

MARIA CLARA GONÇALVES

PERCORRENDO O UNIVERSO DE DEVANEIOS, DISTORÇÕES E
DUALIDADES: considerações acerca da dramaturgia de Qorpo-Santo

ASSIS
2011

MARIA CLARA GONÇALVES

PERCORRENDO O UNIVERSO DE DEVANEIOS, DISTORÇÕES E
DUALIDADES: considerações acerca da dramaturgia de Qorpo-Santo

Dissertação apresentada à Faculdade
de Ciências e Letras de Assis –
UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de
Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientador: Gilberto Figueiredo Martins

ASSIS
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária: Milene Rosa de Almeida – CRB-8/ 8264

Gonçalves, Maria Clara.

G635p Percorrendo o universo de devaneios, distorções e dualidades : considerações acerca da dramaturgia de Qorpo-Santo / Maria Clara Gonçalves.

Assis : [s.n.], 2011.

131 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins.

1. Qorpo-Santo, 1829-1883. 2. Teatro brasileiro.
3. Dramaturgia. 4. Teatro - Séc. XIX. I. Título. II. Autor.

CDD 869.92

AGRADECIMENTOS:

Agradeço à CAPES, cujo auxílio permitiu a dedicação integral a esse trabalho;

Ao meu orientador, Gilberto Figueiredo Martins, que sempre se mostrou muito bem disposto e dedicado em me auxiliar e esclarecer minhas dúvidas;

Aos professores Sônia Pascolati e José Carlos Zamboni, componentes da banca examinadora, pela leitura minuciosa feita do meu texto e pelas contribuições;

A minha querida e estimada UNESP de Assis, local onde construí meu pensamento intelectual e fui amparada tanto acadêmica quanto pessoalmente. Meu berço de sabedoria;

A minha família, responsável por tudo que eu sou e por tudo que tenho. Pessoas que se doaram integralmente e absolutamente a mim; não deixando nunca de me dar apoio e amor.

Meus irmãos Hélio, David e Milena, que estiveram, estão e estarão sempre me amparando e me fortalecendo.

Ao meu sobrinho Matheus, que considero meu irmão caçula, cuja personalidade encontra absoluta ressonância com a minha.

Ao meu pai, Domingos Gonçalves, pessoa com a qual convivi brevemente, mas sei que sempre desejou e buscou me oferecer as melhores oportunidades na vida, deixando-me de herança sua impetuosidade e obstinação.

À minha mãe, Maria Helena, cuja dedicação por mim atinge níveis gigantescos; um ser humano tão admirável, que me faz buscar incessantemente alcançar a sua sabedoria.

Ao meu amigo, ao meu cúmplice, ao meu amor: Fabiano Rodrigo da Silva Santos. Intelectual no qual me espelho. Homem no qual eu me apoio. Companheiro da minha vida nas lutas e nas conquistas. Nossa união me traz força e ânimo necessários para resistir a todos os obstáculos que vieram e virão; tendo a absoluta certeza de que sempre seremos afortunados ao final.

Ao meu amigo Oséias, cuja existência em minha vida é um presente do destino, meu irmão de alma;

A Thaís, companheira de casa e de vida, amiga verdadeira e fiel, minha sinestesia de ternura;

A Sheila, meu samba-canção, cuja composição me traz alegria e amor;

A Carolzinha, um ser profundo e intenso que me atrai e fascina;

A Lica, minha doce e misteriosa poesia;

A Bia, amiga de tantas histórias e de extrema intensidade;

A Jadde, dona de uma personalidade admirável que me encanta;

Ao Edilson, cuja amizade nasceu de uma convivência sincera e absoluta;

Ao Thiago, companheiro de risadas, de conversas e de idéias;

Aos outros tantos amigos que vida me deu a oportunidade de conhecer e conviver: Cibele, Kátia, Michel, Rebeca, Ana Paula, Leandro, Natália, Flávio, Bianca...;

A Assis, minha mistificação... Um sonho belo e apavorante. Meu universo paralelo que me fez conhecer o que sou e o que gostaria de ser: sem preceitos, sem estigmas, sentindo apenas o desejo na sua forma mais pura. Lugar irreal onde sempre habitará meu ímpeto juvenil;

A Magnólia, minha canção personificada que como surgiu, desapareceu, sem pretextos e lamentações;

Agradeço, por fim, à vida, por sua imensidão...

GONÇALVES, Maria Clara. **PERCORRENDO O UNIVERSO DE DEVANEIOS, DISTORÇÕES E DUALIDADES**: considerações acerca da dramaturgia de Qorpo-Santo. 2011, 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

RESUMO

O dramaturgo gaúcho Jose Joaquim de Campos Leão (1829-1883), auto-intitulado Qorpo-Santo, possui uma obra complexa que chegou ao conhecimento da crítica e do público em 1966, cem anos depois de serem escritas. Por conta de tal fato, são poucos os trabalhos teóricos acerca de sua dramaturgia, dentre os quais podemos citar *Os homens precários*, de Flávio Aguiar e *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?*, de Eudinyr Fraga. É no esforço de acrescentar material à fortuna crítica do autor que esse trabalho é desenvolvido, tomando como eixo um aspecto recorrente em sua obra: o tema das dicotomias, cisões e conflitos, aqui agrupados sob o termo *desdobramento*.

O *topos* do desdobramento manifesta-se tanto no desenvolvimento das *personae* dramáticas, quanto nas suas ações e, ainda, na estrutura das comédias (enredo, cenário etc.), caracterizada pelas intervenções do *nonsense* nas instâncias do cotidiano.

Desse modo, o desdobramento oferece uma chave de leitura eficiente da dramaturgia do autor, que permite a decifração de muitas das peculiaridades que compõem o universo cômico de suas peças.

Palavras-chaves: Qorpo-Santo, teatro brasileiro, teatro do século XIX, desdobramento.

GONÇALVES, Maria Clara. **CROSSING THE UNIVERSE OF DAYDREAMS, DISTORTIONS AND DUALITIES:** Considerations on Qorpo-santo's dramaturgy. 2011, 131 f. Thesis (Master's degree in Letras) – College of Science and Letters, Paulista State University, Assis, 2011.

ABSTRACT

The southern dramaturgist José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), self-named Qorpo-Santo, has a complex oeuvre that became known to the public in 1966, one hundred years after being written. So, there are few of studies on his dramaturgy, among it we can mention Flávio Aguiar's *Os homens precários* and Eudinyr Fraga's *Qorpo-Santo: surrealism ou absurdo?* In the effort to increase the criticism on Qorpo-Santo's oeuvre that this study we choose the axis of an important aspect of his oeuvre – the motif of dichotomies, separations and conflicts – here named deployment.

The topoi of deployment are showing in development of dramatic personae, her actions, and in structure of Qorpo-Santo's comedies (in plots, sceneries, etc.). This motif is characterized by the interventions of the *nonsense* in daily world.

In our study, we make an analysis of some plays of Qorpo-Santo under the perspective of the deployment, and the characters are the focus of our considerations, because the dramatic figures are the axis of the structure of the comic universe of Qorpo-Santo. Thus, the deployment offers an efficient key of lecture of the Qorpo-Santo's oeuvre, which permits the interpretation of many particularities of the comic universe of Qorpo-Santo's plays.

Key-words: Qorpo-Santo, brazilian Theatre, Theatre of XIX century, deployment.

SUMÁRIO

1. UM CERTO JOSÉ: OLHARES SOBRE QORPO-SANTO.....	8
1.1 UM HOMEM PECULIAR E PERDIDO NO TEMPO.....	8
1.2 SANTO, LOUCO, GÊNIO OU...?.....	9
1.3 O (RES)SURGIMENTO.....	18
 2. A CRIAÇÃO: LEVANTAMENTO DE ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICAS LIGADAS AO TEATRO BRASILEIRO.....	 36
2.1 ESTABELECENDO UM ELO: TEATRO, LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL.....	36
2.2 O TEATRO BRASILEIRO DO SÉCULO XIX.....	41
 3. OLHARES DIFUSOS: OS VÁRIOS ELEMENTOS QUE NORTEIAM O TEATRO DE QORPO-SANTO.....	 55
3.1 O CÔMICO NA DRAMATURGIA QORPO-SANTESE.....	55
3.2 O UNIVERSO DRAMÁTICO DE QORPO-SANTO.....	66
3.2.1. A CORRUPÇÃO EXPOSTA NA CARNE: A CARACTERIZAÇÃO SINGULAR DAS PERSONAGENS EM <i>MATEUS E MATEUSA</i>	72
3.2.2. GUERRA DOS SEXOS POR UM UNIVERSO ÀS AVESSAS: AS CONFLITUOSAS RELAÇÕES NATURAIS.....	78
3.2.3. O EMBATE ENTRE O DESEJO E A RAZÃO NAS PERSONAGENS DA PEÇA <i>A SEPARAÇÃO DE DOIS ESPOSOS</i>	86
3.2.4. UM PALCO DE TÍTERES REGÍDOS PELA VONTADE: CARICATURA E SEXUALIDADE EM <i>CERTA ENTIDADE EM BUSCA DE OUTRA</i>	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	126

1. UM CERTO JOSÉ: OLHARES SOBRE QORPO-SANTO

*Enquanto me durar a vela e os pensamentos me
forem ocorrendo, irei escrevendo... – o medo é a
pior moléstia que há!*

(Qorpo-Santo, 2003)

1.1 UM HOMEM PECULIAR E PERDIDO NO TEMPO

Ao se revisitar produção literária brasileira, é possível se deparar, mesmo em períodos anteriores à revolução modernista, com escritores singulares e enigmáticos. Artistas cujas obras exibem características que dificultam sua classificação dentro das diretrizes estéticas do contexto em que viveram e escreveram. Seus escritos, ao serem analisados sob uma perspectiva *a posteriori*, parecem estar deslocados cronologicamente, desafiando por vezes os limites impostos tanto pelo meio como pelo tempo em que esses autores viveram. Isso é especialmente verdade quando se consideram alguns autores que, vivendo em meio flagrantemente acanhado culturalmente, produziram obras que parecem alienígenas; verdadeiros corpos estranhos dentro da literatura brasileira. É o caso, por exemplo, de Sousândrade, romântico brasileiro dono de uma dicção poética que excede as possibilidades não só da literatura brasileira de sua época, como do Romantismo, como um todo. Autor de versos legíveis apenas cem anos após sua morte. Algo semelhante ocorre também com Pedro Kilkerry - poeta simbolista, praticamente desconhecido até ser incluído no *Panorama do movimento simbolista*, de Andrade MURICY (1966) -, cujo estilo apresenta uma estranha sintonia com os rumos que levaram o simbolismo a desembocar na poesia típica do século XX. Pedro Kilkerry renova a linguagem poética de seu tempo, praticamente sozinho. Sem pares ou publicações formais, longe do grande centro cultural representado pelo Rio de Janeiro do início do século (viveu na Bahia), Pedro Kilkerry é autor de uma revolução silenciosa.

Os nomes não param aí, mesmo entre autores mais conhecidos surgem alguns. Afinal, como classificar eficientemente dentro de nossa historiografia literária a poesia-exceção feita por Augusto dos Anjos? Tanto Sousândrade, como Pedro Kilkerry e Augusto dos Anjos parecem ter transposto as fronteiras de suas épocas. De maneira que o estudo de suas obras demanda, muitas vezes, o referencial estético e crítico de

períodos posteriores. Não poucas vezes esses autores figuram como precursores da literatura moderna no Brasil. Assim parece ser também com José Joaquim de Campos Leão, popularmente conhecido como Qorpo-Santo (1829-1883), o autor alvo de nossas considerações.

A exemplo dos nomes elencados acima, Qorpo-Santo produziu uma obra tão peculiar que, ainda hoje, gera discussões acaloradas acerca das definições histórico-literárias e categorias estéticas que mais eficientemente ilustrariam as possibilidades e particularidades de seus escritos e, assim, facilitariam seu entendimento. Qorpo-Santo é definitivamente um dos escritores brasileiros mais incompreendidos de nossa história literária; como tal, as classificações de sua obra transitam entre conceitos e postulados artísticos bastante mais variados – termos como absurdo, surreal, moderno, romântico, estão entre os tantos já aventados como chaves de leitura para seu texto. Havendo, como é de se esperar, discordância quanto a quais dessas definições comportariam seu estilo, já que, aparentemente e em alguma medida, todas seriam perceptíveis nas malhas incertas da obra qorpo-santense.

A singularidade estética de Qorpo-Santo, curiosamente, encontra ressonância no anedotário sobre sua vida. O dramaturgo sempre inscreveu a si próprio em suas obras, e por ter tido vida tão *sui generis*, é comum que se equiparem as peculiaridades de sua obra com a excentricidade de sua vida. Ora, um estudo sobre Qorpo-Santo dificilmente pode se furtar à apresentação de sua personalidade; por isso, cabe aqui, um breve delineamento do retrato desse curioso escritor.

1.2 SANTO, LOUCO, GÊNIO OU...?

José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo, nasceu no dia 19 de abril de 1829, na Vila do Triunfo, Província do Rio Grande do Sul. Foi comerciário, professor público, diretor de colégio, subdelegado de polícia e vereador da Câmara Municipal de Alegrete. Sua atividade intelectual e artística desenvolveu-se após o aparecimento de certas perturbações, em 1863; a partir desta data, começa o processo que resultaria em sua interdição, sob justificativa de que portava alienação mental. Escreve em 1866, de janeiro a junho, pelo menos 16 das 17 peças de teatro de sua autoria hoje conhecidas; sendo elas: *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*; *A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada*; *O marinheiro escritor*; *Dois irmãos*; *Duas páginas em branco*; *Mateus e Mateusa*; *As relações naturais*; *Hoje sou Um e amanhã*

Outro; Eu sou Vida, eu não sou Morte; A separação de dois esposos; O marido extremoso ou o pai cuidadoso; Um credor da Fazenda Nacional; Um assovio; Certa Entidade em busca de Outra; Lanterna de fogo; Um parto; Uma pitada de rapé, sendo esta última incompleta.

No ano de 1877, abre uma tipografia e edita os nove volumes de sua *Ensiqlopédia* ou *Seis Mezes de Huma Enfermidade*. Esta obra revelou um autor completamente original, que antecipou, mesmo que não programaticamente, procedimentos formais da poesia e do teatro do século XX, além de reunir crônica, biografia e prosa. No dia 1 de maio de 1883, o escritor morreria em Porto Alegre, aos 54 anos de idade, de tuberculose pulmonar.

Apesar de ser um homem com certa popularidade e possuidor de alguns bens, Qorpo-Santo teve sua produção artística praticamente ignorada por seus contemporâneos; isso parece se dever em muito às transformações pelas quais o escritor passou. O respeitado professor converteu-se em uma figura extravagante, cheia de manias e com idéias estéticas pouco convencionais para a sociedade do século XIX. É com a transfiguração do pacato José Joaquim de Campos Leão no estranho visionário auto-nomeado Qorpo-Santo que nasce o autor das obras que aqui consideramos. Seus escritos são todos produtos de uma visão de mundo singular que complexamente articula postulados filosóficos, filológicos, teológicos e estéticos, de acordo com a perspectiva de um intelecto ex-cêntrico.

Pode-se deduzir que trabalhos artísticos nascidos nessas condições inevitavelmente estariam destinados à incompreensão, sobretudo em um contexto culturalmente acanhado como haveria de ser a Porto Alegre oitocentista.

O relato de um cronista contemporâneo de Qorpo-Santo ilustra bem como era vista a figura do dramaturgo:

Chamava-se José Joaquim de Campos Leão do Corpo Santo. Era alto, magro, moreno, de uma palidez de morte. Usava a cabeleira comprida como os velhos artistas da Renascença. Trajava calças brancas, sobrecasaca preta, toda abotoada com uma farda, bengala grossa para afugentar os cães e chapéu alto de seda lustroso.

Andava sempre na rua, apressado como se fosse tirar o pai da forca.

Fora muitos anos mestre-escola da roça, mas com certo preparo não vulgar que o punha em destaque.

(...)

Quando a luz da razão se apagou no seu cérebro tornou-se então tristonho, taciturno, fugindo da convivência dos demais. Sentia-se bem só, na solidão, a fumar o seu cigarro de palha com fumo crioulo.

E passava, assim, horas e horas, completamente estranho a tudo que o cercava na indiferença na sua grande desgraça.

(CARVALHO. Apud. AGUIAR, 1975: 28)

Sua extravagância física e estética foi algo consideravelmente perturbador aos olhos da sociedade de sua época. Por meio dessa apreciação do aspecto físico de Qorpo-Santo por parte de um seu contemporâneo, pode-se supor quais seriam os prováveis juízos sobre sua obra. Dificilmente seria possível que os leitores coetâneos aos seus escritos lhes dessem crédito. Desse modo, pode-se deduzir que tamanha excentricidade possivelmente tenha sido uma das causas pelas quais a produção de Qorpo-Santo foi subestimada, ou, mais precisamente, ignorada. Nenhuma de suas peças contou com encenação enquanto o autor esteve vivo; Qorpo-Santo não experimentou o sucesso artístico que com certeza almejou.

A vida atribulada de Qorpo-Santo sempre foi alvo da curiosidade de inúmeros estudiosos; isso talvez por não ser possível negar completamente a relação entre os episódios pessoais vivenciados pelo dramaturgo e sua obra, cuja singularidade parece ser correlata à de sua vida. Qorpo-Santo tornou-se um personagem de Porto Alegre, um mito local cuja história parece ter sido redescoberta quando sua obra postumamente vem à luz. Produto desse fascínio pela estranha figura de *Qorpo-Santo*, o romance *Cães da Província* foi escrito por Luis Antonio Assis Brasil, em 1987, e apresentado como tese de doutorado pelo autor na Pontifícia Universidade Católica (RS). Sua trama coloca em foco precisamente a vida de Qorpo-Santo, seus transtornos psicológicos e conflitos, tudo isso sintonizado com um retrato particular da Porto-Alegre do século XIX. O romance retrata as idiossincrasias do comediógrafo e sua luta para não perder seus bens (referência ao fato de que Inácia, sua mulher, o interditaria, ficando com o poder de gerenciar todo o seu patrimônio).

Cães da Província dialoga com fatos reais e ficcionais, apresentando, desse modo, tanto personagens reais como ficcionais. A narrativa constrói-se por meio de fatos verídicos que aconteceram em Porto Alegre, envolvendo-os em uma atmosfera de suspense, própria de romances policiais.

O romance tem como eixo Qorpo-Santo e todas as outras histórias orbitam em torno dele: como a de Eusébio, amigo de Qorpo-Santo, um comerciante em ascensão, com aspirações de tornar-se próspero e respeitado, mas que vai encontrar entrave no comportamento de sua esposa Lucrécia, que foge com um amante. A desonra que tal fato traz para Eusébio é gigantesca, mostrando para toda a sociedade local o quão

fracassado era seu casamento. Sua figura de homem bem sucedido é completamente abalada, manchando sua honra, visto que Lucrécia cometera uma das maiores infâmias a que uma se atreveria na época. Abalado com tal fato, Eusébio resolve esconder de todos o ocorrido e inventa, com o auxílio de Qorpo-Santo, que sua mulher havia desaparecido.

Paralelamente a esse acontecimento, uma investigação criminal acontece na cidade por conta do desaparecimento de alguns moradores; Assis Brasil reconstrói uma história, conhecida pelos habitantes de Porto Alegre: “o açougue humano da Rua do Arvoredo”, evento sinistro e real protagonizado pelo catarinense José Ramos e por sua mulher, a húngara Catarina Palsen, que consiste em um dos crimes mais chocantes do século XIX. O casal foi acusado de assassinar diversas pessoas e vender linguças feitas de carne humana para várias famílias de pessoas abastadas e de prestígio em Porto Alegre. Esse crime nunca foi de fato solucionado; porém se transformou em uma lenda. O crime entra na narrativa no momento em que Eusébio, com a ajuda de Qorpo-Santo, afirma ter reconhecido em um dos corpos encontrados o de Lucrécia; assim, ele passa de homem traído a viúvo, escondendo de todos a verdade. O problema é que Lucrécia se arrepende e volta para a casa do marido, implorando seu perdão; nesse instante se instaura um grande conflito, pois como uma morta pode retornar ao lar? O que era para ser uma mentira para encobrir um fato vergonhoso de adultério se transforma em algo doentio e Eusébio resolve manter Lucrécia encarcerada, a fim de esconder a traição que sofrera. O processo de definhamento e morte de Lucrécia é descrito de maneira fria e cruel, acentuando as tintas macabras da trama:

De mais a mais quando pensava com vagar, pesquisando o lodaçal da alma, descobria que, a par da ansiedade em manter Lucrécia presa, nutria o sentimento perverso de que a estava punindo com aquelas trevas perpétuas como se faz com os condenados à Geena, onde só há choro e ranger de dentes. Voltou ao quarto do casal, traçou pausadamente o nome-do-padre na testa febril de Lucrécia, tomou com delicadeza a cabeça, ergueu-a do travesseiro, passou o pano pelo pescoço, deu uma volta e ainda olhou para as vistas perdidas no tempo. Vagarosamente, como última carícia, ele foi apertando o laço.
(BRASIL, 1996, p.195)

Aparentemente Eusébio era um homem bom, respeitado e de valores morais íntegros, o que lhe garantia respeito e ascensão na sociedade local; porém, ele mostra o seu lado vil, violento e doentio, quando tenta a qualquer custo manter sua reputação. A amizade com Qorpo-Santo deixa evidente a oposição entre os dois: de um lado temos um homem considerado louco e de outro um homem aparentemente equilibrado; mas a

narrativa nos mostra que as aparências enganam e a verdadeira insensatez era de Eusébio – atrás de uma fachada ponderada escondia-se um assassino. Qorpo-Santo, por sua vez, enxerga verdadeiramente todas as mentiras e as hipocrisias presentes naquela província – considerado louco, é o único que enxerga a verdade. Em um trecho do romance em que Qorpo-Santo está num tribunal, por conta do pedido de interdição feito por sua esposa, ele desabafa sobre o que realmente pensa a respeito de toda a sociedade local e faz um retrato do fingimento no qual as famílias e os cidadãos vivem:

Cães da Província, sim! Como se não bastasse a mesquinhez e a falta de espírito, não admitem ninguém que lhes seja superior. A suprema alegria passa a ser esta, crucificar um homem que apenas deseja seguir seu destino, que nada mais quer senão partilhar com todos esta mesma natureza mortal, que tem desejos e imaginações a que ninguém se julga no direito, e reputam esses sonhos como algo obscuro. Na verdade, busco o que todos buscam, só que por meus caminhos. Atenção, burocratas e comerciantes! Antes de procurarem resolver os crimes meramente achando os criminosos, antes de jogarem toda a culpa das insanidades desta Província em meus ombros, seria mais útil resolverem os pequenos homicídios diários, perpetrados nos lares, os desejos insatisfeitos dos coronéis, das esposas ardorosas que procuram à noite seus maridos nos leitos desabitados, dos padres que têm seu sangue fervendo ao sentir os perfumes femininos invadindo as grades dos confessionários, das moças da alta-roda que devem manter a castidade até que um bruto que lhes dão por marido as desvirgine sem o menor carinho. Pasma ver como tudo isso é visto e percebido e no entanto é como se não acontecesse, como se todos estivessem entorpecidos. (...) José Ramos e a Palsen apenas puseram em prática o que talvez muitos daqui desejariam fazer, assim como teriam vontade de ser como eu, que faço o que quero e não me sujeito a essas cadeias morais. Mas querem um preço a tanta ousadia? Torturem José Ramos e anulem-me a personalidade. Talvez assim a Província se aquiete.

(BRASIL, 1996, p.124/125)

Podemos perceber que por baixo de toda a aparência de uma sociedade normal, existe um mundo marginal onde prevalecem a violência, o adultério, a crueldade e as mentiras. *Cães da Província* é uma narrativa ficcional que utiliza elementos reais; por isso, embora não possamos dizer que Qorpo-Santo proferiu em algum momento essas palavras, pode-se reconhecer que Assis Brasil captou o caráter atípico que José Joaquim de Campos Leão deveria ter dentro da província de Porto Alegre; isso não há como negar. No romance, Qorpo-Santo surge como uma voz dissonante no coro de hipocrisias do seu meio, combatendo a apatia moral na qual aquela sociedade estava mergulhada; sociedade essa cujas contradições eram enlouquecedoras a um espírito sensível e lúcido

de fato. Em um meio em que a voz era dada apenas aos que seguiam as convenções e normas, que velavam brutalidades cotidianas, os que procuravam falar a verdade estavam fadados ao ostracismo e eram considerados insanos. Eis o caso do Qorpo-Santo retratado no romance, um exemplo de lucidez e humanidade que se opõe a toda a insanidade e furor de uma província de cães. A despeito de ser uma obra de ficção, *Cães da Província* parece contribuir para o entendimento da obra de Qorpo-Santo, ao buscar reconstruir ambiente em que se formou a sensibilidade do dramaturgo.

Nas comédias de Qorpo-Santo, o elemento moral ganha a frente das discussões, conferindo substância a tramas aparentemente desconexas. Possivelmente, por intuir viver em um mundo às avessas, em que os valores estão de cabeça para baixo e em que um grosso verniz de hipocrisia reveste o corpo corroído da sociedade, Qorpo-Santo mobilizou a moral de forma quase obsessiva em sua obra, chegando mesmo a proferir palavras de ordem nesse sentido. Nesse ponto, o livro de Assis Brasil oferece uma pista para a decifração da singular obra de Qorpo-Santo, pois indica que o entendimento do meio em que o autor viveu parece ecoar decisivamente em sua obra. Com efeito, outros trabalhos darão grande atenção ao contexto que envolveu a obra de Qorpo-Santo, fornecendo novas chaves de leitura para sua obra.

O estudo recente, intitulado *Qorpo-Santo: Inovação e Conservação*, de Marco Antonio ARANTES (2009), traça o perfil do escritor gaúcho por meio da análise de sua *Ensiqlopédia*. No referido trabalho, busca-se nos demais escritos do autor, e não só em sua obra dramática, o auxílio para o entendimento da complexa figura de Qorpo-Santo. Afinal, o que realmente pensava esse homem? O que ele buscava com sua obra? Essas são perguntas profundas e que estão longe de serem completamente respondidas, mas com a ajuda desse livro pode-se esclarecer determinadas questões, a fim de concebermos as características e pensamentos desse excêntrico escritor.

Sua *Ensiqlopédia* possui um aspecto inacabado de um escritor que se reescreve e que promove suas inquietações à categoria de um acontecimento intelectual e político que pretendia de alcance universal.

(ARANTES, 2009, p. 18)

Acreditando possuir uma aura divina, Qorpo-Santo em seus escritos expressa seu anseio em divulgar ao mundo suas ideias. Sua *Ensiqlopédia* configura-se como um tratado filosófico, político, jurídico, estético, ou seja, Qorpo-Santo escrevia sobre qualquer coisa que, a seu ver, era interessante, mostrando assim seu “poder” de

discorrer sobre diversos assuntos. Essa miscelânea de assuntos e gêneros tem como principal foco divulgar o intelectual Qorpo-Santo, que queria ter uma notoriedade de alcance mundial, na medida em que buscava configurar um pensamento igualmente universal.

A atualização de Qorpo-Santo talvez esteja nessa sua multidimensionalidade, no inacabado, na busca desesperada por ser reconhecido. E o desespero pelo reconhecimento precisa agradar à ordem, e o faz conservador. Mas a ordem exige dele uma pitada de inovação. É inovador na conservação que qualquer um pode se acomodar no centro, o lugar preferencial, de agrado da maioria, do governo.

(ARANTES, 2009, p. 20)

Pelos escritos de Qorpo-Santo, conseguimos avaliar o pensamento que norteia essa extravagante figura gaúcha, alvo do escárnio da sociedade da sua época. Era tido como um louco, mas tinha a postura de um legítimo homem brasileiro e conservador do século XIX. No capítulo “Um Qorpo na política”, do estudo de Marco Antonio Arantes, há uma descrição da postura política de Qorpo-Santo que, ao defender a monarquia, em uma época em que o ideal republicano estava em voga, permite que se note o tom conservador de suas ideias. Para ele, havia a necessidade de se manter a estrutura social da sua época, ou seja, o Estado tinha que deter todo o poder para a conservação da ordem na sociedade. Confiar em que a conservação do poder centralizado fosse a única forma de manter a estrutura social de maneira ideal está diretamente associado ao pensamento religioso de Qorpo-Santo, que era um católico ferrenho:

Em sua *Ensiqlopèdia* repete constatemente o fundamento das leis, a tal ponto que, às vezes, nos perguntamos se estamos diante de um jurista carrancudo. Para esse insistente “jurista”, mais uma vez, as leis deveriam ser inspiradas na autoridade divina, e os homens subordinados ao divino e eterno. Com efeito, a referência aos homens seria apenas uma ponte para a realidade, mas sua existência e destinação estariam condicionadas aos preceitos divinos. A razão nada mais seria do que um instrumento de Deus, e os homens seres obedientes às vontades divinas. Viver sem leis seria viver sem Deus.

(ARANTES, 2009, p. 89)

Podemos observar que as leis para Qorpo-Santo deveriam nortear todos os homens, pois sem elas a sociedade estaria fadada ao caos. Para ele, o mundo deveria obedecer a princípios pautados na Bíblia; por isso, nessa linha de pensamento, a figura

centralizadora do pai se funde com a figura de Deus e a do Imperador; era necessário garantir a permanência da estrutura social patriarcal, pois tal configuração estaria amparada pelas “leis divinas” e obedeceriam a um regime de vários séculos. Sendo assim, percebemos como o pensamento social do comediógrafo está de acordo com sua época, ou seja, essas questões eram pertinentes a um homem comum do século XIX; todas as relações sociais avaliadas e representadas na obra de Qorpo-Santo serão permeadas por seu olhar conservador e religioso.

Já no capítulo “Qorpo-Santo e *As relações naturais*”, investiga-se como o pensamento social de Qorpo-Santo se configurava, o que ele pensava sobre determinados temas relacionados às relações sociais. Em sua *Ensiqlopédia*, há opiniões sobre as mulheres gaúchas, celibato, *relações naturais* etc. Essas informações serão de suma importância para entendermos quais são suas reais opiniões sobre tais temas que, como se sabe, povoam suas comédias. Por exemplo, o adultério, consolidado ou não, é um tema recorrente em suas peças, como em *A separação de Dois Esposos*, na qual a traição de Fármacia, casada com Esculápio, desconfigura todo o universo familiar, fazendo com que o marido cometa um assassinato; a vida do casal se transforma em algo caótico, de proporções descomunais e que foge ao controle.

Ele [Qorpo-Santo] concebe o adultério como algo trágico para a vida do homem, uma coisa capaz de arruiná-lo e desmoralizá-lo publicamente; um pecado diante de Deus. O adultério é sinônimo de promiscuidade sexual e desmoralização. Cometer o adultério significaria zombar das leis divinas.

(ARANTES, 2009, p. 172)

Esse pequeno exemplo atesta como atos de desobediência às leis sociais, segundo Qorpo-Santo, podem derruir as pessoas e as instituições, como o casamento e a família. A sociedade, para Qorpo-Santo, deve seguir as regras morais que se perpetuam no mundo há séculos. As mulheres sempre foram consideradas seres inferiores se pensarmos de acordo com os preceitos morais da sociedade anterior e contemporânea ao século XIX; sendo assim, Qorpo-Santo, como um típico homem do seu tempo, também as considera como criaturas menores, que devem ocupar determinados papéis na estrutura social, como o de servir ao homem e cuidar dos filhos.

No tocante às mulheres, o seu pensamento reflete ora uma imagem positiva, onírica e pura, ora perturbadora, nefasta e maldosa da mulher. Contudo, Qorpo-Santo não é um autor que questiona os

papéis sociais tradicionais femininos; pelo contrário, seu pensamento se estrutura no ideário patriarcal que alicerça o poder de dominação dos homens sobre as mulheres.

(ARANTES, 2009, p. 173)

A partir dessas informações sobre as opiniões de Qorpo-Santo a respeito de determinados assuntos capitais para as reflexões de sua obra, conseguimos vislumbrar as ideias conservadoras propagadas pelo dramaturgo. Apesar de ter sido ostracizado por seus contemporâneos, o comediógrafo era um moralista típico de seu tempo, de pensamento e perspectiva conservadores. E assim, começamos a traçar um perfil mais fidedigno do verdadeiro Qorpo-Santo, sem as rotulações ou mistificações habituais em torno dessa figura extravagante na aparência e no modo de ser, mas que no âmago era, como todo “bom” homem do século XIX, fiel seguidor dos postulados da tradição e dos bons costumes. Portanto, pode-se dizer que a dicção de revolta que permeia seus textos não tem como adversário a moral instituída, mas o desrespeito aos modelos de conduta perpetrados pelas práticas cotidianas da sociedade. Qorpo-Santo, se buscou mudar o mundo, pode-se dizer – a com base em muitos textos de sua *Ensiqlopédia* –, o fez querendo adequar a vida cotidiana às referências oferecidas pelos paradigmas de moral mais tradicionais. Todavia, buscou afirmar seu conservadorismo por vias turvas, de modo que sua mensagem, consonante com os valores de seu tempo, não deixaria de ser vista como coisa extravagante. Uma forma revolucionária para idéias nem sempre tão avançadas assim.

Por conta das singularidades de Qorpo-Santo, a sociedade ignorou por completo sua obra e o deixou no anonimato durante um longo tempo. Simbólica, e não gratuitamente, só em 1966, cem anos depois que a produção dramática de Qorpo-Santo foi concebida, um grupo de teatro de Porto Alegre estreou no palco do Clube de Cultura, sob direção de Carlos Sena, as comédias *Mateus e Mateusa*, *Eu sou vida; eu não sou morte* e *As Relações Naturais*. Para entender como realmente se desenvolveu esse processo de (re)descoberta de Qorpo-Santo, citamos um trecho de um dos principais estudos existentes sobre o dramaturgo, o livro *Os Homens Precários*, de Flávio Aguiar, onde se lê:

O espetáculo do Clube de Cultura foi o coroamento de um processo que começara alguns anos antes, envolvendo vários intelectuais, professores e estudantes universitários de Porto Alegre. Se o renascimento de Qorpo-Santo e de sua obra se deu no palco, a sua “re-

concepção” aconteceu na Universidade. O primeiro contato com a obra dramática daquele escritor, até então guardada em coleção particular como raridade bibliográfica, fascinou Aníbal Damasceno, Guilhermino César, Fausto Fauser, Lúcia Mello e quantos outros ajudaram a desencadear o processo de re-avaliação dos escritos de José Joaquim de Campos Leão, aliás Qorpo-Santo.

(AGUIAR, 1975, p. 22)

Como se vê, a porta de entrada para o (re)aparecimento de Qorpo-Santo se deu pelo viés acadêmico. Esse fato confirma nossa afirmação anterior de que, desde o primeiro momento, a dramaturgia do comediógrafo gaúcho ofereceu um desafio à classificação crítica. Ora, foram os intelectuais os responsáveis pela mediação entre Qorpo-Santo e o público. Talvez tenham feito isso em um esforço de tornar mais assimiláveis as possibilidades de seu estranho teatro, oferecendo referências mais concretas (pela encenação das peças) para as investigações de sua obra; certamente, o fizeram com a intenção de divulgar junto ao grande público uma obra cuja força expressiva não poderia ficar relegada aos gabinetes universitários. Foram precisamente esses intelectuais, que participaram do processo de apresentação de Qorpo-Santo ao grande público, os responsáveis pelas primeiras leituras críticas dedicadas a sua obra.

A fim de investigar os juízos e classificações aos quais a produção de Qorpo-Santo foi submetida, e assim, visualizar a dimensão dos desafios enfrentados pela crítica na tentativa de decifrar o aparente enigma proposto por suas peças, fazemos, a seguir, referência aos estudos mais relevantes sobre o autor. Desse modo, pretende-se também elucidar a trajetória da crítica relativa à sua produção dramática.

1.3 O (RES)SURGIMENTO

Guilhermino César foi o primeiro estudioso a organizar um livro contendo nove peças de Qorpo-Santo e uma parte crítica, com informações referentes à biografia do dramaturgo e uma sucinta análise sobre o seu estilo de teatro.

As partes mais relevantes desse estudo de 1969 são as informações que tangem à vida de Qorpo-Santo; já que, na qualidade de estudo pioneiro, o trabalho prima por fazer uma apresentação do autor, até então desconhecido. Certos dados foram coletados junto à *Enciclopédia*, de Qorpo-Santo. Trata-se, assim, de material importante para se entender como pensava o dramaturgo gaúcho e como sucederam os fatos que, de alguma forma, influenciaram sua escrita, já que a *Enciclopédia* comporta uma série de

reflexões elucidativas da personalidade intelectual e temperamento estético de Qorpo-Santo. Os fragmentos da *Enciclopédia* transcritos por Guilhermino César contam inclusive com trechos de uma autobiografia lavrada pelo gaúcho.

O livro também resgata um artigo publicado pelo dramaturgo no jornal *A Justiça*, fundado pelo próprio Qorpo-Santo. No referido artigo é manifesta a proposta de uma reforma ortográfica, de base fonológica, idealizada pelo dramaturgo gaúcho como meio de melhorar a escrita da língua portuguesa. Um exemplo concreto dessa ambição de renovar a escrita é atestada pelo próprio codinome do autor – de acordo com seu sistema ortográfico, “Qorpo-Santo” se escreveria com “Q” e não com “C”, em respeito à pronúncia.

