as pessoas. Nesse caso, é possível ler o texto como uma interação na qual ao menos um dos envolvidos vai até a janela para falar com outra pessoa, que está do lado de fora. Mas a palavra janela também pode ser utilizada para se referir a um horário vago entre um atendimento e outro. Dessa maneira, o título pode indicar que o diálogo ocorre entre duas prostitutas do Mangue, em um momento de intervalo ou de descanso durante o trabalho. Cabe lembrar, também, um significado de época: a prostituição “de janela” (SCHETTINI, 2006, p.58), comum durante o final do século XIX e início do século XX, em que as mulheres se exibiam nas janelas das casas, à espera de homens dispostos a pagar por serviços sexuais. Dessa forma, o título “Janela” pode indicar uma conversa que ocorre enquanto as prostitutas estão à espera de mais um cliente.

Por fim, janela, em sentido figurado, pode se referir a uma forma diferente de olhar para uma determinada situação. Esse diálogo, que tem pouca relação com o comércio de serviços sexuais, pode ser lido como uma face do dia a dia no Mangue que era, até então, desconhecida para o leitor. Aqui, há uma simples conversa na vizinhança, que poderia ocorrer em outros locais, sem que necessariamente se trate de um diálogo entre prostitutas. Vale notar que não há indicação de personagens nas falas (mesmo recurso utilizado em “Parto”), ou seja, qualquer pessoa poderia ter vocalizado as palavras do poema. Se em “Parto” podemos adivinhar que os envolvidos são um homem e uma mulher, provavelmente casados, em “Janela” é impossível determinar o gênero ou relacionamento entre os personagens. Também não podemos saber quantas pessoas se encontram envolvidas na conversa.

O poema seguinte, “Natividade histórico materialista”, se refere ao nascimento de uma criança. No título, Andrade coloca lado a lado o catolicismo e o comunismo, duas correntes de pensamento que permeiam todo *O santeiro*. A religião está expressa na palavra “natividade”, indicando que a filha de Deolinda, assim como Jesus Cristo, nasce em uma família sem recursos financeiros. Logo depois, temos a expressão "histórico-materialista", que identifica as ideias políticas, sociais e econômicas de Karl Marx e Friedrich Engels, segundo as quais as condições materiais seriam fundamentais para que as ideias fossem produzidas, de forma que “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a

consciência” (MARX, 2012, p.40). Andrade contrapõe, desta forma, a mitologia construída pela religião em torno da figura de Jesus Cristo (nascido pobre mas destinado a ser uma personalidade de grande destaque) e a dura realidade sócio-econômica que aguarda a maior parte das crianças pobres e anônimas. Cabe notar que, ao longo de todo *O santeiro*, a filha de Deolinda não recebe um nome. Aliás, em “Natividade”, também não há uma indicação específica de personagens; inferimos que se trata da filha de Olavo e Deolinda pelo contexto. Mas os versos podem se referir a qualquer criança que nasce em circunstâncias precárias. Os versos indicam apenas que se trata de uma criança do sexo feminino, sem qualquer outra perspectiva exceto se transformar em prostituta, perpetuando o sistema de exploração.

A sequência de poemas segue com “Trópico”, título que retoma a proposta explicitada nos versos de “Noturno no Mangue”, nos quais a paisagem edênica do Brasil como “paraíso terreal, marca fixada pelos românticos” (GOMES, 2021, p. 250), é contraposta à imagem da zona de prostituição como um lodaçal. Neste trecho, o primeiro verso diz que “Seu Olavo jaz deitado à sombra da palmeira da vida” (ANDRADE, 2021, p.259). A palmeira pode se referir à árvore, indicando que o santeiro está com o corpo em repouso. Mas também pode ser uma alusão a Eduleia. Conforme vimos anteriormente, uma interpretação possível para o “Noturno no Mangue” é que a noite funciona como uma metáfora para as prostitutas. Nesse sentido, Eduleia (assim como as demais mulheres) poderia ser descrita com os versos: “Vistosa palmeira/ Enjaulada/ No lodaçal” (ANDRADE, 2021, p.250). A expressão “palmeira da vida”, conseqüentemente, pode ser compreendida como uma referência à Eduleia, mulher da vida. Em “Trópico”, ao escrever que o santeiro está à sombra da palmeira/ mulher da vida, Andrade pode estar indicando que Olavo deixou de vender santos para ser sustentado pela amante.

O trecho seguinte, “Embaixatriz do Cincão”, mostra Eduleia a caminho do trabalho, com o corpo marcado por doenças. A nota contextual de Renato Gomes explica que a palavra “cincão”, do título, é uma referência ao dinheiro da época: cinco mil-réis era o preço pago em troca dos serviços prestados pelas prostitutas (GOMES, 2021, p.259). A isso, Andrade contrapõe o título de embaixatriz, palavra utilizada para designar as esposas de representantes diplomáticos, mulheres que, por suas condições de vida, têm uma existência bastante diferente daquelas que sobrevivem no Mangue. O contexto do poema também permite entender a palavra “embaixatriz” como um feminino da função de embaixador. No poema, Eduleia se encontra a caminho da “cidade do dengo” (ANDRADE, 2021, p.259). Mas o deslocamento acontece em função de seu trabalho; em outras palavras, Eduleia continua sendo uma mulher do Mangue independente do local geográfico onde seu corpo esteja. Com isso, Andrade

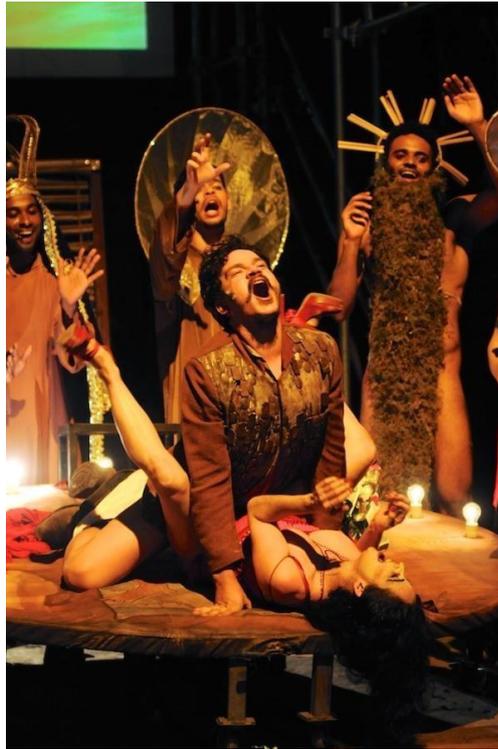
reforça as ideias já expostas em “Bicho carpinteiro” e “Natividade histórico-materialista”: não há saída possível do Mangue, a menos que as condições sócio-econômicas sejam radicalmente modificadas.

No palco, só é anunciada uma cena com o nome de “Looping”, que se refere ao primeiro poema com este nome. A cena ocorre logo depois de “Esbarro”, em que Olavo e Eduleia se encontram pela primeira vez. Ao final de “Esbarro”, o Serafim anuncia: “Looping!”, como se pedisse uma repetição da cena que acaba de ser apresentada. O efeito de som e os movimentos dos atores indicam uma passagem de tempo, que tanto pode ser um retorno ao início de “Esbarro” ou um avanço temporal até o segundo encontro de Olavo e Eduleia. A cena “Looping”, então, tem início, com a negociação pela imagem de São Jorge. Um ponto interessante é que, nas filmagens de *Mistérios*, o “Looping” é entremeado por imagens do rosto de Deolinda, que acompanha toda a ação pelas frestas da janela de sua casa. Dessa forma, a criação cênica indica a crise conjugal que ficará explícita posteriormente em “O Parto”.

Dando prosseguimento à sequência, temos a encenação do trecho referente ao segundo poema intitulado “Looping”, que marca a primeira relação sexual de Olavo e Eduleia. Não é anunciado um título para este trecho, o que podemos observar é uma continuação da cena em que Olavo aceita trocar São Jorge pelos serviços de Eduleia. Os atores que representam os santos anunciados por Olavo cercam a cama da prostituta. O único santo que é, de fato, um objeto é São Jorge; sua imagem é colocada diante de Eduleia. A transmissão da peça mostra duas cenas simultâneas. Na parte de baixo, ou seja, no palco, Eduleia se deita com Olavo; ao passo que na parte de cima, em uma pequena plataforma elevada, ocorre o nascimento da filha de Deolinda. As duas mulheres aparecem como opostos, de forma claramente intencional. Eduleia, deitada na cama com um vestido vermelho curto e justo, está cercada de figuras masculinas: Olavo, os atores/santos (todos são homens), a imagem de São Jorge. Deolinda, por sua vez, fica de pé durante toda a cena do parto, seu corpo sempre coberto com o vestido comprido, na cor azul. Vale notar que ela se encontra cercada de figuras femininas: duas vizinhas, que ajudam no parto, e a bebê que acaba de nascer. Camila Mota, atriz que interpreta Deolinda, e Mariana de Moraes, que dá vida a Eduleia, possuem um tipo físico semelhante. O som e a dança são os elementos que ligam os dois acontecimentos: Olavo, Eduleia, Deolinda e todo o coro cantam as mesmas vogais “u-a-i”. Deolinda e Eduleia mexem o corpo em sincronia, acompanhando o ritmo das vozes e da música. A vocalização e os gestos ganham diferentes significados, a depender da cena para a qual o olhar do espectador se dirige. Com esta estratégia, *Mistérios* utiliza elementos da linguagem teatral para explorar

as múltiplas camadas de significados propostas por Oswald de Andrade nos poemas que integram *O santeiro*. Ao fim da cena, Deolinda abraça a criança enquanto Eduleia tenta reter Olavo na cama. Entretanto, o santeiro se veste, pega a imagem de São Jorge e sai rapidamente.

Imagem 21 - Olavo e Eduleia no Manguê



Fonte: Revista *Cult*.

A cena seguinte, “Bicho carpinteiro”, mostra Olavo cantando sobre seus sentimentos por Deolinda e Eduleia. O santeiro começa com a imagem de São Jorge nas mãos, e termina partindo-a em dois pedaços. Após alguns momentos de indecisão, Olavo termina por colocar as duas partes da imagem diante de Eduleia. Ao lembrarmos do primeiro verso do trecho homônimo de *O santeiro*, que diz que o coração do santeiro fica na zona de prostituição, é possível pensar que a imagem se torna um símbolo dos sentimentos de Olavo. Na cena seguinte, “Trópico”, o santeiro aparece deitado no colo de Eduleia, ambos despreocupadamente *seminus*. Na filmagem, Deolinda aparece abraçada à sua filha, que chora. Olavo, carregando a imagem de São Jorge, vai até a esposa. Deolinda aponta para os seios e diz: “secou” (*MISTÉRIOS*, 2015), indicando a necessidade de dinheiro para comprar o leite da criança. Em resposta, Olavo mostra os bolsos vazios, utilizando a mesma palavra: “secou” (*MISTÉRIOS*, 2015). Olavo e Deolinda se encaram, ambos com a expressão facial séria, sem qualquer indicativo de afeto.

Embora este diálogo não tenha sido escrito por Andrade, é possível notar um resgate teatral da polissemia explorada por ele em diferentes momentos de *O santeiro*. Um dos possíveis significados implícitos da cena é o de que o relacionamento do casal também está seco (no sentido de chegando ao fim), assim como o leite e o dinheiro. Só então o diálogo escrito para o poema *Parto* tem início, com um detalhe interessante: Deolinda está na parte de cima do cenário, onde fica sua casa, e Olavo está na parte de baixo, no palco-passarela, com a imagem de São Jorge embaixo de um dos braços. Essa escolha de posicionamento dos atores reforça o afastamento afetivo do casal. O fato de Olavo ficar com a imagem do santo pode ser um indicativo a mais do distanciamento entre marido e esposa.

Imagem 22 - Olavo (interpretado por Glauber Amaral) segura a imagem de São Jorge



Fonte: Revista *Cult*.

A seguir, Serafim anuncia a “Janela”. Há uma mudança bem marcada na iluminação, indicando que se trata de um outro momento da vida no Mangue. A cena é protagonizada pelo Coro das Putas Sagradas, que aparecem sentadas, com os corpos enrolados em toalhas, em uma postura bem diferente dos corpos sedutores que se exibem durante o “Noturno no Mangue”. O comportamento das mulheres permite entender que se trata de um momento de repouso; elas não parecem estar à espera de nenhum cliente. Algumas conversam entre si, outras parecem perdidas em seus próprios pensamentos. Uma das mulheres torce por uma partida de futebol, outra pede uma média. A terceira, interpretada por Célia Nascimento, tem

nas mãos um celular encostado ao ouvido. De lá sai uma música que parece deixá-la melancólica ou triste. Ela, então, se levanta e canta:

Vinte e cinco milhões
 Novecentos e vinte mil beijos
 É isso que você me deve
 Pra matar o meu desejo
 Vinte cinco milhões pra pagar
 Então é melhor começar
 Vem pra cá
 E me dá o primeiro
 (MISTÉRIOS, 2015).

