

**CARLOS AUGUSTO NASCIMENTO SARMENTO-PANTOJA**

**OLHARES CALEIDOSCÓPICOS DO TEATRO DE QORPO-SANTO**

Belém - Pará  
UFPA  
OUT/2006

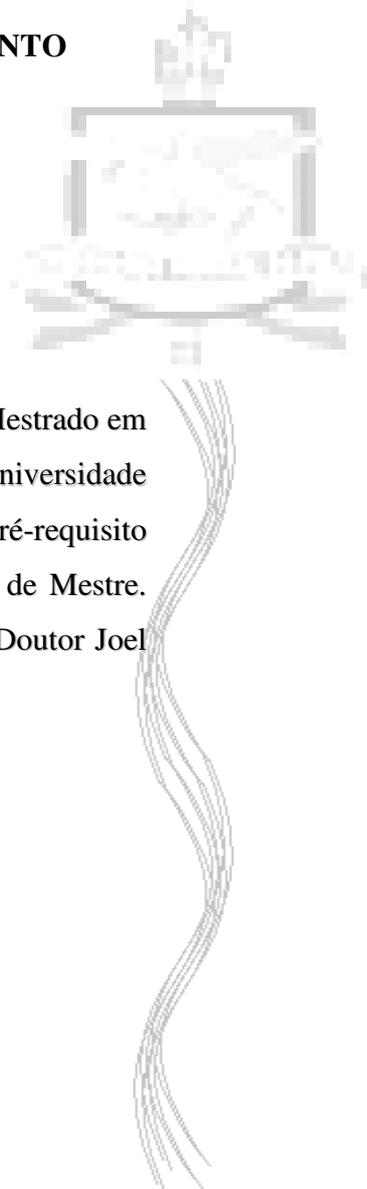
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO - ILC  
PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS

Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja

**OLHARES CALEIDOSCÓPICOS DO TEATRO DE QORPO-SANTO**

Dissertação entregue ao Curso de Mestrado em Letras - Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como pré-requisito parcial, para a obtenção do Título de Mestre. Trabalho orientado pelo Professor Doutor Joel Cardoso.

Belém - Pará  
OUT / 2006



Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –  
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA

---

Sarmiento-Pantoja, Carlos Augusto Nascimento.

Olhares caleidoscópicos do teatro de Qorpo-Santo. / Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja; orientador, Joel Cardoso. ---- 2006.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Curso de Mestrado em Letras, Belém, 2008.

1. Qorpo-Santo, 1833 - 1883 – crítica e interpretação. 2. Teatro brasileiro - História e crítica. I. Título.

CDD-20.ed.869.9209

---



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO - ILC  
PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS  
FOLHA DE APROVAÇÃO

Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja

**OLHARES CALEIDOSCÓPICOS DO TEATRO DE QORPO-SANTO**

Dissertação de Mestrado Avaliada por:

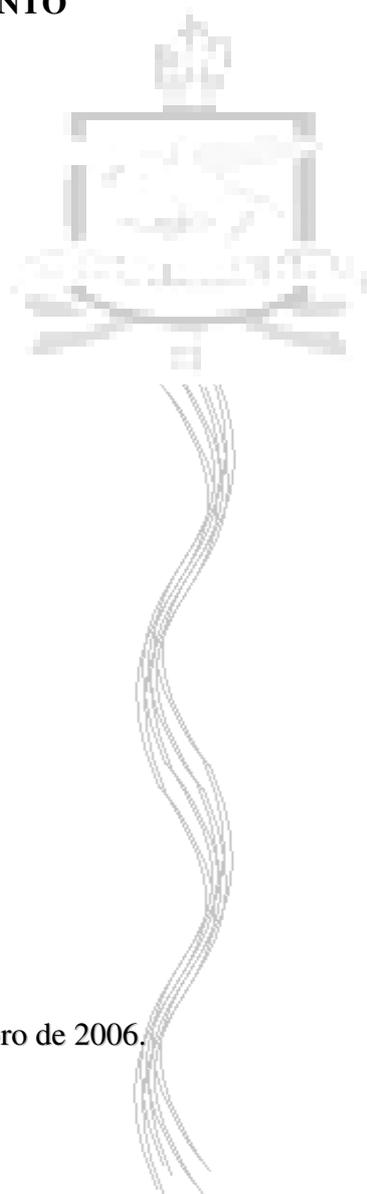
Professora Doutora Maria Luizete Sobral Sampaio Carliez  
Universidade Federal do Pará (Campus Soure)

Professor Doutor José Guilherme Fernandes  
Universidade Federal do Pará (Campus Belém)

Professor Doutor Joel Cardoso  
Universidade Federal do Pará (Orientador)

Professor Doutor Cristopher Golder  
Universidade Federal do Pará (Suplente)

Belém, 20 de outubro de 2006.



Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista. No entanto, à medida que o tempo passa, e nós mudamos, e o mundo se modifica, os alvos variam e o ponto de vista se desloca. Num retrospecto de muitos anos de ensaios publicados e idéias proferidas em vários lugares, em tantas ocasiões diferentes, uma coisa me impressiona por sua consistência. Para que um ponto de vista seja útil, temos que assumi-lo totalmente e defendê-lo até a morte.

Mas, ao mesmo tempo, uma voz interior nos sussura: "Não o leve muito a sério.

Mantenha-o firmemente, abandone-o sem constrangimento.

Peter Brook - (1925)

In: *O ponto de mudança*

Qorpo-Santo, para fazer jus à sua esquisitice, materializa-se por temporada, isto é, entra e sai de moda. São espasmos de celebridade, algo que ocorre, digamos de dez em dez anos, tal qual as explosões das manchas solares.

Assis Brasil

Sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

(Maiakovski)

É preciso dizer o contrário do que penso.

Fala do protagonista de

*As Relações Naturais*,

Qorpo-Santo

A Deus, que me deu o direito de viver e tem sido misericordioso comigo, mesmo não sendo eu o melhor dos homens.

Aos meus pais, que foram instrumentos de Deus para me dar a vida e garantir todas as condições necessárias para que eu chegasse onde estou.

Aos frutos do passado, que mesmo estando distante representam tudo o que eu sou e que eu ainda desejo ser, assim como, as lembranças da vida que tive e que ficaram marcadas a ferro e fogo em meu coração.

Aos frutos do futuro, que certamente vieram e virão para conferir razão à minha existência.

Ao meu orientador, que, em um momento decisivo, me fez perceber que na vida existe uma linha tênue entre a desistência e a vitória.

Aos meus mestres, que deram a consistência necessária para a realização desse projeto.

Aos meus colegas, que, ao caminharem ao meu lado, foram uma imagem de persistência que fizeram concluir essa empreitada e que, hoje, compartilham comigo este sonho.

Muito Obrigado!



## Uma Mensagem

Dedico este trabalho a Carlos Cartaxo, amigo e diretor de teatro, que me apresentou Qorpo-Santo e me fez ver na arte da representação mil portas, mil janelas e uma oportunidade ímpar, *o teatro*.