Compõem ainda o arcabouço de referências e registros da biografia de Qorpo-Santo compilados por Guilhermino César trechos de laudos médicos atestando que José Joaquim de Campos Leão não deveria permanecer internado no Hospício Pedro II, localizado no Rio de Janeiro. Mesmo que constasse nos laudos que o autor sofria da patologia da monomania, a internação não seria uma boa alternativa aos profissionais responsáveis por seu caso, já que Qorpo-Santo conseguia manter-se, sem grandes problemas, adaptado ao convívio social.

No que tange às considerações críticas do estudo de Guilhermino, seu trabalho defende a ideia de que Qorpo-Santo tenha sido precursor do Teatro do Absurdo e enumera diversos pontos que permitem que ele seja visto como um “Ionesco do Brasil”. Dentre esse motivos, o ensaísta menciona a forma como o *nonsense* atua de maneira decisiva para a configuração do estilo de Qorpo-Santo:

O riso de que se cercou, o escárnio que o perseguiu, a pouca cultura do meio, não deixaram perceber a ninguém que ele havia alcançado, por entre as pausas da loucura, uma cousa raríssima: autenticidade literária. Hölderlin e Lautréamont, na poesia e na prosa poética, Kafka na ficção, Jarry e Vian no teatro, assim como outros alienados de espírito superior, sofreram a mesma quarentena.

(CÉSAR, 1969, p. 52)

Argumentos que defendem a ligação de Qorpo-Santo ao Teatro do absurdo, em estudos posteriores, se tornaram reincidentes; podendo-se dizer que esse trabalho de apresentação começou a delinear o discurso – depois tornado dominante – que opera a aproximação de Qorpo-Santo com orientações estéticas que só vingariam no século XX.

Alguns anos depois do estudo de Guilhermino César, surge o livro *Os Homens Precários*, de Flávio Aguiar, lançado em 1975. Esse trabalho é o resultado da

dissertação de mestrado realizada pelo autor junto à Universidade de São Paulo. Ainda hoje, o livro é citado em todas as obras críticas dedicadas ao teatro de Qorpo-Santo; isso se deve ao fato de que Flávio Aguiar realizou uma análise ampla e expressiva de todas as comédias e, além disso, elaborou conceitos profícuos relativos às peculiaridades textuais que elas comportavam. Em *Os Homens Precários*, encontram-se informações sobre a biografia, as primeiras montagens e considerações críticas a respeito das peças de Qorpo-Santo.

Dentre esses conceitos está o reconhecimento - presente na segunda parte do livro, intitulada “Qorpo-Santo e o redemoinho” - de que os enredos das comédias de Qorpo-Santo podem ser considerados como *construções em dupla-face* ou *de faces alternadas*, por apresentarem “duas linhas de narração complementares [que] se alternam ou simplesmente se sucedem.” (AGUIAR, 1975, p. 94)

Uma das peças que permitem observar esse tipo de enredo é *A separação de dois esposos*, comédia cuja ideia condutora surge de maneira sintetizada em uma frase da personagem Farmácia: “O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados!” (QORPO-SANTO, 2001: 217). Seguir o caminho do bem ou o caminho do mal – enfim, um questionamento de âmbito moral – será uma dúvida constante que atormentará Farmácia e Esculápio, Tamanduá e Tatu, os personagens centrais da peça. Pode-se dizer que eles formam dois curiosos casais que terão um desfecho semelhante; todavia, os acontecimentos que os envolvem são distintos. O primeiro casal é formado por um homem e uma mulher casados que enfrentam dificuldades derivadas da promiscuidade que permeia sua relação; já o segundo par é formado por dois homens que sentem atração física um pelo outro, mas repudiam esse sentimento por ele não estar de acordo com as “normas” sociais.

Graças aos meios de apresentação das trajetórias dos dois casais, a peça *A separação de dois esposos* consiste em um exemplo claro dos enredos de dupla-face aos quais Flávio Aguiar faz referência; afinal, esses dois grupos de personagem permitem visualizar facilmente os dois pólos que constituem a ação da obra. Há, de um lado, os personagens Farmácia e Esculápio, focos centrais do primeiro e segundo atos, que travam uma batalha cuja raiz está encravada na ausência de preceitos morais referentes ao compromisso matrimonial. Do outro lado, têm-se os personagens Tatu e Tamanduá, empregados do primeiro casal, que só aparecem no terceiro ato, não dialogando diretamente com Farmácia e Esculápio, parecendo atuar em uma esfera paralela à da ação apresentada anteriormente. A despeito disso, a ação que envolve o primeiro grupo

de personagens tem certas consonâncias com a do segundo. Farmácia e Esculápio vivem um casamento falido, no qual a perspectiva do adultério surge como manifestação do impulso sexual caótico que ameaça demolir a instituição familiar. Já o relacionamento de Tatu e Tamanduá, com explícito apelo homossexual, também atua, na dinâmica da peça, como manifestação de desejos que subvertem as convenções morais. Os conflitos vivenciados por Farmácia e Esculápio e a estranha relação entre os criados (igualmente conflituosa, chegando mesmo a resvalar na agressão física) apresentam uma das tônicas da obra de Qorpo-Santo – o retrato caricatural e grotesco do embate entre as determinações morais e os desejos individuais, estes últimos correspondendo a forças entrópicas que ameaçam a ordem representada pelas convenções.

Adultério, promiscuidade e homossexualidade, em *A separação de dois esposos*, são precisamente essas ameaças à ordem familiar. O lar de Esculápio e Farmácia (e, por extensão, sua vida familiar) é apresentado em todos os níveis como algo corrompido pela atuação caótica do desejo. A estratégia para a apresentação das dimensões onipresentes dessas forças parece contar com a construção em dupla face. Mesmo que não diretamente ligado a ela, o relacionamento ilícito de Tamanduá e Tatu complementa com tintas mais pesadas e caricaturescas a relação de Esculápio e Farmácia. Os dois motivos do enredo, portanto, correspondem a lados da mesma moeda – a corrupção da instituição familiar pela intervenção dos *vícios*. Tatu e Tamanduá são simulacros distorcidos de Esculápio e Farmácia, ao passo que estes dois seriam caricaturas, reflexos igualmente turvos, de um casal médio da época contemporânea de Qorpo-Santo. Esse jogo de representações e deformações fica evidente na construção do enredo de dupla face.

Pode-se dizer que tal procedimento consiste, portanto, em recurso expressivo próprio da dramaturgia de Qorpo-Santo, empregado a serviço da constituição do universo de suas personagens, o qual parece ter sua configuração ditada justamente pela tentativa de dar forma aos conflitos vivenciados por elas e uma certa intenção, mesmo que algumas vezes velada, de promover a problematização desses conflitos desde a maneira como a ação se constrói. Ora, os valores, reflexões e intenções do autor Qorpo-Santo parecem falar na estrutura de suas peças.

Além desse tipo de enredo, Flávio alega existir também na dramaturgia de Qorpo-Santo o enredo linear que, no seu ponto de vista, apresenta uma dificuldade maior em termos de análise. As tensões entre forças antagônicas, atuantes dentro da estrutura do enredo, existem em todas as comédias, mas, nesse tipo de composição, têm

uma formulação mais complexa. Em alguns pontos, esses enredos apresentam armadilhas onde o universo dramático sofre uma oscilação, desencadeando uma lacuna na compreensão da idéia que aparentemente norteia a peça.

O enredo linear, com sua exigência de encadeamento lógico unidirecional, aparentemente forçou uma maior coerência de propósitos por parte de Qorpo-Santo. A tensão tendeu a um segundo plano, o que não significa que se afrouxasse. Lá permaneceu viva e atuante, semeando armadilhas e desvios ao longo desses enredos mais “tradicionais”.

(AGUIAR, 1975, p. 105)

Como se pode notar pela constatação de Flávio Aguiar, a complexidade da ação em Qorpo-Santo parece ser ainda mais evidente quando o dramaturgo busca seguir as diretrizes mais convencionais para a construção do enredo. Isso, pois, o antagonismo, a dualidade e a dissociação são elementos constantes de suas peças. Quando obrigada a se manifestar de modo a não deixar marcas explícitas, a dualidade dessas peças promove uma série de desvios e rupturas no plano da linearidade. De certa forma, a consciência da cisão e do conflito parece ser tão acentuada em Qorpo-Santo que, quando esses expedientes não são passíveis de se concretizarem na estrutura da obra, subvertem a regularidade dela com sua presença.

Certa Entidade em busca de outra apresenta um enredo linear; em linhas gerais, a história focaliza a desestruturação das instituições familiares e, para tal, Qorpo-Santo apresenta personagens com caráter altamente duvidoso: o pai Brás, a amante Micaela, o filho Ferrabrás e Sátanas. A progressão da peça evidencia um processo de rebaixamento que implica a denúncia da corrupção do homem, da família e das instituições sociais em geral. O tom aparentemente moralista e edificante da fala inicial de Brás e o pacto com o diabo, feito por ele, a fim de punir os desonestos, resvalam afinal numa sátira plena de obscenidades, que termina com a manifestação explícita do baixo-cômico – a mútua agressão física das personagens. Essa forma de constituição transita entre o discurso reflexivo e moralizante oriundo do drama realista e a pantomima vulgar própria da farsa. A idéia de demonstrar como a falta de valores morais pode corromper a instituição familiar não é realizada, pois as falas e as ações da peça levam o espectador/leitor a uma visão cômica e singela dos fatos apresentados.

É justamente na manifestação dos elementos vinculados ao baixo cômico que é possível observar os pontos de fissura da linearidade da estrutura da peça. O universo

do riso vulgar penetra na ação promovendo uma série de subversões, algumas delas correspondendo mesmo às convenções de representação da realidade. Partes do cenário desabam, personagens perdem as perucas em meio às pantomimas que retratam brigas e agressões – enfim, qualquer pretensão à representação realista e linear rompe-se pelos expedientes do riso. As falas moralizantes de Brás precipitam-se no histriônico; contudo, contaminam-no com sua pretensa seriedade, de maneira que a ambiguidade ganha relevo, revelando o fundo dual que a aparente linearidade comporta.

Flávio Aguiar também discute aspectos ligados à constituição das personagens. Diz o autor:

A condição humana daqueles projetos de personagens é frágil: eles vivem entre o ridículo e a deformação, a farsa e o ininteligível. A imensa e perigosa multiplicidade do real pode esmagá-los a qualquer momento. São, na verdade, uma paródia de personagens: como marionetes desengonçadas que, ao invés de se relacionarem, se chocam entre si.

(AGUIAR, 1975, p.92)

Esse aspecto foi por mim analisado em um trabalho anterior, intitulado *Identidade e Transformação no teatro camaleônico de Qorpo-Santo* (GONÇALVES, 2007), cuja discussão apresentava seu foco central localizado na forma como as personagens são desenvolvidas no teatro de Qorpo-Santo. As personas dramáticas são uma das chaves de leitura para o entendimento do universo dramático de Qorpo-Santo, pois a configuração coesa de uma obra dramática depende do estabelecimento da concatenação entre seus vários expedientes constituintes. Por conta disso, a presença de um elemento dissonante em qualquer das categorias que compõem determinado drama tende a afetar toda a sua estrutura. O fato de os elementos que compõem o drama nutrirem entre si uma relação de mútua influência tem como resultado as dissonâncias em várias instâncias da peça, não estando apenas circunscritas ao elemento que as engendrou. No caso das comédias de Qorpo-Santo, um dos pontos desestruturantes da linearidade da ação são as personagens, constituídos sob expedientes que remetem ao artificialismo, o qual acaba por se manifestar em outros componentes de sua dramaturgia.

A superficialidade e o não-mimetismo presentes na construção das figuras cômicas são acentuados por conflitos psicológicos manifestados no embate entre o ser algo frente aos olhares alheios e, no íntimo, apresentar opiniões que diferem daquelas

mostradas à sociedade. Ora, as figuras dramáticas das peças de Qorpo-Santo dividem-se entre os valores oriundos das leis morais que regem a sociedade e as vontades próprias do ser humano, sobretudo as mais inconfessáveis e secretas. Toda essa sorte de conflitos tem reflexo no tipo de composição complexa que caracteriza as peças de Qorpo-Santo definidas por Flávio Aguiar como portadoras de enredo linear.

Em todo o livro *Os Homens Precários* o autor faz considerações relevantes sobre a forma como se configuraram as comédias de Qorpo-Santo. Flávio Aguiar, no capítulo final, “Qorpo-Santo, precursor de si mesmo”, conclui que a estética na qual o dramaturgo melhor se enquadraria seria a do Absurdo. O argumento para tal conclusão baseia-se no fato de a vanguarda em questão utilizar elementos passíveis de serem constatados nas comédias do gaúcho, tais como: a quebra da ilusão de realidade, o *nonsense* envolvendo as ações, a presença de personagens artificiais etc. Sem dúvida, Aguiar é um leitor extremamente atento e, mesmo tendo afirmado que o teatro de Qorpo-Santo é precursor do teatro do Absurdo, ao fim do capítulo mostra que há uma diferença entre ele e os dramaturgos europeus do século XX que produziram peças consideradas como vinculadas a tal vanguarda, dizendo:

É precursor do Teatro do Absurdo, mas não como o intelectual arguto que, com método e sistema, crítica a linguagem e os cacoetes de uma época; mas como o era o bufão, ou bobo da corte, que carregava no corpo deformado e no próprio destino as misérias da comunidade; e a partir delas era capaz de criar e de fazer rir, evocando a alegria, a angústia e a fragilidade do ser.

(AGUIAR, 1975, p.208)

Ou seja, Qorpo-Santo liga-se ao teatro do absurdo de forma espontânea, se não acidental. O *nonsense* de sua obra é aquele oriundo da própria dinâmica do riso e de particularidades de seu estilo.

Outro livro relevante da fortuna crítica do dramaturgo é *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?*, de Eudynir Fraga, lançado em 1988. Como bem pontua o título da obra, Fraga analisa as comédias do dramaturgo sob duas óticas diferentes e, ao final, vai de encontro aos estudos de Guilhermino César e Flávio Aguiar ao dizer que o teatro qorpo-santense é surreal, não *absurdo*.

No primeiro capítulo Eudynir Fraga faz uma consideração importantíssima a respeito das classificações do teatro de Qorpo-Santo, ao dizer:

A impossibilidade de aproximar o teatro de Qorpo-Santo e o teatro dito do absurdo não nos conduzirá a nova rotulação (em substituição à anterior) ou acadêmica classificação, mas visa apenas a libertar Qorpo-Santo de uma camisa-de-força (que em vida talvez achasse que ele merecia...). Não nos agrada, sobretudo, a mania brasileira de sempre valorizar uma obra artística dentro de padrões estrangeiros. Está certo, fomos (ou somos) subsidiários de uma cultura européia, mas será realmente necessário assumi-la em todos os modismos?

(FRAGA, 1988, p. 26)

Fraga baseia seu pensamento no *Manifesto Surrealista*, escrito por André Breton, texto que defende a ideia de que o surrealismo não é só uma estética, mas um meio de ser e ver o mundo. Conforme a perspectiva de Breton, o surrealista marca-se por uma forma de buscar vislumbrar a realidade existente por trás das convenções da razão. Como prova disso, Breton lista uma série de nomes que corresponderiam àqueles artistas que no passado teriam compartilhado a mesma visão dos surrealistas; seriam eles, portanto, os precursores, não apenas do movimento, mas de uma maneira especial de ver a arte e a própria vida. Por valorizarem o inconsciente em detrimento da razão, os surrealistas elegeram o automatismo psíquico como um dos recursos fundamentais para a criação de um texto surreal; tal elemento poderia encontrar paralelos com a obra e a condição de vida de Qorpo-Santo, pois como mencionamos, a doença que o acometera chamava-se monomania, ou seja, mania obsessiva por determinada idéia fixa, compulsão ou pessoa, que em seu específico caso estava ligada à escrita compulsiva.

O Surrealismo se propõe a realizar a criação estética sem a intervenção da lógica convencional, apoiando-se, sobretudo, em três técnicas: automatismo psíquico, sonhos e experiências de hipnose. Assim sendo, a obra de arte seria composta pela libertação de nossa consciência dos recalques ou sublimação do inconsciente, tomando como base a teoria tripartida da mente, um dos conceitos fundamentais da psicanálise freudiana.

(FRAGA, 1988, p.37)

Para defender essas idéias e ir de encontro a estudos consagrados como os de Flávio Aguiar e Guilhermino César, que defenderam a classificação do teatro de Qorpo-Santo como sendo Absurdo, Fraga faz um trabalho detalhado e lúcido sobre o teatro, a recepção e as características das comédias do dramaturgo gaúcho.

O livro é dividido em três partes. A primeira, intitulada “Um teatro surrealista?”, é composta por quatro capítulos, sendo o primeiro dedicado à recepção do teatro de Qorpo-Santo após seu (res)surgimento em 1966 e a como os diferentes críticos olharam

sua obra. O segundo faz um levantamento das principais características do Teatro do Absurdo. No terceiro, o autor faz uma apresentação sobre o surgimento do Surrealismo, suas principais características, e explica, mesmo que brevemente, que esse termo não corresponde a algo datado, referindo-se a fenômenos que sempre existiram e sempre existirão – ponto de vista semelhante ao de Breton.

“A estrutura perdida” é a segunda parte do estudo. Os dois capítulos que o constituem se atêm à estruturação textual das peças de Qorpo-Santo. Para tal feito, Fraga utiliza a abordagem semiológica, escolhendo-a por ela estar ligada ao texto em si e não a fatores externos a ele, como por exemplo, a montagem. Étiene Souriau é o autor vinculado às correntes semióticas escolhido para servir de referência para a análise, pois

Souriau se preocupa, antes de tudo, em definir o que seria uma “situação dramática”: é uma figura estrutural, desenhada num dado momento da ação, por um sistema de forças encarnadas nas personagens. (FRAGA, 1988: p. 51)

Fraga faz um sucinto, mas apropriado, exame do estudo de Étiene Souriau, apontando seus principais pontos. Porém, quando penetra no âmbito da estrutura das peças de Qorpo-Santo, o autor alega haver uma falta de adequação desse método semiótico às comédias.

Afirmamos que iríamos empregar o método de Souriau por nos parecer mais lógico e eficiente, e chegamos à conclusão de que mesmo as funções por ele consideradas fundamentais, não são localizadas com clareza. (FRAGA, 1988, p. 66)

O estudioso chega a essa conclusão, pois nas peças de Qorpo-Santo constata-se um caos que habita as partes estruturais, não havendo a possibilidade de encontrar nitidamente todos os elementos que devem estar presentes no drama, invalidando o método semiológico apresentado. Fraga então propõe que as comédias em questão sejam analisadas pelo viés do surreal e conclui:

O surrealismo do autor explica e justifica o caos que reinaria em sua obra. Sua estruturação é mental, ela tem que ser procurada não no real, mas no supra-real. A estrutura da realidade não existe porque a realidade é uma ficção. Qorpo-Santo consegue ultrapassá-la e reelaborar essa estrutura que estava aparentemente perdida.
(FRAGA, 1988, p. 68)

Na última parte do estudo, intitulada “O eu reencontrado”, o autor apóia as apreciações das peças de Qorpo-Santo em elementos comuns apresentados por elas e a estética surreal, tais como a exploração do impulso sexual e o automatismo psíquico. Com efeito, algumas peças de Qorpo-Santo podem ilustrar as implicações que o motivo do impulso sexual possui em sua obra. Em *Certa entidade em busca de outra* e *As Relações Naturais*, por exemplo, podemos observar o abalo que os pequenos vícios parecem promover em todas as instituições sociais representadas no universo do dramaturgo, os quais parecem assumir, na perspectiva de Qorpo-Santo, conotações catastróficas, visto que o desregramento moral de algumas personagens configura todo um universo às avessas. Em *As relações naturais*, por exemplo, a base familiar é completamente corrompida por conta de desejos proibidos. A corrupção manifestada na prática sexual desenfreada ocupa um lugar de destaque nessa preocupação apresentada por Qorpo-Santo com a moralização do indivíduo, com vistas à melhoria de todo o gênero humano.

Por seu turno, o automatismo psíquico é validado pelo falta de ordem nos acontecimentos e na estrutura dramática das peças. Essa ausência se deve ao fato de a escrita de Qorpo-Santo se dar “em jato”, ou seja, ser feita de uma só vez, sem revisão; tal fato pode ser comprovado pelo tempo que ele levou para escrevê-las e pela doença que acometera o dramaturgo.

Para finalizar, Fraga então apresenta a idéia central que norteou todo o estudo – a de que o teatro de Qorpo-Santo é surrealista. Nessa conclusão ele enumera alguns fatores que denunciam a manifestação do impulso surrealista, tal como observado pelo estudioso Henri Béhar, sendo eles:

1. Automatismo verbal;
 2. A libertação da linguagem;
 3. Produção de imagens arbitrárias que independam das realidades relacionadas com a palavra;
 4. Presença ou busca do Maravilhoso;
 5. Irrupção das forças do sonho;
 6. Humor;
 7. Descaracterização da personagem que não obedecerá, na sua construção, a processos psicológicos;
 8. Gestos e palavras desprovidos de “realidade carnal” que libertam, entretanto, uma “torrente devastadora da poesia”.
- (BÉHAR, apud FRAGA, 1988, p. 103)

Segundo Fraga, todos esses elementos podem ser encontrados nas comédias de Qorpo-Santo, o que leva à constatação da aproximação estreita do teatro do autor brasileiro com a estética surreal. Antes de concluir o estudo, Fraga elabora várias questões pertinentes a seu processo argumentativo, como, por exemplo, a explicação para encaixar o teatro - uma arte que não agradava Breton por ser sistemática, ou seja, por possuir um padrão, o que tornaria difícil a livre expressão - na estética surreal. A explicação para tal aproximação tem base na falta de estruturação da forma e da lógica em Qorpo-Santo, o que dificulta suas montagens.

Ao final da leitura de *Qorpo-Santo: surrealista ou absurdo?*, é possível enxergar com clareza todos os argumentos usados pelo autor para conferir uma nova visão à obra do dramaturgo gaúcho; Fraga nos apresenta um novo olhar, uma nova chave de leitura.

Quando se investiga a fortuna crítica dedicada a Qorpo-Santo, depara-se também com estudos que não contam com a mesma celebridade dos trabalhos de Aguiar e Fraga, mas que são válidos por apresentarem contribuições importantes para o entendimento das comédias. Esses textos de menor vulto oferecem um espectro crítico importante; isso, pois, Qorpo-Santo, na qualidade de autor recentemente descoberto e ainda, de certa forma, incompreendido, figura com pouca frequência em estudos de grande divulgação. Dessa maneira, será na produção mais recente e ainda não largamente reconhecida que se encontrarão, mais freqüentemente, as referências para a investigação de sua obra.

Dentre esses estudos, merece destaque o livro *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, de Leda Maria Martins, que aponta elementos modernos nas comédias do dramaturgo, sem, contudo, filiá-lo a nenhuma estética específica:

A escritura de Qorpo-Santo posterioriza o próprio autor e nos antecipa em mais de 100 anos, forjando no espectador atual e no imaginário da modernidade um perturbador efeito de presente. Qorpo-Santo rompe os véus da mimese realista e nos introduz uma cena ilusória que não mascara sua natureza de jogo, fantasia, representação. (MARTINS, 1991, p. 31)

Segundo a autora, a metateatralidade é um expediente moderno que tem grande incidência em algumas comédias de Qorpo-Santo; o estudo de Lionel Abel, intitulado *Metateatro*, serve de base para a apreensão do conceito de metateatro aplicado por Leda Maria Martins a determinados recursos presentes na obra do dramaturgo gaúcho:

Nessa desconstrução dos elementos do teatro tradicional, Qorpo-Santo cria uma atmosfera de ilusão permanente, um mundo que

encontra realidade no fluir constante da fantasia interior do autor. O teatro projeta-se reflexivamente como teatro e a vida como sonho, duas das características básicas apontadas por Lionel Abel como definidoras do metateatro. (MARTINS, 1991, p. 39)

Leda afirma que só é possível identificar o metateatro nas peças de dupla face ou de faces alternadas, recorrendo assim à terminologia criada por Flávio Aguiar em *Os Homens Precários*, anteriormente discutida nesse capítulo. A autora analisa as peças *A impossibilidade de santificação*, *As relações naturais* e *Hoje sou um; e amanhã outro*: todas possuem enredos duplos ou de faces alternadas, o que caracteriza uma duplicidade. Em *A impossibilidade de santificação*, por exemplo, há uma ligação entre o real e o ficcional, já que a personagem C-S é uma alusão explícita a Qorpo-Santo; *As relações naturais*, por sua vez, apresenta um lar de família que é, ao mesmo tempo, um bordel; já *Hoje sou um; e amanhã outro* passa “de um argumento a outro instantaneamente, sem que haja retorno à direção inicial e sem que os dois enredos guardem alguma relação fundamental entre si.” (MARTINS, 1991, p. 48)

Duplicando o enredo, Qorpo-Santo quebra a tradição da unidade de ação, deixando o espectador consciente de que a realidade cênica é necessariamente polivalente. Promovendo essa dualidade, o autor chama a atenção para a representação em si e, insistindo para que a audiência mantenha cognitivamente uma visão bifocal, Qorpo-Santo, como muitos dramaturgos modernos, sustenta a dialética que existe entre a realidade e a ilusão, entre verdade e representação.

(MARTINS, 1991, p. 42)

A constituição das *personas* dramáticas é outra característica importante dentro do teatro de Qorpo-Santo. Essas figuras cômicas são construídas sob alicerces abstrusos que evocam indagações nascidas do embate entre ser algo e querer ser outro; as armadilhas colocadas ao longo do caminho das personagens parecem provir precisamente do conflito existencial presente em seus íntimos. Esse fator é reincidente em toda produção teatral de Qorpo-Santo, implicando um aspecto atuante em todas as partes constitutivas do drama. Em todas as comédias do dramaturgo, estabelece-se uma desordem oriunda da instabilidade emocional das personagens; por conta disso, existe uma conexão frágil entre todas as partes da peça. A instabilidade procedente desses seres afeta e transforma a estrutura dramática; enredo, cenário etc. Assim, a dualidade e as cisões presentes no íntimo das personagens encontram reflexo no desenvolvimento estrutural das peças, como se essas instâncias fossem contaminadas pela dualidade que,

na psicologia complexa das personagens de Qorpo-Santo, assume as formas de conflitos tais como moral *versus* imoral e correto *versus* censurável. Esse elemento característico da constituição das personagens de Qorpo-Santo é reconhecido por Leda Maria Martins e discutido nos seguintes termos:

Essa natureza dual e maleável é freqüente nos personagens de Qorpo-Santo, que se configuram, simbolicamente, como representação de representações; há tantas máscaras, tantas faces, quantas as situações em que os personagens se encontram. Projetando constantemente um duplo vetor para representação, Qorpo-Santo mantém oscilantes as noções de dramatização em si; o autor nos desenha personagens multifacetados que se traduzem histrionicamente, numa multiplicidade de egos distintos, às vezes opostos.

(MARTINS, 1991, p.55)

A caracterização das personagens está intimamente ligada, segundo Leda Maria Martins, a aspectos do drama moderno; esses tipos dramáticos estão atrelados a algumas formas de construção típica moderna que oferece amplo espaço à superficialidade e à tipificação, o que denota a desorientação do sentido e o *nonsense* de sentido.

Com todos esses elementos provenientes do teatro moderno, Qorpo-Santo subverte as unidades do teatro clássico, como tempo, espaço e cenário. Os enredos não apresentam uma seqüência lógica, ao contrário, nos oferecem tramas cheias de armadilhas, com histórias fragmentadas unidas por um fio condutor inexistente; além de não usar adequadamente partes essenciais do drama como cena, quadro e ato, conferindo um sentido particular a esses termos:

Desmembrando o enredo em unidades distintas, Qorpo-Santo criou o que poderíamos denominar **cenas totais** ou **totalizantes**, ou seja, cenas ou quadros que contêm em si toda a sua significação última, que se constroem e se significam sem se ancorarem em nenhuma ligação precedente. Não há geralmente em suas peças uma ação única e centralizadora, em cuja direção converjam as peripécias apresentadas. Há tantas ações quantos forem as cenas ou quadros, sendo comum a lacuna de qualquer vínculo que contribua para o desenvolvimento de um argumento distintivo e catalisador. Muitas cenas funcionam como instantâneos, enfoques diversos de um mesmo assunto ou de assuntos completamente diferentes, não mantendo nenhuma relação intrínseca entre si.

(MARTINS, 1991, p. 64)

O cenário e o tempo são elementos que também sofrem alterações por conta da atmosfera caótica na qual se desenvolvem as peças de Qorpo-Santo. Um exemplo da confusão do espaço encontra-se em *A santificação transformada*, em que uma mesma sala ocupa três significações distintas e transforma-se em escritório, repartição pública e delegacia de polícia. O tempo desconexo pode ser observado na comédia *Duas páginas em branco*, em que os acontecimentos que envolvem o casal Mancília e Espertalínio não obedecem a uma ordem cronológica verossímil. Eles se apaixonam, vão para o quarto e, segundo a personagem da menina Isolina, se casam; porém a falta de sentido do tempo é expressa por Mancília, que expõe fatos que aconteceram no dia de seu casamento, como a morte da sua mãe e o adoecimento do seu pai; mas nada disso é exposto ao público/leitor, que não presenciou tais eventos.

Para finalizar seu estudo, Leda Maria Martins chama a atenção para outro dado fornecido pelo teatro de Qorpo-Santo – a ausência de consonância entre o discurso moral presente nas falas dos personagens e a maneira pela qual os fatos são apresentados:

na maioria das peças de Qorpo-Santo, o discurso ideológico não encontra elementos que ratifiquem e que lhe dêem natureza de verdade. A desconstrução dos elementos cênicos, a mudança repentina nas atitudes dos personagens, a caracterização farsesca dos mesmos, os gestos apalhaçados, as situações grotescas e a projeção de um mundo fundamentalmente ilusório transgridem o pólo moralista, tornando-o irônico e ampliando a polissemia dos textos.

(MARTINS, 1991, p. 81)

O livro *O moderno teatro de Qorpo-Santo* apresenta um estudo cujo enfoque são os vários elementos modernos que constituem o teatro do dramaturgo gaúcho; a autora defende que antes de filiar Qorpo-Santo a uma estética específica, é possível olhá-lo tão-somente como um autor de teatro moderno, que revolucionou a constituição dramática, antecipando elementos que só seriam sancionados após 1866.

Outro estudo que merece menção é *O teatro na estante*, de João Roberto Faria, no qual o autor faz uma análise textual e não cênica de alguns dramaturgos brasileiros e estrangeiros. Dentre esses autores estudados, encontra-se Qorpo-Santo, cuja obra dramática é matéria do capítulo seis, intitulado “Qorpo-Santo: as formas do cômico”. Nesse sucinto capítulo, Faria aborda

o problema do cômico na linha de Henri Bergson, ou seja, considerando as comédias do controvertido escritor gaúcho como textos que provocam o riso, sem me preocupar com a reação dos interlocutores possíveis.

(FARIA, 1998, p.74)

O autor faz uma ligação entre a produção dramática do comediógrafo gaúcho e a tradição da comédia; sendo assim, utiliza vários estudos ligados ao cômico e à análise teatral. Dentre eles o trabalho de Bergson é tomado como referência, sobretudo no que tange à enumeração de cinco tipos diferentes de comicidade: a comicidade das formas, dos movimentos, das situações, das palavras e dos caracteres. O trabalho de João Roberto Faria também dialoga com o estudo de Eric Bentley, *A experiência viva do teatro*, para tecer investigações sobre a farsa. Esses trabalhos serão explorados por Faria para avaliar como o cômico se desenvolve na peça *Mateus e Mateusa*:

Mateus e Mateusa reúne duas características essenciais da sátira, apontadas por Northrop Frye: o humor baseado num senso grotesco e absurdo e a inventiva. No primeiro caso, estão os velhos com seus “corpos surrealistas”, o tema do adultério e as filhas com seus pulinhos e trejeitos que as tornam caricaturas de filhas; no segundo, percebe-se o ataque feroz ao desrespeito das instituições nas palavras de Barriôs, porta-voz do autor, ou mesmo na cena da briga com os livros. O final da comédia deixa transparecer, por incrível que pareça, o conservadorismo e o moralismo de Qorpo-Santo, preocupado com a defesa da família, mas desastrosamente metendo os pés pelas mãos. Quer dizer, o discurso de Barriôs não salva as instituições ou o conceito de família. É também uma peça retórica e, como tal, pode ser compreendida pelo ângulo da paródia. E isso anula qualquer dimensão moralizadora.

(FARIA, 1998, p. 84)

Além de traçar um paralelo entre a forma como Qorpo-Santo confecciona suas comédias e a tradição cômica anterior a ele à qual sua obra se vincula, Faria comenta outros aspectos relevantes na produção dramática de Qorpo-Santo, como a obscenidade ligada ao sexo.

O ponto mais relevante nesse estudo, que interessa de maneira direta ao nosso trabalho, é a forma como Faria analisou as peças do comediógrafo, traçando um paralelo entre elas e toda a tradição dramática do cômico, ou seja, em seu trabalho há uma explicação sobre algumas fontes de inspiração absorvidas por Qorpo-Santo. Para concluir, Faria observa que Ionesco e Qorpo-Santo utilizaram a mesma tradição cômica para realizar sua produção dramática; porém há diferenças acentuadas nos resultados finais apresentado pelas obras desses dois dramaturgos:

as fontes da comicidade de Ionesco são as mesmas de Qorpo-Santo: o grotesco, a caricatura, a farsa, a paródia, o burlesco, a agressão – todas as formas do baixo cômico. Não é o mesmo, porém, o resultado da aplicação desses recursos. Ionesco é um escritor sofisticado, que começou a escrever sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, conscientemente preocupado em romper as amarras do teatro realista e em buscar um caminho novo para exprimir as angústias e as dúvidas de um tempo dilacerado pela ação brutal do homem. Qorpo-Santo foi um escritor provinciano, que escreveu ora em sua lucidez ora em sua loucura uma obra desigual, com momentos geniais, sem dúvida, mas sem a amplitude e a significação do Teatro do Absurdo.

(FARIA, 1998, p. 94)

A leitura desses estudos a respeito da dramaturgia de Qorpo-Santo tem importância, pois elucidam várias questões que envolvem sua obra e destacam elementos nela recorrentes. De Guilhermino César a João Roberto Faria podemos perceber a dificuldade de encaixar a produção dramática de Qorpo-Santo em um sistema analítico fechado. O comediógrafo, com toda certeza, foi uma figura singular no teatro do século XIX, e até nos dias atuais, aparentemente, não encontramos dramaturgos brasileiros conhecidos que se equiparem com suas “inovações” técnicas.

A nossa linha de análise das comédias do dramaturgo gaúcho buscará fugir de alguns lugares-comuns que se tornaram praxe nos estudos sobre sua obra. Assim, não filiaremos Qorpo-Santo a nenhuma estética específica e não enfatizaremos os pontos modernos de sua produção. Optamos por entender a sua obra de uma perspectiva interna, elegendo motivos nela recorrentes como chaves de leitura.

Nosso trabalho tem por objetivo analisar algumas peças de Qorpo-Santo levantando elementos que julgamos serem pertinentes ao entendimento da sua obra, tendo em vista critérios como reincidência e aparente consonância com o fio estético condutor de sua produção; sendo assim, focaremos nossas atenções no desdobramento, um dos motivos mais reiterados na obra do dramaturgo gaúcho. O *tópos* do desdobramento é recorrente em suas comédias, nelas constata-se a existência de dois universos antagônicos que convivem, mas não se misturam perfeitamente, em uma dinâmica singular que configura uma forma de ação sobre a qual paira sempre a atmosfera da cisão.

A escolha do *tópos* do desdobramento, como dito, deve-se ao fato de ele parecer constituir um aspecto (formal e temático) reiterado na obra de Qorpo-Santo,

comportando muitas das singularidades de sua dramaturgia, de modo que, considerações nesse âmbito poderiam servir à compreensão da produção do autor gaúcho em sua totalidade. As peças analisadas são: *Mateus e Mateusa*, *As Relações Naturais*, *A Separação de Dois Esposos*, *Certa Entidade em Busca de Outra*, *Duas Páginas em Branco* e *O Marinheiro Escritor*. A escolha recai sobre essas comédias pelo fato de elas apresentarem o desdobramento de uma maneira clara; nelas percebemos que as personagens são portadoras dessas dualidades que afetam toda a estrutura dramática, nos permitindo visualizar a presença de duas forças antagônicas que atuam dentro da ação. A existência do que convencionamos chamar aqui de dois mundos contamina todos os outros elementos que atuam dentro da comédia como ação, cenário, personagens, espaço etc., instituindo um universo perturbador, desorientador e ilusório. Acreditamos que a singularidade de Qorpo-Santo reside nesse fato, por isso buscaremos tentar decifrar como e quando o dual age na dramaturgia qorpo-santese.