Os versos integram "Um beijo por minuto" (2013), canção de Bruno Caliman (1976), que compôs diversas músicas gravadas por artistas populares, como Luan Santana e Gustavo Lima, entre outros. No palco, apenas o refrão é vocalizado. Célia, com sua voz e sua performance, logo começa a ser acompanhada pelo coro e contagia o público. Com a performance musical, a cena muda radicalmente, indo de um momento de quietude para uma apresentação com clima de espetáculo, na qual todos (atores e espectadores) acompanham a voz da atração principal.

A escolha da canção para integrar o espetáculo amplia uma estratégia de Andrade, que faz referências à música popular da época. Em "Páscoa das Putas", Andrade utiliza alguns versos da marchinha *Balancê* (1936), de Alberto Ribeiro. Depois, durante a "Oração do Mangue", as vozes de crianças cantam trechos da cantiga de roda *Ciranda cirandinha*. Haroldo de Campos, em *Uma poética da radicalidade*, aponta a importância do "ready-made linguístico" (CAMPOS, 2017, p.258. Grifo do autor) na poesia oswaldiana. A expressão "ready-made" é uma referência ao trabalho do artista plástico Marcel Duchamp (1887-1968) que, nas primeiras décadas do século XX, chamava de "readymade" (DUCHAMP, 1966, p.47) o uso de objetos comuns, fabricados pela indústria, como objetos artísticos, ou melhor, objetos com status de obra de arte. De acordo com Campos, o "ready-made" linguístico de Oswald ocorre pelo "expediente de recorte e montagem" (CAMPOS, 2017, p.258), que se utiliza de textos escritos por outras pessoas para criar novos poemas. Em *O santeiro*, essa estratégia de apropriação permeia a estrutura do texto, que assimila diversas fontes e gêneros, conforme aponta Renato Gomes (1985, p.37-38).

No espetáculo do Oficina, durante a cena *Janela*, podemos pensar em um processo semelhante ao de Oswald, em que uma canção já existente passa por um processo de recorte (apenas o refrão é cantado) e de montagem para integrar o espetáculo. Temos, de certa forma, uma continuidade do procedimento feito por José Miguel Wisnik ao musicar os versos de

Andrade em *Mistérios*. A cena protagonizada por Célia Nascimento desloca a canção popular para o contexto do Mangue, atribuindo-lhe novos significados.

Vale notar que *Um beijo por minuto*, lançada na voz do cantor sertanejo Gabriel Gava originalmente, propõe uma performance bem diferente daquela apresentada pelo Oficina. No vídeo original, vemos o cantor, um homem jovem e branco, em um ambiente confortável, possivelmente um apartamento ou estúdio, evocando uma situação intimista. Ao que tudo leva a crer, ele parece estar com saudades de alguém e, durante a espera, se ocupa em calcular (de forma literal, uma vez que o cantor aparece com uma máquina calculadora nas mãos) quantos beijos irá receber posteriormente da criatura amada.

Imagem 23 - Dois intérpretes de “Um beijo por minuto”: Gabriel Gava e Célia Nascimento



Fontes: LB Produções e TV Uzyana.

Em contraponto, o teatro cria um contexto que mostra uma situação quase oposta àquela mostrada no vídeo do cantor. A voz que canta, considerando o contexto da peça, pertence a uma mulher pobre, que certamente não tem conforto algum e que vocaliza os versos no meio da rua, para se distrair de um cotidiano cruel. Não por acaso, logo no início da performance, uma vizinha manda a prostituta calar a boca. Entretanto, ela se recusa e continua a cantar, como se não houvesse qualquer obstáculo. A insinuação de intimidade ou de privacidade, proposta pelo vídeo original, aparece carnavalizada, invertida, transformando-se em espetáculo: à voz que canta se juntam as vozes de todo o coro. O Coro das Putas Sagradas se espalha pela plateia, convocando o público a acompanhar a canção, transformando os espectadores em cantores participantes da vida no Mangue.

Para além disso, é preciso considerar o significado que a letra da música ganha quando inserida no contexto do Mangue. As referências ao beijo aparecem entrelaçadas a números, insinuando um valor monetário que deve ser pago para saldar uma dívida. Aquilo que, na voz

do cantor sertanejo, parece ser uma brincadeira com as palavras sofre uma grande mudança nas vozes das prostitutas, que dependem da venda de carícias para sobreviver. O canto do refrão, acompanhado pela linguagem corporal das atrizes que vão até a plateia com a intenção de seduzir os espectadores, resgata a performance das cenas “Noturno no Mangue” e “Solo de Eduleia”, em que o Coro das Putas Sagradas canta para atrair o público até a zona de meretrício. A observação de Renato Gomes sobre o “Noturno” de *O santeiro* poderia ser aplicada à “Janela” de *Mistérios*:

O jogo solo-e-coro tem uma direção, um destino, endossando como um canto que conduz a promessas de gozo. (...) A linguagem das meretrizes promete uma fantasia, a sedução primeira, capaz de presentificar-se numa espécie de cerimônia em que os parceiros são sacerdotes. Esse canto de sereia que convida para viver o instante é reforçado pela vizinhança do gesto (...). (GOMES, 1985, p.67-68)

O canto intencionalmente envolvente de “Janela” poderia ser compreendido como um indício de que, mesmo nos momentos de descanso, as mulheres do Mangue não podem se desvencilhar de sua condição de prostitutas, da busca incessante pelo próximo cliente. Outro ponto interessante é a referência ao beijo na boca. De acordo com diversos relatos biográficos, livros e filmes, o beijo é uma das poucas carícias que as prostitutas recusam aos clientes, sendo um gesto reservado para os momentos em que não há uma transação financeira envolvida. Para citar um exemplo, Luísa Marilac, que exerceu a prostituição durante mais de duas décadas, explica em sua autobiografia que “não há nada mais mortal para o ganha-pão de uma puta do que um beijo bem dado num momento de vazio. Hoje me abstenho deles como prática de saúde emocional. Não tenho pena de dar-me no sexo, mas beijos não os ofereço porque são atalhos tortuosos para o coração” (MARILAC e QUEIROZ, 2019, p.108).

Por outro lado, se considerarmos o beijo como uma prática exclusiva dos momentos em que as mulheres não estão trabalhando como prostitutas, a letra de “Janela” comporta uma interpretação bastante diferente. A cena pode ser entendida como uma maneira de mostrar que, apesar da exclusão e do cotidiano de violência, as mulheres do Mangue insistem em sua própria humanidade, em seu direito de sentir desejo e de escolher, livremente, seus parceiros sem que haja necessariamente um interesse financeiro envolvido. Essa é, em certo sentido, a opção feita por Eduleia, ao se relacionar com Olavo.

Com isso, o Oficina coloca ao espectador, em “Janela”, ao menos duas possibilidades, quase que opostas, de ver as mulheres do Mangue. Em uma delas, as mulheres nunca param de buscar um freguês. Nesse caso, a prostituição se sobrepõe à condição humana. Na segunda possibilidade de interpretação, as mulheres não abrem mão do próprio desejo, sem que este

esteja relacionado ao dinheiro. Desta forma, é a humanidade que fica acima de qualquer outro fator, inclusive a prática do meretrício. Não há uma conclusão evidente, qualquer uma das duas opções (ou ambas) são admissíveis dentro do contexto de *Mistérios*. Assim como no poema, as contradições no Mangue cênico coexistem sem que uma tenha precedência sobre a outra. Com esta estratégia, o teatro convoca todos à participação ativa: cabe a cada espectador decidir como irá olhar para o Coro das Putas Sagradas.

A próxima cena, “Embaixatriz do Cincão”, é rápida, mas chama atenção pela visualidade. “Embaixatriz” é um dos raros trechos em que Andrade descreve objetivamente as roupas de Eduleia, fazendo questão de destacar que a personagem está vestida de branco. A escolha da cor, tradicionalmente associada ao casamento e à virgindade da mulher, contrasta violentamente com uma personagem que se prostitui. Em *Mistérios*, o figurino de Eduleia é quase que inteiramente composto de trajes vermelhos (as exceções são o “Prólogo”, em que a personagem aparece nua, coberta de lama, e “Embaixatriz do Cincão”, quando Eduleia aparece conforme indicado nos versos d’*O santeiro*).

A associação entre Eduleia e a cor vermelha é um aspecto visual muito bem construído durante toda a montagem, podendo ser notada de forma consistente em diversos elementos relacionados à personagem, a saber: figurino, iluminação e maquiagem.

Imagem 24 - A atriz Mariana de Moraes como Eduleia



Fonte: Revista *Cult*.

Não é uma surpresa a associação da prostituição com o vermelho: Eva Heller (2014),

professora de psicologia das cores, explica que esta é a cor mais tipicamente associada à prostituição, sendo que a luz vermelha remete diretamente à ideia de indecência e imoralidade. Heller lembra que a Meretriz da Babilônia, citada pelo Novo Testamento, é tradicionalmente representada com vestes vermelhas. A autora traz, ainda, outra referência bíblica que costuma aparecer vestida de vermelho: Maria Madalena, figura muito associada à prostituição. O próprio Andrade, n’*O santeiro*, faz a ligação entre Madalena e o meretrício. Durante a “Páscoa das Putas”, as mulheres dizem a Jesus das Comidas: “Senhor! Não fizemos pra boia/ Tende piedade/ Das muié da vida/ Se alembre/ Que você foi michê/ De nossa colega Madalena” (ANDRADE, 2021, p.260).

Em “Embaixatriz do cincão” Andrade faz explicitamente a conexão entre o branco e a elegância. Entretanto, a escolha da cor permite outras interpretações. Heller (2014, p.246) elenca algumas associações comuns feitas com a cor branca: inocência, virgindade, luminosidade, higiene, paz e simplicidade.

Com a escolha da cor branca para as roupas de Eduleia, Andrade traz à tona uma série de elementos da vida da personagem. Algumas delas são evocadas pelo contraste: a prostituta que veste vermelho/ a noiva que veste branco; a noite, período de trabalho das mulheres/ a luz, a claridade do branco; a sujeira da lama, do Manguê/ a impressão de limpeza transmitida pelo branco; a violência cotidiana do Manguê/ a paz evocada pela cor branca, o excesso de enfeites utilizados pelas prostitutas/ a simplicidade do branco. O contraste entre o branco virginal do vestido e a “vida rubra de bordel” (ANDRADE, 2021, p. 271) é evocado, ainda, pelos versos finais, que falam sobre o corpo de Eduleia, com “O pequenino sexo/ Calcinado de lavagens” (ANDRADE, 2021, p.259). Ao que tudo indica, no texto, a inflamação nos órgãos genitais é percebida como uma consequência do meretrício.

Outras associações entre Eduleia e o branco também podem ser evidenciadas pela semelhança. O branco, ainda de acordo com a psicologia das cores (HELLER, 2014, p.267), também costuma estar associado à fraqueza, ao vazio e à neutralidade. Nesse sentido, as roupas brancas de Eduleia podem estar sinalizando sua impotência diante das circunstâncias de vida, não restando opções além de se prostituir por um valor monetário baixo, como apontado pela referência aos cinco mil-réis no título “Embaixatriz do Cincão”. O branco é também uma cor associada à morte. Mesmo no ocidente, onde o preto é a cor do luto, as mortalhas, velas e flores que acompanham os mortos são, tradicionalmente, brancas (HELLER, 2014, p.260). Posteriormente, em “Oração do Manguê”, Andrade irá apontar esses significados da cor branca ao utilizar a expressão “Flores brancas de papel” (ANDRADE, 2021, p.271) para se referir às mulheres do Manguê.

No teatro, durante “Embaixatriz”, Eduleia aparece com um vestido branco, de saia rodada e óculos escuros. Seu andar é também uma dança, um rebolado, que materializa no palco o “molejo das coxas morenas” (ANDRADE, 2021, p.259). Eduleia não é a única a estar vestida de forma diferente durante a cena: todas as atrizes do Coro das Putas Sagradas estão com vestidos de festa, marcadamente diferentes das roupas que vestem no Mangue, indicando que se trata de uma ocasião especial. Em seguida, acontecerá a inauguração do Cristo Redentor. Jesus das Comidas também aparecerá inteiramente vestido de branco. Embora a cor seja a mesma do vestido de Eduleia, o significado é bastante diferente. Ao que parece, Jesus das Comidas veste branco para fazer uma alusão cênica à estátua do Corcovado.