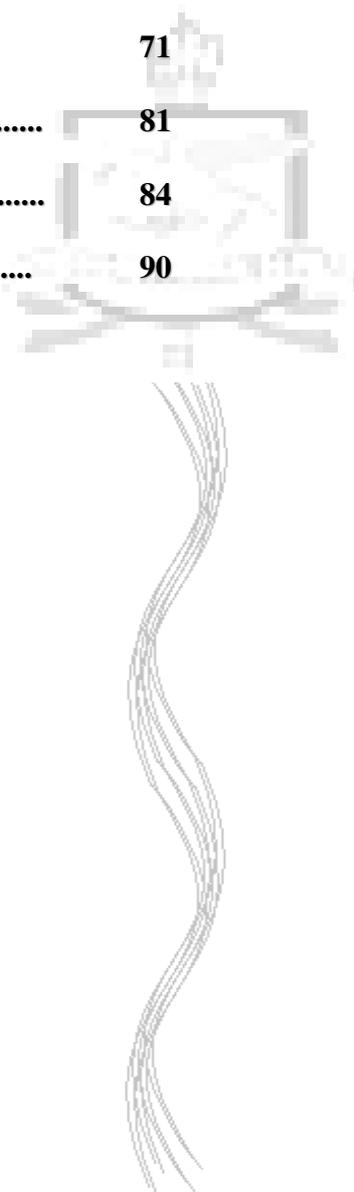
Ao mesmo tempo, deixo minhas frustrações de não ter podido completar o projeto inicial de analisar um espetáculo encenado de Qorpo-Santo, ora por burocracias da vida contemporânea, ora pela lacuna que existe no mercado nacional para o financiamento de projetos de nomes esquecidos e por ser dessa maneira, são vistos apenas como loucos.

Com Qorpo-Santo foi assim, comigo também. Não me chamaram de louco, mas, infelizmente, não consegui incentivo para fazer esse teatro vir à cena.

Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja

## SUMÁRIO

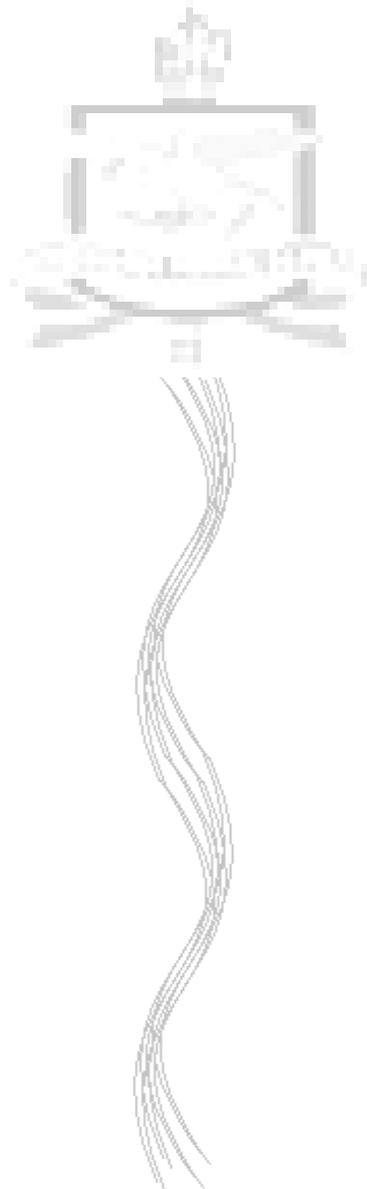
JANELAS DE UM CALIDOSCÓPIO.....	10
<b>I UM HOMEM QUE VIROU MITO E UM MITO QUE QUERIA SER LOUCO.....</b>	<b>20</b>
1.1 Um Homem Que Virou Mito.....	22
1.2 Sua Obra e Seus Mitos.....	25
1.3 Um Mito Que Queria Ser Louco.....	30
1.4 A Mente de um Brillhante Escondido ou de uma Lanterna de Fogo?.....	36
<b>II A COMÉDIA: Entre Risos e Piadas.....</b>	<b>44</b>
2.1 As Dádivas do Riso: história do riso e do risível.....	45
2.2 Um Qorpo Qômico ou Um Qômico Qorpo.....	62
<b>III O ELUSIVO DESVENDADO NO TEATRO DE QORPO-SANTO.....</b>	<b>70</b>
3.1 Um Qorpo Semiótico: parâmetros para a semiótica literária.....	71
A META E A MORFOSE DE UM QORPO.....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	84
REFERÊNCIAS DE INTENET.....	90



## RESUMO

O Teatro de Joaquim José de Campos Leão ou, simplesmente, Qorpo-Santo é marcadamente um texto lacunar, como o próprio autor ressaltaria em vários momentos de “Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Uma Enfermidade”, publicação por ele realizada e única fonte filológica de seus textos. Nossa proposta de análise se vale da necessidade nos debruçarmos sobre a dramaturgia de Qorpo-Santo. Nosso objetivo é, sempre que possível, conferir um sentido ou, em outros termos, criar possibilidades representativas ao hermético texto teatral deste autor. Na tentativa de desvendá-lo, fomos ao encontro dos elementos interpretativos necessários para completar as lacunas deixadas no texto do autor. Seus textos constituem-se de verdadeiras “colchas calidoscópicas”, já que neles encontramos várias possibilidades interpretativas ao tentarmos preencher os vagos dos recortes encontrados na sua obra. Inicialmente nos basta deixar os seus textos mais nítidos, quando possível, para que se possamos desconsiderar opiniões de que “os textos de Qorpo-Santo são para ser lido e não para ser encenados”, para nós, isso é apenas mais uma das ilusões que permeiam a história do Duque do Triunfo, que devem ser superadas a partir do momento que dermos o devido *sentido* a esses textos, a partir do ponto que observamos a loucura como um discurso e uma proposição dentro da obra e da vida do autor.

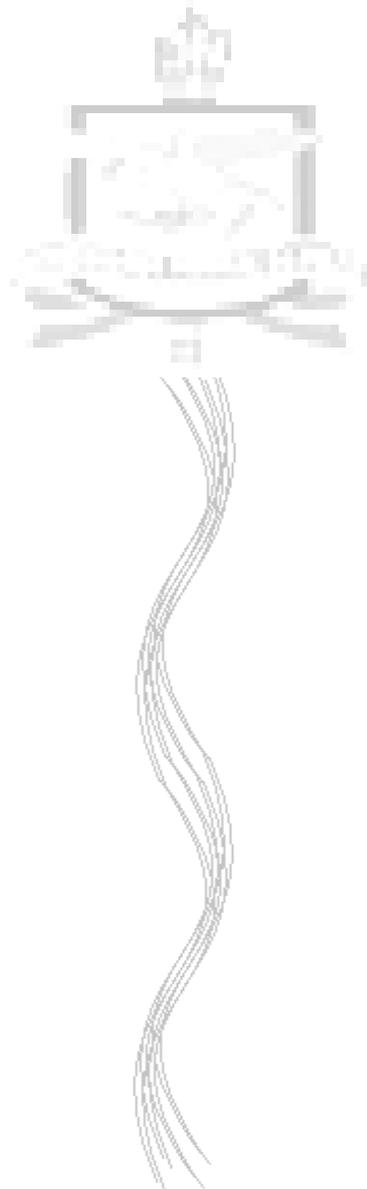
Palavras-Chave: Teatro. Qorpo-Santo. Absurdo. Surrealismo. Loucura.



## ABSTRACT

The Theater of Joaquim José de Campos Leão or, simply, Qorpo-Santo is clearly a text with gaps, as the own author stand out in several moments of "Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Uma Enfermidade", publication by him carried out and philological only spring of his texts. Our proposal of analysis itself order of the need we will bend over about the playwriting of Qorpo-Santo. Our objective is, whenever possible, confer a sense or, in others we will have, create representative possibilities to the airtight theatrical text of this author. In the attempt to-unmask him, we were to the meeting of the necessary interpretative elements for complete the gaps left in the text of the author. His texts constitute itself of true "bedspreads of scraps as a kaleidoscope", since in them we find several interpretative possibilities upon we will try to fill the vague of the cuttings found in the its work. Initially in the sufficiency leave his when possible, sharper texts, for that itself we be able to ignore opinions of that "the texts of Qorpo-Santo are for be well-read and not for to be produced", for us, that is barely more one of the illusions that penetrated the history of the Duke of the Triumph, that should be exceeded from the moment that will give the due sense to those texts, it leave The insanity as a talk and a proposition inside the work and of the life of the author.