Sendo assim, é válido destacar que usaremos o termo *desdobramento* para definir todas as manifestações de dualidades, conflitos e cisões que, como já dito, constituem motivo reincidente na obra do comediógrafo. A partir do desdobramento, buscamos entender como se configura a estrutura das comédias de Qorpo-Santo. Visamos assim a delinear um conceito-chave para a análise interpretativa de sua obra dramática, focados em subsídios dados pelas peças, assim como pela tradição dramática e crítica do século do XIX e a anterior a ele. Dessa maneira, pretendemos apresentar um mirante para observação da obra Qorpo-Santo, tentando compartilhar, na medida do possível, com seu olhar, de modo a compreender suas influências e sua época.

Para atender a tal orientação, faz-se necessário que se considere o contexto no qual a obra de Qorpo-Santo esteve inserida, levando-se em conta a produção dramática brasileira no século XIX. Mesmo que seu teatro seja manifestação única, produzida solitariamente e à margem das obras que caracterizaram o teatro brasileiro do século XIX, o entendimento dessa época, por meio das idéias, gostos e tendências que a caracterizaram, permite que se tenha uma amostra do ambiente cultural em que Qorpo-Santo esteve inserido. Desse modo, podem-se obter pistas do quão sintonizado ou dissonante ele esteve das idéias teatrais de sua época.

O estudo do contexto em que viveu e produziu Qorpo-Santo parece iluminar não apenas o contraste de sua obra com a de seus contemporâneos, mas também permite que se depreenda o ambiente em que o autor formou seu perfil artístico, as tendências com as quais poderia ter contato e as possibilidades oferecidas pela época para a criação de

sua obra. Além do mais, a leitura de suas comédias, em diálogo com sua época, oferece corrimão seguro para que as considerações críticas a respeito de sua produção não se percam em anacronismos sugeridos pela aparente atmosfera de vanguarda que a cerca. Por conta disso, uma investigação sucinta da trajetória do teatro brasileiro até a época de Qorpo-Santo configura matéria do capítulo seguinte.

2. A CRIAÇÃO: LEVANTAMENTO DE ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICAS LIGADAS AO TEATRO BRASILEIRO

2.1 ESTABELECENDO UM ELO: TEATRO, LITERATURA E IDENTIDADE NACIONAL

Para que adentremos mais pontualmente nas questões que propomos para a análise do teatro de Qorpo-Santo (a saber, as questões concernentes às faces do desdobramento em sua obra), é preciso que se percorram antes alguns caminhos histórico-críticos relacionados ao teatro nacional.

Tanto a história quanto a crítica teatral brasileiras do século XIX têm importância para o entendimento do contexto no qual Qorpo-Santo esteve inserido. O *Zeitgeist* fornece informações relevantes para conceber como se construiu o fazer teatral desse dramaturgo tão peculiar no contexto brasileiro. Para se mensurar sua peculiaridade, deve-se saber em relação a quê Qorpo-Santo foi peculiar. Ora, considerações sobre a época e o contexto sócio-cultural em que Qorpo-Santo produz sua obra permitem que se apure quais foram suas possíveis fontes de inspiração e como ele construiu sua dramaturgia, amparada nas tendências teatrais que vigoravam no Brasil da época e em elementos inerentes à própria tradição do teatro ocidental, articulando, nesse último aspecto, as referências fornecidas pela cultura popular às oferecidas pela cultura erudita. O primeiro passo no sentido de esclarecer as relações do teatro de Qorpo-Santo com seu contexto cultural deve levar em conta a própria história da dramaturgia no Brasil.

A tentativa de se definir categoricamente um marco inicial da história do teatro brasileiro esbarra em uma série de obstáculos. Isso pode ser constatado em diferentes estudos que se dedicam à história das produções dramáticas no Brasil. A dificuldade de se delinear uma linha de partida que definiria o começo da nossa tradição teatral é compartilhada pela história da literatura brasileira como um todo, que impõe a necessidade de um grande esforço teórico para definir suas origens, abrindo-se a um emaranhado de suposições.

Afrânio COUTINHO (1955), no livro *A literatura no Brasil*, faz um estudo pautado na periodização da nossa literatura; ou seja, ele divide a história literária brasileira em períodos de acordo com as características estéticas das obras aqui produzidas. Para Coutinho, a evolução das formas estéticas no Brasil materializou-se

nos seguintes estilos: barroco, neoclassicismo, arcadismo, romantismo, realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, impressionismo e modernismo. O crítico considera para sua categorização também elementos exteriores ao fazer literário, atestando que

a crítica estética não implica o afastamento ou isolamento de outros conhecimentos necessários à situação da obra literária e à compreensão de suas relações no tempo e no espaço. São conhecimentos secundários, subsidiários, auxiliares, mas que não se podem omitir.

(COUTINHO, 1955, p.12)

Sendo assim, Coutinho considera que o começo da nossa história literária poderia ser pontuado pela *Carta* na qual Pero Vaz de Caminha relata o descobrimento, já que foi escrita no Brasil. O autor defende que tudo o que foi produzido em solo brasileiro pode ser encaixado na história literária; porém, nem tudo é considerado literatura genuinamente brasileira, pois os escritores de períodos como o colonial ainda estavam ligados de maneira estreita aos modelos portugueses, não havendo, desse modo, uma literatura com aspectos nacionais legítimos a essa época. Segunda as diretrizes de Coutinho, a nossa literatura passou por várias fases até começar a construir sua identidade nacional.

Antonio CANDIDO (1975), em *Formação da Literatura Brasileira*, define o conceito de literatura como um conjunto de obras com certa identidade nacional, ligadas historicamente e sociologicamente; para o autor, nossa literatura começa por volta de 1750 e não – como tradicionalmente é apontado pela historiografia literária brasileira – no século XVI, com o Quinhentismo. Candido nos diz que até 1750 no Brasil não havia um *sistema* literário e sim manifestações literárias que ocorriam isoladamente no país. A definição de “manifestações”, atribuída pelo crítico às obras anteriores ao período iniciado em 1750, deve-se ao fato de elas não possuírem um “corpo” formado com um enfoque direcionado. Na segunda metade do século XVIII, época em que a escola que vigorava era o Arcadismo, é que se começaria a criar uma unidade literária, ou seja, é a partir desse momento que os escritores brasileiros de maior relevância focam suas atividades literárias para um mesmo ponto e começam a dar nuances específicas à nossa literatura. Conforme diz Candido:

Se desejarmos focalizar os momentos em que se discerne a formação de um sistema, é preferível nos limitarmos aos seus artifícios imediatos, mais os que vão se enquadrando como herdeiros nas suas diretrizes, ou simplesmente no seu exemplo. Trata-se, então, (para dar realce às linhas), de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária.

(CANDIDO, 1975, p. 24-25)

Concluimos, a partir dessas orientações, que Candido não considera obras do Quinhentismo e do Barroco como manifestações estéticas que atestam uma literatura tipicamente brasileira, tendo sido produzidas em um contexto em que o Brasil estava subordinado culturalmente a Portugal – diferentemente do Arcadismo, momento em que os primeiros indícios de nativismo insinuam-se nas obras aqui realizadas. Assim, uma linha cronológica da nossa literatura começaria com o Arcadismo e chegaria até os dias atuais.

Tanto o estudo de Coutinho quanto o de Candido são densos e complexos; a referência a eles aqui foi feita de maneira simples e superficial; apenas os mencionamos como meio de elucidar como o processo crítico literário no Brasil apresenta dificuldades no que tange à definição de uma origem exata de nossa produção. Utilizamos aqui o caso preciso da literatura como ilustrativo para outras manifestações culturais de nosso país, inclusive o teatro, fenômeno alvo de nossas atenções. Isso é possível, pois, no Brasil, demorou-se muito para se afirmar uma tradição cultural autônoma, tanto literária quanto ligada a outras artes. Em vista disso, curiosamente, se apresenta uma proximidade entre a literatura e o teatro, pois tanto uma como o outro se fortalecem no século XIX, período no qual a preocupação pelo desenvolvimento de uma vida cultural independente e tipicamente brasileira delinea-se mais concretamente.

Décio de Almeida PRADO (2008) em *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)* traça uma linha histórica do teatro brasileiro, começando por Anchieta e terminando em Artur Azevedo. No capítulo “O Período Teatral”, Prado faz um breve apanhado das principais características do fazer teatral no Brasil antes do Romantismo.

José de Anchieta (1534-1597) servia-se do teatro para catequizar os índios da nova terra; utilizava-se dos recursos cênicos para compor seus sermões dramatizados, sem grandes preocupações estéticas. O século XVII, por seu turno, foi marcado pela estagnação do teatro brasileiro; tal atividade somente retornará a acontecer a partir do século XVIII. Nessa época, os primeiros textos teatrais no Brasil são impressos e há um

desenvolvimento, ainda que de forma não aprofundada e amadora, do teatro. Constatase nesse período um vínculo muito estreito entre o teatro e a igreja:

A igreja católica continua a desempenhar papel relevante no teatro, pelo menos até meados do século. Uma religiosidade difusa e mal compreendida infiltrava-se de resto em todas as atividades sociais da Colônia, esbatendo, como em Portugal, as fronteiras entre o sagrado e o profano. Um viajante francês, que passou pela Bahia em 1717-1718, deixou consignado o seu espanto perante o que presenciou numa festividade religiosa, durante a qual “maus atores” representaram uma “comédia medíocre” espanhola. Dentro ou fora da igreja dançavam, “misturados, padres, freiras, monges, cavalheiros e escravos”, sem contar o Vice-Rei e “mulheres de vida fácil”, o que arrancou do visitante um comentário ácido: “só faltavam bacantes nessa festa”.

(PRADO, 2008, p. 22)

São construídos, entre os anos de 1760 e 1795, teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife, em São Paulo e Porto Alegre; tais construções ficaram conhecidas como Casas da Ópera – a ópera italiana foi um gênero novo que teve grande repercussão entre a monarquia portuguesa e, por conta disso, o Brasil teve acesso a esse estilo. No entanto, aqui no Brasil, o que se chamava ópera assumiu contornos próprios:

A palavra “ópera” não deve despertar conotações européias. No contexto nacional aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto, executando-se a parte musicada conforme os recursos locais.

(PRADO, 2008, p. 24)

Ao final do capítulo, depois de descrever como o teatro foi concebido em todo o período destacado (do século XVI ao XVII), Prado finaliza, chegando às seguintes conclusões:

Impõem-se algumas conclusões. Uma é a baixa qualidade dos espetáculos coloniais, reiterada com maior ou menor severidade por todos os visitantes. Outra é a presença constante de mulatos nos elencos, como se constituísse uma especialização profissional, para a qual concorreriam seja a propensão da cultura negra para a música, seja para o descrédito em que era tida a profissão de ator, atraente apenas para as classes mais pobres. Recapitulando e sintetizando, para terminar estes três séculos de domínio português, diríamos que o teatro brasileiro oscilou, sem jamais se equilibrar, entre três sustentáculos: o ouro, o governo e a Igreja católica.

(PRADO, 2008, p. 27)

Outro estudo com bastante relevância para a história crítica do teatro brasileiro é o *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi; nele o autor faz um estudo minucioso sobre os principais dramaturgos brasileiros, desde o século XVI até o final do século XX.

O segundo capítulo, “Vazio de dois séculos”, é dedicado aos séculos XVII e XVIII que, como já foi mencionado, foram séculos com pouca produção dramática, quando o teatro brasileiro sofre uma estagnação que só terminaria no século XIX. O autor cita alguns escritores que produziram peças teatrais no Brasil, mas explica o porquê de não podermos considerá-los autores de uma dramaturgia nacional. É o caso de Manoel Botelho de Oliveira (1637-1711), considerado o primeiro comediógrafo do país; porém Magaldi expõe que, dada a configuração de suas peças, só é possível dizer que ele foi o primeiro poeta a imprimir seus textos dramáticos:

As comédias foram escritas em espanhol, observando modelos hispânicos, e não parece que tenham sido representadas. O gênero que lhes foi atribuído (“descante cômico reduzido em duas comédias”) negaria até a pretensão de que se destinassem ao palco.
(MAGALDI, 2001, p. 25)

Seguindo o mesmo raciocínio, ou seja, que considera escritores que, segundo Magaldi, não produziram obras legitimamente nacionais, citaremos Antonio José da Silva (1705-1739), vulgo *O Judeu*, que foi:

queimado aos 34 anos de idade, pela Inquisição, fez teatro para o Bairro Alto de Lisboa, e suas “óperas”, que se filiam longinquamente às farsas populares plautianas, estão mais próximas do que se escrevia em sua época na Itália. Alguns críticos de autoridade, a cuja frente se encontra Silvio Romero, procuram definir como brasileira a natureza do lirismo de Antonio José. Não conseguimos, num cômputo final, reconhecer que os possíveis laivos nacionais superem o cunho alienígena de sua obra.
(MAGALDI, 2001, p. 31)

E Sábato Magaldi conclui:

Assim como incorporamos Anchieta e tantos outros nomes estrangeiros ao nosso patrimônio literário e cultural, devemos ceder

o Judeu às letras portuguesas. Com evidente prejuízo para nós, é claro.

(MAGALDI, 2001, p. 32)

Tanto em *Historia Concisa do Teatro Brasileiro* como em *Panorama do Teatro Brasileiro*, somos informados de que houve um longo período de estagnação no teatro nacional; época em que pouco foi produzido, e período também carente de documentos históricos que comprovem a existência de outras atividades dramáticas.

Nessa primeira parte, procuramos elucidar, sem grande profundidade, a dificuldade de localizar um ponto exato do nascimento de nossa literatura; algo que apresenta congruência com o aparecimento do teatro nacional. Quando falamos em surgimento do teatro, não estamos apenas nos referindo a montagens teatrais feitas no Brasil, e sim a textos dramáticos escritos aqui e que, mais do que isso, tenham uma ligação com a cultura nacional, remetendo aos nossos costumes, à realidade e à nossa visão de mundo. A questão da nacionalidade da produção cultural brasileira apresenta-se como assunto delicado, visto que temos uma grande dificuldade em definir nossa identidade cultural; complicação proveniente do processo de colonização. Durante muito tempo ficamos subordinados a modelos fornecidos por Portugal e aos ditames de outras culturas. A nossa legitimação como nação ainda é algo em construção, visto que só começamos a ter uma consciência da importância da identidade nacional no século XIX.

2.2 O TEATRO BRASILEIRO DO SÉCULO XIX

O século XIX brasileiro é marcado por mudanças significativas da sociedade brasileira: a vinda da família real (1808) e a Independência do país (1822) são fatores que impulsionaram uma transformação no pensamento e nos *modus vivendi* dos brasileiros da época. Com a realeza portuguesa instalada no Brasil, houve uma alteração fundamental - de Colônia passamos a Corte e com isso houve uma preocupação em adequar o passo entre a cultura brasileira e a ocidental, como afirma Francisco de Assis Silva:

O Rio de Janeiro se modificou com a instalação da Corte. Modernizou-se e transformou-se num centro social, político e econômico, que atraía pessoas de diferentes camadas sociais. A

população do Rio aumentou de 50.000 para 110 mil pessoas em apenas dez anos.

(SILVA, 1992, p. 115)

Todos esses acontecimentos foram de extrema importância para o desenvolvimento das artes, dentre elas, o teatro. Dom João VI constrói um verdadeiro teatro no Rio de Janeiro e traz de Portugal Companhias Teatrais com artistas renomados. Em *História Concisa do Teatro e Panorama do Teatro Brasileiro*, ambos os autores evidenciam que o verdadeiro “surgimento” de uma dramaturgia legitimamente brasileira se dá no século XIX. Tal momento é de grande importância para nossa reflexão, já que Qorpo-Santo escreveu toda sua produção dramática em 1866 e presumimos que sua obra tem uma ligação consideravelmente próxima com o pensamento artístico desse período.

O já mencionado livro *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*, de João Roberto Faria, apresenta um estudo detalhado a respeito da dramaturgia desse período, trazendo informações pontuais sobre o fazer teatral e traçando também um panorama do pensamento intelectual ligado ao teatro brasileiro de então. Para nossa perspectiva de estudo, tem maior relevância o pensamento crítico da época, já que oferece referência para a compreensão do estatuto do teatro junto aos homens de letras do Brasil oitocentista (e indiretamente permite que se depreenda o gosto médio da época). Por isso, nos ateremos mais ao percurso de configuração das idéias teatrais no Brasil nesse período, do que a questões ligadas especificamente aos dramaturgos da época.

O Romantismo vigorava na ocasião em que começaram a vir à tona as primeiras discussões acerca da concepção teatral brasileira. Em 1827, Vitor Hugo (1802-1885) escreve o prefácio de sua peça *Cromwell*, no qual inaugurou o principal período da teoria estética romântica na França. Nesse manifesto pode-se ler o seguinte postulado: “a poesia do nosso tempo é o drama, já que o drama é a única forma poética que busca o real, fazendo-o à imitação da natureza, *combinando o sublime e o grotesco* e procurando *a harmonia dos contrários*” (HUGO, 1988). Embora as propostas de Hugo, de reformulação da dramaturgia – por meio da união entre o elevado e baixo, o sublime e o grotesco, o trágico e o cômico, gerando uma forma dramática híbrida, chamada por ele de *drama* –, estejam em sintonia com as reflexões sobre o teatro europeu no século XIX e tenham repercutido em vários países, no Brasil sua recepção deu-se de maneira diferente. As idéias dos primeiros acadêmicos brasileiros que discorreram sobre teatro mostram como há uma divergência entre a forma que eles acreditavam ser a correta de

fazer teatro e a maneira romântica que vigorava em todo o Ocidente. O *Ensaio sobre a tragédia*, de 1833, escrito por Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga (estudantes de Direito) e publicado na *Revista da Sociedade Filomática*, defende os princípios do Classicismo, contrapondo as peças de Corneille, Racine e Voltaire, consideradas de excelência, com as obras defeituosas que não seguem os modelos clássicos, ou seja, as peças românticas. Como se pode notar, o cenário teatral do Brasil do século XIX inicialmente é marcado por uma tônica conservadora, que durante algum tempo ainda caracterizará a opinião de nossos primeiros críticos e também a produção no país.

Em 1836, Justiniano, residente na capital (Rio de Janeiro) e escrevendo no jornal *O Cronista*, passa a defender a idéia de que as peças teatrais encenadas no Brasil deveriam ser comentadas nos jornais; inaugurando assim, a nossa crítica teatral e se tornando o primeiro crítico de teatro no país. Nesse mesmo ano, João Caetano, um dos maiores atores brasileiros, começa a encenar peças da tradição romântica de Alexandre Dumas e Victor Hugo:

Na *Revista da Sociedade Filomática*, Justiniano e seus companheiros haviam feito uma defesa cerrada da regra das unidades, a pedra da poética clássica. Agora, o crítico de *O Cronista* evolui para uma aceitação das conquistas formais do drama, mas exigindo cuidados com a verossimilhança. Suas observações são pertinentes para a época, mas se aplicam principalmente aos melodramas. O drama romântico, salvo raríssimas exceções, não faz mudanças de cenário no interior de ato e sim nos intervalos de um ato para outro. Apesar de alguns equívocos e imprecisões, a crítica teatral de Justiniano é um documento importantíssimo para compreendermos o surgimento do teatro brasileiro no romantismo. As questões que ele aborda reaparecem no pensamento e no trabalho de outros críticos e também nas reflexões e obras do dramaturgo do mesmo período, que tinham diante de si três caminhos: o da tragédia, o do melodrama e o drama romântico.

(FARIA, 2001, p. 30)

O escritor Gonçalves de Magalhães morou na Europa muitos anos e “presenciou todo o processo de afirmação da estética romântica” (FARIA, 2001, p. 31); tal fato foi de suma importância para o teatro no Brasil, pois em sua volta trouxe consigo um drama de sua autoria, que tinha como intuito impulsionar o fazer teatral no país. A peça, intitulada *Antonio José ou O Poeta da Inquisição*, foi montada pela primeira vez no dia 13 de março de 1838 e contou com João Antonio no papel principal; é considerada, por

muitos historiadores da literatura, como a primeira obra legitimamente brasileira, pois foi escrita, encenada e tem como enredo a história de um brasileiro. Há também outro ponto relevante para a importância de tal obra: foi a partir da encenação de *Antonio José* que houve uma preocupação com a cenografia e o figurino, elementos que até então eram relegados ao segundo plano:

Gonçalves de Magalhães compreendeu muito bem as diferenças que existem entre uma tragédia e um drama. A forma intermediária que buscou ao escrever *Antonio José* e *Oligiato* deveria, em tese, caracterizar um tipo de ecletismo em que se equilibrassem os aspectos clássicos e românticos. Na prática, porém, o que sucedeu foi o predomínio da formação clássica. Esta, aliás, foi tão forte em toda a vida literária do escritor que Alcântara Machado chamou-o de “romântico arrependido”.

(FARIA, 2001, p. 37)

Porém, a produção dramática que vigoraria no Brasil nos anos seguintes à estréia de Gonçalves de Magalhães seria bem distinta da feita e defendida pelo escritor. O melodrama teve grande aceitação pelo público e logo passaria a vigorar com força nas companhias em atividades no Rio de Janeiro. Martins Pena e Luis Antônio Burgain são dramaturgos que escreveram peças de estilo melodramático. O melodrama se constitui da seguinte forma:

São os enredos emaranhados, repletos de surpresas, coincidências extraordinárias, alguma inverossimilhança, reviravoltas e muita imaginação. (...) o melodrama devia sempre promover a justa recompensa da virtude e da punição do crime. (...) Maniqueísta e moralizador, o melodrama era um espetáculo para as massas, que se encantavam com a ação dramática trepidante, as emoções fortes, o sentimentalismo, a linguagem enfática e a gestualidade eloquente.

(FARIA, 2001, p. 38)

Assim como na literatura, o teatro também buscou promover uma identidade local; porém não obteve o mesmo sucesso. Os dramas desse período, segundo João Roberto Faria, não conseguiram captar com eficiência os costumes e predileções do povo brasileiro. Com efeito, Sábato Magaldi reconhece que poucos autores conseguiram lograr a representação mais autêntica da cor local; dentre estes tem destaque Martins Pena, que com suas comédias conseguiu registrar uma série de costumes e maneirismos típicos do povo brasileiro:

No repúdio aos erros, nas diversas esferas do país, a comédia de Martins Pena pode ser considerada uma escola de ética, antecipando esse papel que o teatro assumirá, conscientemente, mais tarde. Uma bonomia e uma tolerância, feitas de profunda compreensão, adoçam o propósito moralizador, e lançam, no teatro, as raízes efetivas de nosso espírito democrático. Daí a platéia simpatizar com as múltiplas figuras dessa comédia espontânea, na qual reconhece o que tem em si de mais natural e aconchegante. O sentimentalismo piegas, disposto às boas ações e às solidariedades francas, encontra na obra de Martins Pena um veículo ideal, incontaminado de quaisquer laivos eruditos. Toda a filiação aos gêneros tradicionais do teatro e a referência a autores europeus não esmaga a pura seiva de brasilidade dessa farsa, que parece botar da nossa rua, como a *Commedia dell'Arte* nasceu do gênio popular italiano. Martins Pena leva para o palco a língua do povo, e por isso o brasileiro enxerga nele, com razão, a sua própria imagem.

(MAGALDI, 1996, p. 62)

Como se pode notar, o sucesso de Martins Pena parece residir no fato de que seu teatro estava bastante identificado com uma tradição mais tipicamente nacional, mesmo que essa tradição contrariasse os influxos do romantismo europeu que então se buscava adequar às formas do teatro feito no país. Faria chega a reconhecer que a produção dramática do Brasil não contou com a perfeita identificação com as diretrizes do teatro romântico da Europa; por conta disso, criações originais de autores brasileiros afinadas com o romantismo não foram muito numerosas, prevalecendo as traduções de peças européias nos palcos brasileiros:

não tivemos dramaturgos plenamente identificados com o teatro romântico europeu e particularmente francês, escrevendo dramas com base no passado histórico brasileiro. Em nossos palcos, conseqüentemente, predominaram as traduções de peças francesas e originais portuguesas.

(FARIA, 2001, p. 81)

É possível deduzir que o Romantismo, que tão eficientemente tomou de assalto a literatura brasileira, não encontrou sucesso absoluto no teatro. De fato, enquanto as tendências românticas mantiveram-se mais ou menos sólidas no romance e na poesia até fins da década de 1870, no que se refere ao teatro, já na segunda metade do século XIX, elementos, mesmo que sutis, de uma estética de orientação realista começam a surgir nos palcos brasileiros. Isso possivelmente se deve ao intercâmbio entre o teatro do país e as companhias estrangeiras, que amiúde apresentavam suas montagens no Brasil. Com elas, chegavam até aqui as novidades européias e também novos modelos para a elaboração de peças.

Podemos dizer que a mudança estética dramática do Romantismo para o Realismo, no Brasil, tem como ponto de extrema relevância a criação, em março de 1855, no Rio de Janeiro, do Ginásio Dramático - inspirado no *Théâtre Gymnase Dramatique* de Paris -, que passou a encenar peças que estavam em voga na França, as comédias realistas.

A comédia realista, de um modo geral, é uma peça séria, quase um drama, poder-se-ia dizer, uma vez que não tem como objetivo provocar o riso, mas descrever e discutir os costumes. (...) Apenas o chiste e a ironia, formas então consideradas superiores de provocar o riso, são utilizadas pelos seus autores. O universo da comédia realista é preferencialmente a vida da burguesia, aprendida com visível simpatia pelos dramaturgos, que buscam criar as cenas e os diálogos com o máximo de naturalidade, para reproduzi-la no palco. Ao mesmo tempo, a comédia realista tem feição moralizadora. (...) O fato concreto é que os dramaturgos franceses, contrários à idéia da arte pela arte, fizeram-se porta-vozes da burguesia e escreveram peças com o intuito de defender seus valores e modo de vida. (...) O teatro, nas mãos dos dramaturgos realistas, transformou-se numa tribuna destinada ao debate de questões sociais de interesse da burguesia. O objetivo desse debate: regenerar, moralizar e educar a sociedade.

(FARIA, 2001, p. 86/87)

O Teatro de São Pedro de Alcântara, durante muitos anos, havia sido o primeiro teatro a abrigar uma Companhia de teatro fixa, no caso, a de João Caetano; além disso, este ator reinava absoluto nos palcos brasileiros. Com o surgimento do Ginásio, que também contava com uma Companhia permanente de atores, vieram à tona várias questões pertinentes ao fazer teatral no Brasil, como a interpretação dos atores e o repertório dramático proposto por essas companhias brasileiras; pois a principal diferença entre elas estava pautada na estética adotada, ou seja, de um lado estava o Romantismo e do outro o Realismo. Mais um fator relevante era a diferença do público que freqüentava esses teatros, pois a platéia do Ginásio era constituída por pessoas mais refinadas em comparação às do Teatro São Pedro. Todos esses fatores culminaram para a rivalidade empresarial e estética das companhias teatrais em questão:

O principal desafio enfrentado pelo Ginásio Dramático, quando começou a representar as peças do realismo francês, foi o de encontrar uma expressão cênica adequada ao novo repertório. João Caetano havia acostumado a platéia fluminense às peças de época com seus figurinos típicos, aos telões pintados por vezes com

paisagens exóticas, e ao seu estilo de interpretação um tanto exagerado e grandiloquente.

(FARIA, 2001, p. 120)

O Ginásio Dramático terá uma preocupação maior com os cenários onde, preferencialmente, eram usadas mobílias de verdade; o figurino também sofrerá uma mudança, passando a acompanhar a moda do seu tempo. A maneira de interpretar será o fator de maior transformação em relação aos ditames românticos cultivados no teatro brasileiro até então, já que o estilo realista preza a naturalidade dos gestos do ator – Furtado Coelho foi contratado em agosto de 1857 como primeiro galã do Ginásio, fazendo concorrência direta a João Caetano:

A naturalidade em cena, como se vê, foi a pedra de toque da estética teatral realista, no que dizia respeito ao trabalho do ator. Com esse recurso aparentemente tão simples, mas que exigia muito, nos tempos ainda marcados pelo romantismo, os artistas do Ginásio puderam interpretar adequadamente as peças francesas e brasileiras que haviam sido concebidas como “daguerreótipos morais”.

(FARIA, 2001, p. 126)

A vida teatral na corte era mais intensa que no resto do país, mas, mesmo assim, várias cidades possuíam um teatro em funcionamento e uma companhia fixa contratada por um tempo determinado; havia também companhias brasileiras que excursionavam por todo o Brasil. Tais fatores faziam com que o modelo das peças feitas no Rio de Janeiro fosse o mesmo nas outras cidades brasileiras; assim a estética realista foi amplamente divulgada pelo país e obteve uma ampla aceitação da intelectualidade, principalmente em São Paulo:

As idéias teatrais lançadas pelos dramaturgos, intelectuais e críticos, entre 1855 e 1865, permaneceram como referência para uma boa parte da dramaturgia brasileira e da crítica teatral que surgiu nos dez ou vinte anos seguinte. Ainda que o teatro cômico e musicado tenha conquistado o favor do público e se tornado hegemônico em nossos palcos /.../, muitos dramaturgos escreveram peças de acordo com o modelo realista e muitos críticos continuaram a exigir que o teatro fosse uma escola de costumes e um instrumento de moralização e civilização.

(FARIA, 2001, p. 143)

Nos anos seguintes, o teatro brasileiro sofrerá mudanças importantes, consolidadas graças aos novos estilos dramáticos que invadiram os teatros nacionais: as operetas e as mágicas¹:

Enquanto a comédia realista fazia sucesso no Ginásio Dramático e seduzia nossos principais escritores e intelectuais, um outro tipo de espetáculo teatral, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres, começava a atrair um público cada vez menos interessado no teatro marcado pela preocupação literária e edificante. No Alcazar Lírico, criado em 1859, o repertório vinha inteiramente da França, bem como as artistas, e era formado por canções, duetos cômicos e pequenos *vaudevilles*.

(FARIA, 2001, p. 145)

Essas formas teatrais foram rapidamente absorvidas pela sociedade, o que ocasionou certa decepção por parte dos intelectuais que estavam a favor do teatro como uma ferramenta moralizante e não como objeto de puro entretenimento; tais transformações minaram, aos poucos, o trabalho dos dramaturgos ligados ao Ginásio e fizeram outros escritores desistirem de escrever peças de teatro. Vários intelectuais, dentre eles podemos citar José de Alencar e Machado de Assis, escreveram artigos discorrendo sobre os rumos que a dramaturgia brasileira estava tomando, sendo quase consenso geral a constatação da decadência das produções:

/.../ repetem à exaustão que a arte dramática encontra-se decaída, pervertida, que o domínio das traduções é absoluto, que o repertório de baixa qualidade, formado por operetas, mágicas extravagantes, farsas burlescas, *vaudevilles* e comédias indecorosas estragou o paladar do público.

(FARIA, 2001, p. 160)

Mesmo não tendo uma boa aceitação por parte da crítica, o teatro cômico e musicado continuou sua ascensão e se transformou no principal gênero dramático apresentado nos teatros brasileiros. Com tal ascendência por parte do público, esse gênero teatral abriu caminho para um tipo de dramaturgia que vigoraria com intensidade no final do século XIX e começo do XX, o teatro de revista:

¹ Segundo João Roberto Faria, a mágica seria definida como “um tipo de peça que é puro pretexto para encenação repleta de truques e surpresas. O enredo pode ser cômico, alegórico ou de fundo moralista, mas não tem nenhum compromisso com a verossimilhança, inclusive personagens que são fadas, gênios, diabos, gnomos e outros seres sobrenaturais. De um modo geral, nessas peças o protagonista é agraciado com um talismã, com o qual pode superar os obstáculos que lhe são colocados e realizar os seus desejos.” (FARIA, 2001, p. 147)

A revista do ano, como o próprio nome sugere, passa em revista os principais acontecimentos do ano anterior. Tudo que foi importante ou que teve repercussão – um fato político, um crime, uma invenção, a criação de um jornal, a falência de um banco, uma obra literária, um espetáculo, teatral, uma epidemia etc. – é personificado em cena e ganha tratamento cômico, algumas vezes de alcance crítico ou satírico.

(FARIA, 2001, p. 161)

Tal gênero teatral, segundo o estudioso francês Robert Dreyfus, tem o espetáculo inteiramente fundamentado na alusão, ou seja, constitui-se por referências a acontecimentos que ocorreram em um passado próximo, estando os eventos, assim, ainda vivos na lembrança do público. Este será o ponto crucial para o sucesso do teatro de revista, pois o prazer do espectador estava em rever as notícias que ele presenciou na vida real, só que de uma maneira teatral, transposta para a realidade ficcional.

Esse tipo de teatro, ainda segundo Dreyfus, nasceu na França, no século XVIII e era encenado nas feiras. A revista foi bastante cultivada no século seguinte, mas não teve a mesma repercussão no século XIX, quando a opereta passou a ter mais prestígio. Apesar disso, a revista ainda era apresentada na França e foi em uma visita a Paris que Artur Azevedo, que anos antes havia nacionalizado a opereta, teve contato com o gênero do qual se tornaria o autor mais expressivo entre nós. Faria alega que, em Paris, Artur Azevedo “encontrou o modelo para fazer sua primeira revista do ano que fez sucesso – *O Mandarim* –, modelo que foi posteriormente adotado pelos comediógrafos brasileiros.” (FARIA, 2001, p. 161)

Nesse período, final do século XIX, o texto perde cada vez mais espaço para o *mise en scène*; por conta disso, a revista, aos poucos, se distancia dos antigos *vaudevilles* e se aproxima das mágicas. Algumas características do gênero, como a espirituosidade e a malícia, juntaram-se à elevada licenciosidade incutida nas coristas do espetáculo no Brasil, o que aumentou o apelo libertino das peças; esse foi um fator determinante para provocar os ânimos de algumas pessoas que pregavam que esse tipo de espetáculo atentava contra a moral e os bons costumes:

Quanto aos aspectos formais, a fragmentação é o traço mais evidente da revista do ano. Para que o espectador acompanhe a variedade de fatos e incidentes rememorados, sem perder de vista a totalidade das peças, os autores lançam mão de uma personagem que se incumba de fazer a costura dos quadros autônomos que a compõem. É o *compère*, que comenta e explica a ação para a platéia. Outra possibilidade, além da presença do *compère*, é a inclusão de um enredo cômico desenvolvido no interior dos quadros e utilizado para ligá-los entre si.

(FARIA, 2001, p. 162)

O teatro de revista é cômico, caricaturesco e de linguagem maliciosa, voltado para o entretenimento, com música folgazã constituída por versos simplórios, cenários e acessórios cênicos exuberantes. O desfecho de tais peças era apoteótico e exaltava uma determinada personalidade, sentimento, acontecimento etc.. Todos esses fatores culminaram para a consolidação do gênero nos dois últimos decênios do século XIX, tornando-o o gênero mais popular do teatro brasileiro da época:

Para que não fiquem incompletas as informações acerca das formas teatrais que fizeram sucesso junto ao grande público nesse período, é preciso lembrar que, paralelamente ao desenvolvimento do teatro cômico e musicado, as companhias dramáticas recorreram igualmente às adaptações de romances folhetinescos – *Os Mistérios de Paris*, *Rocambole* etc. – e aos novos e velhos melodramas franceses e portugueses.

(FARIA, 2001 p. 163)

Havia alguns escritores que continuaram com as montagens teatrais opostas aos dramas mirabolantes e às mágicas; tais artistas tinham que disputar um espaço no cenário teatral da época, que tinha como carro-chefe o “trololó” (termo criado por Artur Azevedo para designar o teatro cômico e musicado brasileiro).

As companhias teatrais que continuaram montando peças com uma preocupação literária mais evidente enfrentaram dificuldades provenientes da falta de interesse do público, que tinha uma predileção maior pelo teatro de puro entretenimento, com características estéticas menos relevantes; por conta disso, todos os artistas que lutavam para a existência de peças com um conteúdo moralizante ou estético, muitas vezes, para equilibrar as finanças, tiveram que passar a montar dramas espalhafatosos e peças mágicas.

Nessa mesma época, houve um fato importante nos palcos brasileiros: a vinda de inúmeras companhias estrangeiras ao Brasil. Esse fenômeno pode ser explicado por dois fatores: primeiro o lucro que companhias francesas, portuguesas, espanholas e italianas obtinham nas excursões que faziam na América; e, segundo, a falta de público no verão europeu, visto que a burguesia não costumava freqüentar o teatro nesse período. O sucesso de público de tais montagens se deve ao fato de que artistas europeus renomados vinham excursionar pela América, atraindo muitos telespectadores:

a dramaturgia séria, de qualidade literária, só fazia sucesso no Rio de Janeiro com as companhias dramáticas estrangeiras. Quando estas partiam, o repertório voltava a ser o que era sempre, ou seja, revistas de ano, operetas e outras formas teatrais populares de grande prestígio junto ao público, como o imbatível dramalhão, o drama fantástico e a mágica aparatosa, com os seus impressionantes truques cênicos. Os autores dramáticos brasileiros, solicitados pelo mercado, limitaram o seu horizonte estético e não acompanharam – ou então recusaram – as transformações em curso no teatro europeu, em vias de se modernizar. (FARIA, 2001, p. 186)

Evidentemente, isso contribuiu para a dificuldade de as companhias brasileiras montarem peças tributárias ao teatro dito sério, já que elas tinham que disputar espaço também com as companhias estrangeiras. Pode-se pensar que a falta de espaço encontrada pelos artistas brasileiros contribuiu para a estagnação do teatro nacional, pois as peças com uma consistência estética mais elaborada eram apresentadas por estrangeiros; ou seja, não havia como cultivar um teatro nacional sério nesse tipo de cenário onde não havia lugar para tais aspirações.