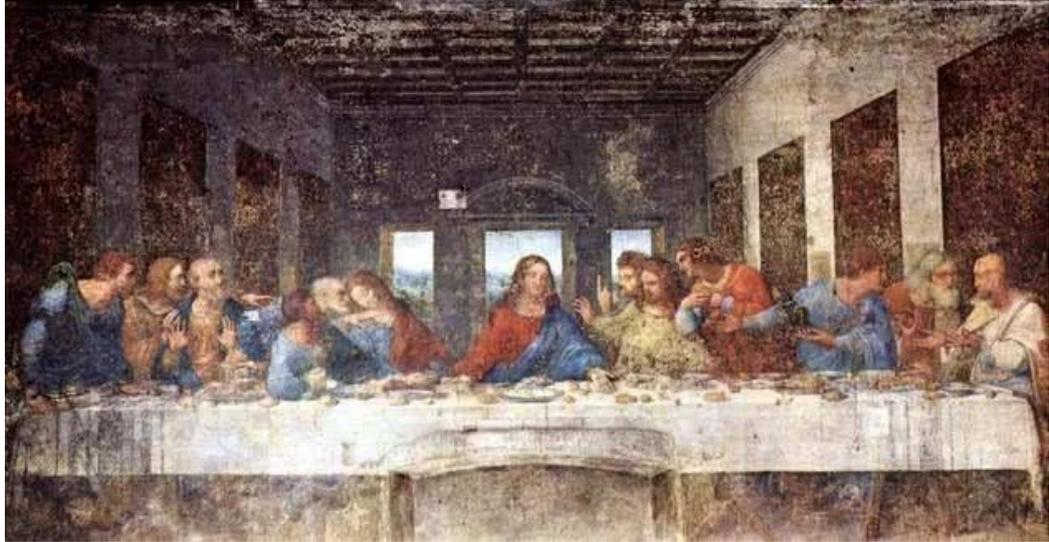
Além disso, o branco tem um significado particular quando se trata de religiosidade: “Na Igreja Católica vale a regra de cores: quanto mais alta a posição hierárquica, mais claras são as vestes. Um padre traja preto, um bispo violeta, um cardeal vermelho, o Papa branco” (HELLER, 2014, p. 251). Considerando este fato, as roupas brancas de Jesus das Comidas podem indicar que ele é a maior autoridade religiosa do Mangue, fato que se tornará explícito posteriormente, em trechos como “Páscoa das Putas”, “Suave Milagre”, “Casa de Pilatos” e “Oração do Mangue”.

3.7 Santa Ceia

Durante “São Tesão”, há um momento em que as mulheres do Mangue explicam porque a devoção aos santos é importante. Na estrofe a seguir, as prostitutas falam sobre uma imagem específica, que todas possuem. Ao que tudo indica, trata-se de *A Última Ceia* (1495-98), afresco de Leonardo da Vinci. A imagem, bastante reproduzida em diversos lares brasileiros, mostra a última refeição compartilhada entre Jesus Cristo e seus apóstolos.

Olha a ceia!
 Todas temos
 Na parede do quarto
 A Santa Ceia
 É a de Leonardo Todas temos
 E a Deus tememos
 Para que não falte
 O pau
 O pau nosso de cada noite
 (ANDRADE, 2021, p.254-255).

Imagem 25 - *A Última Ceia* (1495-98), de Leonardo da Vinci



Fonte: Web Gallery of Art.

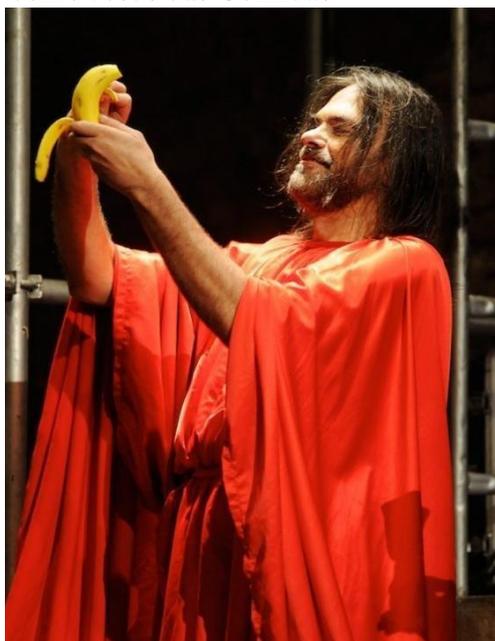
Ao evocar uma imagem específica e bastante conhecida, Andrade cria um interessante diálogo entre o quadro de Da Vinci e a situação das mulheres. Na *Última Ceia*, vemos treze homens ao redor de uma mesa farta. As pessoas retratadas estão concentradas em conversar, de forma que poucos prestam atenção na comida: quase ninguém dirige a atenção aos pratos servidos. Em um violento contraste, os versos de *O santeiro* mostram a preocupação das mulheres com o alimento, elas indicam temor diante da possibilidade de fome. A fé religiosa, para as prostitutas, é uma forma de tentar garantir a alimentação diária. É bastante conhecida a passagem do *Novo Testamento* em que Jesus Cristo multiplica pães e peixes para dar de comer a uma grande quantidade de pessoas, que haviam parado para ouvir os ensinamentos cristãos. Fazendo um paralelo, é possível inferir que, dentro do Mangue, as mulheres estabelecem uma lógica em que a devoção, alimento do espírito, se torna uma estratégia para conquistar o pão, alimento do corpo.

O trecho citado de *O santeiro* é um dos primeiros, ao longo do poema, em que a relação entre prostituição, fé e fome é colocada de forma explícita, sendo estes três elementos indissociáveis dentro do Mangue. O Oficina encontra um interessante caminho para levar esta relação ao palco, envolvendo atores e público. A cena tem início quando Olavo, cercado de atores vestidos como santos católicos, anuncia a venda de um quadro com a reprodução de *A Última Ceia*. O Coro das Putas Sagradas começa, então, a cantar repetidamente os versos: “Todas temos/ A Santa Ceia/ Na parede/ E no coração./ É de Leonardo/ E a Deus rezemos/ Para que não nos falte/ O pau nosso/ De cada noite” (*MISTÉRIOS*, 2015). Os santos que acompanham Olavo se juntam a esta prece cantada, de forma que todos os participantes da

cena indicam estar envolvidos na mesma ação, o pedido para que não falte o pão/pau. A linguagem corporal dos atores e atrizes sintetiza a intenção expressa pelas palavras e pelo ritmo em que elas são vocalizadas. Os personagens mexem as pernas e os quadris, como em uma dança, ao passo que os braços ficam erguidos para cima, evocando um pedido aos céus. Alguns atores indicam, com as mãos, o tamanho do objeto desejado, em uma alusão ao pau/pão. Outros caem de joelhos, reforçando a súplica religiosa.

Como se atendesse a um chamado feito pelo coro, Jesus das Comidas, vestido de vermelho dos pés à cabeça, entra no palco. Seu figurino é feito de um tecido fluido, que se mexe conforme a movimentação do ator, destacando o aspecto sobrenatural ou divino do personagem. Ele segue até uma pequena plataforma, uma espécie de púlpito, e pega uma banana. Seus gestos lembram aqueles feitos pelos padres católicos, ao mostrar a hóstia e o vinho para os fiéis ao final da missa. Em uma aberta paródia do rito de comunhão, Jesus das Comidas descasca a fruta e a mergulha em uma taça de vinho. Durante a ação, as mulheres convidam os espectadores a irem até o palco, formando uma fila de espera. Jesus das Comidas, então, coloca a banana na altura dos próprios quadris, fazendo com que cada pessoa da fila precise aproximar o rosto para dar uma mordida na banana, completando, assim, o ritual cênico.

Imagem 26 - O ator Marcelo Drummond como Jesus das Comidas



Fonte: Revista *Cult*.

A escolha da banana como substituta para uma espécie de hóstia do Manguê havia

sido feita desde a montagem de 1994. A fruta, com seu formato fálico, resgata visualmente o jogo sonoro e semântico do par de palavras pão/pau feito no poema. Vale lembrar que, no catolicismo, a hóstia é uma pequena rodela de pão, que representa o corpo de Cristo. A banana, na cena de teatro, também pode ser compreendida como uma metáfora para o corpo de Jesus das Comidas. Trata-se, por este motivo, de um objeto que se adéqua perfeitamente à proposta cênica de *Mistérios*.

A associação é reforçada pelo jogo de cena. As mulheres seduzem os espectadores, atraindo-os até o palco sem dizer expressamente com que objetivo. O espectador que aceita o convite é colocado diante da banana que Jesus das Comidas segura. Cria-se uma situação em que o espectador é estimulado a dar uma mordida na fruta, realizando uma ação que evoca a prática do sexo oral. Com isso, o Oficina transforma a relação meretrício-alimentação-religiosidade, expressa nos versos “E a Deus tememos/ Para que não falte/ O pau/ O pau nosso de cada noite” (ANDRADE, 2021, p.254-255), em um acontecimento performático, em que o público se integra ao Coro das Putas Sagradas, para comer o pão/pau/banana oferecido por Jesus das Comidas.

Imagem 27 - ‘Para que não falte o pau nosso de cada noite’: espectadores aceitam as bananas de Jesus das Comidas



Fonte: Tv Uzyna.

Ao convidar o público para comer a fruta, o Oficina coloca em jogo, também, a distinção entre os conceitos de antropofagia e canibalismo, tema abordado por Oswald de Andrade. Conforme o escritor explica em *Crise da Filosofia Messiânica*, a “antropofagia ritual” (ANDRADE, 2021, p.659), encontrada em diversas civilizações ao redor do mundo, é

um aspecto cultural, que exprime uma postura diante do mundo, sendo um traço comum a toda a humanidade em determinada fase primitiva. A antropofagia seria, sob esta ótica, responsável pela “transformação do tabu em totem. (...) A vida é devoração pura” (ANDRADE, 2021, p.659). Para Andrade, esta postura de devoração foi mal interpretada por jesuítas e colonizadores com o canibalismo, “que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome” (ANDRADE, 2021, p.659).

O *santeiro do Mangue*, assim como *Mistérios Gozósos*, são criados a partir de uma postura antropófaga. Ambas incorporam referências, gêneros, citações, paródias, formulando obras híbridas que se relacionam com certos aspectos de nossa cultura. No programa da peça, José Celso explica sua interpretação da religiosidade que permeia o espetáculo:

É a religiosidade natural de todo humano diante do Mistério Indecifrável que é estar vivo ou morto. Parte do amor em sua fisicalidade imanente: a libido, a alma do amor. O Teat(r)o vem da religião dionisíaca y dos rituais primitivos da antropofagia e, ao contrário de todas as religiões monoteístas, não tem um só deus y cultura de tudo que é vivo y mesmo morto. Já fomos processados com essa peça na minha terra, Araraquara, pelo confessor de minha Santa Mãe. Quero tratar tudo com muita delicadeza, humor, amor y, sobretudo, beleza. A religiosidade órfica Oswaldiana é a mesma da Grécia Antiga, dionisíaca, y é ecumênica justamente por ser antropofágica. Y é o catolicismo rheal brazyleiro que mistura tudo, é barroco, espírita, macumbeiro, pansexual y que anuncia o catolicismo do século 21. Eucaristia é a antropofagia sublimada. Adoro comungar (CORRÊA, 2015).

Tanto em *O santeiro* quanto em *Mistérios*, o Mangue, espaço da exploração, da miséria e da exclusão, é uma zona onde reina o canibalismo, que para Andrade é uma forma pervertida da antropofagia. Ao longo de todo *O santeiro*, as prostitutas confundem, propositalmente, sonoramente, o pau (parte da anatomia masculina) com o pão (alimento). Em *Mistérios*, a banana é transformada cenicamente em uma metáfora para o pênis e, apenas após essa resignificação, a fruta é comida por aqueles que estão no Mangue. Em ambos os casos, uma parte do corpo humano vira alimento a ser canibalizado devido ao contexto de fome.

O próprio nome do personagem que tem total poder na zona de meretrício, Jesus das Comidas, carrega um significado intrinsecamente ligado ao canibalismo. A palavra “Comidas”, em *O santeiro*, permite ao menos duas interpretações. A primeira se refere ao sentido literal, em que a palavra comidas pode ser compreendida como sinônimo de alimento. Jesus das Comidas, nesse contexto, é a entidade para quem as mulheres se dirigem, na esperança de obter o sustento. Outra possibilidade de interpretação para o nome da divindade é aquela em que a palavra comidas é compreendida em sentido figurado. Nesse caso, o verbo comer pode ser compreendido como um sinônimo para o ato de ter relações sexuais. Dentro desta lógica, as mulheres do Mangue seriam “comidas” pelos clientes. Sendo assim, o nome

Jesus das Comidas pode ser explicado pelo fato de ele ser a divindade que conta com a devoção das “comidas” (as prostitutas).