Keywords: Theater. Qorpo-holy. Absurd. Surrealism. Insanity.



## JANELAS DE UM CALIDOSCÓPIO

Novos estudos sobre o teatro de José Joaquim Campos Leão Qorpo-Santo estão sendo desenvolvidos e, a cada momento, descobrimos novas possibilidades interpretativas em relação aos seus textos dramáticos e os demais constantes na obra “Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Uma Enfermidade”, coletânea de textos publicados autonomamente em tipografia própria.

Sua obra pode ser entendida como um emaranhado de chistes, uma vez que brinca com a sociedade oitocentista, com seus costumes e suas insensatezes através de farsas e disfarces, que se tornaram objeto de estudo de inúmeros pesquisadores que, aos poucos, foram contaminados pela descoberta dessa obra *sui generis*. Um dos primeiros nomes a ser lembrado, nesse grupo de desbravadores, foi o de Aníbal Damasceno, que, curiosamente, leva os textos ao conhecimento de Guilhermino César, mas este estudioso reluta de início em aprofundar-se na leitura das peças teatro. Entretanto, não tendo como fugir das evidências de qualidade deixadas na obra de Qorpo-Santo, como se contraísse um edema! Cura-se quando da publicação, em 1980, de um estudo sobre nosso autor, acompanhado dos textos que compunham o livro IV daquela louca “Ensiqlopédia”.

A produção escrita de Qorpo-Santo é composta por mais oito volumes. Dos quais, dois deles continuam desaparecidos e, por isso, mantêm-se sobre sua obra grande suspense e expectativa, já que esta seria uma descoberta das mais desejadas dos últimos tempos, pois poderia garantir mais dados para um estudo mais detalhado da obra desse dramaturgo, nós como pesquisadores dele esperamos que aconteça o quanto antes e com isso saber se sua dramaturgia está ou não completa.

Esse questionamento aparece à medida que o próprio autor, em seus escritos, deixa transparecer que não imaginara que fosse produzir tantos volumes, tanto que, no primeiro livro, ele discorreria de forma simplória sobre sua obra o seguinte poema:

OBRAS  
 Quatro volumes – fazer eu de  
 Das várias produções minhas;  
 Terceiro – cartas, requerimentos;  
 Segundo – longos, curtos discursos  
 O primeiro, será – poezias;  
 Quarto – peças theatraes, cenas! (Livro I, p. 23)<sup>1</sup>

A previsão feita pelo autor nos apresenta a obra teatral contida apenas no quarto volume como previa seu autor, no entanto, ele não previra nesse mesmo poema outras cinco publicações de que temos notícia, por isso, não podemos descartar a possibilidade de encontrarmos mais volumes de sua obra teatral, ou mesmo de outros textos seus. Por enquanto, temos 17 peças escritas durante o período de tratamento psíquico, ocasião em que esteve internado no manicômio imperial da capital. Durante esse golpe mental arquitetado por sua esposa, adquire uma monomania – escrever incessantemente –, e, ao final de dezenas de exames, o principal médico brasileiro da época, especialista em distúrbios mentais, Dr. Torres Homem, considera que o professor gaúcho possui “um acréscimo de atividade mental, que não pode exprimir um estado anormal de intelecto” (César, 1980, SN). Isso significa que os problemas decorrentes do período de reclusão foram de certa feita essencial para garantir um espaço para a construção de muitos mitos que o cercam até hoje, entre eles o da loucura, objeto incessante nas discussões acadêmicas sobre sua obra.

Durante muito tempo, vários teóricos percorreram os volumes de sua “Ensiqlopédia”, considerando-a obra de um louco, o que para nós configura-se como uma postura descabida e preconceituosa. Seus textos são lúcidos até mais do que se

<sup>1</sup> Citado por MARQUES, Maria Valquíria Alves. *Escritos Sobre um Qorpo*. São Paulo: Annablume, 1993. p.92-93

poderia pensar quando analisamos seus discursos e seus conflitos. Se considerarmos o panorama da época, os textos estão distantes de uma realidade quer de conteúdo narrativo quer das teorias vigentes, uma vez que não são previsíveis, mas fazem previsões do que teríamos anos depois, pelo menos cem anos, para sermos exatos, em se tratando de arte e de estética teatral no Brasil.

Parece que Qorpo-Santo sabia que seu texto era hermético o bastante para só serem entendidos depois de um tempo de hibernação. Esse resguardo, de certa forma, foi “respeitado” e até hoje seus textos, como se num vício de abdução, continuam a espera de uma (re)valorização, uma (re)leitura, um (re)descobrimento, estagnados em meio a um quase interminável *stand-by*. Esse estado direciona os estudos sobre o teatro oitocentista a repensarem seus percursos e provocaram na crítica a necessidade de reavaliar o cânone e incluir definitivamente Qorpo-Santo como parte dele.

Resolvemos, pois, nos debruçar sobre as dezessete peças conhecidas do seu teatro. Para muitos analistas, elas se filiariam às perspectivas e proposições do teatro do absurdo; para outros, pelo sentido (ou falta dele), a obra estaria mais próxima do Surrealismo. Para outros ainda, a obra encerraria uma verdadeira mistura de concepções estéticas que, entrecortadas, demonstram o quão moderna seriam estas peças. Adotamos neste trabalho esta última maneira de conceber sua produção teatral. Em seus textos, ficam evidentes os traços não bem delineados de Surrealismo, mas, também do Impressionismo, perpassando pela maioria das correntes de vanguardas que renunciaram o Modernismo nas Artes. Dentre elas, salientamos o Futurismo, o Dadaísmo e o Concretismo.

A pluralidade estética de sua produção poética permite-nos conceber a dramaturgia de Qorpo-Santo longe de um único lugar estático ou estético. Por isso, não aceitamos a delimitação redutora de enquadrar a sua produção no Surrealismo, apesar

de ser marcante essa forma de fazer arte em sua obra, ou nas proposições do Teatro Absurdo, mesmo que muito de sua desenvolva criações de cunho Absurdo. Tal aceitação compartimentaria profundamente a essência da obra qorposantense, já que seus textos são tão particulares, com características tão suas que estaríamos podando possibilidades de (re)leituras e de possíveis desdobramentos interpretativos.

Nossa leitura propõe, rastreando outras leituras, lançar uma visão que aglutina elementos díspares caracterizadores dos textos do dramaturgo gaúcho, entre elas, o embate entre a vida e a morte; a lucidez e a loucura; a prisão e a liberdade... Sabemos que a obra literária, em nosso caso a dramática, não deve se apoiar em um biografismo imediato. No entanto, em se tratando de Qorpo-Santo, é impossível não estabelecer ou propor tais relações, mas não fazemos que boa parte da crítica que se fundamenta no biografismo para entender sua obra, no entanto tentamos entender sua obra e através de sua obra percorrer os meandros de sua biografia. Os títulos da maioria de sua obra já indicam um momento específico, um preconceito, um problema, um viés, que preocupa o autor no momento de sua criação. Mostra como o teatro qorposantense em alguns momentos parece autoral, identificando-se, em incontáveis momentos, com a vida do autor, mas não só com a dele, pois prenunciam o desregramento social vivenciado pela sociedade do século XIX, que são duramente combatidos em seus discursos, em geral, profundamente inflamados por sua vida.