Artur Azevedo, o maior dramaturgo do teatro de revista, escreveu a respeito dessa dificuldade, em um artigo intitulado “O Teatro Dramático”, publicado a 5 de maio de 1900 em *O País*. Diz Azevedo:

O Rio de Janeiro tem sido visitado por algumas sumidades da arte dramática, universalmente consagradas; mas essas visitas, longe de concorrer para que o teatro nacional desabrochasse, produziram o efeito diametralmente oposto. O público não perdoa aos nossos autores não serem Shakespeares e Molières; não perdoa às nossas atrizes não seres Ristoris, Sarahs e Duses.

(AZEVEDO, apud FARIA, 2001, p. 186)

Esse mesmo comediógrafo que expôs sua opinião sobre fatores que estagnaram o teatro nacional foi considerado, por alguns intelectuais e críticos da época, um dos grandes responsáveis pela decadência do teatro brasileiro, já que ele popularizou e disseminou a revista e a opereta nos palcos do país – gêneros considerados esteticamente pobres. A crítica da época não poupou acusações a sua pessoa e o considerou o símbolo da consolidação da ausência de uma dramaturgia com preocupações literárias; porém, Artur Azevedo sempre escreveu artigos para responder às acusações que o incomodavam, já que sempre disse estar preocupado com os rumos do teatro nacional:

Contra a crítica generalizadora de que as revistas de ano são obras de fancaria, Artur Azevedo argumenta que o que estabelece a inferioridade das peças de teatro não é o gênero a que pertencem, mas o modo como são escritas. E as suas, pelo menos, sempre foram com cuidado e muito trabalho, tendo em vista agradar não à massa geral do público, mas a um grupo de espectadores “que sabem separar o trigo do joio”.

(FARIA, 2001, p. 174)

Hoje a crítica sabe reconhecer o valor de Artur Azevedo para o teatro nacional, visto que ele sempre teve consciência de que o teatro que produzira era mais de entretenimento do que estético; sua tentativa de escrever uma dramaturgia literária não teve o mesmo sucesso que o de suas comédias e ele, como inúmeros artistas, precisava sobreviver de seus escritos, sendo assim, teve que se render às peças que lhe davam lucro e prestígio ante o público.

Magaldi, em *Panorama do Teatro Brasileiro*, faz uma observação relevante sobre o dramaturgo, dizendo que não podemos questionar a teatralidade presente nas peças de Artur Azevedo, em que percebemos seu domínio sobre a escrita: suas falas atingem diretamente a platéia, a ação de suas peças era ágil; ou seja, sua objetividade cênica é inquestionável. Artur Azevedo também, como reconhece Magaldi, foi um incentivador da criação do Teatro Municipal no Rio de Janeiro, onde, segundo Azevedo, deveria haver uma companhia fixa que poderia encenar bons dramas e boas comédias com a ajuda do governo. Pode-se concluir que realmente o gênero que o comediógrafo propagou não tem valor estético e sua pertinência no teatro brasileiro causou uma lacuna no desenvolvimento de uma estética teatral no país; porém, a opinião de Artur Azevedo sobre tal fato é de que a responsabilidade para o atraso da dramaturgia nacional não se devia aos escritores e aos empresários e sim ao público que apenas prestigiava o teatro cômico e musicado. Para cancelar essa idéia, citamos um trecho de um artigo escrito por Aluísio Azevedo – irmão de Artur e romancista vinculado às tendências naturalistas de nossa literatura –, publicado no dia 3 de fevereiro de 1882, na *Gazeta da Tarde*, em que ele faz uma importante observação sobre a ligação entre o povo e o teatro, “afirmando que este sempre vai refletir uma síntese daquela.” (FARIA, 2001, p. 168)

Nós [...] que não possuímos caráter nacional, nós que não dispomos de ciência, nem arte, nem literatura... nos fazemos representar no teatro pela mágica e pela opereta. Está claro. (...) Para um povo como nós

somos, só há no teatro uma manifestação possível, é o disparate, o burlesco, o ridículo exagerado feito de cores vivas, de sons estridentes e de pilhérias velhacas e extravagantes.

(AZEVEDO apud. FARIA, 2001, p. 168)

A opinião de Aluísio de Azevedo reflete os juízos de muitos críticos do período que reconheciam o ambiente inóspito oferecido pelas condições do teatro nacional ao desenvolvimento de uma dramaturgia comprometida com uma arte mais elaborada e edificante. Na condição de gênero estreitamente condicionando à demanda do público, o teatro teve de se adequar ao gosto médio da população, a qual buscava nele não o espaço para reflexão ou uma catarse edificante, mas o tratava como ambiente voltado para o entretenimento fácil e descompromissado.

As companhias estrangeiras, sim, conseguiram ocupar o papel de difusoras de uma dramaturgia mais séria; contudo, é bem provável que tais espetáculos não atraíssem platéias por seu caráter eminentemente artístico e sério, mas sim por propiciarem a sintonia dos espectadores brasileiros com as práticas teatrais vindas da Europa. Esses espetáculos ofereciam uma oportunidade de contato com as modas e com os artistas estrangeiros renomados, sendo esse o possível chamariz que garantiu o sucesso dessas peças mais complexas entre um público tão afeito “ao burlesco”, à “pilhéria” e “à extravagância”.

Como se poderá observar nas considerações sobre a obra de Qorpo-Santo, lá também se constata uma série desses elementos: o ridículo, o licencioso, a estilização da realidade surgem em seu teatro mesclados às particularidades de seu estilo, a saber mais intimista e flagrantemente estranho, a ponto de não poder cair nas graças do público médio, mesmo que esse tivesse acesso a encenações de seus escritos. Por isso, é possível que Qorpo-Santo tenha se valido desses recursos mais popularmente difundidos e agraciados junto ao senso comum, por possuir uma consciência do que apetecia aos seus contemporâneos.

A mensagem particular que enfeixa todas as peças de Qorpo-Santo precisaria, é de se presumir, de um atrativo para seu público hipotético. Por isso, a comicidade em Qorpo-Santo não se pauta apenas em disparates e *nonsense* ininteligíveis aos seus contemporâneos, mas parece se valer também de dispositivos de mais fácil comunicação com o público, sendo eles o apelo histriônico à licenciosidade, a âncora lançada nos costumes (e, portanto no realismo), as pantomimas ridículas e mesmo certo sensacionalismo. Em Qorpo-Santo é possível encontrar indícios das práticas teatrais de

maior sucesso no Brasil, podendo-se assim constatar que ele estava antenado à atmosfera que cercava a dramaturgia de seu tempo. Como se pretendeu mostrar no breve panorama que aqui traçamos, aqueles elementos que causaram a inquietação dos homens de letras do Brasil, que se viam no impasse entre a intenção de se produzir um teatro legitimamente artístico e a demanda do público por frivolidades sensacionalistas, parecem ter ocorrido também a Qorpo-Santo, que buscou articular recursos chamarizes às intenções estéticas e moralizantes de sua obra. Desse modo, pode-se deduzir que Qorpo-Santo – como se pretenderá demonstrar adiante – possuía considerável compreensão das condições da produção do teatro brasileiro, não sendo, portanto, autor tão alienígena (ao menos em intenção), quanto suas peças possam sugerir.

Com isso, finalizamos essa parte do estudo acerca do pensamento teatral no Brasil do século XIX; sem dúvida não discorremos a respeito de todas as manifestações teatrais que aconteceram na época, como por exemplo, o Naturalismo. Também não apresentamos citações sobre todos os artistas que escreveram dramaturgia e nem sobre os artigos referentes ao fazer teatral no país. O enfoque que demos a esse período está ligado ao foco da nossa pesquisa, ou seja, para se entender o teatro de Qorpo-Santo, é necessário antes, saber como se configuraram os rumos da dramaturgia nacional e, além disso, qual era o gosto do público na época; todas essas informações ajudam a vislumbrar o panorama histórico-artístico no qual o comediógrafo gaúcho estava inserido.

3. OLHARES DIFUSOS: OS VÁRIOS ELEMENTOS QUE NORTEIAM O TEATRO DE QORPO-SANTO

3.1. O CÔMICO NA DRAMATURGI A QORPO-SANTESE

Qorpo-Santo apresenta uma flagrante predileção pelo gênero dramático cômico; algo facilmente percebido quando nos deparamos com sua produção dramática que é composta por dezessete comédias. Tal preferência parece encontrar justificativa quando visualizamos o quadro dramático do Brasil no século XIX. Tomando-se como base o estudo já citado de Faria, *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*, fica evidente o quão grande era o interesse do público pelo cômico e suas variações. A sátira social, a farsa, a comédia de costumes, dentre outros gêneros, foram amplamente encenados no Brasil graças ao público que sempre prestigiava esse estilo de teatro. Qorpo-Santo, como um sujeito que estava atento aos gostos populares e queria que seu teatro fosse encenado e tivesse aceitação popular, possivelmente foi sensível às preferências de sua época, tendo optado por focar toda sua produção dramática na comédia. Sendo assim, faz-se necessário ao entendimento da dramaturgia qorpo-santense uma reflexão, mesmo que breve, sobre a comédia e algumas teorias relacionadas ao cômico.

O livro *Iniciação à comédia*, de Vilma Áreas faz um apanhado geral sobre a história da comédia e sobre as principais teorias do cômico. A comédia nasce, segundo atesta o referido estudo, a partir do cortejo chamado *komos* que era feito em homenagem a Dionísio. Quando a colheita era farta, os homens saiam em procissão entoando cânticos de caráter histriônico e alegre, bebendo muito vinho. Essas formas de celebração, mais tarde, evoluíram nas formas dramáticas do cômico.

É sabido que o teatro é de grande importância para o cidadão grego da antiguidade; por isso é natural que reflexões sobre tal arte tenha figurado junto ao repertório legado pela cultura da antiguidade à posteridade que ainda hoje serve de referência para o entendimento do fenômeno dramático. Nesse ponto, tem relevo a poética, de Aristóteles. Já no primeiro capítulo do estudo de Áreas, é explicada a diferença entre tragédia e comédia estabelecida na *Poética*, de Aristóteles. Essa obra nasceu da necessidade de uma sistematização para enquadrar os vários elementos da ação dramática; foi então que Aristóteles com sua crítica e grande poder de observação, escreveu o primeiro tratado dramático ocidental que refletiu sobre o modo mais funcional de se fazer uma tragédia. Mesmo que nos exemplares da *Poética* que

chegaram até nós não se encontra uma reflexão sistemática sobre a comédia (Aristóteles faz menção em sua obra a um outro tratado esse sim dedicado ao cômico que não chegou a posteridade), o contraponto oferecido pela tragédia (gênero que é analisado com minúcia pela obra) permite que se tenha mostras de como os antigos concebiam o gênero cômico. Segundo Aristóteles, a tragédia caracteriza-se pela tensão entre elementos opostos e solidários cuja ambiguidade refere-se à escolha do mundo de valores. Há nesse gênero uma clara distinção entre os planos humanos e divinos; porém eles não se opõem; suas personagens pertencem à lista de deuses e heróis e seu desfecho não admite solução ou resposta. Já a comédia, por sua vez, caracteriza-se pela simetria de seus elementos em que a ambiguidade é exigida pelo jogo entre o proibido e o permitido em relação ao poder e à autoridade; os planos humanos e divinos não se distinguem, seus personagens são tipos e seu final admite uma solução.

Aristotélicos ou não, em geral os estudiosos compreendem três termos na comunicação cômica: a) um sujeito que deseja provocar a comichão (o autor de uma peça, por exemplo); b) o objeto cômico do qual se ri, ou material utilizado para provocar a comichão; c) o espectador ou público, ou seja, a pessoa que ri.

(ÂREAS, 1990, p. 25)

Ao longo do estudo, Âreas discutirá de maneira sucinta algumas teorias do cômico, como *La nascita del cômico nella vita e nell'arte degli antichi greci* (O nascimento cômico na vida e na arte dos antigos gregos), de Armando Plebe, *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de Sigmund Freud, *O Riso*, de Bergson (obra que discutiremos ainda nesse capítulo), dentre outros.

Sigmund Freud em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905) observa que entre os processos cômicos e o chiste existe uma troca recíproca que permite reconhecer, como no fundo comum a ambos, uma mesma aproximação do prazer, baseada em duas constantes: a) a poupança da energia psíquica; b) a relação com a vida infantil, do ponto de vista do poder e liberdade que tem as crianças de brincar com as palavras, sem preocupação maior com o sentido.

(ÂREAS, 1990, p.29)

Há ainda uma breve apresentação histórica sobre o nascimento da comédia e seu desenvolvimento em vários países como a Espanha, a Itália, a Inglaterra etc.

No delineamento de tal percurso nota-se como a comédia foi ganhando várias formas e desdobrando-se em variações como o melodrama, a comédia de costumes, etc.

A comédia, por excelência, tem forte aceitação popular; em cada país o gênero em questão assume aspectos particulares, de acordo com o momento histórico teatral e artístico do lugar.

[No século XX], as comédias do tipo tradicional continuaram e continuam a ser escritas e levadas à cena. O melodrama está vivo na televisão, através das novelas, ou levado parodicamente no palco. A farsa e a comédia de costumes também sobrevivem. Encontrar um rótulo único que harmonize todos esses contrários será um esforço impossível.

(ÂREAS, 1990, p. 75)

Como se pode notar, as formas do cômico sobrevivem ao longo da história, mantendo muito de seus contornos originais e constituindo uma tradição profícua. Nesse sentido, a obra de Qorpo-Santo é um atestado vivo de tal movimento de permanência e perpetuação das formas do cômico; em sua obra, as pantomimas de rua e a farsa do passado reúnem-se a elementos da comédia de costumes de seu tempo e assumem formas singulares de acordo com as determinações de sua poética única; formas tal singulares que no futuro – leitores de nosso tempo – encontrarão nos velhos cacoetes risinhos de Qorpo-Santo antecipações de vanguardas como o teatro do absurdo e o surrealismo. Com efeito, Qorpo-Santo conferiu feição própria à tradição na qual se nutriu, mas isso não basta a sua interpretação como precursor das tendências do teatro de vanguarda, afinal; a tradição do cômico é tão vasta constitui um sorvedouro também muito apetecível ao gosto das estéticas modernas e de vanguarda.

O último capítulo do trabalho de Âreas é dedicado ao desenvolvimento da comédia no Brasil desde Anchieta até o século XX. Como já vimos anteriormente, o teatro brasileiro se consolida de fato no século XIX. Nesse período surgiu Martins Pena que foi um dos primeiros comediógrafos do teatro nacional; o dramaturgo optou no começo da carreira pela comédia de costumes, filão de maior vigor em nossa dramaturgia. Em suas peças ele reuniu influências oriundas da comédia clássica, da ópera cômica e da peça provérbio, da farsa rústica portuguesa e do teatro popular das feiras. Pode-se dizer que Martins Pena fundou uma tradição cômica no teatro brasileiro enraizada em práticas populares. A importância da comédia no gosto brasileiro do século XIX é atestada pelo fato de que, com exceção dos autores teatrais que se dedicaram à comédia, poucos foram considerados pelos críticos da época. Os brasileiros se mostraram mais capazes nesse gênero por que havia o modelo de Martins

Pena, no drama o modelo era europeu que, para ser copiado, feria nosso sentimento de verossimilhança. Em *A comédia nacional do teatro de José de Alencar* (1984) de Flávio Aguiar, ele retoma a discussão da precariedade do contexto brasileiro em relação ao europeu; assim se manifesta Áreas a respeito dessa questão presente no referido estudo:

Aguiar situa o problema no objetivo de consolidação política e cultural de um "eu" nacional, do ponto de vista das relações externas (impunha-se colocar o Brasil no concerto das civilizadas) e do ponto de vista interno (o que se constitui pretensamente independente em 1822 era menos uma nação do que um conglomerado de ilhotas coloniais de unidade problemática).

(ÁREAS, 1990, p.86)

Os problemas com os quais o drama e a tragédia esbarravam eram mais fáceis de serem lidados, contudo, na comédia; a respeito disso, diz Aguiar:

"Quer dizer: a comédia podia espelhar, de modo mais descontraído, as mazelas da vida nacional, na forma do diálogo/conflito com o terceiro "outro". Graças ao sentido positivo de sua ação, podia espelhar esses problemas de modo a apontar o que se pensava ser o caminho de sua superação"

(AGUIAR apud.

ÁREAS, 1990, p. 87)

Qorpo-Santo também é citado por Áreas que faz uma breve apresentação do seu teatro.

José Joaquim de Campos Leão, assinado Qorpo-Santo, só neste século foi levado em consideração. Com uma vida atribulada e às voltas com a doença mental, deixou-nos textos considerados pelos especialistas como instauradores, entre nós, do teatro do absurdo. Guilhermino César diz: "Tais comédias não são nada românticas, quer no tema, quer na linguagem e na atmosfera, embora seu autor houvesse nascido em 1829. Apresentam situações conflituosas peculiares à sociedade gaúcha do século XIX; e, do ponto de vista da expressão verbal, são verdadeiramente surpreendentes: desprezam por completo a linguagem ornamental - comum ao melhor teatro da época". A temática abordada pelo autor, na verdade, surpreende se levarmos em consideração a época e as condições em que escreveu. A família, as crendices, as festas, as casas de jogo, os bordéis, os heroísmos cômicos e a devassidão mascarada da santidade - tudo isso mergulhado num contexto ao qual não são poupados sarcasmos.

(ÁREAS, 1990, p.88).

A estudiosa ainda cita o comediógrafo Artur Azevedo e seu teatro de revista, um dos mais populares do teatro nacional, comportando assim o quadro oferecido pela dramaturgia do século XIX.

De fins do século XIX até a década de 1920, houve uma estagnação no teatro brasileiro que ficou alheio às tendências que imperavam no exterior. Todavia, em 1933, Joracy Camargo provocou uma espécie de convulsão em nosso modesto cenário dramático com a peça *Deus lhe pague*, que continha uma proposta definida como "teatro de idéias", em que vinham à baila tendências socializantes, disparates e aforismos. Nessa mesma época a companhia Dulcina/Odilon, no Teatro Rival, tinha montagens cuidadas e a colaboração de cenógrafos de categoria. Outros grupos surgiram a partir de então: a Companhia Brasileira de Comédia, o Teatro de Experiências de Flávio de Carvalho, o Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, o Teatro Universitário que com a direção de Ziembinsky montou *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues que, na opinião de muitos, foi o começo do século XX no Brasil em termos de teatro.

A década de 1950, ao contrário dos períodos anteriores, será uma época de grande florescimento do teatro brasileiro. Nela surgem novas companhias: em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia; em 1953, o Teatro de Arena; em 1957 chega em São Paulo e no Rio de Janeiro o teatro medievalista de Ariano Suassuna; em 1958 cria-se sob inspiração de Augusto Boal um Seminário Permanente de Dramaturgia, politicamente definido.

Toda essa evolução, que foi tomando cada vez mais um cunho nacionalista e um posicionamento político claro, culmina na década de 1960 no Centro Popular de Cultura da Une e nos movimentos de Cultura Popular. Mas aí estávamos chegando em 1964 e todo mundo sabe o que aconteceu.

(ÂREAS, 1990, p.94).

Com o século XX, a modernização do teatro brasileiro e com o forte influxo político que o toma de assalto, as comédias por assim dizer mais frívolas que faziam sucesso no século XIX, vão cedendo espaço a outros meios de expressão. Não que a tradição cômica instituída no país tenha encontrado termo nessa época, ela ainda continuava viva, todavia em convivência mais democrática com outras vertentes do cômico. Possivelmente, tal convivência tenha se dado como atestado de um amadurecimento e desenvolvimento de maior versatilidade do gosto do público do teatro nacional. O teatro agora não era apenas palco para o entretenimento imediato, mas também espaço para reflexão; algo propício para uma época de tantos conflitos e choques de debates de idéias como foi o século XX.

Considerando-se o estudo de Áreas é possível que se note o relevo que o cômico sempre teve dentro de nossa tradição teatral. Ora, o teatro na condição de espaço de convivência e entretenimento coletivo inevitavelmente estará sujeito à demanda do público, que acaba por desenhar seus contornos. Quando se pensa no teatro brasileiro do século XIX, a despeito das tentativas de reprodução do modelo dos dramas “sérios” europeus, o que se vê como prática sólida mesmo são aquelas peças voltadas ao riso. Qorpo-Santo, inserido nesse contexto e sensível a ele, parece ter produzido comédias justamente para comunicar a um público vasto a mensagem particular de seus dramas. Isso pode ser dito, pois parece haver uma orientação ideológica coesa por trás dos escritos aparentemente incoerentes de Qorpo-Santo. A necessidade de reforma do mundo, restabelecimento da ordem e dos bons costumes está presente tanto nas reflexões de cunho filosófico de sua *Ensiqlopédia*, como na denúncia aos vícios perpetrada por suas peças. Talvez Qorpo-Santo estivesse a par não apenas do poder de comunicação do cômico, mas de sua capacidade de tornar explícito e em cores gritantes a maneira caótica com que a realidade se lhe apresentava, além de morder com as presas da sátira aquelas forças que corrompem os costumes.

Denúncia da realidade não imediatamente visível ou oportunamente invisível, possibilidade de reflexão, meio de expressão da alegria, forma de extravasar o terror e a tensão – todas essas ações são possibilidades comportadas pelo cômico e pelo riso. A obra de Qorpo-Santo, por seu turno, em um momento ou outro parece ter manifestado todas essas faces do fenômeno. Por isso, faz-se necessário uma reflexão sobre as formas do cômico e mecanismos do riso para que se deite luz sobre sua obra. Nesse intuito, buscamos nesse trabalho considerar teorias sobre o cômico e sobre o riso de grande ressonância junto à crítica literária. A bibliografia disponível sobre o cômico e o riso é consideravelmente extensa, de modo que não cabe aqui, dado ao espaço reduzido que se reserva a um estudo da natureza do que hora se apresenta, longas reflexões sobre o assunto. Dessa maneira, escolhemos dois trabalhos sobre os quais faremos breves considerações – *Comicidade e Riso*, de Vladimir Propp e *O riso* de Henri Bergson.

Em *Comicidade e Riso*, de Vladimir Propp, o autor retrata como se configura o cômico na literatura, para isso preocupa-se com seu funcionamento através dos aspectos linguísticos e também do riso através das suas formas de exteriorização. Não faremos uma análise detalhada de tal obra, pois nosso objetivo é destacar alguns elementos examinados por Propp e usá-los para obter um melhor entendimento das peças de

Qorpo-Santo; dentre tais elementos pode-se considerar a as considerações de Propp sobre a paródia, o exagero cômico e o grotesco.

A paródia é um elemento recorrente na comicidade e sua estruturação está ligada à imitação. Esse recurso cômico é amplamente utilizado na comédia por despertar sempre uma reação positiva do público oriunda da identificação e que tem manifestação no riso. Sendo assim, a paródia é um elemento de grande utilidade para os comediógrafos e Qorpo-Santo fez grande uso desse recurso em suas comédias; como por exemplo, na peça *Hoje sou um; amanhã sou outro* em que a ação dramática decorre de um confronto bélico no império do Rei Dourado que é invadido por inimigos. Junto com a Rainha e o Ministro, o Rei decide qual caminho deve tomar para o bem do seu povo; seus oponentes não têm nome e a batalha dura um tempo curto. A paródia encontra-se na forma como essa ação é exposta: a guerra e seus problemas são tratados de maneira superficial, de forma alegre que provoca o riso e não o temor, evocando a longa tradição das narrativas bélicas, que comportam, por exemplo em romances, baladas e epopéias, pela perspectiva do riso. Propp assim define a paródia:

A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. É possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o nadar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material. A paródia tende a demonstrar que há por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio.

(PROPP, 1992, p. 87)

O exagero cômico é também é um recurso bastante utilizado na comédia; podemos notá-lo através de três formas básicas: a caricatura, a hipérbole e o grotesco.

O grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco. (...) No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já com o terrível.

(PROPP, 1992, p. 91)

O grotesco é um elemento recorrente nas comédias de Qorpo-Santo, aparecendo em várias instâncias do seu teatro, como personagens, ação, cenário etc. O exagero

absoluto se transforma em algo fantástico, beirando o abissal, alcançando as raias do desorientador e fazendo o riso atuar na fronteira entre o possível e impossível, essa última, muitas vezes, considerada instância do terror.

A crítica à desestruturação familiar de *As Relações Naturais*, por exemplo, é tão incisiva que todas as relações familiares são corrompidas, a ponto de ficar subentendido que Malherbe, o pai, mantém uma relação amorosa com a Mildona, a filha; além de expor a transformação do lar para um bordel, onde a personagem Mariposa, a mãe, cafetina as próprias filhas. Essas situações são chocantes, do ponto de vista moral, até hoje. A forma como ele desenvolveu sua crítica provoca uma mistura de riso e temor; há uma deformação da estrutura familiar que atinge níveis desmedidos, tornando essas relações grotescas. A deformação da instituição do casamento é um elemento de grande ressonância dentro do ideário que cerceia a obra de Qorpo-Santo, podendo-se ver nesse ponto, dessa forma, a expressividade desorientadora que o grotesco assume em sua dramaturgia. Sobre o casamento em Qorpo-Santo, diz Arantes:

A principal finalidade do casamento não seria a procriação, mas a realização do amor que brota por Deus. Qorpo-Santo considerava o casamento como o ato mais importante do ser humano, uma instituição fundamental na integração da família e conservação do Estado. Assim sendo, os deveres relativos ao casamento à manutenção da família patriarcal estariam interligados com o bem-estar do Estado. Em outras palavras, a família patriarcal seria um dos grandes pilares do Estado monárquico: Deus, rei e marido.

(ARANTES, 2009, p. 179)

Notamos o grotesco também na concepção física das personagens; é o caso da peça *Mateus e Mateusa*, em que as personagens que dão título à obra são duas figuras quase amorfas. A deterioração de seus corpos está ligada à idade avançada e à devassidão presente no lar; é como se os defeitos de Mateus e Mateusa transcendessem a esfera do íntimo, tornando-se algo exterior, marcado na carne. Na citação acima, notamos que a desestrutura familiar, para Qorpo-Santo, afeta toda a sociedade; por isso, os personagens Mateus e Mateusa são grotescos, pois eles são responsáveis pela desordem nessa família, a qual reverbera no próprio conceito de ordem como um todo. Wolfgang Kayser, em seu estudo intitulado *O grotesco: sua configuração na literatura e na pintura*, com efeito, refere-se ao grotesco como o alheamento do mundo; ou seja, como aquelas manifestações que subvertem a ordem que se espera oriente o universo (KAYSER, 2003), nesse ponto, Mateus e Mateusa poderiam ser vistos como os próprios

catalisadores do caos que desestrutura o meio no qual eles estão inseridos. Os pedaços de seus corpos vão caindo no desenrolar da ação, provocando uma sensação de repulsa; os personagens em questão são a própria personificação do caos que atinge seu lar, como dito anteriormente; Flávio Aguiar, inclusive, viu no grotesco um elemento basilar das particularidades da obra de Qorpo-Santo, expressando-se nos seguintes termos:

Essa vida rudmentar, frequentemente grosseira, nem sempre explicada em seus motivos, funciona como uma contra-face da existência moral que o teatro de Qorpo-Santo previra para seus personagens. Ela deforma o mundo recriado; torce suas imagens, apressando-as desmensuradamente no tempo, roubando-lhes qualquer precisão de espaço. Ela move a dramaturgia de Qorpo-Santo como um todo, afastando-a do pleno universo de certezas morais e físicas que foi o teatro brasileiro do século XIX, sempre em busca de uma perfeita verossimilhança, conforme as escolas que flutuavam da Europa para as Américas. E a aproxima de um desvelar contínuo de realidades ocultas, de máscaras atrás de máscaras, de interioridades obscuras, de palhaçadas e deformações sem fim. Assim como seus personagens, o teatro de Qorpo-Santo vive à beira de um abismo: no caso, do mundo vertiginoso do grotesco.

(AGUIAR, 1975, p. 177)

Como se pode notar, o exagero caricatural do grotesco está entre os elementos que determinam a dissonância de Qorpo-Santo face ao teatro de sua época. O grotesco, graças a sua inclinação ao excessivo e caótico, destoa de qualquer possibilidade de criar um teatro de acordo com convenções estreitas. Mesmo que esteja subordinado à própria lógica do riso, o grotesco chega mesmo a subvertê-lo visto que não expressa de forma comportada e com graça as manifestações do riso e da alegria. O grotesco é, por um lado a expressão, de uma alegria ruidosa e popular – assim concebe Mikhail Bakhtin (1993) concebe o fenômeno – por outro é a manifestação do riso na esteira da deformidade e da subversão, manifestando, nesse sentido, muitas vezes o próprio horror face ao anormal e o desconhecido. No grotesco dificilmente se sabe se se está diante de manifestações do riso matizadas pelo terror ou do riso como reação febril estimulada pelo medo. O grotesco como certeza deixa apenas a desorientação – força que Qorpo-Santo parece ter explorado com eficiência.

Para finalizar essa sucinta apreciação da obra de Propp contraposta a manifestações presentes em Qorpo-Santo falaremos sobre o “riso de zombaria” que é bastante utilizado nas comédias, por ser um recurso cômico com grande capacidade para provocar o riso.

Dos materiais que analisamos é possível que o aspecto de riso mais estritamente ligado à comicidade seja aquele que chamamos de “riso

de zombaria'. É justamente o tipo de riso que mais se encontra na vida e na arte, e está sempre ligado à comicidade. E isto é compreensível. A comicidade costuma estar associado ao desnudamento de defeitos, manifestados ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso. Isso nem sempre é evidente, mas pode ser mostrado com precisão.

(PROPP, 1992, p. 171)

Relatar de forma explícita ou não os defeitos é uma forma muito apreciada pelos comediógrafos em geral. Há sempre um avaro, um fofoqueiro, um comilão, etc., nas comédias de diferentes escritos em diversas épocas. A utilização de personagens tipos é a maneira mais evidente de se perceber esse recurso cômico, pois eles personificam explicitamente seus defeitos que passam a determinar o desenvolvimento das suas ações. No caso das peças de Qorpo-Santo notamos como o “riso de zombaria” atua quando analisamos as personagens que são completamente amorais como, por exemplo, a Mariposa de *As Relações Naturais* ou a Farmácia de *A Separação de Dois Esposos*; nesses dois casos a devasidão é um sentimento forte que as impulsiona e determina suas ações. A promiscuidade é um defeito exacerbado, uma característica inerente a essas personagens e de tantas outras de Qorpo-Santo; a desordem em seu universo dramático, na maioria das vezes, está relacionada à desestruturação das instâncias básicas da ordem social que é motivada pelo desrespeito aos valores morais cristãos da sociedade do século XIX.

O estudo *O Riso*, de Henri Bergson, é um dos trabalhos mais relevantes na abordagem do cômico e na sua configuração nas relações humanas. Ressalta também os diversos mecanismos existentes para que a comicidade aconteça e consiga atingir o seu propósito: provocar o riso. “O cômico parece surgir quando homens reunidos em grupo dirigiram toda a sua atenção para um entre eles, fazendo calar a sensibilidade e usando somente a inteligência” (BERGSON, 1993, p. 21).

O cômico acontece acidentalmente e se conserva a superfície da pessoa; a comicidade provém de um estado inconsciente, pois é algo que se mantém superficialmente no ser. “Bastará, para disso nos convenceremos, ter em conta que uma personagem cômica é cômica geralmente na exata medida em que se ignora a si própria. O cômico é inconsciente” (BERGSON, 1993, p.26).

O riso não provém, pois, da estética pura, visto que prossegue (inconscientemente e mesmo imoralmente em muitos casos particulares) um fim útil de aperfeiçoamento geral. Tem, no entanto, qualquer coisa de estético porquanto o cômico nasce no momento preciso em que a sociedade e o indivíduo libertos dos cuidados de

conservação, começam a considerar-se a si próprios como obras de arte. Numa palavra: se traçassemos um círculo em volta das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que pelas consequências naturais a si próprias se castigam, ficaria fora deste terreno de emoções e de luta, numa zona neutra onde o homem se dá simplesmente em espetáculo ao homem, uma certa rigidez de corpo, de espírito e de caráter que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter dos seus membros o máximo de maleabilidade e a mais alta sociabilidade possível. Esta rigidez é o cômico e o riso é o seu castigo. (BERGSON, 1993, p. 28)

O cômico está intrinsecamente ligado ao homem, à suas ações. Numa esfera onde não há emoção e sim o próprio olhar do homem sobre si mesmo. Não há comicidade fora do humano e o resultado de uma situação cômica deve satisfazer certas exigências da sociedade na qual está inserido, tendo também uma significação social; sendo assim, podemos dizer que a comicidade, segundo Bergson, está ligada aos costumes, idéias e preceitos de uma sociedade. Sendo assim, podemos afirmar que Qorpo-Santo foi alvo do escárnio de seus contemporâneos quando passou a ter um comportamento diferente dos demais; isolado de todos e tendo hábitos considerados excêntricos, como andar inteiro de branco ou utilizar uma escada para entrar em sua residência, tornou-se uma personagem dentro daquela sociedade.

Nos casos em que a matéria consegue assim triunfar a ponto de apagar exteriormente a vida da alma, de cristalizar os seus movimentos, de contrariar enfim a graça, obtêm do corpo um efeito cômico pelo seu contrário, bastaria opô-lo antes à graça do que a beleza. É mais rigidez do que a fealdade.

(BERGSON, 1993, p.32/33)

A mecanização do corpo é algo que cria a comicidade, não podemos enxergar nele “a alma”; apenas dessa forma podemos obter o riso. É a partir do corpo que podemos fazer os movimentos frenéticos e transmitir assim a comicidade; por isso, podemos notar que os gestos são importantes e consecutivos nas comédias. Por exemplo, na peça *A Separação de Dois Esposos* as personagens Tamanduá e Tatu apresentam um gestual compulsivo que é reafirmado por Qorpo-Santo em uma nota presente na peça em que diz: “Nota-se: estas figuras devem ser as exóticas que se pode imaginar” (QORPO-SANTO, 2001, p. 221). O dramaturgo utilizou tal artifício para evidenciar a comicidade deles, pois eles formam um casal homossexual que, para o

autor e para a sociedade contemporânea a eles, era algo inconcebível, devendo assim, essa situação deve ser retratada da maneira mais cômica possível.

(...) o mesmo efeito vai-se sempre tornando mais sutil, desde a idéia duma “mecanização” artificial do corpo humano, se assim podemos exprimir, até à duma substituição qualquer do artificial pelo natural. Uma lógica cada vez menos apertada, parecendo-se cada vez mais com a lógica dos sonhos, transporta a mesma relação para esferas cada vez mais elevadas, entre termos cada vez mais imateriais, acabando um regulamento administrativo por ser, para uma lei natural ou amoral, por exemplo, o que o fato é para o corpo palpitante de vida.

(BERGSON, 2001, p. 44)

Ao observar esses estudos que se dedicam ao cômico, notamos como Qorpo-Santo era um escritor atento aos elementos que produzem o riso. Suas comédias estão amparadas pela tradição da comédia, nelas há diferentes elementos ligados à comicidade. Desde a forma como a ação é apresentada até a concepção das personagens têm uma ligação profunda com a forma como se arranja uma comédia. Como um comediógrafo atento, Qorpo-Santo utilizou subsídios presentes na comédia desde a sua origem. Sendo assim, podemos dizer que o dramaturgo gaúcho emprega as diversas formas estruturais do cômico que são atemporais e simplesmente ligadas à tradição.

3.2. O UNIVERSO DRAMÁTICO DE QORPO-SANTO

Uma definição precisa que consiga sintetizar as características cênicas e estruturais do teatro de Qorpo-Santo já foi tema de vários estudos; por conta disso, o dramaturgo, como dito anteriormente, foi filiado pela crítica a inúmeros movimentos e fenômenos artísticos diferentes (modernismo, surrealismo, absurdo). Tal aproximação tem como cerne a singularidade das peças do comediógrafo, fator que as distingue de toda a produção dramática realizada no Brasil no século XIX e aproxima Qorpo-Santo mais facilmente das estéticas que vigoraram a partir do século XX.

Após o levantamento sobre a história crítica do teatro brasileiro do século XIX, percebemos que de fato não há como encaixar o teatro de Qorpo-Santo confortavelmente em um gênero ou movimento artístico representante do período, como o teatro de revista, a opereta, o romantismo etc. Porém, se percebe como suas comédias apresentam elementos que atestam pontos de contato com todos eles, ou seja, a fonte desses gêneros é a mesma na qual Qorpo-Santo parece buscar os elementos que

constituem sua dramaturgia; mas na forma como ele utiliza tais elementos reside o diferencial. Como exemplo disso, pode-se dizer que a comédia, gênero muito apreciado em todo o século XIX no Brasil, foi o estilo eleito pelo dramaturgo na composição de suas peças; com a adesão ao gênero, um vasto repertório de elementos vinculados ao riso encontra terreno no teatro de Qorpo-Santo e confere-lhe identidade. Dentre esses elementos localizam-se facilmente o *nonsense*, a caricatura, o exagero, o estranhamento – categorias e práticas que em muitos aspectos alicerçam a configuração de vários aspectos da composição dramática de Qorpo-Santo.