Mistérios Gozósos propõe mais uma possibilidade de interpretação para o nome do personagem. Na peça, Jesus das Comidas pode ser compreendido como uma criatura que se alimenta (fisicamente) dos corpos das mulheres. A paródia de comunhão, realizada com as bananas, mostra que Jesus das Comidas mescla intencionalmente a prática do sexo oral ao ato de se alimentar. No final da peça, quando Deolinda começa a trabalhar no Mangue, vemos Jesus das Comidas ir até a cama onde ela está deitada. Ele coloca o rosto entre as pernas da mulher, em uma cena com óbvio significado sexual. Mas, além disso, a atitude da divindade pode ser entendida como um ato de canibalismo, em que Jesus das Comidas está se alimentando, literalmente, do corpo de Deolinda.

Imagem 28 - Jesus das Comidas recebe Deolinda no Mangue



Fonte: Revista *Cult*.

A cena é, de certa forma, o avesso da comunhão paródica apresentada durante a *Santa Ceia*. Na *Santa Ceia*, Jesus das Comidas distribui o alimento, através de uma fruta que é metáfora para uma parte da anatomia. Na cama de Deolinda, por outro lado, Jesus das Comidas é aquele que come, de forma literal, o corpo da mulher. A oposição entre as duas cenas é reforçada pela evidência dada aos órgãos que serão devorados: o masculino e o feminino. Considerando esse jogo de cena, o nome Jesus das Comidas pode ser compreendido como uma indicação do canibalismo praticado pelo personagem. Dessa forma, a palavra

“comidas” é uma referência às prostitutas, que têm a função de servir como alimento, de saciar a fome da divindade.

A busca pela alimentação é um tema onipresente em *O santeiro*. As mulheres não pedem dinheiro de forma direta; suas orações e seu canto se concentram em implorar pelo pau para que seja possível obter o pão. Eduleia e Deolinda têm como objetivo aplacar a fome de uma terceira pessoa, a criança recém-nascida. Mesmo após a morte, os corpos de Eduleia e Olavo são consumidos dentro do Mangue. Eduleia tem “as entranhas corroídas” (ANDRADE, 2021, p.265) pelo veneno, ao passo que o corpo de Olavo é jogado no Canal das Hetairas (ANDRADE, 2021, p.261), para alimentar as piranhas (palavra que pode ser um sinônimo para prostituta ou um peixe de água doce, de hábitos carnívoros). Cenicamente, os corpos de ambos os personagens terminam no fosso com lama, mesmo local onde se passa o prólogo da peça.

Aqueles que lucram com a miséria do Mangue e de suas criaturas são pessoas e instituições que não estão na zona de meretrício, mas que se utilizam do espaço em benefício próprio. Em “Mangue Azul”, são citados: a venda, o tira e a patroa da casa (ANDRADE, 2021, p.256). Em “Gigolão” e na “Oração do Mangue” é citado também o “Comendador do Mangue” (ANDRADE, 2021, p.261 e p.271), figura cuja descrição não deixa de lembrar Jesus das Comidas: “Parecia o Imperador do Brasil/ Cercado da geral consideração/ E do prestígio que o dinheiro dá/ Erguido sobre o Mangue/ Rubicundo e audaz/ (...)/ Eu o encontrei cercado da consideração/ Católica/ Das senhoras/ Dos políticos, dos jornalistas/ Dos milionários e dos loucos” (ANDRADE, 2021, p.272). A escolha do termo “comendador”, aliás, não deve ter sido um mero acaso. De acordo com o dicionário, a palavra é utilizada para descrever aquele que possui um título “de ordem honorífica” (FERREIRA, 2020, p.178). Ao mesmo tempo, a sonoridade da palavra remete ao gerúndio do verbo comer. O Comendador do Mangue poderia ser, neste sentido, aquele que cresce (material e socialmente) por estar explorando/comendo o Mangue. O jogo semântico e sonoro da palavra comendador é reforçado nos versos finais do poema, em que a necessidade de uma revolução política é ratificada, para impedir que “Os reis alimentares do Mangue/ E as leas nuas encarceradas nos prostíbulos” (ANDRADE, 2021, p.273) continuem a existir.

Jesus das Comidas, ao que tudo indica, é um dos grandes “reis alimentares” do Mangue. Ao longo da trama, vemos o personagem se aproveitar da fé e da confiança das mulheres, ao mesmo tempo em que defende os interesses dos homens e das classes dominantes, agindo sempre em benefício próprio. Durante a “Oração do Mangue”, Jesus das Comidas não hesita antes de acabar definitivamente com a zona, sem qualquer tipo de

preocupação para com as prostitutas, que dependem da zona para subsistir. O Oficina, ao transportar o personagem para o palco, deixa claras as intenções destrutivas da divindade. Ao colocar a boca no sexo de Deolinda, Jesus das Comidas indica a “antropofagia por gula” (ANDRADE, 2021, p.659), ou por outra, a intenção exploratória, que irá exaurir todos os recursos que aquela mulher pode oferecer.

A trajetória de Deolinda, tanto no poema quanto na peça, não precisa se desenrolar porque o leitor/espectador pode, sem dificuldades, adivinhar aquilo que irá acontecer. Deolinda terá o mesmo destino de Eduleia ou de qualquer outra integrante do Coro das Putas Sagradas: todas compartilham o mesmo final, uma vez que todas pertencem à mesma classe, inexistindo a possibilidade de caminhos individuais, fato apontado pelo Estudante Marxista no “Epílogo sobre o Corcovado” (ANDRADE, 2021, p.268). O canibalismo praticado por Jesus das Comidas no final da peça pode ser interpretado, nesse contexto, como mais um componente da estrutura circular d’*O santeiro*, sendo uma metáfora para as estruturas de poder que perpetuam o Mangue.

A circularidade do enredo oswaldiano é resgatada no final de *Mistérios*. A canção que assinala o término do Mangue para dar passagem a uma “avenida ilustre” (OFICINA, 2015) é a mesma utilizada no início da peça, para acompanhar a entrada dos espectadores no Terreiro Eletrônico. Aqui é possível notar a realização sonora de uma indicação feita por Andrade no “Epílogo sobre o Corcovado”. O trecho intitulado “Eco”, que precede a “Oração do Mangue”, é formado pelos versos: “O mar é um caramujo sujo/ Cor de chumbo plúmbeo” (ANDRADE, 2021, p.269). Assim como ocorre em outros trechos do poema, a repetição das palavras não é feita de forma exata. Em “Noturno do Mangue”, os versos dizem que “o mar parece um caramujo” (ANDRADE, 2021, p.250). Em *Eco*, a palavra “parece” é substituída por “é”. Além disso, há o acréscimo do adjetivo “sujo”. As palavras utilizadas no teatro seguem a proposta oswaldiana, sendo as mesmas do *Eco*.

A cena seguinte, a última da peça, não consta no poema de Andrade. Olavo entra vestido com um terno vermelho. Sua blusa é preta e dourada. Serafim explica que, agora, o santeiro não trabalha mais, porque se tornou cafetão de Eduleia. Olavo caminha descontraído e encontra Jesus das Comidas, que agora comercializa imagens de santos. Jesus das Comidas vende a própria imagem para Olavo. O objeto cênico em questão é o Cristo coberto, a grande estrutura que passa toda a peça sob um pano branco, semelhante ao Cristo Mendigo do carnavalesco Joãozinho Trinta.

A transação é feita de forma a mostrar que Olavo está em uma situação financeira confortável, em contraste com a época em que o personagem trabalhava como santeiro no

Mangue. Da mesma forma, a atitude de Jesus das Comidas, como um simpático vendedor, indica uma grande mudança em comparação com o posto de prestígio que a divindade costumava ocupar do Mangue. Eduleia entra, sorridente, toda vestida de dourado. Olavo dá a imagem coberta de presente para a prostituta. Toda a cena ocorre ao som de um coro de anjos, como se os personagens estivessem em uma espécie de paraíso. Eduleia se aproxima e tira o pano da imagem, revelando um enorme falo, vermelho e dourado. Eduleia cai de joelhos, em atitude de adoração, para descobrir que “tem mais” (OFICINA, 2015): trata-se de uma abertura, semelhante a uma vagina, localizada no centro da estrutura fálica. A peça termina com Eduleia repetindo a mesma palavra: “Mais... mais... mais...” (OFICINA, 2015).

Imagem 29 - Eduleia descobre o presente de Olavo



Fonte: TV Uzyna.

Essa cena final mostra Olavo e Eduleia em circunstâncias aparentemente melhores do que aquelas que vimos no Mangue. A zona parece ter acabado, o Coro das Putas Sagradas não é ouvido e as prostitutas não estão mais visíveis para o espectador. Olavo e Eduleia não estão mais mortos na lama; ao que tudo indica eles ganharam uma nova vida. As roupas e a linguagem corporal dos personagens indicam conforto material, não havendo necessidade da luta diária pela sobrevivência. Jesus das Comidas, sem o Mangue, não pode mais canibalizar as mulheres pobres, de forma que passa a viver do comércio.

Um olhar mais atento para a cena, entretanto, indica que pouca coisa mudou. É dito explicitamente que Olavo se tornou cafetão, de forma que Eduleia continua a se prostituir, tendo seu trabalho explorado. Jesus das Comidas, agora transformado em santeiro, continua a se sustentar com a mercantilização da fé, vendendo objetos religiosos. Olavo, por sua vez, repete o gesto que deu início ao relacionamento do casal: presenteia a amante com uma

imagem religiosa. Eduleia, ao descobrir a imagem, revela um órgão sexual masculino de enormes proporções. Lembrando o par sonoro pau/pão, é fácil compreender a felicidade da personagem: o tamanho da imagem, ou do “pau”, indica a abundância de pão. O falo gigante se torna, neste contexto, uma metáfora para uma vida mais confortável, do ponto de vista material. A cena final dialoga, assim, com *O sonho da prostituta* (1930), de Cícero Dias: uma vida melhor para Eduleia, como no quadro de Dias, envolve uma grande fila de homens, todos prontos a consumir serviços sexuais. Esse sentido é reforçado pela forma visual do objeto cênico: o falo tem a base vermelha, cor associada à prostituição. A parte superior do objeto é dourada, como o vestido de Eduleia, cor associada ao dinheiro. A abertura semelhante a uma vagina, localizada no centro da estrutura, também é vermelha e dourada, indicando a união entre prostituição e dinheiro. A voz de Eduleia, repetindo constantemente a palavra “mais”, permite vislumbrar uma fome perpétua, uma situação de vida em que o fim da prostituição não é possível, porque sempre será necessário ganhar mais dinheiro.

EPÍLOGO

Na conclusão de sua pesquisa sobre *O santeiro do Mangue*, Renato Gomes afirma que o poema foi criado para o teatro, de forma que o texto é um “projeto já impregnado da substância teatral” (GOMES, 1985, p.112). Oswald de Andrade, conforme lembra Sábado Magaldi, foi o “único autor modernista que havia tentado o teatro, depois de 1922” (MAGALDI, 2013, p.173). Ao longo de seus trabalhos, é possível notar que Andrade buscou, em diferentes momentos e de diversas formas, estabelecer um diálogo com o palco: em 1916, em parceria com Guilherme Almeida, Oswald criou peças para o teatro em francês. A escrita para o teatro voltaria a surgir na década de 1930, com *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). Devido à incompatibilidade entre aquilo que seus textos teatrais propunham e o momento técnico das artes cênicas em nosso país (sem esquecer também do momento social e político), as peças de teatro de Oswald precisaram esperar mais de trinta anos para que fosse materializada a teatralidade proposta nos textos.

Coube ao Oficina o resgate da obra de Oswald de Andrade, iniciado com a montagem de *O Rei da Vela* na década de 1960. O diálogo entre a obra oswaldiana e o trabalho do coletivo teatral, desde então, tem sido uma constante. Embora o teatro seja uma criação em equipe, a obra de Andrade tem sido encenada pelo Oficina, em grande parte graças aos esforços de José Celso Martinez Corrêa, único integrante que permanece no grupo desde a sua criação, ainda na década de 1950.

Imagem 30 - O diretor José Celso Martinez Corrêa nos bastidores de *Mistérios* (2015)



Fonte: Avener Prado/ Folhapress.