Em alguns aspectos, vemos sim essa aproximação, mas não chegamos a ponto de cair na possibilidade de considerar esta a única via de análise, por isso, vemos que o texto deixa claro que o retorno de um amante para sua casa após algum tempo de afastamento é proporcionado ora pelos deveres cívicos, ora por proibições sociais – este último para Qorpo-Santo e aquele o da personagem Japegão<sup>2</sup>. A distância causaria

---

<sup>2</sup> Em *Eu sou vida; eu não sou morte*.

grandes transtornos, entre eles, perder a mulher amada para um outro homem. Talvez tenhamos um reflexo direto do medo do autor perder sua esposa durante o período de internação ou um alerta aos que se afastam de suas casas, esse, sem dúvida, não é um conflito particular, mas coletivo, já que na história da literatura, seja ela teatral ou não, não são poucos os casos de problemas com a ausência do marido causando a infidelidade. Para Qorpo-Santo as mulheres, definitivamente, são “o que eu não quero dizer, porque não quero que se saiba” (p 199). Seria preconceito ou reflexo de uma sociedade extremamente machista e patriarcal? Talvez um pouco das duas. Quando nos referimos ao Duque do Triunfo ambas possibilidades são plausíveis, pois sua obra é caleidoscópica e, por isso, nada pode ser deixado de lado antes de uma análise bem assentada. Esse será o liame de nossas análises, a afirmação de um conceito e a abertura para que esse conceito seja revisitado, repensado e reconstruído.

É de conhecimento público que sua *escritura* acontece até 16 de Junho de 1866, em meio a um mundo marcado por muitas convenções que apontam para um caráter generalizado de uma falsidade vigente. Diante de uma sociedade hipócrita como a do século XIX, um poeta não poderia apenas aceitar a sociedade como ela é. Era preciso “por a boca no mundo” e fazer da arte – mesmo com o risco de não se fazer entender no momento de sua gênese – um veículo férreo de crítica e de denúncia às práticas e às idiossincrasias sociais. Os textos, construídos com um humor contundente e uma ironia mordaz se destacam em sua obra e discutem temas como: o adultério, o crime passionai, o amor homossexual, as relações de poder, o incesto... Esses são apenas alguns itens que compõem a riqueza de temas e de feridas abertas e remoídas por Qorpo-Santo em sua dramaturgia.

Deixou-nos também uma “miscelânea quirioza”, obra que nos instiga desvendá-la, mesmo sabendo da impossibilidade de fazê-lo por completo. Entretanto, torna-se

possível discutir situações muitas vezes indigestas, muitas vezes insalubres dentro de seu discurso. E essa é a tarefa a que, *a priori*, nos propomos.

Para que construamos uma possível compreensão cênica do teatro de Qorposanto, necessitamos, primeiro, caracterizá-lo a partir das peculiaridades de sua vida e de sua obra, para, depois, tentar percebê-lo, apreendê-lo, quando possível. O autor pertence a uma tipologia teatral *sui generis*. Tentaremos analisá-lo tomando por base uma perspectiva semiótica literária, ou, mais especificamente, uma semiótica da representação, desenvolvida para preencher as lacunas do discurso no texto teatral.

O que mais nos incomodou foi o fato de encontrarmos inúmeras referências divergentes em relação à tipologia de sua dramaturgia, já que a terminologia “comédia” aplicada à sua obra e declarada assumidamente pelo autor, de fato, não seria pertinente em vários momentos de suas peças, fato este que o próprio deixa claro em vários momentos em seus textos.

Esta será, entre outras, uma das questões que nortearão nossa investigação. Apresentamos uma proposta analítica das possibilidades performáticas de realização cênica dos textos, alicerçados pela semiótica literária.

A leitura do teatro qorposantense pressupõe, para que seja compreendida, a fixação de pontos de apoio ao texto. Torna-se necessário preencher as lacunas dos textos de forma a deixá-los menos elusivos. Tal constatação pode parecer presunção. No entanto, fazemos apenas o que o próprio autor propõe, quando, de certa forma, nos autoriza a solucionar e corrigir seu texto, se não definitivamente, ao menos, transitoriamente.

Outras abordagens seriam possíveis para a constituição desta pesquisa. Preferimos, porém, delimitar nosso trabalho aos aspectos ora apresentados. O nosso recorte não previu o aspecto da recepção crítica alicerçados em Hans Robert Jauss e a

performance literária desenvolvida por Paul Zunthor. Tentamos apresentar traços mínimos para um estudo que não termina aqui, e que deve percorrer muitas outras veredas, já que temos, em relação aos estudos teóricos sobre o teatro do Duque do Triunfo, somente a ponta de um *iceberg*, que anseia ser desvendado.

Durante nosso estudo vimos em Qorpo-Santo um verdadeiro Calidoscópio, com inúmeras possibilidades interpretativas, por isso que nomeamos este trabalho dessa maneira, já que nenhum outro termo caberia de forma tão plural na definição de sua obra.

Estruturamos o trabalho em três capítulos, organizados de modo a auxiliar o leitor a, paulatinamente, encontrar-se com o universo do autor e de sua obra.

O primeiro capítulo nomeado *Um Homem Que Virou Mito e Um Mito Que Queria Ser Louco* desenvolvemos desde o título uma proposta de encontrar, em José Joaquim Campos Leão, uma rota para a compreensão de tudo aquilo que ele era, já que, entre os detalhes de sua biografia, alguns são relevantes para a compreensão da totalidade do seu universo. Parece que Qorpo-Santo, antes mesmo de se nomear como tal, já tinha consciência do que iria acontecer com ele, quanto às vicissitudes que cercariam o seu dia-a-dia, o seu nome, a sua obra, a sua história.

O que encontramos nas primeiras páginas da vida desse visionário chamado Qorpo-Santo são as incoerências trazidas ao seio de uma sociedade hipócrita, por não querer enxergar a verdade dos fatos. O que Campos Leão mostrou em sua “*Ensiqlopédia*”, nada mais era do que ensinamentos de uma vida subordinada à monarquia, a que era defensor. Porém esta mesma monarquia não lhe obstruiu a visão política, já que revelou anseios republicanos e soube percebê-los, não como a tábua de salvação, mas sim, como a essência de ver a maneira como a sociedade era manipulada

pelo desejo de uns poucos. Daí a necessidade de expor nesse capítulo um pouco das suas propostas expressas nos “Seis Mezes de Uma Enfermidade”.

Vimos que ele fora percebido ora sobre a imagem de *Um Brilhante Escondido*, ora de uma *Lanterna de Fogo*, caracterizações que revelam o valor de sua obra e a destemperamento de suas ações. Para construir esse capítulo utilizamos as referências de César (1980), Prado (1988), Espírito Santo (2001), Ficher (2002) e Fraga (2002).

O capítulo segundo, denominado *A Comédia: entre risos e piadas* tem o objetivo de apresentar de que maneira a comédia é concebida historicamente e como os conceitos do riso e do risível cercam a comédia, levando as interpretações ao longo do tempo.

Sabemos que a comédia nasce bem antes de se pensar como tal. Bérqson, em seu tratado *O Riso*, destaca a natureza involuntária do risível, como parte da natureza humana. Esse sentido vai alicerçar o desenvolvimento da Comédia como estilo literário e caracteriza a sua estrutura. Historicamente, apesar de se desenvolver antes da tragédia não se afasta dela, já que ambas são ligadas por um liame tênue, mas consistente. Referimo-nos à dor e à inveja.