A estrutura das comédias de Qorpo-Santo é algo complexo que requer um olhar cuidadoso incidindo sobre as diferentes partes que a compõem. Por conta disso, para iniciar nossas considerações a respeito das singularidades do teatro do comediógrafo, e também para estabelecer um elo entre as peças e toda a tradição dramática anterior e contemporânea ao dramaturgo, nos atentaremos à constituição das personagens. As *personas* dramáticas, especialmente nesse caso, funcionam como elementos que refletem toda a estruturação das peças, ou seja, decifrando-as conseguimos entender como funciona o universo dramático qorpo-santense.

Antes de nos dedicarmos à análise das *personae* dramáticas específicas de Qorpo-Santo, consideraremos a configuração das personagens do teatro de maneira geral, pois há a necessidade de se conhecer como funcionam os mecanismos comuns que as estruturam para depreender os outros componentes do drama. Ora, são suas falas e ações que deixam entrever as forças motrizes das peças. O drama, na condição de gênero que apresenta a ação no instante em que ela ocorre, não conta com a mediação de uma voz narrativa ou de outros artifícios que propiciam o contato do espectador com os acontecimentos². Portanto, é a personagem que aparentemente detém os cordéis que guiam a ação. Sendo assim, a personagem pode ser vista como o ponto de convergência dos outros elementos do drama, como reconhece Pallottini: “o personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta” (PALLOTTINI, 1989, p. 15).

Desde o nascimento do teatro, a personagem ocupa uma posição importante para a estruturação do drama. A origem da comédia e da tragédia tem como ponto de partida,

² Sempre é possível o teatro utilizar elementos que se comportem como o narrador, tais como o prólogo, o coro etc. Esses elementos, no entanto, têm o mesmo estatuto de uma personagem, ou seja, na essência, acabam desempenhando o mesmo papel que a *persona* dramática. Talvez a única exceção seja representada pelo teatro épico, com suas projeções, placas, cartazes, etc.; essa tendência, contudo, constitui um fenômeno relativamente recente, concebido justamente para quebrar a ilusão cênica e também para romper a estrutura tradicional do drama.

respectivamente, o *comos* e o *ditirambo*, os quais constituíam narrações orais e coletivas de cunho religioso. Porém, o teatro só apareceu de fato quando o corifeu, primeiro embrião de personagem, se destacou do bloco narrativo adquirindo vida própria e passou a dialogar com ele. O diálogo estabelece uma ligação entre as diversas personagens e também permite esclarecer as intenções que as norteiam, evidenciando ao público as idéias que regem o enredo. Sendo o teatro ação, a *persona* dramática é a responsável por desenvolvê-la, oferecendo um contorno exato à história apresentada nas peças:

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos.

(PRADO, 2002, p. 85)

A persuasão exercida pelo teatro sobre o público tem associação direta com a personagem, sendo por meio de suas falas que as idéias e ações contidas na história são reveladas. Ora, é através do desenvolvimento da ação, ou seja, das falas das *personae* dramáticas e da forma como é exposto o enredo (rubricas, marcações cênicas, cenário etc.) que o público tem conhecimento dos acontecimentos concebidos pelo dramaturgo.

O discurso das personagens expõe suas características, revelando ao espectador seus anseios, seus instintos, seus equívocos e suas peculiaridades. As informações transmitidas pelas personagens, quase sempre, apresentam dados significativos para a análise de uma peça de teatro, pois elas são um reflexo de todo o universo construído pelo dramaturgo. Por exemplo, as personagens do teatro realista têm características comuns a pessoas reais da sociedade contemporânea a elas, pois o intuito do drama realista é retratar de forma mais exatamente verossímil todo o contexto social de sua época: seus costumes, seus valores, suas particularidades. Por conta disso, para estabelecer a coerência estética desse tipo de teatro, que visa a retratar a realidade de maneira legítima, a concepção das *personae* dramáticas faz referência direta a pessoas reais. Obviamente, os cenários e os acessórios cênicos ajudam a construir a atmosfera dos espetáculos: a utilização de figurinos inspirados nas roupas usadas na sociedade

contemporânea e o cenário feito de móveis legítimos aumentavam a veracidade das peças:

(...) ao autor dramático cabe dar tal organização ao seu material que tudo, praticamente tudo, ali, uma vez preparado, devidamente proposto, adequadamente introduzido, adquiere foros de credibilidade, fica possível tornar-se aceitável, ou, em suma, verossímil.

(PALLOTTINI, 1986, p. 23)

No entanto, tais elementos funcionam como acessórios que conferem cor local e similitude com o contexto, já que a voz da época falará mais evidentemente pela boca das personagens que pelos objetos e trajes que as adornam.

Outra importante observação sobre as personagens modernas³ é o caráter particular diretamente ligado ao momento da sociedade em que foram configuradas. O pensamento que norteia esse período da dramaturgia tem como foco a relação conflituosa do indivíduo com seu meio, manifestada de diversas formas, tais como na fragmentação da identidade, na excentricidade do protagonista face à sociedade, na incomunicabilidade entre as pessoas, dentre tantos outros exemplos.

Em sua história mais recente o homem deixa de encontrar referência segura na sociedade; o meio comum apresenta-se-lhe como hostil, mutável e estranho. Na ficção isso tem reflexo na própria problematização da identidade do indivíduo; ele não reflete mais as aspirações comuns de seu meio e nem vive adequado confortavelmente a ele, não o representando passivamente. No entanto, essa constatação resulta em perda de identificação com qualquer forma de alteridade (representada pela sociedade ou por outros indivíduos); assim, o signo da desorientação parece revestir o indivíduo moderno retratado pela arte. Ele busca encontrar a si mesmo em um labirinto de duplos, reconhece-se estranho frente ao mundo e angustiadamente só. Várias são as manifestações na literatura desse mal-estar, podendo-se encontrar seus reflexos, por exemplo, em obras como *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe e, de certa forma, no impressionismo vertiginoso que reveste muitos dos poemas de Baudelaire, sobretudo aqueles que compõem os *quadros parisienses*.

As personagens de Qorpo-Santo revelam consonância com essa tendência do teatro moderno de retratar o homem como inserido em uma dinâmica de conflitos, seja

³ Ressaltamos que o foco das nossas considerações é o teatro moderno, visto que Qorpo-Santo produziu suas peças dentro desse contexto e por conta disso a constituição das personagens, em geral, é observada dentro desse panorama.

com seu meio, com os outros e consigo próprio. Em sua obra encontram-se duplos, personagens que representam simulacros distorcidos de outras, indivíduos que parecem terem sido seqüestrados da vida comum e inseridos em um mundo às avessas, produzindo diálogos *nonsense* que provocam, amiúde, os desencontros da comunicação. O *topos* do desdobramento, precisamente, comporta uma série dessas manifestações, que trazem as cisões e o embate entre instâncias contrárias. O desdobramento, portanto, poderia ser visto como um motivo das comédias de Qorpo-Santo com muitos pontos de contato com a representação da personagem de ficção na modernidade.

O desdobramento corresponde a um recurso que expressa os conflitos entre dualidades que percorrem todo o teatro de Qorpo-Santo, parecendo ser emanado precisamente da constituição das personagens. Nesse ponto as *personae* teatrais de Qorpo-Santo atendem àquela dinâmica própria da arte dramática, segundo a qual, como diria Pallottini

[a] Personagem [como] portador da ação, [é o] centro dos conflitos internos e agente quando, em consequência destes conflitos e dos demais, empurra para a frente toda a matéria de uma peça de teatro.
(PALLOTTINI, 1986, p. 36)

Orientados por essa perspectiva, apresentaremos algumas reflexões cujo foco está nas *persona* dramáticas do comediógrafo gaúcho. Tal enfoque se deve ao fato de as personagens serem porta-vozes das idiossincrasias do teatro qorpo-santense e sua construção ser pautada em conflitos que configuram todo o universo dramático das comédias. Ao se desvendarem as personagens, conseguimos, pois, adentrar mais profundamente o enigmático teatro de Qorpo-Santo. As análises que seguem servem como ilustração do tratamento das personagens como chaves de leitura para o drama de Qorpo-Santo, abordagem que será pertinente às considerações futuras de nosso trabalho.

A coesão de uma obra dramática depende, naturalmente, da relação que se estabelece entre os seus vários elementos constituintes. Por isso, a presença de um elemento dissonante em qualquer das categorias que compõem determinado drama tende a afetar toda a sua estrutura. O fato de os elementos que compõem o drama nutrirem entre si uma relação de mútua influência tem como resultado que as dissonâncias se reflitam em várias instâncias da peça, não estando apenas circunscritas ao elemento que as engendrou. No caso das comédias de Qorpo-Santo, um dos pontos

desestruturantes da linearidade da ação são as personagens, ostensivamente marcadas por um dualismo que acaba por se manifestar em outros componentes da sua comediografia. Com efeito, as suas figuras cômicas experimentam conflitos psicológicos que resultam, sistematicamente, de um embate entre essência e aparência, entre ser algo diante do olhar alheio e, no íntimo, apresentar opiniões que diferem daquelas mostradas à sociedade. Ora, as figuras cômicas das peças de Qorpo-Santo dividem-se entre os valores oriundos das leis morais que regem a sociedade e as vontades próprias do ser humano, sobretudo as mais inconfessáveis e secretas.

Se alguns personagens de Qorpo-Santo buscam a “satisfação pura e simples do instinto sexual, sem uma relação afetiva mais profunda”, esses estão também em busca de um comportamento em conformidade com a moral vigente na época. São personagens dúbios, opostos, contraditórios, antítese entre o desejo e a realização sexual, seres transmigratórios e dilacerados no corpo e na alma.

(ARANTES, 2009. p. 185)

Esses seres, divididos entre a moral e o imoral, o desejo e a razão, encarnam uma dualidade que se infiltra, afinal, em todos os demais componentes formais do universo cômico qorpo-santense. A atmosfera das peças é contaminada pela fratura das personagens e a ambigüidade invade a cena, dominando tanto as ações das personagens quanto a sua visão de mundo. Daí a impressão de caos que essas comédias transmitem.

A desordem na qual está mergulhado o universo dramático de Qorpo-Santo pode ser observado através da falta de consistência dos cenários compostos pelo comediógrafo: os elementos que os constituem são ordenados de forma caótica e fragmentária, correspondendo à desordem que caracteriza o interior das suas figuras humanas. Tal desestruturação influencia também o espaço cênico que pode sofrer rupturas abruptas que desorganizam de uma forma peculiar a ação, criando um enredo exêntrico com estruturais dramáticas resvaladias. A fim de obter um olhar abrangente sobre como se configura o universo dramático qorpo-santense e ainda, para entender como esses elementos determinam a singularidade de sua obra, analisaremos algumas comédias de Qorpo-Santo; essas apreciações terão como foco as personas dramáticas, que como já foi dito, são elementos centrais para a estruturação da comédia e também ressaltaremos a configuração do cenário, da ação e do espaço.

Essas análises nos ajudarão a entender como funciona a dramaturgia qorpo-santense, ou seja, a forma como o dramaturgo arranjou os diversos elementos que

constituem uma peça de teatro cria a singularidade de suas comédias. A partir de informações oferecidas por esses elementos é que deciframos a excentricidade desse dramaturgo, ou melhor, de suas comédias que até hoje, a crítica especializada tem dificuldade em compreender.

3.2.1. A CORRUPÇÃO EXPOSTA NA CARNE: A CARACTERIZAÇÃO SINGULAR DAS PERSONAGENS EM *MATEUS E MATEUSA*

Qorpo-Santo escreveu *Mateus e Mateusa* no dia 12 de maio de 1866. Essa peça foi uma das escolhidas, ao lado de *As relações naturais* e *Eu sou vida; eu não sou morte*, por Antonio Carlos de Sena para compor a primeira montagem das comédias do escritor gaúcho feita pelos alunos do Centro de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 1966. A comédia apresenta a história de um casal de velhos, ambos com 80 anos, que mantêm uma convivência conflituosa, marcada pelo desrespeito; a trama conta também com as três filhas e o criado do casal. Em meio à desordem emocional em que as personagens se encontram mergulhadas, Qorpo-Santo estruturou, de forma coesa, os elementos cômicos da peça. É verdade, como já notou Flávio Aguiar (1975), que *Mateus e Mateusa* mantém um fio condutor que perpassa toda a ação, dispondo os acontecimentos numa sequência lógica. Mas há algumas fendas obscuras, uma desordem que provém do íntimo das personagens e que se alastra por toda a estrutura da peça, contaminando todos os seus demais elementos constitutivos: cenário, figurino, iluminação etc. – tudo reproduz a dualidade resultante da fratura psíquica das personagens.

Mateus e Mateusa são as figuras centrais dessa curiosa comédia, concebidas de forma bem singular e compatível, aliás, com o tom jocoso da peça: ambos têm 80 anos e uma libido intensamente afluída. Diversos recursos utilizados na configuração dessas personagens aparecem em função do exagero caricaturesco que provoca a sensação de estranhamento e conduz ao riso.

Primeiramente, essas figuras cômicas apresentam uma idade bastante avançada para a época em que foram criadas, o que sugere uma leve tonalidade irreal na trama – diferente dos dias de hoje, em que há um número expressivo de pessoas que conseguem chegar aos 80 anos, no século XIX essa idade era alcançada por uma parcela pequena da população. Além do mais, o apetite sexual que o casal idoso apresenta chega às raias do

impossível, por implicar uma vitalidade que os seus corpos já não têm. Pelo contrário, eles rastejam e parece até que se decompõem diante do olhar do leitor/espectador.

O desejo torna-se, assim, objeto de jocosidade. Quando Mateus e Mateusa confessassem a sua volúpia, provavelmente provocariam risos na platéia. Além de esse elemento remeter diretamente ao antigo motivo cômico do velho lúbrico (algo já explorado, por exemplo, pela *Commedia Dell'Arte*, na figura de Pantaleão), o contraste entre o vigor do desejo e a debilidade física associada à velhice acentua-se ainda mais na caracterização tosca e caricatural das personagens. A decadência física, as marcas profundas que o tempo deixou nos corpos colidem com as palavras carregadas de cobiça libertina que saem das suas bocas. Mateus e Mateusa são indivíduos decrépitos que têm apetite sexual, o que lança sobre eles a marca do grotesco. A este respeito, aliás, cumpre lembrar o que já dizia Flávio Aguiar:

A condição humana daqueles projetos de personagens é frágil: eles vivem entre o ridículo e a deformação, a farsa e o ininteligível. A imensa e perigosa multiplicidade do real pode esmagá-los a qualquer momento. São, na verdade, uma paródia de personagens: como marionetes desengonçadas que, ao invés de se relacionarem, se chocam entre si. (AGUIAR, 1975, p. 92)

Em Mateus e Mateusa, o contraste entre o corpo decrépito e o desejo sexual ativo insinua-se como reflexo da fratura psíquica, de foro íntimo, que resulta do embate entre a razão e os instintos. A libertinagem (ou a vontade de ser libertino) deixa estigmas nos corpos das personagens; a punição por não acatarem as regras de boa conduta moral e as convenções sociais é exposta na sua aparência física, manifestando-se em uma senilidade decrépita e em uma mecanização desumanizadora. A instituição do casamento surge, nas relações de Mateus e Mateusa, dilacerada pela falta de disciplina e de contenção moral. Ao desrespeitar as leis, como a do matrimônio, o casal é ridicularizado a ponto de provocar no leitor/espectador, mais que o riso, asco e piedade. É exemplar, nesse sentido, a caracterização de Mateus, homem dominado por pensamentos devassos e retratado de maneira caricata. A luta entre o imoral e o lícito, que se instaura no íntimo do velho, origina cicatrizes que invadem o seu corpo; essas marcas nada mais são que os defeitos de Mateus expostos na sua carne. Em determinado momento da comédia, a deformação caricaturesca chega mesmo a saltar os limites do verossímil, resvalando em um artificialismo desumanizador e grotesco: as rubricas revelam que partes dele caem pelo palco, como se ele fosse, aos poucos, se decompondo

a olhos vistos. No final da peça há uma cena em que o velho e a mulher se agridem e as rubricas explicitam o artificialismo, os elementos postiços que configuram o protagonista:

Mateus (*gritando*) – Ai! Cuidado quando atirar, senhora dona Mateusa! Não continuo a aceitar seus presentes se com eles quiser quebrar o nariz! (*Apalpa este e diz:*) Não partiu, não quebrou, não entortou! (*E como o nariz tem parte de cera, fica com ele assaz torto. Ainda não acaba de endireitá-lo, Mateusa atirando-lhe com outro volume de História Sagrada, que lhe bate numa orelha postiça, que, por isso, com a pancada, cai, dizendo-lhe:*) Eis o terceiro e último que lhe dou para... os fins que o senhor quiser aplicar! (QORPO-SANTO, 2001, p. 158)

Os estigmas, visíveis nos corpos, acentuam o grotesco e participam, assim, da intenção cômica da peça. A aparência de bonecos desconjuntados, que se vão decompondo aos poucos, reflete, em última análise, a degradação moral das personagens.

Mateus e Mateusa mantêm entre si uma relação fundamentada na ausência de deferência. As agressões mútuas, que constituem boa parte das situações cômicas da peça, evidenciam a degradação da sua união; desde o início da trama, os cônjuges nutrem, um pelo outro, uma antipatia ostensiva, expressa no desrespeito e na falta de paciência:

Mateus (*caminhando em roda da casa; e Mateusa assentada em uma cadeira*) – Que estão fazendo as meninas, que ainda as não vi hoje?!
 Mateusa (*balançando-se*) – E o senhor que se importa, senhor velho Mateus, com as suas filhas?!
 Mateus (*voltando-se para esta*) – Ora é boa esta! A senhora sempre foi, é e será uma (*atirando com a perna*) não só impertinente, como atrevida!
 Mateusa – Ora, veja lá, senhor Torto (*levantando-se*), se estamos no tempo em que o senhor a seu belo prazer me insultava! Agora tenho filhos que me hão de vingar! (QORPO-SANTO, 2001, p. 147)

Não é difícil constatar que Mateus e Mateusa mantêm um casamento infeliz, sem amor e sem respeito. As ofensas, recorrentes nas suas falas, desmascaram a hipocrisia que sustenta essa união feita de “aparências”, sem vínculos afetivos autênticos. Conseqüentemente, o marido está sempre na iminência de cometer adultério, apesar da sua decrepitude física. E basta a intenção do adultério – ainda que ele não chegue a

perpetrar-se – para decompor todo o universo familiar. Mateusa, em uma das suas falas, expõe claramente o seu sentimento de rejeição, provocado pelo desprezo do marido:

Mateusa (*empurrando-o*) – Então para que fala de mim a todas as moças que aqui vêm, senhor chinó?! Para quê, heim? Se o senhor não fosse mais namorador que um macaco preso a um cepo, certamente não diria que sou velha, feia e magra! Que sou doente de asma; que tenho uma perna mais curta que a outra; que... que..., finalmente, que já (*voltando-se com expressão de terror*) não lhe sirvo para os seus fins de (*pondo a mão em um olho*) de... O senhor bem sabe! (*Esfregando com as costas da mão o outro olho com voz de quem chora.*) Sim, se eu não fosse desde a minha tenra idade um espelho, tipo, ou sombra de vergonha e de acanhamento, eu diria (*virando-se para o público*): já não quer dormir comigo! Feio! (*Saindo da sala*) Mau! Velho! Rabugento! Também não te quero mais, fedorento! (QORPO-SANTO, 2001, p. 148)

Aqui percebemos a insatisfação da mulher, motivada pela ausência de relacionamento sexual com o marido. Com efeito, Mateusa sente-se rejeitada por ele, que não a deseja mais porque o corpo dela é degradado: a mulher é “doente de asma” e tem “uma perna mais curta que a outra”. Mas isto não é tudo: é preciso notar que, além da falta de atrativos do corpo de Mateusa, o próprio Mateus é “mais namorador que um macaco preso a um cepo” (QORPO-SANTO, 2001, p. 48), característica que, associada à sua senilidade, acentua também a comicidade da peça. O ímpeto sensual do marido, se parece risível por causa da sua idade avançada, torna-se ridículo também se for visto como compensação de uma provável impotência sexual. Qualquer que seja a interpretação, é o *topos* da corrupção que se nos impõe, quer como degradação moral (o adultério), quer como decrepitude física (a impotência sexual decorrente da velhice).

Aos prantos, Mateusa declara abertamente a sua amargura por não conseguir despertar no esposo a lascívia, o que a leva a, por despeito, rebaixar o marido como “feio”, “rabugento” etc. Além disso, ela acusa Mateus de levar as amantes para o lugar reservado à família, revelando assim a desordem em que se encontra o lar dos protagonistas. Os atos levianos de Mateus, praticados no mesmo espaço em que se encontram a sua esposa e as suas filhas, são inconciliáveis com a instituição do matrimônio e com as regras de boa conduta moral.

Do desrespeito pelo casamento as personagens resvalam, facilmente, para outras transgressões. O final da comédia fica marcado pelas agressões verbais e físicas de *Mateus e Mateusa*, que se ofendem mutuamente, arremessando livros, um contra o

outro, num duelo espantosamente burlesco. Livros como o *Código penal*, a *História Sagrada* e a *Constituição do Império* são as armas desse duelo simbólico do qual saem feridas, sobretudo, as instituições sociais (as leis, a religião, as convenções da moral). Os códigos basilares da vida social ficam, assim, rebaixados ao plano cômico – da agressão jocosa – do núcleo familiar de Mateus e Mateusa. A denúncia cômica da degradação da família associa-se, deste modo, a uma crítica de maior alcance: a da hipocrisia da vida social que se contenta com as aparências de ordem e de estabilidade.

O desmoronamento do casamento, que culmina no duelo cômico, representa, como microcosmo, o caos do mundo às avessas criado por Qorpo-Santo para aludir, comicamente, à dialética de *ser* e *parecer* que se instaura no cerne da moderna sociedade burguesa. Pêdra, Silvestra e Catarina, as filhas do casal, assistem à querela dos pais sem intervir, admitindo que eles se agriam e se ofendam mutuamente. A falta de preocupação das filhas com a briga violenta dos pais deriva, possivelmente, do fato de elas estarem acostumadas a presenciar, dentro do seu lar, conflitos entre Mateus e Mateusa, situações, portanto, corriqueiras no cerne dessa família. Pêdra, Silvestra e Catarina foram criadas num ambiente agressivo em que prevalece o egoísmo; a família no teatro qorpo-santense não é como deveria ser: uma instituição sagrada e coletiva onde todos se ajudam mutuamente. Nota-se, no fragmento abaixo, a falsidade e hipocrisia com que Pêdra trata Mateus:

Mateus (*assoando-se sem tocar no nariz, e olhando*) – Vejam o que é ser velho! Menina, menina, já estás aqui, dá-me um lenço; anda (*pegando nos braços da filha*), anda, minha queridinha; vê um lenço para o vosso velho paizinho! Sim; sim; vai; vai; anda. (*Fazendo-a caminhar.*)

Pêdra (*voltando-se*) – Também este meu pai cada vez fica mais porco! Por isso é que a minha mãe já enjoou dele tanto, que nem o pode ver! (*Saindo.*) Eu já vou buscar! Espere um minuto (*com as mãos fazendo-o parar*), já venho, Papai! Já venho, e vou buscar-lhe um dos mais lindos (*com ar gracioso*) que encontrar em meu guarda-roupa, ouviu, Papai? Ouviu? (QORPO-SANTO, 2001, p. 149)

Neste diálogo entre pai e filha, notamos como a menina expõe, na sua fala, duas atitudes contraditórias perante o pai: primeiro, ela se refere a ele com repugnância, chamando-o de “porco”, e apóia a intenção da mãe de não querer mais vê-lo; em seguida, Pêdra retira toda a gravidade das suas palavras, mostrando-se extremamente solícita a ajudar Mateus. Assim, a personagem Pêdra apresenta-se ao leitor/espectador

com duas faces: uma que abomina as atitudes do pai e a outra que atende, sem reclamar e prontamente, os pedidos do velho.

Tal atitude pode ser compreendida se pensarmos que, no seio de uma família tradicional, o homem é quem desempenha o papel de provedor e de autoridade máxima, pois que é ele o trabalhador e o detentor do dinheiro. Sendo assim, as filhas bajulam o pai em troca de presentes, persuadindo-o para conseguirem o que desejam. Mateus é manipulado pelas filhas, que brigam entre si para ver quem consegue cair mais rapidamente nas graças do pai. Evidentemente, esse tipo de afeto não é espontâneo; pelo contrário, ele é motivado por interesses, como a obtenção de bens materiais (vestidos, bonecas etc.). A verdadeira relação existente entre Mateus e as filhas consiste, pois, na troca de favores – elas oferecem o seu afeto ao pai que, como recompensa, atende a todas as vontades das meninas. Nesta fala de Pêdra, Catarina e Silvestra há a explicitação iniludível da verdadeira motivação das filhas: “Não se esqueça das nossas encomendas, como nós não nos esquecemos de orar a Deus para que prolongue seus dias; e que estes sejam felizes!” (QORPO-SANTO, 2001, p.155). A correspondência entre não esquecer as “encomendas” e a oração provém do fato de que há uma troca de benefícios; elas pedem a Deus que a vida do pai seja extensa para que ele possa ter tempo para presenteá-las ainda mais, e fazem questão de lembrar isso ao velho como forma de cobrança dos seus mimos e favores. Conclui-se, assim, que a relação conjugal tumultuada e nociva mantida por Mateus e Mateusa reflete-se no comportamento cínico das filhas, que reproduzem a conduta hipócrita dos pais.

A ausência de deferência pelas instituições do matrimônio e da família sugere, como vimos, a desordem que afeta outras instituições como o Estado e as suas leis. A crítica à subversão dos valores edificantes, que se manifesta no microcosmo da vida conjugal atribulada de Mateus e Mateusa, expressa-se de modo claro em duas passagens distintas e emblemáticas da peça: uma delas é a cena, já citada, em que ocorre a briga na qual os velhos atiram, um contra o outro, manuais que representam as bases das leis do Estado e os postulados da moral comum; a outra é a do criado Barrios, que, diante de uma violenta luta entre Mateus e Mateusa, encerra a comédia com uma espécie de sùmula moralizante que atribui um tom de fábula exemplar à ação apresentada:

Barriôs (*o criado*) – Eis, senhores, as conseqüências funestas que aos administrados, ou como tais considerados, traz o desrespeito das Autoridades aos direitos destes; e com tal proceder aos seus próprios

direitos: – a descrença das mais sábias instituições, em vez de só a terem nesta ou naquela autoridade que as não cumpre, nem faz cumprir! – A luta do mais forte contra o mais fraco! Finalmente, – a destruição em vez da edificação! O regresso, em vez do progresso!

(QORPO-SANTO, 2001, p. 159)

O criado Barriôs sugere, por sinédoque, que o grotesco de Mateus e Mateusa – velhos dotados de uma lubricidade pouco condizente com a sua condição física – apenas reproduz o perfil coletivo de uma sociedade em que nem mesmo as autoridades respeitam os direitos humanos. A família de Mateus e Mateusa, deste modo, constitui um microcosmo da degradação perceptível em todo o corpo da sociedade burguesa. Denunciando os vícios dessa família, Qorpo-Santo parece formular uma lição moralizante para toda a sociedade, a saber, a idéia do respeito mútuo como forma de manutenção da ordem. Com essa finalidade, o comediógrafo vale-se, sobretudo, dos expedientes do exagero caricatural para pôr em relevo a corrupção visada pela sua crítica. Não por acaso, aliás, Mateus e Mateusa têm o mesmo nome (que varia apenas quanto ao gênero): um é o reflexo da degradação do outro, de maneira que ambos constituem uma única entidade caótica.

Precisamente estas personagens, que deveriam ser o eixo da organização familiar, comprometem, com a sua sensualidade incontida e extemporânea, toda a estrutura familiar – as filhas são abertamente vis e interesseiras, o lar está entregue à desordem e a única figura lúcida, imune a todos os contra-sensos e disparates de Mateus e Mateusa, é o criado Barriôs, de cuja boca saem, curiosamente, as palavras que parecem expressar o ponto de vista do comediógrafo acerca da degradação moral da sociedade.

3.2.2. GUERRA DOS SEXOS POR UM UNIVERSO ÀS AVESSAS: AS CONFLITUOSAS *RELAÇÕES NATURAIS*

As montagens teatrais de 1966 e 1968 ajudaram na redescoberta de Qorpo-Santo, e *As Relações Naturais*, peça escrita no dia 14 de maio de 1866, esteve presente em ambas as encenações. Trata-se de uma das comédias de maior fôlego do dramaturgo gaúcho, e nela podemos enumerar uma série de aspectos dramáticos que assinalam o caráter ímpar do teatro de Qorpo-Santo. Como esse trabalho tem por objetivo analisar seu corpus pelo prisma da sexualidade, o estudo discorrerá acerca do teor lascivo que

permeia *As Relações Naturais*, mostrando como essa característica atua na constituição da ação.

A estrutura da peça, segundo Flávio Aguiar em seu livro *Os homens precários*, desenvolve-se de acordo com o modelo dos “enredos de faces alternativas” – o primeiro ato apresenta uma história isolada e os demais atos, em um outro núcleo de ação, a vida de uma família. O primeiro ato mostra o escritor Impertinente; em sua fala inicial encontramos alguns elementos curiosos:

Impertinente – (...) Estava querendo sair a passeio, fazer uma visita; e já que a minha ingrata e nojenta imaginação tirou-me um jantar, pretendia ao menos conversar com quem isso me havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! (...) (*Levantando-se; aproxima-se de uma mesa; pega uma pena; molha-a em tinta e começa a escrever.*) São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da Província de S. Pedro do Sul; e, para muitos, Império do Brasil... Já se vê, pois, que é isto uma verdadeira comédia! (*Atirando com a pena, grita:*) Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver. (*Muito zangado*) Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando! (...) Estava (*ao aparecer*) eu já ficando ansioso de tanto escrever, e por não ver a pessoa que ontem me dirigiu as mais afetuosas palavras! (*Ao sair, encontra uma mulher ricamente vestida, chamada Consoladora*)

(QORPO-SANTO, 2001, p.163).

No trecho em que o escritor diz que “sua imaginação tirou-lhe o jantar”, pode-se fazer uma associação entre a personagem e o dramaturgo, pois esse incômodo é característico da monomania pela escrita, doença de que, segundo estudos biográficos, Qorpo-Santo sofria. A intimidade entre as angústias de Impertinente e as experiências vividas por Qorpo-Santo insinua-se em várias passagens dessa fala da personagem, como por exemplo, quando ele faz referência a Porto Alegre, cidade na qual o autor viveu, ou na data em que é localizada a ação, 14 de maio de 1866, dia em que Qorpo-Santo, de fato, compôs *As Relações Naturais*. Vida e obra amalgamam-se nessas sutis intervenções de cunho metatextual, as quais permitem que possamos interpretar os escritos de Impertinente como a própria peça que se desenrola aos olhos do público/espectador. Seria lícito, portanto, ver Impertinente como a personagem de seu próprio texto. À luz desses dados, poder-se-ia dizer que, nesse pequeno fragmento, ouvimos a voz do escritor gaúcho tentando elucidar a aflição que lhe atormentava.

O fato de estar aprisionado à escrita impede Impertinente de buscar o prazer; sua índole está dividida entre o instinto e a razão. Ao final da elocução, ele resolve atender

aos rogos da vontade e vai ao encontro de uma mulher, mas sua saída é interrompida por Consoladora:

Consoladora – Onde vai, meu caro senhor? Não lhe preveni eu de que hoje teria em seu palácio a mais bela das damas de São...

Impertinente – Ora, ora, senhora. Não vê que eu já estou aborrecido das mulheres! (*À parte:*) É preciso dizer-lhe o contrário do que penso! Como a senhora se abalança ainda a falar em damas na minha presença!? Só se são damas de folgar... São?

Consoladora (*mostrando-se indignada e batendo um pé no assoalho*) – Bárbaro! Cruel! Não vives a pedir uma mulher jovem, formosa, asseada e bela para tua companhia?! Pensas que ignoro o que pensas; o que fazes!? Não vês; não sabes; não conheces que sou mágica!? Atrevido! Não te lembras que ainda ontem ou anteontem olhaste para mim e achaste que eu era no Céu o mais lindo, o mais belo e o mais agradável planeta que lá habitava? (...)

(QORPO-SANTO, 2001, p.164)

No diálogo de Impertinente e Consoladora, percebemos um conflito existente entre eles; a mulher demonstra amar o escritor, mas esse sentimento não é recíproco. O motivo dessa rejeição está ligado à natureza libertina de Impertinente, com a qual, por meio da relação com mulheres, ele expõe de maneira direta seus verdadeiros instintos – o sexo oposto aparece como uma válvula de escape para os anseios masculinos.

Ao final da conversa, há uma cena cômica interessante; a senhora, no ímpeto de impedir a saída do escritor, tira-lhe as roupas, mas a cada vestimenta retirada há uma outra por baixo – a maneira como essa passagem é construída, faz dela um dos pontos altos em matéria de comicidade na dramaturgia de Qorpo-Santo. Poderíamos observar uma correspondência entre esse evento burlesco e a temática da peça centrada em conflitos de ordem sexual; esse desnudamento singular, no qual a nudez não se revela, parece remeter à inacessibilidade que os apelos amorosos de Consoladora encontram em Impertinente.

Na ação final do primeiro ato, encontramos Impertinente com uma jovem de 16 anos chamada Intérpreta. Nesse encontro o escritor mostrará, sem pudor, sua devassidão:

Intérpreta – Pois chama rebanho às famílias que habitam esta cidade!?

Impertinente – Pois o que é mais triste que um grande rebanho de ovelhas merinas!?

Intérpreta – Eu sempre considerei de outro modo: sempre entendo que a mulher como o homem é um ente que deve ser por todos respeitados, como a segunda primorosa obra do Criador; e que, assim não sendo, só

milhares de males e transtornos serão observados na marcha geral da humanidade!

Impertinente – Hã! Hã! Hã! A menina está no mundo da lua! Ainda crê nas caraminhas que lhe encaixam na cabeça, de seu avô torto, visto que, segundo as últimas participações espirituais que tivemos, o direito há muito que é morto!

Intérpreta (*à parte*) – Em que caí eu, acompanhando este momo! Isto é um monte de carne, sem lei, sem moral, sem religião! Mas ainda é tempo! Quando menos pensar, desapareço de sua presença, como a escuridão ao brilhar da lua! Não me logras, velho enjoado!

(QORPO-SANTO, 2001, p.166)

Toda a falta de moral da personagem escritor é apresentada explicitamente para o público/leitor nos termos com os quais a menina o qualifica; por meio dessa fala, percebemos que apenas o desejo o impulsiona e o rege. A imoralidade de Impertinente dá-se em outras instâncias além da vida íntima; o exemplo disso está no fato de que, ao denominar as famílias da cidade de “rebanhos”, ele insinua que os que vivem aliados com a moral são como animais.

O discurso da jovem, ao contrário das idéias de Impertinente, é pautado na religião, algo exposto claramente no momento em que se refere à criação divina do homem e da mulher. Para ela, o fato de a mulher ser também alta criação de Deus deveria garantir-lhe o respeito dos homens. O não cumprimento de tal direito, segundo Intérpreta, seria um prejuízo para a humanidade.

Se, por um lado, as idéias da jovem parecem preconizar a igualdade entre os sexos, por outro, muitos aspectos de sua personalidade revelam ser ela um perfeito exemplo de garota religiosa e moralista do século XIX. A moral, enraizada nas opiniões de Intérpreta, é justamente o elemento que faz com que ela não se renda aos prazeres libertinos de Impertinente, permitindo, assim, que os bons costumes superem a questão sexual, que era a base do encontro entre o casal.

O desfecho desse ato mostra o sexo associado a todos os desregramentos, fazendo dele algo a ser deplorado por uma sociedade baseada na lei, na moral e na religião. Com esse final, é atestado o triunfo da moral sobre a corrupção dos costumes representada pelos apelos da sexualidade. E termina assim o primeiro núcleo de ação de *As Relações Naturais*.

Os atos seguintes (segundo, terceiro e quarto) mostram a história de uma família caótica. A ação desses atos revelará a natureza devassa e dissimulada das personagens que compõem a família, eixo central dessa outra face do eixo dramático da peça.