Para Corrêa, a criação cênica a partir das obras oswaldianas não se restringe ao ato de realizar montagens cênicas a partir dos textos teatrais. O diretor do Oficina encontrou nos textos de Andrade um caminho para o seu próprio processo criativo; devorando a antropofagia literária para elaborar um fazer teatral antropófago. Desta forma, José Celso conduz o Oficina para a realização de espetáculos capazes de estabelecer múltiplas relações com a história do país, com o momento atual, com a cultura brasileira, com a cultura mundial, com as tendências de vanguarda, com a cultura popular e com o próprio trabalho do Oficina, entre outros elementos.

Não por acaso, o Oficina parte não apenas da montagem, mas também da remontagem dos espetáculos que fazem parte do repertório do grupo. *O Rei da Vela*, por exemplo, foi elaborado diversas vezes ao longo das décadas, sendo que a apresentação mais recente ocorreu em 2018. Esse procedimento de fazer diversas montagens do mesmo texto ao longo do tempo pode ser notado em outras peças de diferentes autores nacionais e estrangeiros. Considerando a data da primeira e última apresentação, é possível citar: *Roda viva* (1968- 2019), *As Bacantes* (1982-2017), *Vento forte para um papagaio subir* (1958-2011), *Cacilda!!!!* (1991-2013), entre outras. É possível notar, com isso, que o Oficina desenvolve como método de trabalho a reflexão a partir daquilo que já foi feito, em um constante processo de recriação.

Esta abordagem é particularmente significativa para a encenação de *O santeiro do Mangue*, obra que passou por um longo período de criação, contando com uma enorme quantidade de versões e que só pôde ser publicada postumamente. O tempo decorrido entre a preparação do texto para publicação, realizada em 1950 por Andrade, até a impressão do texto em livro, pela Editora Globo, é de quarenta e um anos. Já o período que separa essa primeira publicação em grande escala e a chegada da edição genética, feita por Gênese Andrade, é de trinta anos. No total, foi necessária uma espera de mais de sete décadas para se ter acesso a alguns dos procedimentos de escritura e de reescritura que permeiam o poema.

As três montagens feitas pelo Oficina a partir do texto de Andrade permitem vislumbrar uma história igualmente longa e complexa para a criação de *Mistérios Gozósos*: dos primeiros fragmentos, registrados em 1982, até a realização do espetáculo musical, transmitido pela internet, há um intervalo de pouco mais de trinta anos. O período, como vimos, coincide com questões levantadas pelo coletivo teatral no que diz respeito ao espaço do teatro (de forma literal e metafórica) em relação à sociedade. Dessa forma, o Oficina integra a discussão sobre a ocupação urbana, que é um dos temas centrais de *O santeiro*, à história da montagem de *Mistérios*.

Ao cruzar a própria luta pelo espaço com as questões abordadas por Oswald de Andrade, o Oficina põe em jogo uma concepção peculiar de tempo, explorada em *Macumba Antropófaga* (2017), montagem feita a partir de *Manifesto Antropófago*: “O tempo linear é uma invenção do ocidente. O tempo não é linear é um maravilhoso emaranhado onde a qualquer instante podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções. Sem começo nem fim” (MACUMBA, 2017).

Esta percepção do tempo, em que passado, presente e futuro se encontram emaranhados, permite ao Oficina unir a própria história às questões que permeiam a obra de Andrade, em um exigente processo antropófago. Processo este que inclui a mastigação, no sentido de reflexão, de meditação, sobre o texto sobre tudo aquilo que já foi, cenicamente, elaborado a partir do texto. Só então é possível criar um novo espetáculo, dando continuidade ao diálogo que envolve a obra de Oswald e a obra do Oficina. Este percurso criativo permite compreender, ao menos parcialmente, como os fragmentos de *Mistério Gozoso* (1982) se transformam na montagem feita durante o carnaval em 1994, que posteriormente dá origem à temporada de 2015.

O tempo de *O santeiro*, vale notar, também não é linear. Com sua estrutura híbrida, o poema apresenta uma sequência de eventos que pode ser comparada a um mosaico ou a um caleidoscópio, formado por diversos fragmentos “reunidos em uma massa compacta e disparatada” (GOMES, 1985, p.38). Para levar ao palco essa proposta, em 2015, José Celso decide montar a peça em quadros (CORRÊA, 2015), inovação trazida pelos mistérios medievais, em que todos os cenários ficavam expostos ao público do início ao fim da apresentação, compondo aquilo que ficou conhecido como cena simultânea (PAVIS, 2015, p.246). Dessa forma, Corrêa leva ao palco contemporâneo a concepção peculiar de tempo da cena medieval, que não estava atrelada a uma sequência linear dos acontecimentos.

No delicado processo de concretizar a teatralidade, uma das propostas de *O santeiro*, o Oficina se apropria da referência aos mistérios medievais, já presentes no texto de Andrade, para criar no palco um espetáculo que nasce a partir da leitura, passando pela reflexão sobre as questões trabalhadas pelo autor no passado, entremeando-as à visão ética e estética do coletivo teatral no presente, sempre em um generoso processo antropofágico.

Essa generosidade no que diz respeito à apresentação das obras de Oswald de Andrade para o público contemporâneo está em saber que tornar um texto acessível não significa mastigar (no sentido de facilitar, simplificar) para que a obra seja engolida sem questionamentos. A generosidade está em fazer justamente o oposto: convidar o público para um processo intenso de mastigar (no sentido de refletir, meditar) o texto. Neste processo de

meditação, o texto deixa de pertencer ao escritor Oswald de Andrade e é devorado, passando a ser incorporado por todos: atores, público, espectadores das transmissões ao vivo, pesquisadores. O resultado, como aprendemos com a antropofagia, é o fortalecimento – individual e coletivo – daqueles que se permitem acompanhar esse mistério gozoso: o processo poético resultante da relação entre Oswald de Andrade e o teatro Oficina

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ALVIM, Francisco. O Manguê de Segall e Oswald. In: ANDRADE, Oswald. *O santeiro do Manguê e outros poemas*. São Paulo: Editora Globo, 1991.

ANDRADE, Gênese. Do brado ao canto – Oswald de Andrade, anos 1930 e 1940. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Pagu/ Oswald/Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ANDRADE, Gênese. Nota Filológica: Poesia. In: ANDRADE, Oswald. *Obra Incompleta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos, 37).

ANDRADE, Gênese (org.). Apêndice O santeiro do Manguê (edição genética). In: ANDRADE, Oswald. *Obra incompleta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021 (Coleção Archivos, 37)

ANDRADE, Oswald. Do Teatro, que é bom... In: ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança*. São Paulo: Ed. Globo, 2004.

ANDRADE, Oswald. *Obra Incompleta / Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021 (Coleção Archivos, 37).

ANDRADE, Marília de. Oswald e Maria Antonieta – fragmentos memórias e fantasia. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 6, p. 67-76, 2012. DOI: 10.20396/remate.v6i0.8636347. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636347>. Acesso em: 31 mar. 2023.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_29a7e3d1ef85c21835296a3810f682a4. Acesso em: 31 mar. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2013.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BRITO, Mário da Silva. “O santeiro do Mangue”. In: *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Ed. Globo, 1991.

CADERNETA de Campo. S.I: Teatro Oficina e TV Cultura, 1983. (58 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uiogSqq5ngw>. Acesso em: 16 jun. 2023.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CAMPOS, Haroldo. Serafim: Um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco – Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Saul Borges. Serafim Ponte Grande. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Cia. das Letras, 2022.

CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa: Dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. São Paulo: Objetiva, 2019.

CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela. In: STAAL, Ana Helena Camargo de e CORRÊA, José Celso. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CORRÊA, José Celso Martinez. O poder de subversão da forma. In: STAAL, Ana Helena Camargo. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed.34, 1998.

CORRÊA, José Celso Martinez. Teatro Oficina, Osso duro de roer. In: BO BARDI e ELITO. *Teatro Oficina*. Lisboa, Editora Blau, 1999. Volume não paginado.

CORRÊA, José Celso Martinez. Universidade Antropófaga Brazyleira. 2011. Disponível em: <https://teatroficina.com/2011/05/04/universidade-antropofaga-brazyleira/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

CORRÊA, José Celso Martinez. Blog do Zé Celso: Mistérios Gozosos à moda de ópera. 2012. Disponível em: <https://blogdozecemso.wordpress.com/2012/06/29/misterios-gozosos-a-moda-de-opera/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

CORRÊA, José Celso Martinez. Aposta no milagre impossível dos Mistérios Gozósos. *In: TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA. Programa da peça Mistérios Gozósos*. 2015.

CORRÊA e WISNIK. Mangue Azul. *In: TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. Mistério Gozozo: à moda de ópera. à moda de ópera*. 2012. Texto dramático. Disponível em: https://blogdozecemso.files.wordpress.com/2012/06/misterios_gozozos.pdf. Acesso em: 16 jun. 2023

COURA, Letícia . A afinação do coro no Teatro Oficina. *Sala Preta*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 13- 29, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p13-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182884>. Acesso em: 9 mar. 2023.

DRUMMOND, Marcelo. Ser ator no Oficina . *Sala Preta*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 9-12, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p9-12. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182887>. Acesso em: 25 jun. 2023.

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos – Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC, 2016.

DUCHAMP, Marcel. Apropos of “readymades”. *Art and Artists*, v. 1, n. 4, p. 47, 1966. Disponível em: https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2017/04/duchamp_readymades.pdf. Acesso em: 18 mar. 23.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FARIA, João Roberto. Melodrama. *In: GUINSBURG, J. et al. Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: PSD Educação, 2020.

FONSECA, Maria Augusta. Nota filológica: romances. Roteiros. Roteiros. Rumos. *In: ANDRADE, Oswald. Obra Incompleta*. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2021. (Coleção Archivos; 37).

FREITAS, Nanci de. Presença oswaldiana no Teatro Estádio de José Celso Martinez Corrêa: antropofagia, mestiçagem cultural, terreiro eletrônico. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 109-117, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011109>. Acesso em: 16 jun. 2023.

GOMES, Renato Cordeiro. *Plural de vozes na festa (?) do Mangue – uma leitura de O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade*. 1985. 202 f. Dissertação (Mestrado) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1985.

GOMES, Renato Cordeiro. Contraponto de vozes: a biografia de O santeiro do mangue, de Oswald de Andrade. *Travessia*, v. 5, n. 12, p. 124-139, 1986.

GOMES, Renato Cordeiro. Notas contextuais para o poema O santeiro do Mangue. In: ANDRADE, Oswald. *Obra Incompleta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos, 37).

HELLER, Eva. *A Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014.

José Miguel Wisnik. *Inverno* (José Miguel Wisnik). São Paulo: Circus Produções Culturais & Fonográficas: 2000. CD (04 min.).

LEITE, Juçara. *República do Mangue: Controle policial e prostituição no Rio de Janeiro (1954-1974)*. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2005.

MACUMBA *Antropófaga* – ESTREIA AO VIVO 24 de junho – Teatro Oficina. Direção de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, 2017. (352 min.), son., color. Disponível em: < https://youtu.be/Ym5_kBHR30glist=PLTN97D_XfEQHIoUtB98L01kmFB0IPqiCD. > Acesso em: 16 jun. 2023.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6.ed. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. 1. ed. digital. São Paulo: Global, 2013.

MARILAC, Luísa e QUEIROZ, Nana. *Eu, travesti: memórias de Luísa Marilac*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MARX, K. e ENGELS. A ideologia alemã. In: JINKINGS, Ivana; SADER, Emir (org.). *As armas da crítica: antologia do pensamento de esquerda*. Tradução: Paula Almeida. São Paulo: Boitempo, 2012. p.35-44.

MENDONÇA, Renato. Entrevista com Jorge Dubatti. *Cena*, [S. l.], n. 10, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/26187>. Acesso em: 16 jun. 2023

MILDENBERG, Emerson Cláudio. A páscoa através dos séculos. *Revista Terra & Cultura: Cadernos de Ensino e Pesquisa*, [S.l.], v. 39, n. 76, p. e2828, mar. 2023. ISSN 2596-2809. Disponível em: <http://periodicos.unifil.br/index.php/Revistateste/article/view/2828>. Acesso em: 11 jun. 2023.

MISTÉRIOS Gozósos. Direção de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, 2015. (185 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEMWoGCsJmM>. Acesso em: 16 jun. 2023.

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

OLIVEIRA, Emanuele. O Falocentrismo e seus descontentes. Por uma leitura feminista da antropofagia. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

OLIVEIRA, C. S. G. Atributos privativos e musicais do fenômeno noturno. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 25, n. 1, p. 165–182, 2015. DOI: 10.17851/2317-2096.25.1.165-182. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18631>. Acesso em: 16 fev. 2023.