Outra questão desenvolvida no capítulo é a classificação da obra qorposantense como Comédia, que incessantemente é questionada pelo próprio Qorpo-Santo. Foi esse questionamento aplicado à sua obra que nos chamou atenção. Daí a necessidade de percorrer algumas teorias do teatro para delimitar as várias tipologias sobre o teatro, no percurso empreendido entre a tragédia e a comédia, passando pelas principais fusões entre elas. Nossa intenção com esse passeio foi definir melhor cada conceito para, desta maneira, poder observar em quais tipologias os textos em análise poderiam se enquadrar. Certamente tivemos textos para os quais facilmente encontramos lugar na teoria. Não foi, entretanto, uma tarefa fácil, já que a maioria da obra teatral desse autor,

como já sabíamos, pode ser recortada e entrecortada por linhas teóricas distintas na tipologia teatral. Esse fato dificultou bastante a definição de alguns textos e o respectivo enquadramento em uma só estética. É possível, por isso, que nos deparemos com classificações imprecisas ou vagas. Para estes casos seria necessária, talvez, uma investigação mais aprofundada para que possamos analisá-las melhor. No capítulo, servimo-nos, entre outros, das concepções de Aristóteles (1978), Bérqson (1987), Ryngaert (1998), Alberti (2002), Minois (2002) e Roubine (2003).

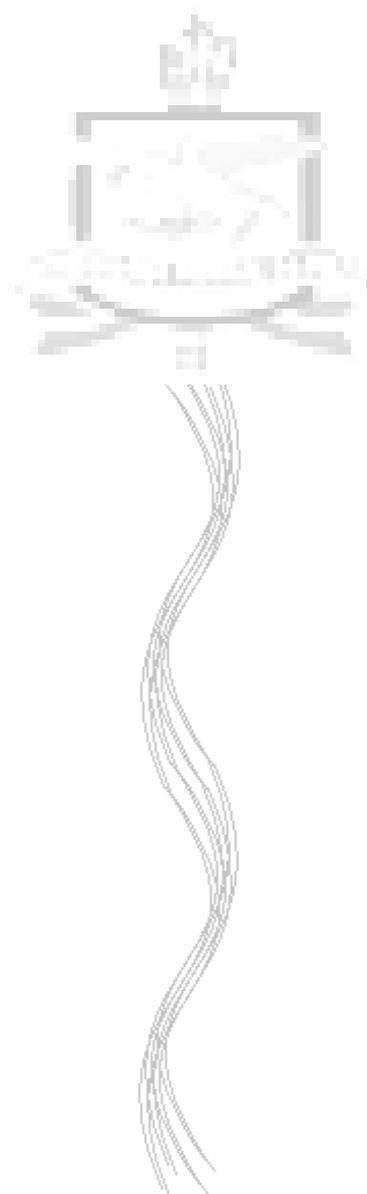
Ao capítulo final chamamos *O Elusivo Desvendado no Teatro de Qorpo-Santo*. Nele fazemos referência à dificuldade de desenvolver um estudo daquele teatro qorposantense, por ser muito elusivo, vago, impreciso em sua constituição. O texto dramático só pode ser analisado na sua total potencialidade quando levado aos palcos, quer dizer, quando encenado. Por ser extremamente lacunar, essa forma de *escritura* dificulta sobremaneira o entendimento dos seus textos e, por conseguinte, a sua encenação.

Para auxiliar as análises que foram desenvolvidas neste capítulo, tentamos percorrer o universo da significação proposta pela semiótica, mais especificamente, a literária, em busca da delimitação dos caminhos que deveríamos percorrer para transformar textos tão herméticos em textos mais claros, pelo menos para nós.

Daí, talvez, a necessidade de falarmos, do signo enquanto elemento de pesquisa da significação, assim como, da necessidade de visualizarmos na figurativização um caminho imprescindível para desvendar as nuances do texto. Só assim podemos alcançar o entendimento (talvez parcial) dele, já que esse só poderá ser alcançado no momento em que compreendermos atrelado as isotopias que se coadunam para desenvolver essa figurativização. Neste campo encontramos na percepção um papel importante para desvendar o texto e o que ele se propõe a comunicar, mas nos negamos

a entender, pois encontramos, muitas vezes, em um estado de inércia e descontrole da própria realidade em que vivemos ou que se vê descrita no texto.

No geral, nosso caminho teórico será orientado pelos estudos de Cristaldo (1984), Marques (1993), Courtés (1993), Ryngaert (1998), Fraga (2001), Compagnon (2003), Bertrand (2003) e Roubine (2003).



## I. UM HOMEM QUE VIROU MITO E UM MITO QUE QUERIA SER LOUCO



Qorpo-Santo<sup>3</sup>

“Ele não estranharia esses reconhecimentos a seu trabalho. Não acredito em paulocoelices, mas devo dizer que Qorpo-Santo previu que levariam cem anos para entendê-lo”.

Damasceno Ferreira<sup>4</sup>

Abriremos nossas discussões com a apresentação de uma história, no mínimo estranha, reveladora de uma personalidade fascinante e um dramaturgo complexo e polemico. Trata-se de um gaúcho nascido na cidade de Triunfo, no início do século XIX, que constrói em sua vida uma história vista, durante muito tempo, como uma lenda ou um mito. Muitos fatos de sua trajetória, até hoje, ainda são uma incógnita, já que pouquíssimo foi entendido de suas propostas por seus leitores, direcionando-o ao legado de ser reconhecido pela pseudoloucura.

Não podemos negar que em vários momentos, por motivos vários e,

<sup>3</sup> Foto do Autor, disponível na Internet: [http://www.colegiosaofrancisco.com.br/site/Qorpo\\_Santo/0001.php](http://www.colegiosaofrancisco.com.br/site/Qorpo_Santo/0001.php) (24.07.2005, 18h15’)

<sup>4</sup> **FOLHA DE SÃO PAULO**, caderno Folha Ilustrada, p.1 – 27.01.2001.

principalmente, para a época em que vivia ele, tornou-se intragável. Foi de mestre-escola a vereador. Aparentava ser mais um monarquista de uma cidade pacata da província de Rio Grande do Sul, para muitos a capital do Império, já que os movimentos de insurgência contra a monarquia brasileira fora marcante nessa região, no entanto, revelou-se um insurgente da sociedade oitocentista, que questiona inclusive a burocracia monárquica.

Para entendermos melhor a sua personalidade difícil há de se acrescentar diversas outros aspectos, que ao crescer em sua profissão e desenvolvê-la com muita dedicação, ninguém contava com os percalços da vida que se cristalizaram nas manias, nos vícios e na impertinência, as quais se tornaram marcas suas. De outro modo, a ambição o faz “enlouquecer”. Não que ele possuísse ambições, mas fora envolvido, como ele mesmo comenta, pelo sentimento de sua mulher. A clausura o faz criar e desenvolver uma obsessão, uma monomania. Diante desse distúrbio ele cria uma nova personalidade ou recupera-a do passado, da infância, mais especificamente, uma experiência que parece muito incomum, mas um fato. Referimo-nos ao “estupro” sofrido (talvez desejado) por sua mãe, tornando-o a personagem de sua própria vida e criação, o misterioso Qorpo-Santo, que criou em torno de si a desculpa da loucura para, possivelmente, só assim, encontrar a liberdade que desejava. Mas, liberdade para quê? Se não a tinha para se administrar enquanto homem? Liberdade, ao menos, para denunciar como um louco tudo aquilo que a sociedade condenava e que, entretanto, ele próprio se deleitava em fazer.

Este teatrólogo configura-se em um homem que se transformou em um mito, não só pela particularidade de sua história, mas também, pela curiosidade de sua literatura.

## 1.1 Um Homem Que Virou Mito

Minhas obras escritas  
 Não podem ser censuradas  
 Pois estão relacionadas  
 Com as coisas exageradas!  
 Delas são – fiel retrato,  
 Qual de fotografia ato!