O segundo ato apresentará uma das autoridades familiares, a mãe, chamada Mariposa; ela é cafetina de suas filhas e é em sua casa que funciona o bordel. Essa situação altamente promíscua ajuda a elucidar a relação incomum entre dois pólos familiares (mãe e filhas). A figura materna, normalmente associada ao dever de cuidar dos ensinamentos morais e religiosos dos filhos, em *As Relações Naturais*, se transforma no elemento desregrador que suscitará as atitudes mais dissolutas nas filhas; afinal, a mãe aprova e estimula a vida libertina das meninas:

Velha Mariposa (*entrando toda cheia de dengosidade, pegando os vestidos como quem quer dançar, e comete outros numerosos atos, que indicam a pregoeira gaiata da presente época*) – Ainda há cinco minutos, era esta sala um teatro de moças nuas! Acompanhadas de certo indivíduo de meia-idade, que parece mais um velho bem doente que um homem são, valente e cheio de... certa coisa... certa força que eu não quero dizer, porque não é tão decente como convém a tão ilustre assembléia. (*Olhando para diversos lados.*) Onde estão essas meninas? Júlia! Júlia!
 Júlia – Senhora? Senhora?
 Mariposa – Vem cá, menina! Chama as tuas irmãs!
 (QORPO-SANTO, 2001, p.170)

No fim desse primeiro encontro entre Mariposa e as filhas, existe uma cena cercada de ironia em que vemos a ambigüidade de mulheres que pecam e, no entanto, rezam com devoção; vê-se aqui a dualidade entre dar vazão aos desejos e se encaixar às normas eclesiásticas:

Mariposa (*fazendo sinal com a mão*) – Deus abençoe a todos, que eu o faço em particular a cada um. Sim, meninas, são horas de missa; vamos cobrir nossos véus, e sigamos a orar ao Senhor por nós e por nossos avós!
 Todas – Prontas a obedecê-la, a segui-la. (*Saem todos.*)
 (QORPO-SANTO, 2001, p.171)

Logo após esta cena, aparece Inesperto, criado da casa, que reclama sobre a desordem em que se encontra o lar onde trabalha; nesse momento, entra seu patrão Malherbe, marido de Mariposa. O diálogo entre os dois é cercado de desrespeito de um para com outro – a relação chefe/empregado não é obedecida e isso nos faz perceber que há uma distorção que permeia todos os relacionamentos dentro da família. Com a entrada de Mariposa, a atmosfera fica mais tensa e Malherbe esbraveja:

Malherbe – Tu, teu criado e tuas filhas não são entes da espécie humana. São malditas feras que aqui habitam para flagelar-me! (*Para ambos:*) Fora daqui! Se demoram, pego tudo isto (*agarrando as mesas*) e penduro quais rosários nas cabeças de vocês dois!...

(QORPO-SANTO, 2001, p.173)

Este fragmento permite que visualizemos, na figura cômica em questão, um ser moralista que sofre com as conseqüências provenientes de atitudes imorais dos que o cercam; ele parece ser uma vítima da lascívia e corrupção em que estão imersos seu lar e sua família. Para finalizar sua queixa, faz referência à Igreja – instituição que condena a promiscuidade – quando diz que colocará as mesas na cabeça da esposa e do criado dispostas como objetos sagrados (rosários). A metáfora dos rosários, mencionada nessa ameaça de agressão, remete a um possível fim de purgar os males que acometem os personagens. Há ainda uma informação importante exposta logo depois – o caso amoroso entre Mariposa e o criado. A apresentação desse fato contribui para o aumento das ocorrências ilícitas existentes nesse meio degradante.

A imagem de retidão moral que Malherbe acaba de criar com suas palavras é destruída logo depois por suas atitudes. Ele e uma personagem que parece ser sua filha, Mildona, fazem parte do ponto alto da peça onde é mostrada a estrutura familiar sendo esfaqueada pelos desmandos do desejo desmedido:

Mildona (*Entrando*) – Que saudades eu tinha do meu querido pai!

Malherbe – Ah! És tu, minha querida Mildona? Quanto é doce vermos feitos de nossos trabalhos de longos anos! Um abraço minha estimadíssima, minha mesmo queridíssima filha!

Mildona – O senhor não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha; mas a jovem a quem o senhor em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor!

Malherbe – Ah! Onde estava eu!? Sonhava; pensava em ti; via e não te enxergava! Sim, sois minha; és minha; e serás sempre minha por todos os séculos dos séculos, Amém! (*Saem*).

(QORPO-SANTO, 2001, p.173)

Esta poderia ser considerada uma das passagens dramáticas mais estarrecedoras do teatro brasileiro do século XIX; a maneira confusa como se apresenta a relação de Mildona com Malherbe faz insinuação ao incesto entre pai e filha, o que mostra claramente a desestruturação familiar motivada pelo sexo. Ambas as autoridades familiares (pai e mãe) estão mergulhadas na dissolução característica do universo lúbrico no qual a peça se desenvolve.

Ao fim desse ato, “milhares de luzes descem e ocupam o espaço do cenário” (Qorpo-Santo, 2001, p.175) e Malherbe grita “São eles!”, desmaiando em seguida. Um fato sobrenatural acontece nesse momento; as luzes parecem remeter por analogia ao fogo purificador. É como se algo ligado ao fantástico invadissem aquele lar inundado de promiscuidade e ameaçasse seus habitantes com um castigo, em decorrência de suas ações.

A invasão das luzes transforma-se, no quarto ato, em um incêndio intenso que se extingue misteriosamente; a passagem põe em relevo ainda mais acentuado a natureza enigmática desse “fogo”. Na fala de Malherbe que se segue, localizamos o desacordo entre sentenças de cunho moralizante e sua natureza promíscua:

Malherbe (*depois de todos tranqüilos*) – Sempre a desordem nas casas sem ordem! Sempre as perdas, os desgostos, os incômodos de todas as espécies! Santo Deus! Por que não crucificai aqueles que desrespeitam vossos santos preceitos!? Mas que digo? Se continuo, estas mulheres são capazes de pendurar-me naquela travessa e aqui me deixarem exposto, por não querer acompanhá-las em seus modos de pensar e de julgar! O melhor é retirar-me! Vou descansar por alguns minutos.
(QORPO-SANTO, 2001, p.175)

É importante ressaltar que as personagens fazem muitas referências à Igreja; este dado acentuaria a crítica em torno dos que vivem superficialmente ajustados a todas as normas sociais, mas na verdade as devoram como um vírus de capacidades devastadoras.

O discurso de Malharbe às outras personagens provocará a ira das mulheres que vêem no homem um obstáculo para suas vidas impudicas – a figura masculina está ligada à ordem dentro dos lares e por isso há o desejo de destruir Malharbe, mesmo sendo ele tão concupiscente quanto os outros. As mulheres planejam um susto para dar no homem e, enquanto preparam todos os artefatos para tal fim, mãe e filhas discorrerem sobre os desejos que as incitam:

Uma delas (*para o criado*) – Ora muito bem! Já se vê quanto é bom viver conforme as relações naturais. Eu gosto de mingau de araruta ou de sagu, por exemplo, como; e porque está relacionado com certo jovem a que amo; ele aqui me aparece, e eu o gozo! Já se vê pois que, vivendo conforme elas, é em duplicata!
Outra – É verdade, Mana; eu, como a comida de que mais gosto é coco e porque esta se relaciona com certo amigo de meu pai, ele aqui também virá, e o meu prazer não será só paladar, mas também aquele que provém amar!

Outra – Pois eu, como o que mais aprecio é chocolate, bebê-lo-ei, bebê-lo-ei; e por idênticas razões gozarei dele e de quem não quero dizer! Mas o diabo é que assim ficam sem coisa alguma!

Mariposa – Pois eu, como gosto muito do meu criado, e ele é mel de abelha, já se sabe o que eu de hoje em diante hei de sempre comer ou beber! (*Para o marido de papelão.*) E o senhor, senhor Tralhão, que não quis acompanhar-nos nas relações naturais, importando-se sempre com direitos, não vendo que o próprio direito autoriza, dizendo que cada um pode viver como quiser e com quem quiser, há de ficar aqui pendurado para eterna glória das mulheres e exemplo final dos homens malcriados! Contamos (*para o criado*) com teu auxílio.

(QORPO-SANTO, 2001, p.176/177)

Nesta passagem, elas apontam, de maneira explícita, suas vontades, as quais, em um paralelo entre hábitos alimentares e o apetite amoroso, evidenciam sua relação direta com o sexo sem barreiras. Elas são movidas pela volúpia e apenas o prazer interessa-lhes. Por Malharbe não querer acompanhá-las nas “relações naturais”, ou seja, praticar o ato sexual desregradamente, elas resolvem dar-lhe um castigo: pendurar um boneco de papelão, que o simboliza, no teto. No fato de as mulheres se rebelarem contra os ditames masculinos contidos nas leis sociais, parece haver uma tentativa de igualar os poderes dos dois sexos. Todavia, na parte final da ação, ocorre algo que muda o curso dos acontecimentos:

Inesperto (*pega a escada, põe em um lugar próprio, sobe, levando a corda, e depois desce. Á parte:*) – Estas mulheres não vêem que não se pode ainda andar com as relações naturais; que, se umas querem, outras não querem; que se umas podem, outras não podem; que... enfim, são o diabo! Mas elas agora vão conhecer que eu sou homem e por isso mesmo hei de defender e amparar aqueles a quem elas quiserem crucificar! (...)

(QORPO-SANTO, 2001, p.177)

Nesta fala altamente conservadora, o criado expõe sua indignação ante a atitude feminina, apesar de também praticar atos ilícitos, atestados por suas relações com a patroa. Ao ver um homem ser tratado com tanto desrespeito, compadece-se e resolve punir Mariposa e suas filhas, arremessando-lhes pedaços do boneco. A postura de Inesperto afirma o poder masculino, o qual não admite que mesmo um mundo libertino e às avessas possa ser regido por mulheres. A inversão de poderes não deve acontecer nem em um universo caótico como o de *As Relações Naturais*.

A mudança de opinião do criado provoca uma reação curiosa nas mulheres; elas resolvem redimir-se e aceitam viver conforme as normas sociais em relação ao sexo.

Estas personagens terminam a peça cantando uma música que enaltece a vida sem libertinagem. A moral se restaura e a lubricidade é derrotada em nome da ordem.

Tendo os impulsos femininos sido domados, a autoridade retornou aos personagens masculinos, que, ao longo da peça, demonstraram um caráter igualmente dissoluto. Por conta disso, a retomada da ordem, instaurada no fim da comédia, mostra-se como algo apenas aparente, visto que quem a restabelece possui os mesmos aspectos desregrados. Dessa forma, ainda sentimos um cheiro de corrupção no ar, que ficará impregnado por muito tempo no âmago dessa família.

Como podemos observar, os eventos de *As Relações Naturais* parecem ser movidos por uma crítica à falta de moral que, vicejando no âmbito da individualidade (no caso de Intérpreto) e no das pequenas instituições (no caso da família de Malharbe e Mariposa), assume um alcance universal, chegando mesmo a ser tomada como origem dos males da sociedade. Ao isolar em um microcosmo particular a degradação das pessoas, Qorpo-Santo parece colocar em foco os vícios que, veladamente, podem habitar todas as relações humanas. Não raro, a dramaturgia do autor vê nas situações mais ordinárias do cotidiano ensejo para reflexões generalizadas sobre o homem de seu tempo. *As Relações Naturais* apresenta exemplos isolados da vida comum que, a despeito do exagero e *nonsense* que os caracterizam, servem a reflexões acerca do conflito entre os impulsos individuais mais baixos e as aspirações edificantes – essas últimas, como sugere o dramaturgo, necessárias à constituição de uma sociedade de alicerces sólidos.

3.2.3. O EMBATE ENTRE O DESEJO E A RAZÃO NAS PERSONAGENS DA PEÇA *A SEPARAÇÃO DE DOIS ESPOSOS*

“O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados!” (Qorpo-Santo, 2001, p. 217). É assim que a personagem Farmácia termina o seu monólogo, no segundo ato da peça *A separação de dois esposos*, com uma frase de caráter moralizante que consegue resumir toda a idéia que norteia a ação nesta peça. Seguir o caminho do bem ou o caminho do mal será uma dúvida constante que atormentará Farmácia e Esculápio, Tamanduá e Tatu, as personagens centrais da peça. Elas constituem dois casais conflituosos que terão um desfecho semelhante; contudo, os acontecimentos que os envolvem são distintos. O primeiro casal é formado por um homem e uma mulher, casados, que enfrentam dificuldades decorrentes da

promiscuidade que marca a sua relação; o outro par é composto por dois homens que sentem atraídos um pelo outro, mas que repudiam esse sentimento por ele não estar de acordo com as normas sociais.

É nessa atmosfera conturbada e concupiscente que se desenvolve essa excêntrica comédia de Qorpo-Santo, na qual, a começar pelo título, nota-se o tom provocador do autor – a separação de um casal, no contexto cultural do século XIX, significava algo escandaloso que, na peça, fica acentuado pela presença de um casal homossexual. Mas o que ocorre com os casais no desfecho da comédia não é bem uma separação; é antes um pacto de morte – afinal, os votos dos casais prevêem a vida conjunta “até que a morte os separe”. Ao longo deste capítulo daremos mais atenção a essas questões.

Farmácia e Esculápio constituem o casal que aparece no primeiro e no segundo atos e cujo casamento se encontra abalado. A falta de entendimento entre eles fica explícita logo na abertura da peça:

Esculápio – Mulher! Que tanto arrumas esta casa! Mexes para aqui! Mexes para ali! Remexes-te para acolá! Ora de vassoura, ora de agulha, ora de tesoura! (*Deve o ator fazer todos os gestos que exprimem tais remexidos*) Sempre a arrumar! Sempre a desarrumar! Cruze com semelhante mulher!

Farmácia (*varrendo*) – Cruze com semelhante indivíduo! Sempre a palrar! Sempre a ralhar. Ave Maria! Os anjos do céu me dêem paciência para aturá-lo, já que os da Terra não têm forças suficientes para aquietá-lo!

(QORPO-SANTO, 2001, p. 209)

Neste trecho, conseguimos observar a impaciência nutrida por ambos, o que ocasiona a desarmonia no casamento. Na origem do problema está o desempenho de cada personagem no seio da estrutura familiar: o marido passa muito tempo ocioso, em casa, e não vai buscar os “seus vencimentos como funcionário público”; a mulher, por sua vez, tem atitudes levianas.

Para entendermos melhor esse matrimônio derruído, devemos considerar o caráter dessas duas figuras cômicas. Começemos pela personagem Farmácia, que é concebida como uma mulher dominadora, inconstante e libertina, como se vê na segunda cena do primeiro ato, quando conversa com as suas filhas menores de doze anos:

Farmácia – Sentem-se, minhas filhas! Vocês hão de estar muito cansadas, com fome, com saudades da mamãe, não é? Conta-me, Lídia, como está tua camarada? E você, Idalina, há de me dizer como ficou

seu namorado; pois eu já sei que já vai gostando do primo Pedrinho! Esta outra eu sei que não namora, nem é de muitas camaradagens, por isso eu nada pergunto a ela.

Idalina – Ora esta, mamãe, parece criança! Vejam só, sendo eu uma menina de dez anos, já hei de ter namorados! Principalmente quando é certo, e eu sei, que papai não gosta de namorados, nem de me ver junta a brincar com rapazes.

Lídia – E eu que ainda sou pequenina, quem faz caso de mim? Que camaradas posso eu ter?

(QORPO-SANTO, 2001, p. 213)

Movida pela lascívia, Farmácia incentiva de maneira direta as suas filhas, que ainda são crianças, a namorarem, ou seja, tenta instigar nelas o desejo sexual – uma atitude impensável para uma mãe tradicional do século XIX. As filhas se ofendem e rejeitam a insinuação da mãe; além do mais, percebem que ela está desrespeitando a autoridade do pai, o qual não admite que elas se aproximem de meninos. As meninas já têm, pois, consciência do papel da mulher na estrutura social vigente. No final da cena, elas saem cantando: “Assim vamos-nos embora, / À vizinha passear; / Vamos ver ela bordar (...)” (p. 213). Assim, as filhas de Farmácia preferem olhar a vizinha a bordar – ou seja, optam por estar ao lado de uma mulher que desempenha funções ligadas ao seu papel convencional na sociedade – em vez de estarem com a mãe que as incentiva à libertinagem.

Em *As Relações Naturais*, outra peça de Qorpo-Santo igualmente atenta ao papel da sexualidade indômita e ambígua como elemento desregrador da família, deparamo-nos com uma personagem chamada Velha Mariposa, que se afasta decididamente da figura materna convencional ao incentivar as suas filhas a transformarem o lar em bordel. Ora, a Farmácia de *A separação de dois esposos* parece compartilhar com a Velha Mariposa o estatuto de promotora da desordem no seio da instituição familiar: ambas adotam, como instrumentos a serviço da desestruturação da ordem comum, a promiscuidade e outros aspectos da sexualidade que se opõem às normas e às convenções.

Outro dado sobre o caráter de Farmácia é exposto ao público/leitor na passagem em que a personagem se encontra com o amante, Fidélis. Farmácia já havia feito menção a seu relacionamento extraconjugal em uma discussão com o marido, no primeiro ato, mas Esculápio apenas faz gracejo da situação, indicando não acreditar na declaração da esposa.

O colóquio entre a mulher e Fidélis é marcado por um romantismo que resvala para a pieguice, como atesta este trecho:

Fidélis (*entrando*) – Minha Marília! Minha adorada! Onde está o vosso aborrecido, insaciável marido?

Farmácia (*que assim se chama a mulher*) – Passeia, meu amigo do coração!

Fidélis – Então podemos estar aqui tranquilos?

Farmácia – Com toda a tranquilidade que pode gozar um espírito e prazer que pode fruir o coração!

(QORPO-SANTO, 2001, p. 214)

Fidélis sugere a intensidade do seu amor por Farmácia ao chamá-la de Marília, a tão famosa musa do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, encarnado em Dirceu. A mulher responde às juras de amor, declarando que ambos podem usufruir tranquilamente do prazer de estarem juntos. Essa situação chama atenção por revelar a perversidade pairando sobre a instituição familiar que, neste caso, está rodeada de mentiras e tem como agente contaminador a mulher adúltera.

Um contraponto à perfídia de Farmácia encontra-se precisamente na figura do seu marido, Esculápio. A certa altura da peça, o marido traído retorna à sua casa e depara-se com Fidélis, que se retira apressado entregando-lhe antes uma carta. Ao abrir o envelope, o homem percebe que a correspondência está em branco e fica furioso, mas vê o símbolo da coroa imperial no papel e, iludido, pensa tratar-se de uma nomeação sua para o cargo de presidente da província. Isto revela a ingenuidade da personagem Esculápio, concebida como um homem de boa índole e apaixonado pela esposa a ponto de não perceber que é enganado por ela; ele é a parte ludibriada da peça, é o que suporta, passivamente, viver num casamento embasado na aleivosia. Esculápio, a despeito dos dissabores do casamento, sente amor por sua mulher, o que pode ser visto como um agravante que justifica o impacto do descaso de Farmácia na sensibilidade do marido. A paixão que sente por ela é exposta nos seguintes termos:

Esculápio (*atrás*) – Vem cá! Vem cá, meu diabinho! Vem! Vem! (*Voltando.*) E foi-se (*com certo ar de tristeza*) embora o diabo! (*Mudando de tom.*) Esta mulher é ainda mais outras coisas além daquelas que eu já disse que era! A quinta maravilha do mundo! É a primeira graça do universo! É o pendão da liberdade arvorado em todos os pontos do globo que habitamos!

(QORPO-SANTO, 2001, p. 216)

Farmácia, que se encontra fora da cena, responde assim: “Nhonhô! Está doente? Quer chá ou chocolate?” (p.216). Estas palavras servem para acender a fúria de Esculápio, que percebe a intenção mordaz e cruel da mulher, a sua ironia. Ao perguntar se o homem está doente, a mulher realça os aspectos perturbadores do mundo adoentado em que o casal se acha imerso, onde o vício domina os seres, deixando-os enfermos, sem forças para conseguirem sair do caos que se instaurou nas suas vidas.

Neste momento, a atmosfera cômica da peça é afetada por uma brisa nefasta que envolve a personagem Esculápio. Um abismo parece abrir-se, para ele, que se sente injustiçado:

Esculápio (*espantado*) – Que ouço? Será a voz dela? Estou com uma fúria! Quero e não posso, desejo e não faço, busco e não pego. Tenho nessa cabeça, às vezes, uma legião de demônios, como em outras, neste coração, um milhão de deuses. Quando entrei, achei aqui um traidor; e quem sabe um ladrão, se um assassino. Estou sempre em luta com estes malvados, sempre a mais perfeita moral está sendo a guia de meus passos! Os outros riem-se! Me indigno e nada faço. Parece que o que se quer é gozar, gozar e mais gozar. Ninguém quer saber do modo, se lhe é lícito, ou ilícito nem tampouco das conseqüências boas ou más que podem resultar! Vou (*desembainhando um punhal*), vou também ser um imoral! A primeira que encontrar de meu agrado, gozo-a; ou faço-a jurar ser amiga de quem eu quiser com este ferro! (*Dá uma volta com o punhal levantado e sai rapidamente.*)

(QORPO-SANTO, 2001, p. 216/217)

Esta fala de Esculápio merece especial atenção porque traz elementos que apontam para a cisão provocada no indivíduo pela sua relutância à aceitação do desejo sexual. O rompante de ira que avassala o marido é estimulado pelas palavras de Farmácia, que, posicionada curiosamente fora de cena, parece atuar como se fosse o subconsciente de Esculápio.

A conscientização do homem, provocada pela fala da mulher, revela-lhe uma dissociação – “querer e não poder, desejar e não fazer, buscar e não pegar” – que resulta da imposição social do que é correto e do que é inaceitável segundo a moral burguesa. No interior de Esculápio “habitam demônios e deuses” que travam entre si uma luta violenta. Por ter sido, até então, um homem que seguia o caminho da “mais perfeita moral”, o marido ingênuo revolta-se contra os que atentam contra a ordem e querem apenas “gozar” os deleites da vida. O discurso anti-hedonista emanado pela voz de Esculápio expressa seu desconforto ante os “malvados” de forma contundente; porém, o desregramento, que já está enraizado em sua vida, se sobrepõe ao lícito, provocando o

delírio que o levará a cometer um assassinato. O mundo de adversidades e de contradições, no qual a sociedade se encontra mergulhada, faz desta personagem um imoral também, já que ele não tem força suficiente para vencer os perversos. O punhal será o objeto usado por Esculápio para se tornar um desregrado e praticar atos corruptos. A sua saída de cena deixa o público/leitor perplexo perante o seu plano de ação: ele quer gozar uma mulher, mesmo que seja à força.

Inicia-se então o 2º ato, que abre com o seguinte monólogo de Farmácia:

Farmácia (*só e coberta com um longo véu*) – Meu Deus! Que será feito de meu marido! Ele saiu como um tigre capaz de devorar quantas presas encontrasse diante de si... Que homem cruel, meu Deus! O que farei para vê-lo feliz? Se o maltrato, ele se incomoda; em não lhe dando se não desgosta; se lhe revelo afeto, se aflige, porque se lembra de minhas repetidas infidelidades lendo-as em meu semblante. Já não sei, meu Deus, o que hei de fazer para dar-lhe um viver como o meu. Ele é audaz, é querido, é estimado, desde o primeiro Monarca do mundo até o mais ínfimo malvado. Não há classe alguma da sociedade que o não ame, que o não respeite. Entretanto, é (*mudando de tom*) esta vida sempre irregular de prazeres, de dor, de martírio. Estará ele condenado a viver sempre em um contínuo flagelo? E eu a acompanhá-lo em seus desgostos!? Que sina é a minha! E que destino é o dele! Como o Céu é às vezes cruel para com os entes que cria! Tenho observado que tudo quanto existe tem uma parte de celeste e outra de terrestre. Animais, plantas, árvores, flores; frutas: tudo! Tudo é celestial-terreno ou terreno-celestial! Como Deus há ligado o Céu à Terra, ou esta ao Céu! É por isso que vemos, quer quanto às nossas boas ações, quer quanto às más, uma punição infalível ou uma compensação generosa; e premia aquelas de suas partes que merecem prêmio, e castigo! Somos dela uma parte, tanto física como moral, ou espiritual e material; assim deve ser portanto. Sim, se os nossos pés marcham por caminhos firmes, limpos e seguros, nossos passos também são firmes, limpos e seguros! Mas se a estrada que pisamos é escabrosa, ora resvalamos, tropeçamos, cambaleamos e algumas vezes temos o infortúnio de cair! O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados!

(QORPO-SANTO, 2001, p. 217)

Bataille, em *O erotismo*, diz que o erótico guarda muitas semelhanças com o rito do sacrifício, proporcionando uma experiência que é muito semelhante à do sagrado, mas de um sagrado perturbador, proibido. Para Bataille, o profano e o sagrado encontram-se no erotismo, o que naturalmente gera confusão e suscita todos os tabus que se associam à experiência sexual como um rito proibido, secreto e perigoso porque, ao diluir a individualidade, encontra uma analogia com a morte.

Podemos traçar um paralelo com as idéias de Bataille e a atitude de Farmácia, pois a personagem que até esse momento da peça não passava de uma mulher submetida aos mandos de seus anseios, que respeitava a rígida norma social, pelo fato de temer uma postura impensada do marido, agora se encontra vestida como uma figura religiosa, proferindo em seu discurso palavras com alto teor moralizante e ideais de vida baseados na doutrina cristã. Assim visualizamos de maneira clara o embate entre as leis de Deus e os imperativos do desejo existente no íntimo da personagem; o sexo está envolvido por temores profundos que expressam o confronto entre atração e repulsa, restando a Farmácia apenas a morte como salvação para esse conflito. Observamos que a figura de uma mulher mundana vestida como santa parece ser o emblema dessa relação conturbada com a sexualidade atestada pela peça.

Atormentada com a saída intempestiva de Esculápio, a mulher reflete sobre os seus atos e sobre a dualidade do mundo “terreno-celestial”. As suas considerações a respeito da figura admirável do marido esbarram nas lembranças dos atos censuráveis que ela cometeu, sobretudo nas suas “repetidas infidelidades”, causadoras do descontrole de Esculápio.

A mudança de tom da fala de Farmácia está associada à transformação que ocorre em sua reflexão; ela começa a elucubrar sobre os males oriundos de uma vida desregrada. A invocação do nome de Deus, feita quatro vezes, tonifica a súplica da mulher e atesta o martírio em que ela se encontra; a idéia de que “todos os seres vivos possuem uma parte celeste e outra terrestre” leva-a a ponderar sobre os poderes de Deus que, conforme as ações humanas, castiga ou abençoa. O questionamento induz Farmácia a concluir que os seres, por terem uma ligação direta com o mundo celestial, devem “marchar” por “caminhos limpos e seguros” onde a moral rege as leis; em contrapartida, quem optar por uma existência fundamentada na promiscuidade enfrentará o “infortúnio” proveniente da punição divina.

Após as reflexões de Farmácia, Esculápio volta à cena “banhado em sangue” e transtornado, culpando a esposa pela sua atitude insana – o assassinato de um parente de Farmácia. Para Esculápio, a mulher era a responsável pela modificação operada no seu caráter, isto é, pela transformação do homem honesto em um “criminoso de morte”. Nesse momento Esculápio exprime, incisivamente, o seu horror ante os que praticam os maus preceitos:

Esculápio – Mulher! Se tu soubesses a indignação que de mim se apossa quando vejo praticar atos contrários ao dever!? Ah! Serias capaz de mandar levantar uma força e, mesmo com essa mão de seda e com esses olhos de santa, lavrar sentença de morte e presenciar tão horrorosa execução!? (...) Sinto afrouxar-se tanto esta imaginação quando falo sobre moral ou quando penso em imprimir um tal sistema de administração pública, mesmo particular, que... às vezes não sei o que devo fazer! Parece que tem uns a liberdade de impunemente fazer quanto lhes pareça; outros de padecer e de sofrer... Um, trilhando a vereda da virtude, padece! Outro, seguindo o vício, enriquece! Às vezes, porém, se observa o contrário. Mas quem poderá viver sem regras ou sem preceitos que regulem seus direitos, seus deveres, seus poderes!? Seriam as sociedades um caos. Anarquizar-se-iam e, logo depois, destruir-se-iam.

(QORPO-SANTO, 2001, p. 219/220)

Com um discurso extremista, Esculápio defende e enaltece os bons costumes, apesar de ter cometido um ato inadequado, o que nos leva a vislumbrar nele duas faces – uma ligada à razão e a outra ao desejo. A sua cólera contra os que “praticam atos contrários ao dever” expressa-se numa elocução de tonalidade tirânica (até mesmo um “sistema de administração pública” a personagem ambiciosa produzir), mas logo o desânimo o atinge. Ao refletir sobre o destino de alguns homens, evidenciando que os que se atêm ao vício “enriquecem” e os que aderem à virtude “sofrem”, Esculápio conclui que a civilização está imersa no caos, o que culminará na anarquização do mundo.

Esmorecidos, sem forças para continuar nesse mundo degenerado pelo vício, Farmácia e Esculápio resolvem morrer, já que não conseguiram lutar contra os seus desejos e acabaram desobedecendo às leis morais e aos princípios de Deus. Desta perspectiva, a morte surge como promessa de uma vida melhor, num mundo onde reinam a felicidade e a ordem: “Já que a Terra nos foi ingrata, procuraremos a felicidade no Céu!”.

O terceiro e último ato de *A separação de dois esposos* apresentará o “casal” Tamanduá e Tatu, empregados de Esculápio e Farmácia, que, como já dissemos, são dois homens que se sentem sexualmente atraídos um pelo outro. A personificação desses dois personagens é a mais pitoresca possível: “estas figuras devem ser as mais exóticas que se possa imaginar”, adverte o comediógrafo. A constituição desses personagens, estilizada pelo burlesco, deve-se ao fato de eles serem homossexuais; ou seja, possivelmente por irem de encontro às normas sociais, segundo as quais um casal deve ser formado por um homem e uma mulher, são apresentados ao público/leitor de

uma forma grotesca. Tamanduá e Tatu são concebidos como seres ridículos, pois, parece que, na percepção de Qorpo-Santo, suas atitudes imorais os deformam e os assemelham a caricaturas de seres humanos. Assim, a referência à homossexualidade na peça é cercada por um moralismo exagerado que é apresentado como algo cômico que não representa seriedade à sociedade pois é concebido como um vício, algo inerente à lascívia.

O diálogo entre Tamanduá e Tatu vai revelando os elementos que caracterizam as personagens. Veja-se, por exemplo, o momento em que Tatu emite a sua opinião acerca da morte dos patrões, Farmácia e Esculápio:

Tatu – (...) Finalmente, não há ente algum sobre a Terra que não lute no mister a que se dedica para viver! Portanto, são loucos aqueles que se assustam, fogem ou praguejam lutas! E é delas, ficai certo, que nasce o progresso e a civilização dos povos a todos os respeito.

(QORPO-SANTO, 2001, p. 222)

Subjaz ao discurso progressista da personagem uma crítica aos patrões, que resolveram morrer sem antes lutar contra a promiscuidade que lhes desorganizava a existência. A batalha contra a devassidão está diretamente associada ao “progresso e a civilização dos povos”, como afirma Tatu.

Em outros momentos transparece também o conservadorismo de Tatu:

Tatu – Mas vê, amigo! O trabalho que os homens e as mulheres tiveram para separar estes dois entes, em corpo e em espírito, e que nunca foram capazes de o conseguir de todo ou completamente. Pareciam entes celestes, ou auxiliados, ou protegidos da Divindade! Quando estavam longe os corpos, achavam-se os espíritos tão bem ligados, quase como se estivessem presas as cabeças por um fio elétrico! Sempre a conversarem, sempre a se entenderem... Uma coisa é dizer, outra é ver, e não se podia deixar de ver! De tempos em tempos, por mais esforços contrários que outros fizessem, lá ia o marido ou vinha a mulher; e uma bela noite passavam ambos juntos. Ainda que depois novas perseguições, novas atrocidades, fizessem do marido como se fora um réu de medonhos crimes! Nunca, pois, os puderam separar! Até que se juntaram em corpo e alma; foram ou vão ser enterrados, patenteando desta arte ao mundo, e aos homens: a impossibilidade do divórcio ou separação eterna de almas por Deus ligadas; abençoadas e protegidas ou amparadas! Sirva este fato de lição; e que aproveite a quantos pretenderem, ou tentarem, divorciar esposos.

(QORPO-SANTO, 2001, p. 222-3)

Aqui temos um discurso essencialmente conservador, que aponta o casamento como algo sagrado que não pode ser destruído pelos homens. Esculápio e Farmácia estavam unidos pelo “laço abençoado do matrimônio”, ou seja, a sua união cristã estava protegida por Deus; ainda que os homens quisessem separá-los, as suas almas estavam ligadas pelo vínculo do casamento, pois “o que Deus uniu, o homem não separa”. A censura contundente feita aos que atentam contra as leis do matrimônio atesta a índole moralista de Tatu, que emite julgamentos baseados nas convenções sociais do tempo em que vive. Ora, isto parece estranho, uma vez que a personagem, sendo homossexual, também não adere, em última análise, ao modelo de conduta masculina estabelecido pelas mesmas convenções que induzem à condenação dos atos de Farmácia e Esculápio.

Os gestos e as palavras de Tamanduá, o outro criado, indicam claramente a sua orientação sexual – ele tem trejeitos afeminados e das suas falas conseguimos facilmente depreender o afeto que sente por Tatu:

Tamanduá – Não pensei que Vossa Senhoria sabia tanto e que era capaz de me dar tão grande e boa lição! Agradecido! Agradecido, senhor Tatu, eu sou todo seu. Venha de lá um abraço (*abraçam-se*). (p. 222)
(...)

Tamanduá – Ora por quê! Inda pergunta? Não se lembra que por três vezes quis casar carnal e espiritualmente... com seu primo Eustaquinho; e depois (*empurrando-o*) até com você! E que nem ele, nem você têm querido!? Fazendo assim penar esta alma, este coração!... Esta cabeça!...

(QORPO-SANTO, 2001, p. 223)

Assim podemos perceber que a personagem Tamanduá é exposta ao público/leitor como um homem assumidamente homossexual, que exhibe os seus sentimentos por Tatu de forma intensa e direta, sem se importar com as leis morais da civilização em que está inserido. Ele fala abertamente sobre a sua vontade de se unir ao companheiro, por quem é apaixonado, e, além disso, abraça-o, demonstrando assim o afeto que sente por ele. Tatu, porém, tem opiniões conservadoras e, apesar de também sentir atração por Tamanduá, coloca-se contra a sua união carnal, afirmando que é impraticável que eles fiquem juntos como um casal:

Tatu – O diabo! Tu estás variando! Quanto ao espírito, nem todos os demônios que habitam por todas as regiões são capazes de nos divorciar; e, quanto ao parir..., mais devagar; eu sou homem (*pondo-lhe a mão no ombro*) não sou mulher! E tu hás de saber que é o vício mais danoso que o homem pode praticar!

(QORPO-SANTO, 2001, p. 224)

A reação de Tatu revela, mais uma vez, o seu conservadorismo: ao afirmar que “não é mulher” e que, portanto, não pode manter relação carnal com o amigo, ele confirma a sua adesão às convenções. Ele quer contentar-se com uma relação espiritual apenas – o que, para Tamanduá, é pouco. Daí o desentendimento e a luta renhida entre ambos, no desfecho da comédia. Os dois saem de cena sem chapéus, sem botas e sem camisas, aos gritos. Mas, afinal, instaura-se nesta derradeira cena uma curiosa ambigüidade: ao mesmo tempo em que afirmam que, doravante, estarão divorciados carnal e espiritualmente, gritam que “Não! Não! Não!” e dão “vivas” prolongados:

Tamanduá (*empurrando-o também*) – Pois eu também não sou mais seu! (*Há a mais renhida luta entre eles, em que rompem chapéus, descalçam-se, rasgam casacos e findam a comédia saindo aos gritos:*) Fiquemos sem chapéu, sem botas, sem camisa! Mas estamos divorciados carnalmente e espiritualmente. Não! Não! Não! (*Perto das portas por onde têm de sair; e voltando o rosto para a cena, com os chapéus ou restos destes levantados:*) Viva!... Viva!... Viva!... (*Deve descer o pano. Estes vivos algum tanto prolongados, como indicam os dois pontos, e com especialidade o último em que há numerosos.*)

(QORPO-SANTO, 2001, p. 224)

Podemos concluir que *A separação de dois esposos* é uma peça que traz aspectos importantes para o entendimento da dualidade na obra dramática de Qorpo-Santo, sobretudo no que tange à sexualidade. Os impulsos dos casais Esculápio e Farmácia, Tamanduá e Tatu nos fazem vislumbrar o peso que os preceitos morais têm sobre os sentimentos íntimos e recônditos dos personagens. Resulta desse peso uma tensão que dilacera as figuras cômicas e as expõe deformadas e grotescas, divididas entre os ditames da ordem social e as pulsões sexuais. Estes últimos, por representarem uma ameaça caótica à sociedade, são relegados ao lugar das forças inconfessáveis da vontade humana.

Essas figuras de Qorpo-Santo transitam da pureza à malícia e danificam-se quando se expõem aos seus instintos. Esculápio, Farmácia, Tamanduá e Tatu são algozes e vítimas de si próprios, visto que todo o conflito entre o lícito e o ilícito desenvolve-se no íntimo deles mesmos. Em momento algum, na ação, há interferência de censores exteriores; as vozes que os julgam estão arraigadas a suas consciências,

internalizadas, ecoando a moral de seu tempo, avessa a determinados aspectos do desejo.