PATRIOTA, Rosangela. Narrador. In: GUINSBURG *et al.* *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg (*et al.*). São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

PISETTA, Maria A. A. DE M. Considerações sobre as teorias da angústia em Freud. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 28, n. 2, p. 404-417, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/mgspzjFNV9MhPykRRstnFhz/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 23 jun. 2023.

POPPE, Joana. Universidade Antropófaga. *ILINX – Revista do LUME*, n.11, 2017. p.79-89. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/505>. Acesso em: 23 jun. 2023.

PRA ver a luz do Sol – 40 anos da luta Teatro Oficina X Grupo Silvio Santos. 2020. (27 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wo32uxofc_s. Acesso em: 16 jun. 2023.

RAGO, Margareth. *Os Prazeres da Noite – prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RAMOS, Jorge Renato. Mesmo proibido, olhai por nós! 2016. Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=jorge04>. Acesso em: 16 jun. 2023.

ROQUE, Maria Isabel. O Menino de Belém: da festa do Natal à iconografia da Natividade e da Adoração. *Gaudium Sciendi*, n. 5, p. 104-126, 2013. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/gaudiumsciendi/article/view/2629>. Acesso em: 11 jun. 2023.

ROCHA, Daniela. Acusação contra Zé Celso é arquivada: juiz José Maurício Garcia Filho, de Araraquara, rejeita denúncia contra o diretor e seis atores do Oficina. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq190207.htm>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SCHETTINI, Cristiana. *Que tenhas teu corpo: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

SCHWARTZ, Jorge *et al.* *Poéticas do Manguê*. São Paulo: Museu Lasar Segall: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SCHWARTZ, Jorge. Provisoriamente Definitivo. In: ANDRADE, Oswald. *Obra Incompleta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021. (Coleção Archivos, 37).

SILVA, Armando. *Oficina: do teatro ao te-ato*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. *Bárbaros tecnizados: cinema no Teatro Oficina*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.8.2007.de-03092007-140545. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-140545/pt-br.php>. Acesso em: 09 jan. 2023.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *O que foi publicado sobre Mistérios Gozozos*. 1995. Disponível em: <https://teatroficina.com/1995/03/19/o-que-foi-publicado-sobre-misterios-gozozos/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *Mistério Gozozo: à moda de ópera*. 2012. Texto dramático. Disponível em: https://blogdozelso.files.wordpress.com/2012/06/misterios_gozozos.pdf. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *Surubim Feliciano da Paixão e Mistérios Gozósos*. 2015a. Disponível em: <https://teatroficina.com/2015/11/26/surubim-feliciano-da-paixao-e-misterios-gozosos/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *Chamamento Universidade Antropófaga 2015*. 2015b. Disponível em: <https://teatroficina.com/2015/06/24/chamamento-universidade->

antropofaga-2015/. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *Ensaio de Mistérios Gozósos*. 2015c. Disponível em: <https://teatroficina.com/2015/09/30/ensaio-de-misterios-gozosos-2015/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *O mar d'a mar de Mistérios Gozósos*. 2015d. Disponível em: <https://teatroficina.com/2015/11/11/o-mar-da-mar-de-misterios-gozosos/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *Cosmologia do Anhangabaú da Feliz Cidade*. 2016. Disponível em: <https://teatroficina.com/anhangabau-da-feliz-cidade/cosmologia/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. *Programa da peça Mistérios Gozósos*. [S.l.: s.n.], 2015.

TLEPOV, Zhambyl Amangeldiyevich *et al.* Performance of medieval religious mystery play as theatrical art genre and precursor of 'political theatre'. *European Journal of Science and Theology*, v. 17, n. 4, p. 109-117, 2021. Disponível em: http://www.ejst.tuiasi.ro/Files/89/10_Tlepov%20et%20al.pdf. Acesso em: 30 dez.2022.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Prostitution. Hetaira. 2013. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/prostitution>. Acesso em: 16 jun. 2023.

UM BEIJO por minuto. Intérpretes: Gabriel Gava. Música: Um Beijo Por Minuto. 2013. (03 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x8gswUtzYIA>. Acesso em: 16 jun. 2023.

VANESSA da Mata. *Alegria* (Assis Valente/Durval Maia). Manaus: Epic; Sony Music, 2002. CD (03 min.).

VATICANO. *Os Mistérios do Santo Rosário*. [S.l.: s.n., 20--]. Disponível em: https://www.vatican.va/special/rosary/documents/misteri_po.html#Como_recitar_o_Ros%C3%A1rio. Acesso em: 16 jun. 2023.

WISNIK, José M. Machado Maxixe: O caso Pestana. *Teresa*, [S.l.], n. 4-5, p. 13-79, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116360>. Acesso em: 1 fev. 2023.

WISNIK, José M. José M. Over sim, cover jamais. *Sala Preta*, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 95-104, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185010>. Acesso em: 16 jun. 2023.

APÊNDICE - Textos do Programa de *Mistérios Gozósos* (2015)

Os textos a seguir integram o programa do espetáculo *Mistérios Gozósos* (2015).

Aposta no milagre impossível dos Mistérios Gozósos

É um MILAGRE GOZÔSO a Epifania do poema d'Oswald de Andrade em meio à crise paralisadora, criada pelo ódio de classe, saído do armário desde que a Direita perdeu raspando as eleições. O ressentimento militante desse fracasso transformou-se, desde o dia 26 de outubro de 2014, num golpe instaurado, impedidor do governo da Presidente Dilma, que foi transformada em bode expiatório. Y o Brazyl Oficial, assim golpeado, parou...

Mas o brazero não para. Y a' vida com seus mistérios continua.

Artistas, seres da vida, no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, nas condições mais diversas, gêmeem, plasmam y antropofagiam O Santeiro do Mangue, soprada ejaculada, fertilizadora do poeta Oswald de Andrade a muitos seres vivos trans humanos, habitantes de versos, sílabas, polifonias em eucarística, antropófaga comunhão, na antropofóda comunhão do Shakespeare Tropical Oswald, que nos fez o Ofertório desse poema d'Arte Teatral. Estamos na devoração diária dessa hóstia que chamamos com outro nome, vindo do próprio poema d'Oswald: Mistérios Gozósos.

A Crise Mundial - quer se queira, se saiba ou não - leva pra buscaVida vivida, no Mistério Gerador de tudo que não para na vida: nosso nascimento, o crescimento de nossa libido, desejo em tudo que podemos y phodemos. Tudo o que gira depressa demais na Terra, no tudão. Retornamos y retornaremos muitas vezes a esse planeta: numa montagem de 1994-95, Oswald passou a bola desta hóstia-cápsula de Mistérios também Doloróso, Luminóso, Glorióso y Gozóso, em plena crise capitalista, cobrada sempre na direção de cortar cabeças; sacrificar multidões, bodes expiatórios humanos, animais y vegetais.

No sempre hoje nos juntamos às novas y às velhas gerações no teatro, em SamPã; como nós, estranha gente de Teatro que vive a cultura do cultivo de mais vida, mesmo na \$ecura dos ares., Sangrando, em 2015, sobretudo a santidade profana das terras dos Teatros das Ruas.

Na empatação dos políticos sem talento, fabricantes dessa forma de Golpe Político, com o poema O Santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade, artistas desimpedidos entram em trabalho de parto dos Mistérios Gozósos no Mangue, Mundo da Zona das Putas' Sagradas, pra recebermos os fregueses pra estreia na noite de Zumbi dos Palmares, dia 20 de

novembro de 2015, no Teat @ o Oficina. A peça foi parida por Oswald, à beira-mar, no Leme, no Rio de Janeiro, no mar d'a mar das águas amnióticas da barriga de Maria Antonieta d'Alkmin, a última musa do poeta, em gestação y trabalho de parto do bebê Paulo, em 1950, no mesmo ano em que Dona Lina, minha mãe, dava a luz a Luis Antonio, meu irmão.

O mar d'a mar, personagem principal do poema, penetra libidinoso no Canal do Mangue, Terra Mar, Lama Original d'onde todos viemos, fomos esculpidos y, desde então, nós, seres vivos, viramos santeiros de novas formas de nos des-esculpirmos em novas santeriras. Terra ignota, o Mangue é Oficina de Santeiros: além d'Oswald, da sua criatura, Olavo, personagem da peça que vende Santos às Putas, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes y outros mil criadores do Mangue Mítico do Rio de Janeiro: Zona de Putaria das Putas Sagradas descendentes das gregas Hetairas; muiés da vida! Vendedoras d'Amor, do Fudê y do buchê ...

Esse poema é mesmo um Mistério, um ser vivo muito recente. Zeus gerador desde meu retorno do exílio, de toda TragiComédiOrgya pós-Ham-let do Teat(r) o Oficina. Fui descobrir fazendo pela primeira vez, na EAD da USP, num primeiro Rito batido por um suave percussionista, numa Orgya pré-Aids. Nasceu delicado de gózos múltiplos em sua primeira encenação, no Dia dos Mortos, no início dos anos 80. Foi meu retorno ao Teat(r)o depois do exílio. Seria montada com a Arquitetura Cênica de Lina Bardi, que também amava o poema, mas dizia: pra por em cena, precisa criar a Rua do Mangue, derrubando a arquibancada de cimento do Teatro Oficina (estreada com "O Rei da Vela").

Desse poema d'Oswald' y da "Selva das Cidades", de Brecht, nasceu o atual Terreiro Eletrônico do Mistério de Elêusis, subterrâneo, onde nasceu a Tragédia Grega, no qual descobrimos o Ritual de Origem do Teatro: As Bacantes. Todos os versos y phalas em brazyleiro dessa peça vieram da antropofagia da precisa língua poética Oswaldiana dos Mistérios Gozosos. Chegamos a encená-la no Carnaval de 1994, em frente à Casa da Marquesa dos Santos, ao lado da Praça da Sé. Foi um Milagre encenado em uma semana, com 300 artistas de muitas Artes. Me custou um Infarto, mas não me arrependo nem do meu excesso no trabalho, nem do Infarto.

Entrou em temporada no Teatro Oficina de 1994 a 1995. Zé Miguel Wisnik criou belíssimas músicas pra peça - já gravadas por Elza Soares, Ná Ozetti y pelo próprio compositor. Mas naquele tempo ainda não tínhamos a prática de execução d'um Poema Musicado. Ficamos com a sensação de que precisávamos nascer de novo das Óperas de Carnaval que o próprio poema pariu. E quisemos renascer exatamente na Paixão y

no Tormento em que vivemos, nessa Crise Mundial y Brazyleira de 2015. Uma crise que gera uma profunda realização, antes nunca imaginada, além da economia y da política, crise antropológica em que os Xamãs Índios emergem das florestas que ainda não foram derrubadas chamando nosso corpos, fora da secura dos ares poluídos, ameaçados de extinção - quase inteiramente capturados pela máquina da burrice, do apodrecimento capitalista.

O Teatro é a mais velha das Artes Públicas. Só acontece com a presença do público, vindo de todos os lugares, classes e tribos (no sentido literal do termo). Tudo que estamos fazendo é pra esse momento; aí é o parto diário de tudo que é criado. É um Ritual Cosmo Político que busca um encontro d'humanos, no Eterno Presente Arcaico onde público y atuadores se dão a liberdade de devorar valores mitológicos em agonia, tabus, pré-conceitos do presente, e no qual, da crise, podem nascer novas perspectivas de viver praticamente o mundo aterrorizado ainda por velhos preconceitos. É um ritual indígena, cultuado por Davi Kopenawa, dos Yanomami: alegria, valentia y generosidade.

Há muitos Teatros em SamPã nesse momento; o público, isto é, muitas pessoas humanas, estão indo pra esse lugar onde se vive além da tirania dos R\$ y da Vida Impressa em Dollar. Estamos antropofagiando, em plena Seca, os poemas do Mistério do Gozo, que nos leva a emoções ausentes no mundo normal, como o Júbilo!, entusiasmos do deus dentro, de suas glórias, suas luminosas descobertas, vindo dos mais Dolorosos Mistérios. Vivendo emoções expulsas pelo drama novelesco, que preserva o bem contra o mal, tocado pela auto piedade, o teatro da opressão y do tédio, da solidão humana.

A Terra está girando numa velocidade arrebatadora. Temos um núcleo que vem trabalhando junto há tempos, que quer renovar-se, quebrar seus próprios clichês. Por mais que eu quisesse calcular y ter um elenco enxuto, aconteceu o contrário. Esse somos virou uma Multidão, e eu teria que parar de escrever para, matematicamente, contar, mas prefiro cantar. É um Tyazo, cordão de ouro de pessoas apaixonadas em torno de uma Joia de Peça que todas as noites tem as vozes trabalhadas por atrizes cantoras, como Letícia Coura y Madalena Bernardes, na busca por um canto que venha do Hemisfério Sul dos corpos.