Qorpo-Santo<sup>5</sup>

A cidade de Triunfo não podia imaginar que aos dezenove dias do mês de abril de 1829, nascesse uma personalidade ímpar responsável por mudar de veras sua imagem, tanto que ela passará a ser mencionada na literatura nacional graças ao seu desconhecido morador. Trata-se de José Joaquim de Campos Leão. A saída de sua terra natal e suas inúmeras mudanças fez com que a maioria dos seus biógrafos se lembrasse dele somente por ser um gaúcho, mas quase nunca aliando a sua origem à cidade de Triunfo, por isso, esta cidade também será uma lembrança flutuante na história de Qorpo-Santo.

Sua juventude seguiu tranqüila, como a de qualquer migrante vindo a capital, em busca de melhoria de vida, para isso entrou no mundo do comércio e como precisava ganhar mais dinheiro, viu nas viagens uma saída. No período que trabalhou como comerciante associou-se ao grupo secreto da Maçonaria, da qual nada mais se sabe. Quem sabe se examinarmos os volumes ainda perdidos sua “Ensiqlopédia”, encontraremos mais dados que elucidem esta fase obscura de sua vida.

Em 1950, habilita-se para o magistério público e passa a exercer o cargo de “professor de primeiras letras”. Seu trabalho será muito bem visto e ganhará projeção ao criar, neste mesmo ano, um grupo dramático. O teatro passa a fazer parte de seu dia-a-dia. Não temos, entretanto, notícias de que ele tenha escrito algum texto para seu grupo, nem ao menos que tenha proposto encenações. Fato é que ele se aproxima do teatro e

---

<sup>5</sup> ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 62.

pode ter ali ensaiado as primeiras idéias sobre o exercício de escrever peças teatrais. A biografia apresentada por Guilhermino César não possui mais dados contundentes para entendermos como se deu essa fase e que conseqüência pode ter tido na produção posterior de Qorpo-Santo.

Muda para Alegrete, em 1957, para fundar o Colégio de Instrução Primária e Secundária Alegretense. Ali, realmente, iria se assentar e fazer carreira, tanto que sua popularidade e importância na cidade passam a ser notória. Em 1859 é nomeado subdelegado de polícia e, depois, logo no ano seguinte, eleito vereador da Câmara Municipal da mesma cidade. Sua carreira estava, aparentemente, bem assentada. O que, porém, parecia em ordem, traria novas surpresas.

As agruras de sua personalidade fizeram com que pairassem dúvidas sobre sua sanidade mental e, por isso, em 1862, sua esposa pede a interdição judicial dos bens do marido, alegando insanidade e impossibilidade dele auto gerir-se. Evidentemente Qorpo-Santo protestaria contra isso com veemência. Essa interdição vai até 1868, quando é liberado do manicômio do Império que constatou apenas uma leve monomania, que seria exteriorizada pela obsessão de escrever, escrever e escrever.

Após anos de perseguição por boa parte da sociedade, por causa do seu problema e de suas idéias, em 1877, abre sua tipografia em Porto Alegre e começa a preparar os nove volumes da “Ensiqlopédia ou Seis Mezes de uma Enfermidade”. Nela reúne toda a sua produção até então. Trata-se de vários volumes, feitos em barrafunda, em forma de um pequeno jornal. Neles constam suas 17 peças, todas escritas durante a internação em 1866, mais especificamente, em cinco meses, isto é, de 31 de janeiro a 16 de junho. A única exceção seria, talvez, o texto “Uma pitada de Rapé”, isso porque não está datado e, por isso, não podemos comprovar sua produção durante esse período.

Além dos dezessete textos teatrais, podemos encontrar uma mistura muito

grande de outros textos, pois sua obra não tinha nada de organizada, pelo contrário, parecia muito mais um conglomerado, proto para ser digerido ou parece-se indigesto, nos volumes de “Enciclopédia” encontramos:

(...) artigos de fundo clamatório pela moralidade pública, poesias de ocasião, reclamações contra indivíduos — até mesmo os entregadores de seu jornal são ameaçados na folha impressa —, receitas para sarar dores de corpo e alma, considerações sobre o regime político, cantadas em mulheres, comentários sobre notícias do tempo, proposta de ensino, sugestão de reforma ortográfica, gritaria contra o mau estado das calçadas da cidade, tudo vizinhando sem qualquer mediação, sem qualquer serenidade, fruto de um aturdimento da alma visível à primeira leitura. (FISCHER, 2001, p. 91)

Como era de praxe entre os artistas oitocentistas seu falecimento é marcado pela “tísica pulmonar” e pela solidão. Em primeiro de maio de 1883, precisamente aos 54 anos de idade chega a óbito, mas sua morte não encerra as discussões sobre sua vida, nem sobre sua morte, já que seu falecimento também foi envolvido por dúvidas e mistérios, tanto que o documento oficial no livro de Óbitos consta informações dissonantes de sua biografia apresentada por Guilhermino César:

José Joaquim de Campos Leão Corpo Santo — *Aos dous de maio de mil novecentos e oitenta e três*, nesta cidade de Porto Alegre, faleceu de tísica pulmonar, na idade de cinquenta anos, José Joaquim de Campos Leão, branco, casado, natural desta Província, foi por mim encomendado nesta Catedral. E para constar, mandei fazer este termo que assino. — O Cura-Cônego, Francisco Antônio Pereira Oliveira. (Apud CESAR, 1980) (grifo nosso)

Nesse documento, o dramaturgo teria apenas 50 anos ou poderia indicar apenas a proximidade de sua idade? Essa discordância provavelmente fora promovida pelo pouco caso dado ao homem José Joaquim. Mas ficamos certos de que este foi mais um dos tantos equívocos em torno de sua pessoa. No livro de óbitos, consta ainda que tenha morrido no dia dois de maio, mas, na verdade, o documento é que foi lavrado nesse dia, pois a data apresentada para sua morte é a de primeiro de maio.

Sua vida, sua morte foi marcada por dúvidas ou pelo menos por obscuridades. O

mesmo acontece com sua obra que é tão obscura e recheada de mitos.

## 1.2 – Sua Obra e Seus Mitos

Em relação à sua dramaturgia, descoberta quase cem anos após sua morte, tempo necessário para que seus textos tivessem condições de serem lidos como mereciam e entendidos em sua plenitude (mesmo que isso demore mais uns cinqüenta anos). Fischer (2001, p. 294) nos informa que um dos primeiros se não o primeiro fascinado pela dramaturgia qorposantense foi Aníbal Damasceno Ferreira, jornalista e cineasta, que a caracteriza, logo que dela toma conhecimento, como “uma escrita singular”. Por isso, copia alguns desses textos e distribui pela inteligência da época, inclusive ao professor mineiro Guilhermino César, que apesar de relutar quanto à aceitação e genialidade dos textos, acaba por adotar o repertório do autor, chegando, depois, a considerá-lo um grande achado, mas nada brilhante. Por esse motivo Fischer apresenta uma dura crítica a César por hesitar em aceitar a genialidade de Qorpo-Santo. Ele só se rende quando as evidências tornam-se incontestáveis. Quando César se convence da qualidade dos textos de “Ensiqlopédia” resolve produzir um estudo crítico e o incorpora à primeira publicação, em 1969, pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tornando-se assim o principal divulgador de Qorpo-Santo.

Esta edição continha apenas nove das dezessete peças de seu teatro. Tal edição falha por não reconhecer os méritos de quem primeiro havia detectado a qualidade daquelas peças. Referimo-nos a Aníbal Damasceno Ferreira.

Sete anos após essa primeira publicação, em 1976, temos o lançamento da segunda edição, com um acréscimo relativo a estudos de diversos autores, motivados pela revelação da obra em 1969. No entanto, só teríamos sua obra completa publicada em 1980, quando se lançou o Teatro Completo de Qorpo-Santo, da qual consta um

estudo de Guilhermino César, editada pela FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) e o Serviço Nacional de Teatro.