Qorpo-Santo faz, assim, o papel de titereiro que manipula as personagens como se fossem marionetes; o autor desempenha a função de julgador, apontando o caminho “correto” e penalizando os que se rendem aos deleites da carne e não respeitam as leis. Os que não seguem os bons costumes são, freqüentemente, castigados.

3.2.4 UM PALCO DE TÍTERES REGÍDOS PELA VONTADE: CARICATURA E SEXUALIDADE EM *CERTA ENTIDADE EM BUSCA DE OUTRA*

Certa entidade em busca de outra é uma das peças mais interessantes da dramaturgia de Qorpo-Santo. Destacam-se, na sua composição, aspectos inovadores principalmente no que concerne à configuração das personagens, as quais, tencionadas entre os pólos das pulsões mais vulgares e das altas aspirações morais, figuram na peça como seres ambíguos, cuja acentuada contradição revela caricaturas de homens comuns vivendo em um mundo às avessas. Tanto as personagens quanto o mundo que se insinua em suas ações mostram-se como algo estranho ao tido por *normal*. A vontade irreprimível, que ao longo da peça derruba as personagens da altivez de seus ideais à mesquinhez de seus instintos, permite que vejamos o universo de *Certa entidade em busca de outra* como um palco de marionetes, que têm por manipulador os ditames dos instintos mais baixos. A caricaturização que se mostra como o processo de constituição dessas figuras dramáticas evidencia ainda mais a analogia que parece haver entre elas e bonecos.

Como a questão sexual salta aos olhos no conflito da peça, ocupando o papel de uma das principais forças motrizes das personagens, além de ser a origem dos males alvos da sátira que se insinua na peça, poder-se-ia considerar *Certa entidade em busca de outra* sob a perspectiva do papel que as questões sexuais desempenham na constituição (caricatural) das personagens.

A ambivalência marca a peça em todas as instâncias, seja na constituição das personagens, ou mesmo na estrutura do drama, podendo-se dizer, portanto, que a peça tem como uma das características principais a tenção entre pólos contrastantes e topograficamente opostos. Ora, o baixo e o elevado, em seu conflito, acabam por se completarem, tendo como resultado a singular configuração do drama. Esta

ambigüidade já se apresenta quando tentamos localizar *Certa entidade em busca de outra* em qualquer gênero dramático. À primeira vista, a jocosidade vulgar e a comicidade acentuada que têm destaque na peça permitiriam que a definíssemos como algo semelhante à farsa; todavia, a matéria cotidiana e a preocupação moralizante da peça parecem remeter a um gênero já conhecido da tradição dramática brasileira ao tempo de Qorpo-Santo – a comédia de costumes.

Em *Certa entidade em busca de outra* é notória a presença dos moldes da comédia de costumes, que é repleta de peripécias e tem como núcleo a família burguesa (no caso presente, Brás é pai de Ferrabrás). A essas características do teatro de costumes, Qorpo-Santo acrescenta um tipo de jocosidade comum a gêneros baixos, como a já mencionada farsa, aspecto este que contribui com a reconhecida originalidade do autor. Os diálogos, por exemplo, são de uma comicidade explícita, pautada na ênfase no vulgar e no obsceno. O fragmento a seguir permite que observemos isso claramente:

Brás (*chegando-se e apalpando os peitos de Tagarela*) – Que pomos deliciosos!

Micaela – Oh! Senhor Brás! Queira retirar-se da minha presença! O senhor bem sabe que eu não sou dessas mulheres mundanas para com as quais se procede de tal modo!

Brás – Desculpe-me, senhora Tagarela! Pareceram-me duas lindas laranjas; é por isso que quis tocá-los.

(QORPO-SANTO, 2001, p. 273)

O dramaturgo vale-se desse tipo de expediente cômico para denunciar as mazelas sociais do seu tempo e, sobretudo, as taras sexuais que, em suas peças, muito comumente se manifestam no cerne do núcleo familiar. Cria-se, assim, uma atmosfera satírico-moralizante que perpassa toda o drama e que, expondo as personagens ao riso cômico, revela afinal o que há de pequeno, de leviano e mesmo de grotesco no ser humano. Veja-se, por exemplo, este outro trecho do diálogo entre pai e filho:

Brás – Oh! Rapaz! Quando tomarás tu juízo!? Cada vez ficas pior! Anda para ali, anda! Toma a benção à tua mãe.

Ferrabrás – Ora, meu pai, sempre o senhor me está dando mães! Há dias era uma velha de que todos têm nojo, porque lhe sai tabaco pelas fossas, mormente pelos ouvidos, pela boca, e até pelos olhos! Ontem era uma torta deste olho, aleijada desta perna. (*Batendo com a bengala na perna direita do pai*).

(QORPO-SANTO, 2001, p. 276)

O estilo cômico é o preferido de Qorpo-Santo; o que fica evidente no fato de quase todas as suas peças serem comédias (com exceção de *Eu sou vida, eu não sou morte*, que tem um tom mais trágico). Na peça de que aqui tratamos, a comicidade é muito usada. Quem nos diz isso é o próprio autor, num comentário metateatral com o qual encerra a peça: “Escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo” (Qorpo-Santo, 2001, p.277). O riso é a arma do dramaturgo para denunciar as imoralidades que tomam conta da sociedade. Esta escolha não é aleatória, evidentemente; afinal, a comédia permite ao autor abusar da ambigüidade decorrente da dicotomia proibido/permitido, que é própria das relações sociais em cujo tecido se estabelecem o poder e a autoridade.

Nesse universo em que o moral e o imoral, o bem e o mal, o instinto e a razão caminham lado a lado, vivem as personagens Brás, Micaela, Ferrabrás e Satanás, os quais serão a chave para o entendimento desta comédia qorpo-santense.

Certa entidade em busca de outra começa com Brás praguejando contra os que o cercam (cita Satanás, Micaela, Judas Iscariotes e Ferrabrás, que em seguida aparecerão em cena, à exceção de Judas) e, principalmente, contra os governantes, que ele considera como malfeitores da Pátria. Comporta-se como um justiceiro do mundo, que quer acabar com os malefícios provocados por atitudes humanas. Sabemos disso na seguinte fala:

Brás – [...] Ainda não estão satisfeitos estes entes (a que chamam governo porque ocupam as posições oficiais) com milhões de desgraças que têm ocasionado!? Quererão bilhões, trilhões. Assassinos, traidores de sua Pátria! [...] E até que ponto subirá também, ou a que extensão alcançará a vingança do Supremo Arquiteto do Universo!? Tremei, malvados! A trombeta final não tardara a tocar a voz: “Sejam queimados e reduzidos a cinzas!”

(QORPO-SANTO, 2001, p. 271)

Brás está sempre em cena; aliás, é em torno dele que todos os fatos ocorrem. Na apresentação das personagens, o dramaturgo distinguiu-o como velho e sisudo, mostrando-nos assim uma característica física e outra da sua personalidade. Com o desenvolvimento da ação, percebemos como estes dois traços são importantes para entendermos de que modo o autor concebeu essa figura que ele usa como instrumento de denúncia.

Como já dissemos, é irônica a sua caracterização como homem sisudo, pois ele é justamente o contrário disto. Mas por que razão Qorpo-Santo faria um retrato e depois o

deixaria cair por terra? Justamente para poder evidenciar a hipocrisia de Brás, que tem o discurso de uma pessoa controlada e ajuizada, mas que no fundo é devasso e impulsivo, escondendo os seus verdadeiros instintos por detrás do moralismo falso que rege a sociedade na qual se insere. É um típico homem burguês, dividido entre o que finge ser e o que realmente é.

O primeiro diálogo de Brás é com Satanás. Nesta conversa começa a ser revelado o real caráter de Satanás, entidade de forte atuação no imaginário cristão desde o princípio do Catolicismo. Essa figura que, por querer ser mais poderosa que Deus, foi expulsa do paraíso indo viver nas trevas, está associada a todos os males do mundo (guerra, injustiça, fome, desonestidade etc). Mas na peça de Qorpo-Santo é diferente: o dramaturgo parece querer ridicularizar Satanás, apresentando-o às avessas. Logo na sua primeira fala ele diz quem é e o que faz: “Sou Satanás, rei dos infernos, encarregado pelos demônios para destruir os maus!” (Qorpo-Santo, 2001, p.271). Esta frase provoca já, no leitor/espectador, um forte estranhamento, pois que o senso comum acerca de Satanás é o de que ele é o próprio mal e por isso não pode querer destruí-lo. Isto produz, aliás, um efeito de comicidade: tomar a manifestação absoluta do mal como símbolo de justiça é adotar mais uma forma cômica do “mundo às avessas”. Assim, o dramaturgo converte o demônio no “Supremo Arquiteto do Universo”, o Deus de um mundo fora dos eixos.

O diálogo vai revelando, cada vez mais, a ambigüidade das duas personagens (Brás e Satanás):

Brás – Oh! Dai-me um abraço! Sois meu irmão, meu amigo e companheiro! Estais armado?

Satanás – Sim, trago as armas do poder e da vingança!

Brás – Pois sabeis que eu empunho a espada da justiça; o revólver do direito e o punhal da razão! Combinam-se bem com as tuas. Triunfaremos!

Satanás – Sem dúvida. Com tais armas, jamais haverá poder que nos possa vencer!

(QORPO-SANTO, 2001, p.271/272)

Esta conversa em que, aparentemente, os dois demonstram uma intenção de fazer o bem, esconde o verdadeiro desígnio de ambas as personagens, que é ter o poder absoluto. Com sarcasmo, o dramaturgo mostra a falsidade que impera em todos os homens que se escondem atrás da bondade e da moral para praticar os atos mais corruptos. Nem mesmo a figura mítica de Satanás salva-se da crítica do autor, que o

compõe de uma maneira bem caricata: ele não é bom, nem mau, é um ser desprezível e volúvel como todos os outros, e compartilha das mesmas ambições mesquinhas de Brás. A hipocrisia, na peça, atinge todas as criaturas, mortais ou imortais, e é nessa atmosfera de mentira que se desenvolve toda a ação do drama.

Estabelecendo-se uma hierarquia moral, Satanás distingue-se de Brás apenas no que concerne à volubilidade nos assuntos de ordem sexual. O velho Brás apresenta-se como lúbrico, chegando mesmo a oferecer os favores amorosos de sua amante, Micaela, a Satanás, seu possível aliado. No entanto, este último repudia tal proposta, horrorizando-se ainda mais quando Brás entra em um quarto com Micaela. O pudor de Satanás justifica o seu lugar de destaque na ação; mesmo tendo ares de tirano hipócrita, está acima da corrupção que tem o lugar de a mais vil no desenvolvimento da peça – a devassidão sexual, manifestação explícita da degradação moral de Brás.

Se tomarmos o encontro de Brás com Satanás como uma espécie de pacto satânico, estaríamos diante de uma paródia do conflito fáustico, no qual Brás encerraria o caráter humano, e Satanás encarnaria os poderes absolutos do desconhecido. Essa interpretação amplia ainda mais a crítica moralizante que se mostra em *Certa entidade em busca de outra*, pois, assim, Brás seria uma representação da humanidade e sua vilania e lubricidade seriam características do homem; o fato de o diabo, na condição de ente não-humano, não partilhar da fraqueza de Brás pelos apelos da carne confirma essa possibilidade.

No universo concebido por Qorpo-Santo, as instância mais íntimas parecem ter reflexo em manifestações de uma ordem maior. A corrupção da família ecoa na degradação das instituições públicas (até mesmo da Pátria), e os delitos morais de alguns, como as perversões sexuais, são as causas da derrocada da humanidade em todos os males que a acometem; portanto, a decadência de Brás, um único indivíduo, tem paralelo na degeneração do homem como um todo.

O terceiro personagem a entrar em cena é Micaela, que fica muito feliz ao encontrar Satanás e Brás juntos. A sua primeira fala soa como uma sátira contra os homens poderosos, especialmente contra os políticos:

Micaela (*entrando muito apressadamente*) – Oh! Vivam! Os senhores juntos! Que bela liga há de fazer Satanás com o velho Brás! Não esperava ver o grande prazer de os encontrar tão amigos; e até abraçados! Que lindos! Modificarão suas idéias!? Sem dúvida grandes negócios políticos os hão juntado...Deus os conserve para a felicidade pública e individual. (*Apontando para o próprio peito*).

(QORPO-SANTO, 2001, p. 272)

Ao tratar o encontro de Brás com Satanás como uma possível aliança política, a fala de Micaela demoniza de forma burlesca toda a classe dos homens públicos, pois eles parecem encontrar uma correspondência na figura do diabo. A crítica é sutil, mas penetrante.

Ao apresentar a personagem Micaela, o dramaturgo caracteriza-a como “tagarela e mulher pouco comedida ou respeitável”. A mulher é assim representada por uma figura dramática de pouca moral, ligada aos prazeres carnavais e fofoqueira. Para as mulheres do século XIX, a *praxis* social reservava a iniciação sexual para depois do casamento tão-somente, e a moça que desobedecesse à regra seria vista como uma mulher que não merecia respeito algum. Micaela é uma destas mulheres. Neste trecho da peça percebemos claramente essa situação:

Micaela – Passem bem! Passem bem, meus senhores! (*Retirando-se com a frente para ambos e entrando em um dos quartos*).

Brás (*fazendo um cumprimento e seguindo-a*) – Então já vai? Não acha cedo? Eu... sim; mas... Vamos juntos! (*Enfia-se pela porta atrás de Micaela*).

(QORPO-SANTO, 2001, p. 274)

Na atitude de sair, de frente para Brás e Satanás, e entrar em um dos quartos estão implícitos os artifícios de sedução de Micaela, que sugere o sexo sem a ele se referir diretamente. Brás ao segui-la deixa claro que é um homem que não consegue controlar os seus instintos, pois deixa Satanás sozinho sem se importar com a aliança que, juntos, os dois poderiam fazer. Micaela e Brás formam um casal libidinoso e é através deles que o autor aponta o sexo libertino como uma imoralidade degradante: os dois parecem, com efeito, marionetes sem caráter que o dramaturgo manipula a fim de mostrar ao leitor/espectador a devassidão de um mundo em que só se vive de aparências.

Depois da saída do casal, Satanás fica sozinho no palco e, furioso com tal situação, começa a praguejar contra os dois (Brás e Micaela). Transcrevemos aqui uma parte desta fala, pois ela lança ainda mais luz sobre a forma caricata da apresentação desse demônio:

Satanás (*pondo as mãos*) – Céus! Meu Deus! Que imoralidade! Deixar a minha presença, e a minha visita, e meterem-se em quarto..., em um quarto em presença... É uma audácia! É atrevimento! [...]
(QORPO-SANTO, 2001, p. 274)

Como pode uma figura satânica evocar Deus num momento de raiva e ver o sexo como uma imoralidade? Essas atitudes acabam por definir Satanás como um moralista igual à maioria dos homens do século XIX. Esse traço de sua personalidade tonifica a atmosfera cômica da peça, pois o autor brinca com o imaginário coletivo ao apresentar uma paródia do diabo – um diabo que, afinal, parece ter mais ética que os outros personagens. Ocorre assim uma inversão de valores que traz em si a marca do cômico.

Satanás fica muito nervoso com a afronta do casal e resolve trancá-lo no quarto. Brás e Micaela tentam abrir a porta, que cai por cima dos dois. Temos aqui um ingrediente cômico que torna ainda mais caricaturais as personagens.

Logo depois entra em cena a quarta personagem, o filho de Brás, chamado Ferrabrás. Ele é estudante e filho adotivo do velho. Trata-se de um rapaz mulherengo, como podemos depreender da sua primeira fala:

Ferrabrás (*entrando a manejar uma bengala, vestido muito à pelintra*) – Oh! Hoje, sim! O dia foi grande! Grande! Muito grande para mim! Vi a minha namorada da Rua dos Andradas! A minha amiguinha do Beco do Botabica! A minha queridinha da Travessa da Candelária! Vi, vi, vi, que mais? Ah! A minha prima do passeio noturno e a minha tia avó (*dando uma grande gargalhada*), e em visitas aos velhos tortos, aleijados! Etc.,etc.
(QORPO-SANTO, 2001, p. 275)

Ferrabrás vangloria-se das suas conquistas e enumera as mulheres com as quais mantém algum tipo de relação amorosa ou sexual. Ao falar de uma tia-avó, solta uma gargalhada de desdém e depois fala dos velhos tortos e aleijados. Este é já um primeiro indício da relação conturbada do jovem com a família: a maneira como ridiculariza a figura da tia-avó quando se lembra dela.

O conflito da peça, como já dissemos, conduz a uma desmistificação da autoridade familiar. O caráter duvidoso de Brás já está indicado quando o seu filho entra em cena. O diálogo entre os dois e Micaela, no final da peça, atesta definitivamente a família desestruturada: o filho adotivo é um mulherengo e leviano, o pai é um homem sem escrúpulos e a “madrasta” é uma mulher de reputação duvidosa. Numa atmosfera

cômica, Qorpo-Santo lança mão de três figuras decadentes para denunciar a corrupção do núcleo familiar. Um pequeno trecho do último diálogo envolvendo as três personagens elucida esta questão:

Brás (*muito zangado*) – Este rapaz não toma mais caminho! Cada vez fica mais tolo, mais estonteado e mais surdo! Vai, vai! (*Empurrando-o*) Vai procurar outro pai! Eu não te quero mais por filho!
 Ferrabrás – Pois, meu pai, o senhor é que tem culpa. Apresenta-me (*tira-lhe a cabeleira e atira-a no chão*) com esta cabeça rapada para minha mãe como se eu fora alguma criança! Que quer que lhe faça!?
 Micaela (*atirando-lhe com a cabeleira à cara*) – Eu não o posso mais aturar, senhor atrevido!

(QORPO-SANTO, 2001, p. 276)

A falta de respeito entre eles é evidente; a forma cômica atenua o tom da denúncia, mas não a gravidade das faltas denunciadas. Brás não respeita o filho, trata-o como um objeto do qual pode desvincular-se a qualquer momento.

Micaela é rebaixada até no seu aspecto físico. Ninguém a respeita e Brás usa-a para satisfazer os seus desejos, ao passo que Ferrabrás a ridiculariza ao revelar que a sua cabeleira é postiça. A corrupção dos que detêm o poder faz com que todo o meio seja contaminado. No centro da decadência familiar está a concupiscência compartilhada pelas três personagens. A imoralidade que toma conta da organização familiar tem reflexo em todas as outras instituições sociais, visto que a família é caracterizada como um microcosmo das relações humanas maiores. A fala inicial de Brás localiza os males do homem no desregramento moral, tese à que sua família serve de exemplo.

As personagens são tipos: cada qual representa uma parcela da sociedade, cada uma carrega dentro de si a hipocrisia dos homens. Divididas entre o instinto e a razão, lutam para conseguir enquadrar-se, respeitar as normas sociais. Mas no universo dramático de Qorpo-Santo infiltram-se nesse plano realista alguns elementos fantásticos (Satanás, por exemplo) que contribuem para a subversão das convenções teatrais de meados do século XIX.

A progressão da peça evidencia um processo de rebaixamento que implica a denúncia da corrupção do homem, da família e das instituições sociais em geral. O tom aparentemente moralista e edificante da fala inicial de Brás, e o pacto com o diabo a fim de punir os desonestos, resvalam afinal numa sátira plena de obscenidades que termina com a manifestação explícita do baixo cômico – a mútua agressão física das personagens. Essa forma de constituição revela, por fim, a intenção paródica de *Certa*

entidade em busca de outra, peça que transita entre o discurso reflexivo e moralizante oriundo do drama realista e a pantomima vulgar típica da farsa.

Para concluir: as personagens desta comédia de 1866 trazem em si a *ambigüidade* do mundo social em que se estabelecem. O ser dividido entre as regras impostas e os desejos pessoais, que o teatro de Qorpo-Santo não se cansa de ostentar, é afinal o homem moderno, esquartelado pelo processo da civilização, condenado a viver num mundo de aparências que o comediógrafo gaúcho se compraz em desvelar. Escolhendo como eixo as questões sexuais, Qorpo-Santo aparentemente reduz sua crítica a um aspecto que, dada a sua natureza íntima, poderia ser tomado como ínfimo para a reflexão sobre a condição do indivíduo em sociedade. Contudo, essa forma de tratamento parece antes representar um rebaixamento satírico de questões mais sérias, a fim de submetê-las a um exame e crítica mais agudos. Ao localizar nas pulsões mais inferiores as preocupações humanas e problematizar os conflitos morais em um núcleo tão reduzido como a família e o sexo, Qorpo-Santo, numa espécie de metonímia, suscitam a reflexão sobre questões universais, como moral, hipocrisia e decadência.

3.2.5. DUAS PÁGINAS EM BRANCO ENTRE DOIS MUNDOS: REALIDADE INTERIOR VERSUS REALIDADE EXTERIOR EM *DUAS PÁGINAS ME BRANCO*.

Na peça *Duas páginas em branco* as instâncias do universo íntimo dos protagonistas, entregues *voluntariamente* aos seus desejos eróticos, chocam-se contra as do mundo exterior, que se mostra repressor e *nonsense*. Esse universo é erigido sob regras desconhecidas e que atuam como mecanismos de censura, manifestando o discurso da moral comum como uma força incompreensível que converte o mundo onírico e levemente jocoso dos protagonistas da peça em um pesadelo.

Duas instâncias estão presentes no seu enredo – o mundo interno onde habita o casal, e o externo onde vivem os policiais, os jogadores e o Tenente. Esses dois mundos não se completam; pelo contrário, chocam-se, um contra o outro, o que faz nascer uma ação dramática muito peculiar, cercada de pontos obscuros. Acrescentemos a isso o sexo como elemento determinante da conduta dos personagens que habitam o mundo interno, e temos então um universo caótico e lúbrico, onde o real e o fantasioso se misturam, tornando a peça semelhante a um pesadelo de proporções gigantescas.

Mancília e Espertalínio constituem o par romântico da peça; são, aliás, as figuras principais, pois todos os atos estão diretamente ligados a este casal. O amor deles

“surge” logo no princípio da peça: no primeiro ato, encontramos Mancília e Esterquilínia tendo aula com seu primo, Espertalínio. Apesar do parentesco familiar entre os três, logo percebemos um jogo sensual entre eles; o professor flerta com Esterquilínia, mas ao ouvir Mancília desabafar sobre uma decepção amorosa que teve, é tomado por uma paixão avassaladora que encontra correspondência na prima.

Mancília (*levantando-se*) – Ah! Que... (*espreguiçando-se*) que gozo eu sinto neste coração, nesta alma! Parece impossível que nesse Empíreo onde se diz tanto gozar-se possa haver maiores gozos que neste mundo que habitamos! Prolongue-me, pois, Deus a existência por séculos! (*Abraçando o mestre.*) Meu querido, meu amigo! Eu sou tua, tu serás meu! Ainda me tocaste, e de tal modo, que de prazer quase mataste-me! Sim! Viveremos juntos; e para sempre!
Espertalínio (*desprendendo-se de seus braços*) – Sim, Mancília, eu te amo também; eu te adoro..., eu te quero, eu te desejo e meu amor não é desses amores poéticos que aparecem hoje e, apenas escritos sobre um quarto de papel, desaparecem da imaginação e do coração daqueles que dizem consagrá-los às suas amantes! É grande, é extenso, é forte; e com sua densidade não há nuvem, não há céu que se compare por mais espesso que pareça!

(QORPO-SANTO, 2001, p.131)

Este é o início do universo onírico. A partir disso, as personagens são tomadas por um forte sentimento; um torpor toma conta dos seus corpos e as emoções fazem-nos perder a direção. Mancília “espreguiça” como se acordasse de um longo sono em que estivera mergulhada até então, mas em vez de sair da fantasia, adentra-a ainda mais. As falas do casal recém-apaixonado discorrem sobre a eternidade desse amor e sobre quão altivo ele é; os exageros sentimentais levam à ilusão romântica.

Logo depois desta cena, aparece Rocalipsa, avó de Mancília. A neta, ao contar-lhe sobre seu novo relacionamento, diz que estava “sonhando” e nesse sono profundo encontrou o seu querido amante; percebemos aí mais uma indicação sobre a atmosfera fantástica que permeia toda a ação. Ao término da conversa entre os três, a velha diz:

Rocalipsa – Sejam felizes, meninas! Sejam felizes! Vou ver o meu antigo velho como vai das suas estripelas, das suas dores de cabeça, enxaquecas da barricada e de tudo que mais costuma sofrer, porque velhos-moços, isto é, maridos novos, já não me é fácil encontrar...Adeus! Até logo.

(QORPO-SANTO, 2001, p.133)

Esta fala contém uma alta dose de realismo em relação ao amor, pois Rocalipsa mostra uma face do relacionamento afetivo que não havia sido nem sequer pensada: a de que o tempo, a velhice, devasta o afeto. Ao fim da elocução, a avó mostra seu interesse em encontrar homens jovens, que não se deixam abater por doenças e têm muita disposição.

Após esse episódio, entra em cena uma menina chamada Isolina, que faz perguntas ao casal e mostra interesse em saber o que acontece na intimidade dos dois; com veemência os interroga, em busca de respostas para dúvidas em relação à intimidade, à sexualidade:

Isolina – Assim como se aprende a ler, a escrever, a contar, a costurar, a bordar, a picar, quando se é pequena, se deve aprender tudo o mais para quando se for grande saber fazer!

(QORPO-SANTO, 2001, p. 134)

É interessante perceber que a garota enumera, junto com atividades ligadas à formação infantil e ao preparo para a vida adulta, o sexo. O afeto não é em nenhum momento alvo das indagações de Isolina – o que sugere que, na cabeça dos personagens de Qorpo-Santo (e mesmo nas mais infantis), a volúpia vem antes do amor.

A fim de se livrar da menina, o casal entra em um quarto (esse cômodo é vedado ao espectador/leitor). Isolina termina o ato dizendo que prefere uma flor a um menino, pois este dá muito sofrimento – o raciocínio insinua um pensamento “moderno” acerca da relação homem/mulher, e assim a menina mostra-se insubmissa a certas convenções sociais. Essa insubmissão evidencia a figura feminina – que ainda é, neste caso, apenas uma criança, mas uma criança potencialmente revolucionária.

O segundo ato é a transformação do sonho em pesadelo. O palco é ocupado por duas mesas de bilhar com um jogador em cada uma. Ao ver tal situação, o par romântico pergunta a Pedro e Paulo (os jogadores) o que fazem ali e os homens respondem que estavam passando, viram as mesas e resolveram entrar; Mancília os expulsa e eles saem saltitando. A partir desta circunstância incoerente, o universo externo embrenha-se ao do casal e transforma a ação cômica em uma verdadeira alucinação.

Em seguida, ouve-se gritar: “Às armas! Às armas!” (Qorpo-Santo, 2001, p.136); Espertalínio quer ir ver o que está acontecendo, mas a esposa o interpela com um discurso desesperado em que expõe o medo, seu e do seu filho (concebido na noite de

“núpcias”), de perdê-lo. Mancília propõe ao marido que ambos se “divirtam” nas mesas de bilhar, mas a idéia é interrompida por soldados que invadem a casa e gritam:

Soldados (*no ato de pegar nos tacos, entram soldados de espadas desembainhadas, que gritam*) – Presos! À ordem do Ilustríssimo Senhor Sapientíssimo, Digníssimo e Eminentíssimo Senhor Doutor Chefe de Polícia desta mui leal cidade e valoroso consorte de Sua Majestade Imperial do Brasil, o senhor dom Quixote de las Tulherias!
(QORPO-SANTO, 2001, p.137)

Ao nomear a autoridade máxima de Dom Quixote, o dramaturgo suscita um intertexto com a obra de Miguel de Cervantes, que apresenta um protagonista completamente insano. Essa construção dramática ajuda a evidenciar, ainda mais, o caos em que se encontra o mundo externo: um personagem desequilibrado converte-se em chefe perspicaz e virtuoso – a figura do louco serve à reabilitação da ordem. Assim, as autoridades oficiais acentuam a intervenção do *nonsense*, que já se havia instaurado na peça sob a forma de invasão da realidade íntima do casal por elementos desregradores, oriundos do universo exterior. Quanto a este aspecto, aliás, podemos fazer uma correlação entre *Duas páginas em branco* e *Certa entidade em busca de outra*, pois em ambas se configura o mundo às avessas na caracterização paródica das personagens que detêm o poder. Em *Certa entidade em busca de outra*, Satanás é apresentado como uma personificação da justiça e da ordem, assim como o Dom Quixote em *Duas páginas em branco*.

Ao se deparar com tal dificuldade, Espertalínio diz à esposa para ir se esconder no quarto enquanto tenta conversar com os soldados, mas é acusado de roubar as mesas de bilhar e uma moça. Ao ser incriminado de ter seqüestrado a própria mulher, notamos mais uma lacuna emaranhada na ação; ante o fato de sua união já ter sido explicitada, ele não poderia ser o raptor de sua esposa. Em seguida, Espertalínio é preso.

Na cena posterior, aparece Mancília com os cabelos bagunçados e muito infeliz por conta da prisão do marido. Há um longo monólogo em que a mulher diz:

Mancília – Meus Deus! Que é isto! Que vejo! Que sombras negras ante mim volteiam! Que horror! Meu marido chamado à polícia e perdido! Minha mãe ontem enterrada! Meu pai quase morto, senão morto! Minha avó talvez a esta hora nas mais terríveis agonias! (...) Que sonho horrível é este mundo! A minha consciência me oprime! Sinto o remorso corroer-me o coração, como se fora um bicho! Vejo a morte diante dos meus olhos! Tudo vejo! Aberto o sepulcro! Um cutelo sobre

aquele mesa! Meu sangue derramado corre em jorros! Eu desfaleço! Eu caio! Meu marido! Meu querido esposo! Nunca mais o verei!

(QORPO-SANTO, 2001, p.138)

Apenas nesse trecho do discurso encontramos vários indícios curiosos. Primeiramente, percebemos a falta de uma coerência temporal na ação quando a mulher enumera acontecimentos que ocorreram de um dia para outro, como a morte da mãe, o possível falecimento do pai e a amargura da avó. Todos esses fatos são desconexos quando inseridos em um ritmo temporal lógico, porém já observamos a falta de coesão dentro da ação dramática; sendo assim, notamos como a atmosfera duvidosa que rege a peça implica também o tempo dos acontecimentos.

Além disso, o tom do discurso de Mancília é delirante; as imagens que aparecem em sua fala lembram uma fantasmagoria letárgica. A imprecisão dos pensamentos cria um universo íntimo insensato onde morte e vida se agregam. O arrependimento também surge nesse tumulto pessoal; a moral, esquecida até esse instante da ação, é lembrada depois de tantos sofrimentos que o desregramento (nesse caso o anseio sexual) trouxe.

Após essa locução alucinada, Mancília corre até a porta e encontra os guardas; solta um berro de dor e desaba como morta, os soldados fogem. Um Tenente adentra a cena e ajuda a mulher a se levantar; em troca do benefício que o homem lhe fez, Mancília aponta para os seios e oferece comida e bebida. A insinuação altamente erótica dessa passagem da ação nos mostra a ênfase acentuada que o sexo recebe na peça, o qual ocupa o lugar de eixo em torno do qual gravitam todas as motivações dos personagens. O Tenente desdenha do convite, mas na verdade se sente atraído pela mulher.

Espertalínio retorna à ação e, ao encontrar o Tenente, inicia uma conversa; eles dão indícios de se conhecerem há muito tempo. Esse diálogo serve para apontar ainda mais o caráter alucinante da peça; já que, logo depois que a autoridade sai e Mancília entra, Espertalínio pergunta à mulher quem era aquele “oficial”. A esposa conta ao marido ter escutado a conversa e narra fatos distintos aos que foram expostos no diálogo entre os homens; Espertalínio confirma a versão descrita por Mancília – a falta de entendimento entre eles ajuda a elucidar o devaneio em que parecem estar inseridos. Quando personagens pertencentes a universos distintos (casal, mundo interior e Tenente, mundo exterior) tentam estabelecer uma conversação, há um choque que deriva da falta de uma ligação coerente entre as duas instâncias presentes na ação.

Já no final da peça, Espertalínio faz um *à parte* que expõe seu julgamento em relação à figura feminina.

Esptalínio (*à parte*) – Assim dizem as mulheres todas, umas morrem de canelas, outras morrem de fívelas, outras não sei de que quando seus maridos lembram assim alguns desvários..., não, alguns deslenjoamentos! Entretanto, cada um prega-lhes, cada triunfa! (*Abrindo os braços, comparando.*) Há alguns que trazem barris de quatro na cabeça; e outros... até pipas de 180 canadas! Perto, porém, dos maridos... Oh! São umas santinhas, juram, praguejam, embrabecem, e... coitado daquele que não faz crer que as acredita! São capazes de lhes pôr veneno até no ar que os deve refrescar e alimentar. (*Para Mancília*) São horas, minha queridinha (*abraçando e beijando*), de tomarmos algum alimento.

(QORPO-SANTO, 2001, p.142-143)

Essa elocução exhibe a visão masculina em relação ao sexo oposto, o qual conserva um caráter manipulador; a fragilidade feminina é colocada de lado, prevalecendo a malícia. A atmosfera caótica da peça inverte as categorias comuns e coloca a mulher como o elemento que comanda.

Ao desenrolar da ação o sexo aparece velado em meio aos fatos que compõem toda a história, porém, na cena final, ele se mostra escancaradamente; essa idéia fica evidente quando o marido afirma estar com fome e a esposa oferece outro tipo de “alimentação” – o apetite associado à comida, transforma-se em sexual.

Mancília – Noivos não comem, senão na cama (*dando alguns pulinhos*); não bebem, senão na cama. Portanto, vamos para ela e lá o fartarei.

Esptalínio – Esta agora é melhor (*olhando para a platéia*). Estou feliz. Não preciso gastar dinheiro nem trabalhar; bebo na cama a mulher; visto também na cama a mulher; divirto-me na cama com a mulher. (*Dançando.*) Estou muito feliz! Estou muito feliz! Muito feliz! E muito feliz! (*Para a mulher:*) Então não me acompanhas?!

Mancília – Pois não! (*Pega-lhe nas mãos, dança e canta com ele.*)

Ambos – E quem tiver inveja, faça o mesmo! Faça o mesmo! Em vez de gastar, é melhor casar. (*Podem repetir-se estas palavras, e assim parece deve terminar a comédia.*)

(QORPO-SANTO, 2001, p.143)

O convite impudico de Mancília instaura, definitivamente, o desejo carnal; através dele todas as necessidades alimentares, vitais para a sobrevivência, tornam-se menores que os impulsos libertinos. A volúpia é a principal fonte de energia do casal, bastando apenas ela para o alento.

Espectralínio, ao aceitar tal proposta da esposa, certifica o caráter magnífico do sexo; apenas a sexualidade basta e todas as outras obrigações do indivíduo (“trabalhar, vestir-se, comer”) poderão ser feitas sobre um móvel, à cama, que está diretamente ligado ao ato sexual. O par romântico vai mais adiante nessa questão ao convidar o espectador a fazer o mesmo; assim, Qorpo-Santo escandaliza o teatro do século XIX ao tentar aliciar seus contemporâneos à prática lasciva. Além da conotação explicitamente erótica, a redução do universo da peça ao microcosmo da cama também põe em evidência a relação de toda a ação transcorrida com os sonhos; ora esse móvel parece ser o palco apropriado para os eventos insólitos vividos por Mancília e Espectralínio.

O apelo ao prazer configura uma representação acentuadamente libertina da realidade; dar vazão aos desejos surge como algo alucinante capaz de estarrecer o público/leitor. *Duas páginas em branco* evoca o gozo sem receio e a cobiça pelas delícias carnavais que poderão ser praticadas sem preocupações. A peça atinge um ponto muito sensível da sociedade da época; o escritor rompe as barreiras da moral e opera uma reviravolta na dramaturgia brasileira.

Mancília encerra a ação dramática com uma frase de sentido mordaz: “Das duas páginas em branco, eu já fui hoje uma escritada; a outra o meu velhinho (*batendo-lhe no ombro*) há de escrever amanhã.”(QORPO-SANTO, 2001, p.143) Nessa fala, a personagem faz um paralelo entre a atividade literária e o ato sexual; seria possível fazer uma leitura metatextual desse trecho, pois ele parece refletir a própria apresentação dos eventos da peça. A ação oferece uma história que tem como centro a temática libertina, ela preenche “as páginas em branco” do espaço cênico com acontecimentos lascivos. Podemos ver então as *Duas páginas em branco* como um símbolo do casal a ser recheado por aventuras eróticas.

3.2.6. O ESPAÇO MOVEDIÇÃO DA PEÇA *OMARINHEIRO ESCRITOR*

O espaço é um dos elementos que sofre alterações por conta da singularidade do universo cômico de Qorpo-Santo; esse elemento aparece nessa peça de uma maneira tão peculiar que atesta como os vários elementos que coordenam a ação dramática podem afetar uns aos outros de uma forma emblemática. Para conseguirmos vislumbrar a quebra do espaço claramente, tomaremos como eixo do nosso estudo a comédia *O marinheiro escritor*, escrita no dia 16 de fevereiro de 1866, composta por dois atos. A escolha recai sobre a peça pelo fato de ela apresentar, em um determinado momento da

ação, a dissolução absoluta do espaço; duas instâncias antagônicas, céu e inferno, são colocadas frente a frente sem haver uma mudança espacial perceptível. O palco é dominado por uma dimensão excêntrica que nasce do choque entre esses dois mundos, transformando-os em um só; a singularidade da cena consiste no fato de que tal episódio é vedado ao público/leitor, pois a cortina se fecha e apenas ouvem-se barulhos.