Tudo a que estou me referindo agora acontece todas as noites de ensaio, ao mesmo tempo. Toda a equipe de artistas participa de tudo. É, em si, um Milagre. Tudo feito ao vivo. O maestro Felipe Botelho traz os corais de Villa-Lobos do Noneto, geralmente cantados com voz do peito, de onde nasce o orgasmo. Voz negra, do períneo. Está juntando todos os corais da obra, reinterpretados como gozos, glórias, dores, iluminações múltiplas da peça. Músicas estão sendo compostas a partir de esboços criados pelo próprio Tyazo, que no dia seguinte o maestro traz de volta, prontas. E muitas vezes nos surpreende com essas composições da

madrugada, das cenas que serão encenadas no hoje seguinte. O guitarrista chileno Sebastián Diaz Canto, talentoso e tímido, diz que no Chile são todos assim, mas caminha pra receber o fogo dos baixos y explodir seu vulcão mapuche.

A peça se passa em três linhas simultâneas: a Terra-Terreiro y seus Subterrâneos; o plano Urbano com o Minhocão y sua sinfonia de sirenes de polícia, ambulância, carros, dos passarinhos cantores, que invadem o Oficina pelo janelão de vidro; y o plano cósmico, presente nos circundando y aparecendo no janelão de vidro, no teto móvel com suas chuvas, sol, estrelas e lua. Gustavo Lemos, o músico eletrônico com seu coro de PAs/caixas de som capta os sons dos satélites y desse cosmos. Ito y a bela Carina, percussionistas dançarinos, trazem o suingue do terreiro, pontuando, requebrados, os quadris dos atuadores y do público. O espaço do Oficina, assim, vive sua CAtedral y seu Terreiro nessa peça.

A luz de Luana y sua equipe criam a luz dos Infernos Subterrâneos, como com os refletores eretos de baixo pra cima, apontando phalos de luz. Y a luz do cosmos penetrando de fora pra dentro das Vidraças Medievais do janelão de vidro, dourado a abóbada do teto móvel quando fechado, criando um novo céu cênico.

As “arquitetos” Carila Matzenbacher y Marília Cavalheiro Gallmeister criam a Arquitetura Urbanística Cênica, abrangendo tanto o interior quanto o exterior do Oficina. O espaço sempre talentoso do Teat(r)o, mais do que nunca, é exaltado no mistério de cada montagem para, agora, ser revelado surpreendentemente em seu lado irrevelável. Elas radicalizam. A peça se passa tanto dentro quanto fora, no entorno, onde prédios do Grupo Silvio Santos demolidos - tem um farol que pulsa de fora pra dentro do Oficina. O subterrâneo traz a lama original de onde viemos; nós, Santeiros, vindos do barro inicial y criadores da Santeria Cênica. Trabalham com a eloquência do espaço y criam uma direção de arte, de alegorias. Elementos que vão ressignificando os espaços.

Gabriela Campos, jovem y bela figurinista - com sua equipe vinda da Universidade Antropófaga -, cria os Santos do Flos Santorum vividos por Luiz Felipe Lucas (Santo Onofre), Felipe Velozo (São Roque), Igor Phelipe (Nossa Senhora Aparecida), Lucas Rangel (São Expedito), Roderick Himeros (São Sebastião) e Sergio Siviero (São Francisco). Todos são cantados no pregão pra serem vendidos y são criados pela personagem protagonista da peça: o próprio Santeiro do Mangue, Seu Olavo, vivido pelo grande ator, cantor, poeta pernambucano, Glauber Amaral. Gabriela estuda meticulosamente os figurinos dos Santos y das Putas Sagradas no luz cênica, pois tem ao papel gigante de Santeira da Peça, é como se fosse seu Olavo Mulher. Os Santos y Santas, que vestem paramentas dos tecidos pinturas, emanam luz material de tesão pelo tudão, irradiam nos traços o magnetismo. São Santos

porque, na vida terrestre, conseguiram emanar sua energia libidinosa, de eletricidade vinda da paixão por tudo que é vivo. A figurinista precisa da luz do Ator-Atriz pra criar suas vestes com a simplicidade das dos Santos, mas iluminadas pela irradiação epifânica e visivelmente sensível da libido. A emanção do Ator-Atriz do século 21 só começa a redescobrir-se nesses tempos de crise. Santidade emitente de raios do corpo elétrico in ex-tase, expandindo-se pelo espaço. A figurinista, além de criar muito bem a tapeçaria de tecidos que recebem luz, busca tecidos-parangolés, além de Hélio Oiticica.

A dança, plugada na matéria viva das palavras, muitas vezes pede o silêncio do corpo dançante, dança na serpente da kundalini que emite o esperma da phala, fala. A réplica também. Muitas vezes tudo deve ser concentrado no phalar, sílabas, palavras, sentidas, vibrantes. Y agora: o olho d'água, ouro vivo do Rito de Teat(r)o, vem do Corpo Voz da Oficiadora, do Oficiado do Rito do Teat(r)o: o xamã, o ator-atriz cantante.

Começo pelo ser Denise Assunção, o luxo deste cantorAtriz, retornando diva d'Ópera de Carnaval Elektro-Kandomblaica, e que esteve presente na primeira versão da peça, em 1994. É a Lulu Vapor: surpresa permanente, a interpretação dela é sempre diferente; é um ser vivo literalmente em cena, com seus belos olhos luminosos e enormes, seus dentes ridentes, sua dicção y voz phoderosa.

Mariana de Moraes, virando-se do avesso pra viver a protagonista da peça: a Puta Sagrada Eduléia, pra quem dá sua belíssima voz, seu talento musical e cinematográfico, tendo de sofrer, no gozo, toda a trajetória do maior amor: o impossível. Indo do lirismo Oswaldiano à tragédia da personagem.

Camila Mota - no auge do talento de sua cantora atriz na história do Oficina Uzyna Uzona - interpreta Deuzólinda, uma bela Nossa Senhora de Jerusalém, com seu bambino, Leon Oliveira, jovem ator ao primo canto, nasce em cena, fazendo com veneração o papel da criancinha, às vezes faminta, no choro de todos os tons dessa tragédia a fome. Camila Mota vai ter uma virada-surpresa no Rito. Talvez o quadro mais forte y que mais se anuncia no catolicismo do século 21, do Papa Chico y do profeta Jorge Mautner. Surpreendente, Hitchcockiana. Ah! Além disso, ela toca o Núcleo de Comunicação da Universidade Antropófaga, atuando nessa peça como anjo mensageiro na net y em todas as mídias.

Roderick Himeros faz o Anjo Serafim de seis asas, aterrando, subindo aos céus, vindo dos infernos, metamorfose ambulante, vive uma diversidade enorme de encarnações. Y toca pistão y canta... Dá-se. Marcelo Drummond - o ator-rei do Oficina Uzyna Uzona - retorna ao Jesus das Comidas. Nessa versão da peça, que a todo tempo nos surpreende, passar a ser o Jesus das Comidas pré-histórico vindo da lama de Nanã Buruku y da história atual. Carioca,

mais uma vez peço que ele phale em seu belíssimo sotaque. Mas ele faz o que quer. Y faz muito bem. Agora passa pelo pré-Jesus do Corcovado, o pré-Redentor na Santa Ceia com as Putas; Jesus das Comidas, desde já redentor: o do século 21. Às vezes posa de estatuário, sempre motivado por seu desejo, tão celeste, y muito mais pelo demasiadamente humano. Sua paixão libidinosa, não por Madalena, mas pela puta Eduléia, a Pomba Gira. Y no Final: Segredo Absoluto dos Mistérios. Não dá pra contar.

Vera Barreto Leite, musa, modelo internacional, encarnou-se grande atriz há 21 anos no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. Da deusa Héra às Entidades d' Os Sertões, às Cacildas. Nossa Amantriarca. Seu corpo é tatuado de toda sua historia de vida talentosa, heroica, já imortal. Ela a traz gravada na própria pele. É uma jovem Kazuo Ohno, presence arrebatadora em cena. Faz Madame La Garde, gerente das altas esferas do capital, em visita ao Mangue, em busca de seus prazeres estranhos, em off. Retorna ao Mangue como Eterna Puta Matriz. Sergio Siviero faz o pastor fervoro\$. Comendador do Mangue, o Vodou do Poder Financeiro y Religioso. Um grande ator vindo do Vertigem, bonito e jovem, vai viver o Inimigo \$acro mais que nunca comível.

O Coro das Putas Sagradas = Hetaíras é, em si, um coro cantante-dançante de protagonistas como sempre sonhei. Vivendo a santidade as autênticas santas da libido, do amor que se dá a todos, sem discriminação. Todas cantam, sapateiam, vivem na dança da zona y têm seus nomes de guerra. Nos quadros da peça vão passando por mutações cada vez mais excitantes e inesperadas. Formam um coro de protagonistas. Sylvia Prado, diva de história brilhante nas Cacildas, em As Bacantes, Os Sertões, Boca de Ouro, cria a puta Lurdz, a Paulista, ao mesmo tempo em que apresenta ao público a Neusa Sueli do Navalha na Carne. As Putas têm aréolas de energia y luz de Santas. Grande criadora de santeria. Sylvia está passando, com seu talento nessa arte, seu Olhar Verde de Flos Santorum y sua ousadia pra criar a arte a partir das entranhas misteriosas de sua buceta.

Santa Letícia Coura, gilete, joga nos dois times: faz a vizinha, uma das mulheres de Jerusalém y das Putas do Mangue. Sambista com seu cavaquinho, cantando em todos seus vastos registros, transita do Inferno ao Céu. O talentosíssimo garoto Lucas Andrade, the voice: o Guia de Boné travestido de Maroca, a Louca, baixa de Porta Bandeira d'um pedaço de Sangue, do Canal do Mangue, no Navio do Navá.

Danielle Rosa - Dany -, atriz da 1ª Dentição da Universidade Antropófaga, formando-se agora na escola do Puteiro do Mangue; deusa do rebolado suingado, girando no períneo, gozar gôzos gozados múltiplos y que não param nunca ... Trans-múltiplos. Ela sabe o que é que a baiana tem, mas tem mais: um não sei o que; mistérios ocultos, revelando-se nesse

Rito? Só ela sabe...

Tony Reis, grande ator, destinado a fazer Grande Othelo, está voando no Veludo, no fio da Navalha na Carne. Faz o Michê Macho Sarado do Puteiro do Mangue, além de outras múltiplas performances, mas se explodir axé, a Bahia baixa. Clarisse, muito jovem, vem do circo-teatro-dança corifeado pela grande performer dançarina Eliana Carneiro. Vem já cênica, jovem soprano palhaça, se atolando no descabaço do Mangue das mutações, dirigidas por sua entidade: a Puta Mestra Sylvia la Turquia lhe traz.

A poetAtriz Joana Medeiros, pra lá de Betty Davis. Cantora que insiste em dizer que não é. É uma Puta Nossa Senhora do Inverso: Maria Mágica, totalmente entregue ao Corpo sem Orgãos, vai incorporar Madame Bovary na Roleta da E\$peculação do Cassino do Comendador do Mangue, onde joga pra pagar as dívidas de seu Amante Brazyl; joga toda sua fortuna y perde... Daí em diante: mistério, não sei nem como fica y nem sei ainda revelar. Ayla, das pernas como as de Cyd Charisse y audácia do Mangue Beat da Recífia, entra na prática das muié da vida com perna direita. Wallace, a Puta Loura Trans, contida pronta pra explodir em quadros ainda não ensaiados. Madalena Bernardes atua como Zulmira, mulher de Jerusalém, que vai encontrar a zona.

A peça tem sido montada em quadros y levamos quase duas noites pra montar cada um. Agora topamos com um lado de série mítica da qual nós mesmos não sabemos o desfecho. Sinto ter nas mãos um ser imenso, gigante, se formando; ainda deformado y talvez meio assim, entre a Ordem y o Caos.

O belo e nórdico Anders vai com o barbudo Felipe, jesuses da microfonia dos atores-atrizes, buscando captar as palavras-mantras que são as dos poemas irradiantes em peso leve de nervos. Mantras preciosos de palavras que o poeta faz vibrar no espaço catedral do Oficina. Trabalhamos em muitos, com corpos nossos de atuadores, em emissões vocais com várias temperaturas, ares diferentes. Sílabas, palavras, falas e cantos num espaço, buscando, ainda, a escuta y a epifania de seus luxos. A microfonia precisa é parceira nesse jogo.

Pedro Salim no corte, Igor Marotti na câmera, a menina Ayume; todos buscam o mais sagrado cinema criador d'estrelas. Deuses y deusas demônios, personagens do imaginário da santidade com a luz, criadores de telas pictóricas do Oficina y das transmissões na net, quadros santos profanos, Trans-Record.