Finalmente, em 2001, sai uma edição comercial titulada “Teatro Completo”, pela editora Iluminuras, com uma estudo crítico de Eudinyr Fraga, que confirma o achado de mais um volume de “Ensiqlopédia”, pela pesquisadora Denise Espírito Santo. Ela, em seu livro sobre a poesia de Campos Leão, declara ter encontrado um volume contendo, quase exclusivamente, poesias, que parece ser o livro N.º 3.

A cronologia de sua obra retrata a existência de nove livros, porém, já se tem conhecimento de sete, fazendo com que os pesquisadores tenham cada vez mais esperança de encontrar os dois outros volumes.

Esses livros foram dispostos da seguinte forma: N.º 1, sem informação; N.º 2, livro de pensamentos em 100 páginas; N.º 3, Poesias e Prosa, o mais recente achado da obra desse autor; N.º 4, onde se encontra toda a dramaturgia qorposantense; N.º 5, sem informação; n.º 6, sem informação; N.º 7, “A Saúde e A Justiça”, neste material se encontram os documentos a respeito da interdição judicial; N.º 8, Miscelânea Curiosa; N.º 9, que não tem folha de rosto, por isso não se sabe o título.

Guilhermino César descobriu um outro livro, que também não tem título, e que não sabe se seria o 1.º, 5.º, ou 6.º volume.

A produção teatral está reunida em um só volume e foi escrita no ano de 1866 com a seguinte cronologia: 31 de Janeiro, “O Hóspede Atrevido: ou o brilhante escondido” (obra incompleta, terminando na 3ª cena do Ato I); 12 de Fevereiro, “A Impossibilidade da Santificação ou a Santificação Transformada”; 16 de Fevereiro, “O Marinheiro Escritor”; 24 de Fevereiro, “Dous Irmãos”; 05 de Maio, “Duas Páginas em Branco”; 12 de Maio, “Mateus e Mateusa” (O primeiro texto a ser encenado); 14 de Maio, “As Relações Naturais” (texto que mostra várias facetas da sexualidade familiar);

15 de Maio, “Hoje Sou Um; e Amanhã Outro”; 16 de Maio, “Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte”; 18 de Maio, “A Separação de Dois Esposos”; 24 de Maio, “O Marido Extremoso ou o Pai Cuidadoso”; 26 e 27 de Maio, “Um Credor na Fazenda Nacional” (texto que foi encenado recentemente pela Cia. São João de Teatro); 6 de Junho, “Um Assovio” (este texto já compôs o quadro de leituras obrigatórias do Exame Nacional do Ensino Médio - ENEM); 10 de Junho, “Certa Entidade em Busca de Outra” e “Lanterna de Fogo”; 16 de Junho, “Um Parto”; por último e sem data, “Uma Pitada de Rapé” (obra incompleta).

As linhas analíticas de sua dramaturgia singraram durante muito tempo por dois eixos: os que consideravam o precursor do chamado teatro do absurdo, entre estes temos César (1980) e Aguiar (1975); e aqueles que contestavam tal filiação artística, caso de Fraga (1988). A concepção dicotômica apresentada considera aquela dramaturgia repleta de situações desconexas, que a distancia da criação racional, numa abordagem facilmente encontrada em Ionesco, um dos principais autores do Teatro do Absurdo. Entretanto Fraga entende que apesar dessa similitude com o chamado Teatro do Absurdo, Qorpo-Santo se encontra, segundo esse crítico, mais próximo do Surrealismo, já que mergulha no inconsciente para criar suas obras oníricas, tendência comum ao universo dos surrealistas. Por isso, ele classifica a obra qorposantense bem mais aos moldes sonhadores desta estética, do que dos esfacelamentos e a ausência de enredo dos representantes do teatro do absurdo. Outro crítico que aponta para a condição de precursor de Qorpo-Santo foi Prado (1988, p. 108). Ele promove a aproximação do teatro qorposantense aos precursores do Teatro Absurdo no século XX, considerando-o “um acidente mental”, nesse sentido ele argumenta que:

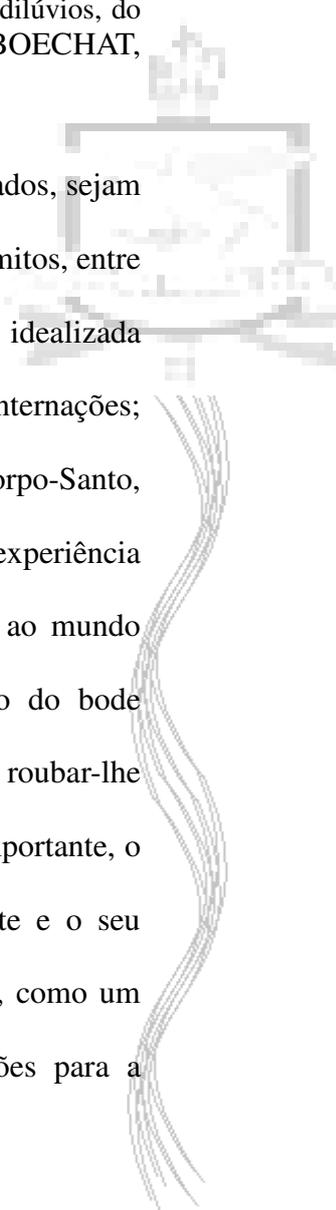
Aproximá-los, devido a encontros ocasionais, não será repetir, em sentido inverso, o equívoco da opinião pública brasileira em relação aos nossos primeiros modernistas, quando se confundiu repúdio ao realismo literário com loucura?

Apesar das fortes críticas, Prado acaba contemporizando e aceitando, mesmo que em termos, a caracterização de Qorpo-Santo no quadro que compõe os precursores de estéticas que se firmariam *a posteriori*.

Quando direcionamos nosso pensamento para a dramaturgia de Qorpo-Santo, não há como pensar que nela nosso autor desenvolveu as bases essenciais das tipologias do mito defendidas por Heloisa Cardoso, mesmo sem intenção de fazê-la. Assim, em sua classificação encontramos:

O mito do paraíso perdido, da queda, do exílio, do eterno retorno e da busca – todos numa linha de iniciação gnóstica; mito do herói, da realeza e da fertilidade, mito de criação, da linha sagrada e do povo eleito, da grande-mãe, do pai; mito de descida do mundo inferior, ao fundo do mar, do dragão baleia; mito de cataclismos e dilúvios, do bode expiatório; mito do deus morrente/ressurgente; mito da errância etc. (BOECHAT, 1995, p. 75-76).

Pouco a pouco os mitos que comporiam o seu perfil foram por ele criados, sejam eles relacionados à sua vida pessoal ou à sua obra. Criaram-se, então, vários mitos, entre eles poderíamos considerar: o mito do exílio, na qual sua obra fora escrita e idealizada somente no período de afastamento do mundo, ou seja, durante suas várias internações; o mito da linhagem sagrada, desenvolvida para justificar sua alcunha de Qorpo-Santo, não que o próprio tenha vindo de uma genealogia privilegiada, mas a experiência mística por ele vivida, o aproximaria ao Jesus Cristo; o mito de descida ao mundo inferior, aqui, destaca-se seu encontro com Napoleão Bonaparte; o mito do bode expiatório, mito que se realizaria no momento em que há uma manobra para roubar-lhe os suprimentos e deixá-lo dependente da família; por último e não menos importante, o mito do deus morrente/ressurgente, capítulo este, que vem com sua morte e o seu renascimento através de sua obra, não mais como um louco, mas, também, como um gênio, que poderia vestir a armadura de um deus cheio de determinações para a



contemporaneidade, a principal responsável pela (re)criação de seu nome e sua personalidade artística.