No primeiro ato da comédia vislumbramos uma quebra espacial que acarretará em uma mudança significativa para o andamento da ação; vida e morte se mesclam no palco originando uma disparidade nas situações subseqüentes. A morte de Rapivalho marcará o começo da tonalidade nefasta e desconexa que toma conta da peça, pois ele ressuscita e morre novamente ante Mário que, apesar do medo, não consegue deixar o palco – como se algo de proporção incomensurável o impedisse de abandonar aquele local. Em seguida, Joanicota, mulher de Mário, aparece em cena e, sem nenhuma explicação, cai desfalecida. A partir desse momento, o espaço cênico é tomado por elementos oriundos de dimensões que não pertencem ao universo apresentado até aquele momento da peça. Ruídos, vozes e gritos permanecem ecoando pelo teatro por mais de cinco minutos, esse tempo será o suficiente para o público/leitor ser tomado por indagações que não terão respostas. A cortina se fechando é um símbolo da quebra da realidade cênica, pois todos os elementos dramáticos se reprimem face ao poder dessa “força” que toma conta da ação; o corpus do espetáculo permanece estacado durante os minutos em que instâncias distintas parecem entrar em conflito. Como num pesadelo, os personagens Rapivalho, Joanicota e Mário se vêem presos num universo cuja estranheza assume proporções inimagináveis; afinal, eles estão presentes no palco quando a cortina se fecha. Quando o espetáculo retoma seu fluxo normal, o espaço cênico é tomado por novos personagens inseridos na ação de modo a quebrar qualquer previsibilidade no que tange à continuidade dos eventos.

Esse segundo momento do ato é marcado pela atmosfera fantasiosa que domina a comédia; todos os elementos presentes na peça no instante em que a cortina se abre estabelecem entre si uma relação pautada na falta de sentido. Rapivalho e Mário iniciam um diálogo cujo foco são os acontecimentos ocorridos há pouco:

Rapivalho (*para Mário*) – Acabei, amigo, de voltar do mais profundo sono ou sonho. Estive ou pensei estar morto por mais de um quarto de hora. Vi-me nesses mundos em que só habitam deuses! Vi-me nesses lagos em que só banham ninfas; nesses céus em que só se sentem gozos!

Manuel – E a mim (*batendo-lhe no ombro*) sucedeu o mesmo: vi-me também nesses mundos em que só habitam feras, nesses lagos em que só vivem demônios e nesses infernos em que só se sentem dores!
(QORPO-SANTO, 2001, p.76)

O discurso desses dois personagens nos fornece informações de suma importância para o esclarecimento dos fatos que podem ter acontecido por trás das cortinas. Rapivalho, que se encontrava morto antes da ruptura abrupta da ação, agora aparece vivo ante o público, além do mais, sua fala é pontuada de informações conflitantes, como quando diz que não sabe se pensava estar, ou se estava morto de fato. Essa frase possui um teor irreal absoluto, visto que a situação descrita não apresenta coerência com a lógica comum. Outro ponto importante que pode ser destacado na fala de Rapivalho é o fato de ele dizer que não sabia se dormia ou se sonhava, indicando que os acontecimentos que presenciou são de uma magnitude onírica digna de um estado de inconsciência profundo, ou seja, não pertencem à realidade ordinária.

Mário nos diz ter sido transportado para um mundo de tonalidade lúgubre onde “habitam feras” e “vivem demônios”, ao contrário de Rapivalho que se viu inserido num lugar onde “as ninfas se banham num lago” e “só se sentem gozos”. A dicotomia céu e inferno é exposta nitidamente, pois os personagens estavam no mesmo ambiente, o palco, mas cada um foi conduzido a dimensões antagônicas entre si. Duas realidades distintas dominaram o espaço cênico naqueles “cinco minutos”, o bem e o mal foram colocados frente-a-frente, mas o que aconteceu quando essas duas instâncias de caráter tão diverso se encontraram é vedado ao público/leitor de maneira absoluta; não há uma brecha em todo o texto que nos permite fazer afirmações precisas sobre no que exatamente se transformou o ambiente dramático no momento em que a cortina se fechou. Podemos estabelecer hipóteses a partir das falas dos personagens; porém não conseguimos visualizar de modo exato as transformações ocorridas no palco, pois cada figura cômica teve uma impressão particular dos acontecimentos que vivenciaram durante o instante em que o público só ouvia ruídos e gritos. Existe uma única coerência entre as impressões de Rapivalho e Mário – ambos foram impelidos para universos de caráter fantástico; posto o céu e o inferno pertencerem a uma dimensão ideal e imaginária, não se pode afirmar com rigor que existam de fato.

Joanicota, presente em todos os acontecimentos ocorridos até essa ocasião, tem uma fala de extrema relevância; ela diz: “Eu que pensava ter morrido, agora reconheço que estava em vida, morta; depois de tal morte agora me acho viva.”(QORPO-SANTO,

2001, p. 76). Apenas nesse pequeno fragmento, é possível extrair subsídios importantes para um possível entendimento dos eventos ocorridos secretamente: primeiro ela afirma que morreu, ou seja, sofreu um desligamento abrupto na sua concepção comum de realidade que acarretou uma mudança espacial, transpondo a personagem para um ambiente avesso à normalidade. Essa alteração de lugares fez Joanikota ter um entendimento mais amplo sobre o que é viver, pois essa pequena “viagem” traz conteúdos tão majestosos para sua vida que resulta em uma transformação de posicionamentos e pensamentos sobre sua vivência: ela pensou que estivesse viva, mas tal experiência (velada de forma incondicional ao público/leitor) trouxe ensinamentos tão profundos que sua visão de *ser* foi completamente modificada.

Quando o fluxo da comédia retoma seu andamento, depois do palco ser novamente exposto ao público/leitor, as rubricas afirmam estarem em cena “figuras de homens e mulheres”; contudo, os únicos personagens que se manifestam são os que já se encontravam em cena antes do incidente transformador – o vocábulo transformador, nesse caso, tem um sentido de mudança brusca que acomete de modo contundente todos os fatores cênicos atuantes para o entendimento da coesão dramática. Há *seres ficcionais* nesse instante da peça que apenas ocupam o espaço de modo trivial; eles não atuam de forma direta para o andamento, e mesmo, para o entendimento dos conflitos que emergem das afinidades problemáticas nutridas por Mario, Rapivalho e Joanikota.

O segundo momento do primeiro ato é caracterizado pela discrepância entre os elementos que se apresentam em constante conflito, visto que essa parte da ação de *O Marinheiro escritor* lida com uma circunstância atípica. A quebra da ilusão cênica acarreta em uma modificação abrupta no encadeamento lógico das relações entre os diferentes núcleos que constituem o todo na comédia. Ao se fechar a cortina, como dito, são vetados a todos, menos aos personagens, os acontecimentos enigmáticos que se sucederam naqueles “cinco minutos”; esses eventos marcam de forma profunda todos os seres ficcionais, além de imprimirem marcas no espaço dramático, pois o palco é dominado por dimensões tão herméticas e perigosas que talvez seria penoso ao público/leitor presenciar acontecimento. O espaço sofre uma mutação que atinge diretamente as figuras cômicas; elas voltam à vida, mas permanecem solitárias em seus pensamentos, não conseguindo mais se firmar como *seres humanos* e sim como bonecos que transitam em uma zona limítrofe entre o céu, o inferno e o caos.

Um momento relevante na comédia é a mudança de cenário que acontece na transição do segundo ato para o primeiro quadro; no primeiro evento o palco é ocupado

por elementos cenográficos próprios de uma casa, mais precisamente, uma sala. Já o segundo episódio retrata uma repartição pública. Essa modificação do cenário não é salientada nas rubricas, só a entendemos devido ao personagem Lávio que procura por seu amigo Silvuplé (curiosamente, esse personagem tem o nome de uma expressão francesa que quer dizer por favor), mas acaba entrando em uma repartição; o engano é percebido devido aos símbolos imperiais que estão pendurados na parede – interessante notar que em nenhum momento é colocada ao leitor a entrada, na ação, desses objetos cênicos.

Os acontecimentos que envolvem os personagens do primeiro quadro são marcados pelo tom superficial nas relações que estabelecem entre si. O personagem Celso entra, sem nenhuma explicação, na repartição e lê o livro de despachos; algo inverossímil visto que um simples cidadão não tem a permissão tomar tal atitude. Outro personagem cuja passagem pela ação é marcada pela incoerência é Leão – uma alusão direta de Qorpo-Santo a ele mesmo. Leão conversa com o secretário da presidência a respeito de uma viagem de negócios que fará; eles estabelecem uma relação sem consistência, travam um diálogo que foge completamente da tonalidade cômica estabelecida até o momento; a conversa transcorre sobre assuntos sérios, sem qualquer disparate ou jocosidade, como nos outros diálogos da peça – trata-se da descrição dos preparativos de uma viagem.

Pode-se observar que as figuras cômicas de *O marinheiro escritor* transitam nesse ambiente mutável como se fossem títeres; saem e entram do palco sem uma explicação prévia, e não atendendo a nenhum significado lógico, como se lá fossem inseridas por qualquer propósito desconhecido. A descontinuidade dos eventos e a mudança abrupta do cenário atuam em consonância com a falta de ordem atestada pela caracterização dos personagens. Se os eventos por eles desencadeados são sem propósito, seus diálogos ilógicos e suas relações desafiam o entendimento racional, o universo no qual as personagens se inserem também se mostra regido pela mesma potencialidade *nonsense*.

É precisamente no desenvolvimento do cenário que se encontram algumas das manifestações mais instigantes do elemento caótico que recobre as peças de Qorpo-Santo, das quais *O marinheiro escritor*, como visto, serve de exemplo profícuo. O cenário dessa comédia manifesta uma obra paradoxalmente organizada pela perspectiva do caos, esse mundo no qual se desenrolam ações disparatadas, é configurado também mediante o disparate, manifestando-se em um cenário mutante, e desafiador da razão.

4. PERCORRENDO O UNIVERSO DE QORPO-SANTO

Nos capítulos anteriores tecemos considerações sobre a biografia de Qorpo-Santo, incluindo a ideologia particular que paira sobre sua obra. Consideramos também, mesmo que de forma breve, o contexto artístico no qual ele estava inserido, observando, para isso a forma como o teatro se configurou no Brasil do século XIX. Além disso, fizemos um levantamento teórico-crítico dos autores que estudaram as várias facetas do teatro qorpo-santense; obras que contribuíram para o fortalecimento da figura dramática de Qorpo-Santo junto à crítica, colocando-o definitivamente como um importante dramaturgo brasileiro. Examinamos algumas partes constitutivas do fenômeno dramático em paralelo com a dramaturgia qorpo-santense.

As análises apresentadas sobre algumas comédias do dramaturgo gaúcho servem para esclarecer como se estrutura o universo de Qorpo-Santo pelo viés proposto por esse estudo, ou seja, analisar tais peças a partir de elementos recorrentes nelas, no caso o desdobramento, considerando também toda a tradição teatral anterior e contemporânea a Qorpo-Santo.

A questão do desdobramento nas comédias qorpo-santenses é visível quando consideramos a existências de dois planos, ou seja, quando percebemos que existem duas forças antagônicas que se sucedem ou se chocam. A maneira pela qual acreditamos ser a melhor forma de se compreender como esses universos distintos atuam dentro da ação é através das personagens, pois elas estão posicionadas no centro do conflito, sendo que é a partir delas que há uma exposição das idéias centrais que regem o texto.

Para compreendermos a razão pela qual escolhemos o desdobramento como foco das nossas reflexões, falaremos brevemente como se configura na tradição da crítica o conceito de dualidade.

O duplo nasce do sujeito, pois é a partir dele que há uma referência para que se realize uma projeção; ou seja, a origem do duplo está ligada a uma transformação autônoma que sobrevive ao sujeito que o criou, indicando assim uma identificação entre os dois. Tal identidade, a do duplo, duplica o “eu”, tornando-se independente a partir desse desdobramento.

Pode haver tanto um princípio de identificação como de negação entre o “eu” e seu duplo; a duplicidade, ainda, pode ser exógena, ocorrendo quando o desdobramento é realizado através de dois sujeitos distintos.

Na modernidade, geralmente, o duplo configura-se como uma negação do real pelo sujeito. Possivelmente essa particularidade na manifestação do duplo se deva a existência de um conflito entre a tradição e a modernidade, fenômeno que gera uma atmosfera de desorientação, sob a qual o sujeito não consegue compreender as transformações sofridas pela sociedade, entrando, conseqüentemente, em conflito com o meio no qual se insere, com toda forma de alteridade e consigo próprio que acaba por revelar-se como um outro hostil:

Na literatura, o termo *Doppelgänger* ou duplo é inicialmente introduzido no vocabulário da crítica no final do século XVIII. Motivo bastante recorrente na literatura romântica tem a função de resgatar a mitologia. Um renovado interesse por estas manifestações é preponderante no pensamento desta época, quando a Filosofia e a Arte reconhecem estar diante de uma crise espiritual de dimensões profundas. Os escritores se caracterizam como aqueles que tentam salvar os conceitos tradicionais, os esquemas e valores baseados na relação de sujeito e objeto. Mesmo a mitologia truncada seduz os artistas que vivenciam a fragmentação acelerada e a despersonalização de uma sociedade incipientemente industrializada e cada vez mais urbanizada. É importante adaptar o mito aos tempos do homem do hoje, para que possamos descobrir o mundo como um sistema de correspondências, uma linguagem iluminada. O problema do homem moderno é exatamente o oposto do homem da sociedade tradicional quando todo o sentido reside no grupo. Reabrir estas linhas de comunicação é o objetivo do movimento romântico. O duplo serve como um símbolo do elo que conecta as áreas isoladas da psique. Este *motif* recorrente, principalmente nas obras do século XIX, reflete o dilema do homem ao entrar na época moderna.

(MARTINHO, 2003, p. 02)

O século XVIII marca o início de uma sociedade moderna em que o homem passa a ser o centro do mundo ao invés de Deus:

A partir daí o motivo do Duplo passaria a envolver um desdobramento subjetivo: o “Eu”, na sua inflação, descobre-se fracionado, dominado por forças conflituosas que geram uma cisão interna e que o deixam dividido entre o mundo real e o ideal, entre as imposições da vida social, de um lado, e o domínio dos seus instintos e desejos pessoais de outro lado. Assim, ficava já aberto o caminho para as reflexões pré-românticas (como as de Rousseau, por exemplo) acerca do homem natural e do homem civilizado, e também para as posteriores reflexões propostas pela psicanálise.

(JUNQUEIRA, 2007, p. 83)

Podemos dizer que a duplicidade presente nas comédias de Qorpo-Santo nasce justamente dessa divisão entre o real e o ideal. Ora, o homem moderno passa a ser acometido por indagações ligadas ao seu posicionamento no mundo – são precisamente essas inquietudes que existem nas personagens qorpo-santenses. Tais figuras dramáticas são um reflexo de Qorpo-Santo e mostram claramente que sofrem das mesmas perturbações que importunam o dramaturgo.

Qorpo-Santo padece ao perceber que as estruturas sociais estão sofrendo uma mudança brusca. A igreja deixa de ter a supremacia e o homem passa a olhar cada vez mais para si mesmo; Qorpo-Santo parece reconhecer tal mudança como sinal de uma decadência moral que precisa ser combatida de alguma forma. Assim, seus escritos poderiam ser vistos como tentativa de conter tal mal que, segundo sua concepção, ameaça sua época contemporânea com o caos e a perda de referências. Como reconhece Arantes:

Qorpo-Santo era um defensor das leis por acreditar na sua utilidade para a manutenção da ordem social. No mais, as leis estabelecidas pelos homens são autênticas na medida em que estão em concordância com os preceitos divinos. Qorpo-Santo concebe as leis como criações humanas; entretanto, elas não podem ofender, desobedecer e discordar da lei de Deus, o que nos levaria ao caminho do caos e da corrupção. Por esse motivo reconhece a figura de Deus como o regente do universo. As leis dos homens devem ser fundamentadas no reflexo de sua vontade.

(ARANTES, 2009, p. 84)

A falta de uma preocupação com as leis divinas leva o homem ao infortúnio e, com isso, a sociedade mergulhará no caos. Para Qorpo-Santo “a família, a educação, a escola, a profissão, o trabalho e a Igreja são frutos da união do homem com Deus, pois são grupos e instituições naturais que se relacionam com seu Criador.” (ARANTES, 2009, p. 85).

Como um homem apegado à tradição, é natural que Qorpo-Santo sofra com a transformação da sociedade na qual estava inserido. O homem contemporâneo a ele tem um olhar mais voltado para si que os de outros tempos; parece curvar-se mais aos caprichos da vontade e dos desejos. A Qorpo-Santo parece haver uma completa sintonia entre o mal moral e o social e político, talvez por isso o fato de, por volta de 1860, a monarquia, que, até então, imperava em nosso país começar a perder força, principalmente, por conta dos ideais republicanos, parece soar ao dramaturgo com a confirmação concreta de suas suposições sombrias.

A época de Qorpo-Santo presencia o surgimento, mesmo que lento, de uma nova forma de estruturação da sociedade, em que os excluídos, de modo geral, tais como pobres, negros e mulheres, começam a ser vistos, ainda que de maneira bem rudimentar, como cidadãos por alguns intelectuais. Com efeito, tal mudança ainda não se concretizara; porém, já insinuam-se nesse momento da história brasileira vislumbres de ideais que buscavam ir contra a centralização do poder. Na segunda metade do XIX, há uma parcela da população interessada na transformação da sociedade para que ela pudesse se tornar mais libertária e igualitária. Os homens conservadores padeciam por conta dos novos rumos que a sociedade começava a trilhar; tais sujeitos viam nessas mudanças o motivo da desordem na qual o homem estava mergulhado.

Qorpo-Santo estava no centro dessas mudanças: de um lado havia os conservadores que apoiavam a tradição amparada pelo poder do Estado e da Igreja e do outro, os libertários que buscavam uma reformulação na estrutura social. Apesar de ter ideais conservadores, o dramaturgo demonstra que os pensamentos libertários exercem certo fascínio sobre ele; tanto que suas comédias têm um alto teor de sexualidade, mesmo que ele tente mostrar que o sexo desregrado leva ao infortúnio, a lascívia estava constantemente presente em suas comédias de uma forma intensa. Ora, encontra-se, pois, a ideologia de Qorpo-Santo em entre lugar desconfortável – por um lado é excêntrico demais para encontrar acolhida junto aos conservadores, por outro, é tão preocupado com a manutenção da ordem, que não se permite levantar os mesmos estandartes dos revolucionários:

As relações eróticas entre os personagens simbolizam, dentro de um prisma metafísico, a substituição do isolamento do ser por um sentimento de continuidade profunda, sendo essa substituição, para Bataille, o que caracteriza o erotismo e a essência da paixão. Se analisados em profundidade, os personagens das comédias de Qorpo-Santo revelam-se seres descontínuos em busca de uma continuidade, confirmando a existência de duas das formas de erotismo, a passagem do estado de descontinuidade para o de continuidade não é feita sem violência, pois há, nesse movimento, uma dissolução do ser.

(ADLER, 1983, p. 138)

Esse embate entre o quere e o poder, entre estar dentro de uma conduta moral considerada ética e outra amparada na satisfação do desejo pleno, está presente nos pensamentos e ações das personagens qorpo-santenses, que são porta-vozes dos sentimentos de Qorpo-Santo.

Qorpo-Santo quase nunca caracterizou fisicamente seus personagens, nem mesmo lhes compôs um passado que os individualizasse. Estes são, em sua maioria, seres sem história, sem um antes ou um depois da ação da qual participam. Não sabemos de onde vêm, quem são, e sua função nas peças muitas vezes é indefinida. São pontos de referência para o diálogo, ao invés de representações físicas e psíquicas.

(CAROZZI, 2008, p. 27)

A dualidade das personagens reflete-se na libertinagem; notamos que os desejos íntimos de cada um estão ligados ao impudico. As personagens femininas, em geral, são as determinantes para a desestruturação moral presente no enredo; é o caso de Mariposa em *As Relações Naturais* que estimula as filhas a se prostituírem ou Farmácia em *A Separação de Dois Esposos* que por conta de seu comportamento leviano dentro do casamento, causa o infortúnio do marido que comete um assassinato. Ver a mulher como símbolo do pecado está ligada ao pensamento cristão, mas, nesse caso, também podemos atribuir tal julgamento ao fato de Qorpo-santo ter sofrido nas mãos de sua esposa Inácia. Revoltado por ter sido abandonado, afastado da família e por Inácia ter aberto uma ação de interdição contra ele, deixando-o sem autonomia para reger seus bens, Qorpo-Santo transmite sua ira através de suas personagens femininas ou por diálogos que expressam claramente suas idéias em relação a tais acontecimentos.

Se a mulher é o anjo tutelar da existência do marido, se é o alimento de sua alma e a fortaleza de seu corpo, quando verdadeira amiga; como inimiga, é ella o algoz que quotidianamente lhe devóra a existência, é o tormento eterno de sua infeliz vida, é a serpente que, destruindo-lhe as etranhas com seu álitovenenôzo, ameaça a cada instante tragal-o de um sô bote. Conhecido este bicho, só tem o marido hum meio para combatêl-o; é fazer-lhe o mesmo que o archanjo S. Miguel á destruidôra do mundo.

(QORPO-SANTO Apud. ARANTES, 2009, p. 174)

A comédia *A Impossibilidade de Santificação ou A Santificação Transformada* tem como enfoque principal o próprio Qorpo-Santo que é transportado para a ficção através do personagem C-S., uma alusão clara a Qorpo-Santo; porém, para que não se tenha nenhuma desconfiança de que se trate do dramaturgo gaúcho, a personagem em questão é configurada na comédia da seguinte maneira: trate-se de um homem com aspirações intelectuais elevadas que busca em seus escritos esboçar uma espécie de genialidade divina. C-S., todavia, esbarra na indiferença do mundo e em dificuldades da vida cotidiana. O conflito que se instaura em suas relações com o mundo parece ser o

motivo que surge já no título da peça – *a impossibilidade de santificação* é a sua própria dificuldade em se mostrar como um ser de “intelecto iluminado por Deus” em um universo de exigências mesquinhas. Sendo assim, percebemos como essa personagem e Qorpo-Santo é a mesma pessoa, com os mesmos conflitos e aspirações. Em um diálogo bastante curioso entre C-S. e uma personagem chamada Malévola, percebemos, além da espiritualidade avançada de C-S., a forma como Qorpo-Santo traça um paralelo entre um atributo nocivo e uma mulher (já que a personagem feminina tem o nome de Malévola); há também uma referência a Inácia e ao sentimento que Qorpo-Santo tem por ela.

Malévola (*entrando, para C-S., a quem encontra lendo*) – Vossa Mercê conhece o indivíduo negociante atacou hoje!?

C-S. – E tu sabes dizer-me quem mora aqui nesta casa imediata?

Malévola – E o senhor (*com malignidade*), que se importa com os seus vizinhos?

C-S. – Oh! Muito, filha!

Malévola – Já lhe disse que sei, para que quer saber? É padre!?

C-S. – Olha que te excomungo!

Malévola – Não tenho medo das suas excomunhões!

C-S. – Pois estás excomungada!

Malévola (*fazendo um movimento extraordinário com a cabeça e dando um grito de dor*) – Deus!... Perdoai-me... Ele é Padre Santo!(*Cai de joelhos a orar com as mãos postas.*)

C-S. (*entra em um quarto; logo depois, voltando, pega nas mãos, depois de a haver benzido pelas costas, duas ou mais vezes*) – Eu te suspendo, mulher maligna, a maldição de que foste digna. Retira-te, porém, da minha presença; e nunca mais ouse vir insultar a quem só se preocupa em promover o bem geral de todos (*a conduz pela mão até a porta e Malévola retira-se*).

C-S. (*recostando-se em um sofá*) – Medito, penso, reflito e discorro, que tenho mulher ainda que é muito particular ou figadal inimiga e... filhos e filhas (é boa está declaração para evitarmos a confusão. Não estou empregado em serviço do Estado, não tenho negócios particulares que me devam serviço do Estado, não tenho negócios partivulares que me devam obrigar de viver contra a minha vontade ou qual solitário; entretanto, não posso nem ver minha família! Não há dia em que não tenha saudades de meus filhos, noites em que não tenha da mulher. Sou convidado por numerosas outras e, quando as busco, por elas sou desprezado; ou me vejo impossibilitado quando prontas a servi-me!...

(QORPO-SANTO, 2001, p. 53/54)

Para entender claramente como se configura o enredo dessa comédia e como há uma implicação direta entre os pensamentos de Qorpo-Santo e as idéias expostas na peça, faremos uma breve descrição da ação. O drama é antecedido por um texto introdutório que coloca diante do leitor-espectador a história de um homem que, tomado

por uma faculdade que distingue dos outros, definida pelo narrador como “Luz Divina”, sofreu o ostracismo da sociedade que possivelmente o tomou como louco. Como consequência, este homem foi alienado de suas posses e abandonado pela família. Inicialmente vemos o personagem nomeado C-S. imerso em seu cotidiano dividido entre conversas aprazíveis sobre política e assuntos de ordem intelectual, reflexões de cunho filosófico, tormentos íntimos e dificuldades econômicas. C-S. apresenta-se como uma figura instruída e preocupada com os assuntos de seu tempo. Ele discute com o personagem V. A (que, pela rubrica, poderia ser chamado de Velho Amigo) sobre conflitos bélicos, os quais poderiam ser interpretados como a guerra do Paraguai e as rebeliões do Sul contra o Império. Entre as atividades de seu cotidiano também se pode destacar reflexões acerca da moralização do mundo, a busca da perfectibilidade humana e o anseio intelectual, assim como as agruras da solidão que afetam um homem abandonado pela família.

Concomitante a essas reflexões, C-S. é vítima de uma conflituosa convivência com o cotidiano. Suas dificuldades financeiras ficam explícitas no confronto com o Caixeiro e seu amo, Rubicundo, os quais reivindicam uma dívida que C-S. recusa-se a pagar. Podemos concluir que o conflito central dessa instância da peça, já posto em relevo pelo texto que antecede ao drama, é a dificuldade de conciliação entre as altas aspirações e as exigências da vida cotidiana da qual C-S. é vítima – um homem que se reconhece ungido por inspiração divina, mas cindido do meio comum no qual encontra hostilidade e total inadaptação.

Outra personagem de importância é Planeta; este é uma entidade de contornos pouco definidos que apresenta em suas falas a síntese de boa parte das preocupações demonstradas pelas personagens de Qorpo-Santo, com destaque para a moralização do homem e ao bom convívio dos desejos com as faculdades mais nobres.

Planeta (*entrando com alguns livros e papéis na mão direita, um bengalão e batendo no chão*) – (...) Sem lei, sem moral, sem religião. Eu o juro: não há nação! É viver sem luz, sem vida e sem ação. Seríamos um rebanho de ovelhas, ou uma tropa de animais – estes nos campos, nós pastando no mundo! O que há de mais valor sobre a terra que a família de um homem!? Que devem fazer as autoridades quando sabem, por queixa ou pedido de um brasileiro distinto, que sua família foi-lhe roubada!? Cruzar os braços? Nunca! Providenciar desde logo para que imediatamente seja-lhe entregue ou posta à sua disposição. Ao contrário, em vez de edificação, só veríamos destruição! Leiam na *História Geral*, pátria e sagrada, os governos; e isto verão e disto convencerão! É claro que quem comete os crimes é por eles

responsável; são os únicos que devem sofrer as penas que os mesmos merecem. Jamais inocente algum deve pagar por pecadores. Deus não é nem pode ser bárbaro! Quando Jesus Cristo disse: “Eles julgarão conforme a carne”, é porque nenhum pecado encontrou nos que adulteram ou comunicam-se com mulheres levados pela recíproca inclinação e força dos espíritos! Se, porém, forçamos a carne contra a vontade própria, ou da mulher que nos serve, é indubitável a existência do pecado. E nem podia ser de outro modo. Os fatos diários o provam. (QORPO-SANTO, 2001, p. 59/60)

Não é apenas em *A impossibilidade de Santificação ou A Santificação Transformada* que se visualiza a exposição das idéias de Qorpo-Santo, aliás, pode-se notar que toda a sua produção teatral carrega seus pensamentos sobre os vários aspectos da sociedade, como a família, a religião, a política, etc. Porém, a presença de Qorpo-Santo na comédia em questão é algo indiscutível, tanto que a personagem central é o próprio comediógrafo.

Os questionamentos de Qorpo-Santo sempre esbarram no dever, permanecendo entre o desejo e a razão. O seu teatro absorve tais pulsões e cria um universo dramático em que atuam sempre duas instâncias conflitantes. Há uma lascíva frenética que domina os personagens e tudo o que está ao seu redor; essa inquietação, essa cobiça, transforma a ação em algo que lembra um sonho. Ora, no universo onírico podemos nos permitir, dando vazão aos nossos impulsos mais profundos e secretos; nesse mundo tudo é permitido, por que ele não status de realidade e sim de fantasia.

O anseio de querer e o a impossibilidade de poder emaranham-se dentro do universo individual das figuras cômicas, ocasionando uma ambigüidade que implica a mistura entre a volúpia e os valores morais rígidos, originando seres dramáticos singulares com questionamentos de natureza moderna.

Essa instabilidade emocional das personagens qorpo-santenses altera o próprio mundo em que habitam, transformando-o em uma fantástica desordem.

Esse caos é a singularidade do teatro de Qorpo-Santo; desordem essa gerada por conflitos entre a moral e o imoral. O desdobramento dentro desse universo dramático transforma-se em algo tão natural que em alguns momentos não conseguimos separar perfeitamente o sonho do real, o desejo da razão. O diabo deixa de ser uma entidade para se transformar em apenas uma personagem ordinária como em *Certa Entidade em Busca de Outra*, a vida e a morte se fundem tão intrinsecamente que não sabemos onde começa uma e termina a outra, como em *O Marinheiro Escritor*; sem esquecer o caso do lar/bordel de *As Relações Naturais*.

Mas a palavra final é a da moral, que se manifesta como força dominante nessas comédias.

As personagens com queda para a sexualidade irrefreável, que ousam romper com as convenções e com as regras de boa conduta, são, afinal, punidas pela ordem estabelecida, que elas desafiam, mas a cujo poder acabam por curvar-se, ou pelo próprio comediógrafo: estaria ele mancomunado com essa mesma ordem?

Parece-nos que o próprio Qorpo-Santo prezava, de fato, essa ordem que se ausenta do mundo às avessas em que se movimentam as suas personagens cômicas. O disforme e o grotesco dessas figuras, bem como o aspecto fragmentário das suas comédias, participam, pois, segundo a nossa leitura, de uma espécie de *pedagogia do ridículo*: Qorpo-Santo parece querer ensinar “o bom caminho” a seus leitores-espectadores através da apresentação do reflexo distorcido e cômico deles próprios.

Não temos pretensão de apresentar um sistema preciso e fechado que defina a estrutura do teatro qorpo-santense, pois, como já foi dito anteriormente, a obra dramática de Qorpo-Santo é muito singular e complexa, tanto que já foi rotulada de diversas formas por autores diferentes. Cada uma dessas considerações apresenta uma chave de leitura coerente e diversa para a obra de Qorpo-Santo. Nosso intuito é indicar outra direção para a análise dessas comédias em questão; pretendemos focar nosso estudo em Qorpo-Santo, adentrar seu universo considerando o contexto no qual ele estava inserido, a tradição teatral e sua forma de perceber o mundo.

Desejamos que nossa contribuição, mesmo que pequena, para a crítica teatral, mais especificamente para os estudos de Qorpo-Santo, ajude a desmistificar esse dramaturgo, ajudando a permitir que se o veja não como um mito, mas como alguém que lutou para ter a sua arte reconhecida e comunicar sua mensagem. Qorpo-Santo em vida foi rotulado de louco e depois de morto, de gênio. No emaranhado de tantos juízos contraditórios ficou perdida justamente a ideologia (confusa, é de se reconhecer) que amparou sua obra. De tudo que se disse sobre Qorpo-Santo, talvez um juízo conte com segurança ao ser feito: trata-se de um autor singular e nebuloso, cuja leitura está muito longe de se esgotar, desafiando a crítica constantemente.

O presente trabalho buscou atender ao desafio que a obra de Qorpo-Santo propõe, prezando, por sua vez, por um olhar mais humano que tenta buscar as respostas para tantas indagações nas próprias palavras do autor; buscamos, pois, ouvir, primeiramente, a voz de quem tanto gritou e não teve a oportunidade ser ouvido; posteriormente, pretendemos sintonizar essa voz, a de Qorpo-Santo, com o coro eclético

oferecido pela crítica, pela tradição e pela época do estranho dramaturgo. Ora, dada a sua singularidade, Qorpo-Santo é um autor solitário no quadro de nossa dramaturgia; pensando nisso, nosso esforço, em parte, foi o de contrapor sua voz às outras que compõe a tradição dramática como forma de harmonizá-la a elas, sem, contudo, permitir que sua individualidade fosse sufocada ou diluída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio Wolf. **Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo**. Porto Alegre: A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975.

ABEL, Lionel. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **Cães da província**. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

AZEVEDO, Arthur. **Teatro de Arthur Azevedo I**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.

ARANTES, Marco Antonio. **Qorpo-Santo: inovação e conservação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. Aristóteles.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. Brasília/São Paulo: EDUNB/Hucitec, 1993.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Tradução de Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães, 1993.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de e SCHERER, Jacques. **Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht**. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985

CANDIDO, A. e CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

CANDIDO, Antonio; RONSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. de G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CECCAGNO, Douglas. **Ovelhas Merinas: malditas feras**. Caxias do Sul: 2006. Tese (Mestrado). Universidade de Caxias do Sul.

CÉSAR, Guilhermino. Prefácio. In: AGUIAR, Flávio Wolf. **Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-santo**. Porto Alegre: A Nação/ Instituto Estadual do Livro, 1975, pp. 7-10.

COUTINHO, Afrânio (Dir.) **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955.

CRISTALDO, Janer (org.). **Qorpo Santo de Corpo Inteiro**. São Paulo: eBooksBrasil (Fonte digital), 2006.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.

DURIGAN, J. A. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FARIA, João Roberto. **Idéias Teatrais: O século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

_____. **O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**. Cotia (SP): Ateliê, 1998.

_____. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1993.

FRAGA, Eudinyr. “Um corpo que se queria santo”. In: QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 7-24.

GONÇALVES, Maria Clara. “Identidade e Transformação no teatro camaleônico de Qorpo-Santo” (Relatório de Pesquisa apresentado à FAPESP). São Paulo, 2007.

GUINSBURG, Jacó *et al.* (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. vol. 2.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: Configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

MARQUES, Maria Valquíria Alves. **Escritos sobre um Qorpo**. São Paulo: Annablume, 1993.

MARTINS, Leda Maria. **O Moderno Teatro de Qorpo-Santo**. Belo Horizonte/Ouro Preto: UFMG/UFOP, 1991.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MORAES, Prudente (neto). **Descoberta de Qorpo-Santo**. O Estado de São Paulo. São Paulo: 25.12.1968.

_____. **Um século depois**. O Estado de São Paulo. São Paulo: 03.01.1969.

_____. **Qorpo-Santo em cena**. O Estado de São Paulo. São Paulo: 05.01.1969.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MURICY, J. C. de A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1987.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia – Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro, 1570-1908**. São Paulo: EDUSP, 1999.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **As relações naturais e outras comédias**. Fixação do texto, prefácio e notas por Guilhermino César. 2 ed. Porto Alegre: Movimento/IEL/UFRGS, 1976. (Teatro Brasileiro, 2).

_____. **Miscelanea Quiriosa**. ESPIRITO SANTO, Denise (org.) Rio de Janeiro: Editra Casa da Palavra, 2003.

_____. Estudo crítico. In: QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **As relações naturais e outras comédias**. 2 ed. Porto Alegre: Movimento/IEL, UFRGS, 1976, pp. 7-62.

_____. **Teatro completo**. Apresentação de Eudinyr Fraga. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. Ensiqlopédia ou Seis Mezes de huma Enfermidade. Disponível em: <http://www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto>. Acesso em: 02, set., 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SÁ, Lileana Mourão Franco de. **Um manto Bakhtiniano cobrindo um Qopro-Santo: Re(ler) a dramaturgia de José Joaquim de Campos Leão (1829-1883)**. Araraquara (SP): UNESP/FCLAr., 2005.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira Dissonante:** considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora Unesp – Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Francisco de Assis. **História do Brasil:** Colônia, Império, República. São Paulo: Moderna, 1992.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950].** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WAGNER, Fernando. **Teoria e técnica teatral.** Coimbra: Almedina, 1978.

WOLF, F. **O Brasil literário:** História da literatura brasileira. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almunur Haddad. São Paulo: Editora Nacional, 1955.