Os contrarregras mágicos: o stage manager Otto Barros y seu duplo, Lucas Cruz. Ambos, desde antes, dirigindo a duração dos ensaios nas várias artes, atuando em cena, criando a máquina do Desejo da Cena, conforme correm os ensaios, improvisando objetos de cena como atores mesmo, vão criando um conforto pra toda a atuação, que sabe que duas

peessoas seguram toda a Máquina Virtual, Atual, Visual, Sonora, y, sobretudo, Cênica Teatral, como um todo. Na produção executiva temos São Anderson Puchetti, um ser pra lá de humano, milagreiro em generosidades y rigor.

Como ator, comecei fazendo Prestes; devo fazer o Poeta da Margem, mas, como sempre, estreio mal: o trabalho de diretor não me dá tempo de pensar em mim no papel y de decorar as falas. Depois, na montagem, na segunda semana, vou voar. Quero que meu coração reexista ao infinito, vivo! Esta peça vai me dar nova vida. Fico exaurido em cada ensaio, mas na hora Santa Maria me inspira y levo bem.

Este Rito-Espectáculo, absolutamente impossível em termos econômicos, tentador em seu desafio de recriar essa obra-prima infinita, tem todas essas pessoas artistas dando-se inteiramente. Todos como Eduléia, todos muiés da vida que não fazem pra cumê, seres mais que humanos se dando pra criação diária desse trabalho malvado, mas sedutor e irresistível. Trabalhos na Hora do Ensaio de Direção, quando todas as áreas se juntam. O tempo é pouquíssimo, mas tento aproveitar com muita imaginação, procurando cortar meus próprios clichés.

Tentando criar o tempo fora do tempo, da eternidade poética, comendo o tempo mecânico, num esforço atlético afetivo de não cair nele. Tento criar o olho d'água duma trans-vida. Esta peça deve levar até 40 dias pra ser feita. O mesmo tempo pra se fazer nova cabeça no candomblé.

Procurando mais que nunca a beleza da arte y da religiosidade órfica Oswaldiana, aquela que ama todas as religiões, sobretudo todas as bruxarias, mas nenhuma Igreja.

É a religiosidade natural de todo humano diante do Mistério Indecifrável que é estar vivo ou morto. Parte do amor em sua fisicalidade imanente: a libido, a alma do amor. O Teat(r)o vem da religião dionisíaca y dos rituais primitivos da antropofagia e, ao contrário de todas as religiões monoteístas, não tem um só deus y cultura de tudo que é vivo y mesmo morto. Já fomos processados com essa peça na minha terra, Araraquara, pelo confessor de minha Santa Mãe. Quero tratar tudo com muita delicadeza, humor, amor y, sobretudo, beleza. A religiosidade órfica Oswaldiana é a mesma da Grécia Antiga, dionisíaca, y é ecumênica justamente por ser antropofágica. Y é o catolicismo rheal brazyleiro que mistura tudo, é barroco, espírita, macumbeiro, pansexual y que anuncia o catolicismo do século 21. Eucaristia é a antropofagia sublimada. Adoro comungar.

Somos Gente de Teatro, nos orgulhamos do DRT, mas muito mais das saudosas Carteirinhas de Putas. Em cena, como as Putas, estamos nos vendendo, de corpo, alma, libido y amor, y queremos que nos paguem pra nos ver. Sonhamos em viver de bilheteria novamente,

como no século passado já vivemos.

Animados pelo papa Chico, procuramos nos aproximar do que Jorge Mautner viu, num espetáculo de 1995, com a presença de um Padre no Camarim, que, abraçado a artistas (muitos pelados), afirmou que os Mistérios Gozósos são o catolicismo do século 21. Nem sei o que fazer, mas acredito até no meu sonho impossível, que passo a outros - assim como tentei passar pro Joãozinho 30, no Carnaval de 1989, quando desfilou com o Corcovado Censurado de Plástico Preto. Era a personagem de Jesus das Comidas dessa peça, protagonizada por Marcelo Drummond.

Quando no libertarmos das censuras dos conservadores, no magnífico Desfile das Escolas de Samba, poderemos ter como tema Mistérios Gozósos, que se passa exatamente na área do Sambódromo do Rio, com seus bicheiros, putas, michês, sambistas, policiais, corcovado etc. Os ensaios, retomados hoje, vão trazer o ator Luiz Felipe, de quase 2m de altura, mulato lindo com bunda esculpida de Oxumaré, experimentando o personagem Navá, desencadeador do clímax da peça, atracando com seu navio Coração do Mar no Mangue. Traz música com letra d'Oswald, música de José Miguel Wisnik, recentemente gravada por Elza Soares. Y vai experimentar Lord Byron, em ensaios, ainda essa semana.

E assim caminha a peça. Somente a partir dessa semana vamos nos aproximando do fim, e só depois faremos o looping de tudo: ensaiar, ensaiar, ensaiar, montar, cortar y ir pra estreia numa aposta ambiciosa que deseja, nada mais, nada menos, que um Milagre. Como apostado no Milagre do Brazyl, sair do horror atual comendo a crise, numa virada que afundem Casa Grande y Senzala, y brote o Brazyl que sua cultura mestiça, antropófaga, tão desprezada, tão fora do apartheid, não para de criar e desejar.

Como diz o personagem que mora no Corcovado, Jesus das Comidas, a seu Olavo: Quero que o Brazyl coloque em sua bandeira verde, amarelo, azul y coração vermelho, ao invés d'Ordem y Progre\$\$o: libido.

Matéria física, massa presente no tesão que qualquer forma de amor manifesta = nossa alma acesa em nosso corpo.

Zé Celso

SamPã, Paraíso, dia 26 de Outubro de 2015

MERDA!

Oswaldianas -Teato na Cidade Seca Sobre Rios

Em 2015, a Associação Teat(r)o Oficina Uzya Uzona comemora dez anos de parceria com a Petrobras, empresa que mantém a companhia e que, com seu patrocínio, possibilitou a sustentação de seu núcleo artístico e de sua sede, com a continuidade de um trabalho iniciado em 1958.

Para além da manutenção da Companhia, a Petrobras permitiu esse ano a criação do projeto Oswaldianas - Teatro na Cidade Seca Sobre Rios, que inclui, além do musical Mistérios Gozósos, a segunda dentição da Universidade Antropófaga, prática de transmissão de conhecimento do Teat(r)o Oficina, com Uzynas de contracenação de muitas artes, muitas línguas, em canais múltiplos de interpretação do tempo presente.

Inspirada num antigo morador do Bixiga, o grande poeta modernista, pós-modernista e antropófago Oswald de Andrade, a Universidade Antropófag tem como superobjetivo a formação não somente de atores para o teatro, cinema ou TV, mas atuadores na sociedade, nas zonas de conflito, áreas de risco. Todos formados na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, através de experiências artísticas, filosóficas e científicas possibilitadas a partir do Teatro.

Um Teatro que se transforma à medida que se descobre e que necessita de constante estudo e formação de outra mentalidade, libertada de qualquer classificação de classes e de gênero teatral; um Teatro que não ambiciona ser um espelho da sociedade, mas sim um agente criador - com essa sociedade - de outra civilização.

A cena teatral é justamente o ponto de encontro de corpo-a-corpo da humanidade, paradoxalmente despida de seus figurinos da Sociedade de Espetáculos, plugada pelo Eros dos “em mim” na multidão, pelo tesão de estar juntos. E esse estar junto é o ambicionar de um desejo coletivo que tem suas origens remotas na Orgya, nos Mistérios de Elêusis, dos gregos.

Em 2015, no mundo repleto de intolerâncias - religiosas, raciais, sexuais, culturais - Villa-Lobos nos desestabiliza e encanta mais uma vez, e Oswald, o poeta autor do Manifesto Antropófago, aponta um caminho para trabalhar neste contexto mundial, totemizando a cultura sincrética e adoração do inimigo sacro.

O Antropófago e sua lei “Só me interessa o que não é meu” reforça o sentimento de alteridade, da ampliação da visão e interpretação do mundo na devoração do outro; sobretudo, comemora e adora a adversidade, abominando as práticas de neutralização ou extinção de outros ensinamentos, outras culturas, estéticas e visões de mundo.

A Antropofagia é uma Weltanschauung, uma visão de mundo.

Um mundo que inclui a Universidade Antropófaga e seus times de atadores, arquitetos cênicos, figurinistas e comunicadores, muitos deles devorados - e devoradores - desse Mangue que se forma AquiAgora; Mangue que é um bioma de fertilização, onde se explode a vida na lama e nas águas doces e salgadas misturadas. É o recanto onde se procria, com muito alimento. Inventa-se a vida.

São os Mistérios do Prazer numa época de crise, que deve ser atravessada com a busca úmida, erótica e bem humorada, a atitude TragiComicOrgyástica que este musical traz. Evoé!

Céu d’Astros Mistérios Gozósos

Dramaturgia a partir de O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade, numa coprodução do Teatro Oficina Uzyna Uzona y da Universidade Antropófaga, com patrocínio da Petrobras.

Dramaturgia y direção: José Celso Martinez Corrêa
Conselheira poeta: Catherine Hirsch

Direção musical: Felipe Botelho

Trilha sonora original: José Celso Martinez Corrêa, José Miguel Wisnik y ala de compositores da Cia Teatro Oficina Uzyna Uzona

Atadores Cia Teatro Oficina Uzyna Uzona y Universidade Antropófaga: Ayla Alencar, Camila Mota, Céllia Nascimento, Clarisse Johansson, Danielle Rosa, Denise Assunção, Felipe Velozo, Glaber Amaral, Igor Phelipe, Joana Medeiros, Leon Oliveira, Letícia Coura, Lucas Andrade, Lucas Rangel, Luiz Felipe Lucas, Madalena Bernardes, Marcelo Drummond, Mariana de Moraes, Roderick Himeros, Sergio Siviero, Sylvia Prado, Tony Reis, Vera Barreto Leite, Wallace Ruy, Zé Celso

Banda Oficina:

Carina Iglecias (percussão)

Felipe Botelho (direção musical, baixo e sintetizador) Gustavo Lemos (teclado, eletrônicos, espaço sonoro)

Ito Alves (percussão)

Sebastián Díaz Canto (guitarra)

Arquitetura Cênica: Carila Matzenbacher y Marília Gallmeister

Equipe criação arquitetura cênica Universidade antropófaga: Clarissa Morgenroth y Ricardo Ambus

Objetos cênicos: Ricardo Costa (São Jorge, adereço agrimensor y adereço corcovado)
Cenotecnia y maquinaria: José Dahora
Direção de Cena: Otto Barros Contrarregra: Lucas Cruz
Figurinos y adereços: Gabriela Campos
Equipe criação figurinos y adereços Universidade Antropófaga: Camila Valones, Fernanda Taddei, Junior Santana y Marcele Lupiano
Modelistas: Enrique Casas y Tandara Hoffmann Costureiros: Juan Arias y Rolando L. Chuyma Pachuri Camareira: Cida Melo
Visagismo: Denise Borro
Maquiagem: Elaine Ferreira da Silva
Iluminação y desenho de luz: Luana Della Crist
Assistente de iluminação y dramaturgia de luz: Pedro Felizes Operador de foco móvel y dramaturgia de luz: Danilo Oliver Consultoria de luz y montagem: Dede Ferreira
Cinema ao vivo: Igor Marotti (direção de fotografia, câmera) Pedro Salim (corte de mesa, vídeo mapping) Ayume Oliveira (câmera)
Tradução: Lestranj y Maria Bitarello
Comunicação: Acauã Sol, Beto Mettig, Camila Mota y Igor Marotti
Comunicação Universidade Antropófaga: Brenda Amaral, Cafira Zoé, Juliana Pithon, Lestranj y Maria Bitarello
Assessoria de imprensa: Beto Mettig Fotografia: Jennifer Glass
Capa: Igor Marotti
Imagens, ilustrações: Igor Marotti y Lestranj
Som: Anders Rinaldi
Microfonista: Felipe Gatti
Preparação vocal: Letícia Coura y Madalena Bernardes
Corografia: Daniel Kairoz
Yoga: João Carvalho
Estrategistas do projeto Oswaldianas - Teato na cidade seca sobre rios: Anderson Puchetti, Camila Mota, Carila Matzenbacher, Letícia Coura, Marília Gallmeister, Marcelo Drummond, Roderick Himeros y Sylvia Prado
Diretor de produção: Anderson Puchetti
Assistente de produção: Ederson Barroso
Arquivo: Thaís Sandri
Administração: Carlos Domingues