Na sua obra observamos outro grupo de referências míticas sendo criadas pelo Duque do Triunfo. Dentre elas destacamos algumas referentes ao seu teatro: o mito da queda, quando Alberto, Paulo e Leon, principalmente o primeiro, caem de sua pseudo-posição social de senhor e são levados pelos soldados à prisão<sup>6</sup>; o mito da fertilidade, nas diversas cenas em que descreve homens relatando suas gravidezes, como é o caso de Gabriel Galdino, em conversa com o seu amo Fernando e diz-lhe: “Ai, não me fures, que eu tenho um filho de seis meses (...) Ai! Ai! Seu diabo! Não sabes que ainda não botei às páreas, do que pari por aqui!”<sup>7</sup> (Qorpo-Santo, 2001, p. 256); o mito do herói, quando Espertalino apresenta-se com as atribuições de um herói, ao ouvirem gritar “Às armas! Às armas!”, ele diz a sua esposa: “Vou (...) Mancília, vou! Não posso, não posso ouvir gemer, gritar, podendo falar, correr, sem acudir.”<sup>8</sup>.

Essas são apenas algumas referências de sua profundidade poético-dramática na (re)criação desses mitos. O estudo desses mitos presentes na vida e obra do autor deveria ser um capítulo à parte muito mais aprofundado. Abrimos, aqui, somente um parêntese, a título de sugestão, para mostrarmos a existência de uma essência mítica presente tanto em sua vida conturbada quanto em sua obra eclética. Apontamos apenas alguns subsídios que o confirmam como homem que se transformou em um mito, já que ele é criador de arquétipos<sup>9</sup>, muitas vezes, nada ortodoxos.

Quando sugerimos um capítulo como este, necessariamente desejávamos

<sup>6</sup> Em *Um Hóspede Atrevido ou Um brilhante escondido*

<sup>7</sup> Em *Um Assovio*

<sup>8</sup> Em *Dois Páginas em Branco*

<sup>9</sup> 1. Em psicologia junguiana, o arquétipo é um conjunto de disposições adquiridas e universais do imaginário humano (...) A crítica Literária (FRYE, 1957) apossou-se desta noção para desvendar, para além das produções poéticas, uma rede de mitos que têm origem numa visão coletiva(...)

2. Um estudo tipológico das *personagens* dramáticas revelada que certas figuras procedem de uma visão intuitiva e mítica do homem e que elas remetem a complexos ou a comportamentos universais(...) O arquétipo seria portanto um tipo particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias. (PAVIS, 2005, p. 24a-b)

desacomodar uma discussão pouco fluente na academia e na pesquisa em Qorpo-Santo, ou seja, de que maneira poderíamos dizer que esse teatrólogo tornou-se um ser mítico e criou muitos outros, na sua obra? Essa questão fica, no entanto, destinada a uma outra pesquisa, que deve ser arrolada em outra circunstância. Só não a deixamos de lado por considerarmos também um aspecto essencial para que entendêssemos um pouco mais desse homem. Entretanto precisamos apreciar agora de que maneira esse mito vestindo-se de santo deseja ser louco.

### 1.3 Um Mito Que Queria Ser Louco

Liberdade – devemos dar,  
 Àquele que com juízo,  
 Sabe liberdade gozar!  
 Jamais ao que vende  
 A liberdade que teve,  
 Ou a grilhões se – prende!  
 Qorpo-Santo<sup>10</sup>

Retornemos aos anos de afetação psíquica vivido por Qorpo-Santo. Durante esse período, além das acusações de loucura ou *impossibilidade de uma salvação*, ele sofre inúmeras perseguições e violências, que fizeram com que ele ficasse sem recursos para se prover. Sua interdição tinha sido concedida. Isolado socialmente, começa a escrever e reunir os primeiros textos para a construção de “Ensiqlopédia”.

Certamente a internação, que durara bem mais que o tempo de escritura dos seus textos, teria sido uma motivação para que Qorpo-Santo não parasse de escrever. Um fato que causa estranhamento é ele ter parado aos dezesseis dias de junho de 1866 se só seria libertado em 1868, dois anos depois dos textos de teatro serem escritos, sem falar na forma que eles foram deixados: uns com ausências, outros pela metade e ainda ficaram alguns praticamente só esboçados, sem que ao menos um ato tivesse sido

<sup>10</sup> ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 280.

acabado.

Seus transtornos ou possíveis desvios psíquicos não acabaram de uma hora para outra. O que nos surpreende é o motivo por que ele deixaria de escrever teatro depois de tantas peças escritas em tão pouco tempo... Teria sua mente demarcado os limites entre o que deveria e o que não deveria escrever? Parece que tentamos sempre encontrar uma lógica, meio ilógica. Será que dedicou pouco tempo ao teatro ou essa foi apenas uma estratégia de que lançou mão para manter em sua história o perfil de quem escreve como um louco? Todo esse cenário mantém nossa esperança de encontrar um segundo volume dedicado ao teatro, já com os volumes conhecidos não acreditamos no esgotamento de sua criação teatral. Nas suas 17 peças, vemos sim, a possibilidade de encontrar alguns textos dedicados à tragédia, mais especificamente.

Voltemos a sua interdição. Fischer (2001, p. 291) acrescenta que havia uma desconfiança da associação da esposa do teatrólogo, D. Inácia, com um juiz, para usufruir dos bens de seu marido, que naquela altura não eram poucos.

Depois da troca de muitas injúrias e de incontáveis questionamentos quanto à sua sanidade, em 1864, ele é levado ao Rio de Janeiro para fazer exames. Isso foi uma desculpa para interná-lo pela primeira vez aos 35 anos, na Casa de Saúde Doutor Eiras. Sua internação foi motivo de muita discussão entre os médicos e Qorpo-Santo, que, nesse período conturbado, aproveitou para escrever cada vez mais compulsivamente. Foi mantido neste manicômio até 1868, quando os psiquiatras avaliaram que a internação estava, na realidade, contribuindo para piorar o estado do paciente. Esse tempo foi suficiente para escrever o material dos nove volumes de “Ensiqlopédia”, mas, sem dúvida, o seu desejo era se comportar como um louco ou, no sentido oposto, perfeitamente lúcido segundo a sua conveniência. Em sua obra destacou que durante aquela internação, o ainda José Joaquim Campos Leão, viveu o que denominou de

“momento de iluminação mística”, essa experiência santificadora do seu ser fez com que, por um estalo de consciência, se convencesse da necessidade de não mais manter relações com mulheres.

Um mundo novo se apresenta para o agora Qorpo-Santo. Sua obsessão em não se relacionar com o sexo oposto, uma vez que teria um corpo para zelar e diante dele nada mais poderia fazer se não deixá-lo livre das tentações da carne, foi o elemento motivador para a atribuição de sua alcunha.

Embora a iluminação mística seja a maneira encontrada pelo autor para justificar essa obsessão pela santificação, César (1980) nos alerta para o choque moral sofrido por ele aos três anos de idade, ao presenciar ou entender ter presenciado uma tentativa de estupro, que não se sabe ao certo em que circunstâncias ocorreram, mas, como já comentamos anteriormente, esse fato poderia configurar-se em uma história de sua infância criadora, sem nenhum teor de verdade, como também pode representar um outro lado da moeda. Certamente, para uma criança de três anos, deparar-se com a relação sexual entre um casal, pode significar a imagem da agressão do homem para com uma mulher (sua mãe), isto porque ontologicamente essa é uma referência dada na psicanálise, marcante para justificar a instalação de vários procedimentos comportamentais angariados da infância. Não se descarta a possibilidade de que, em suas lembranças, a imagem do “lobo mal” esteja relacionada às imagens arquivadas fazendo com que o ato sexual represente uma agressão à mulher, o que, na visão de uma criança, machucaria a mulher, fazendo-a gemer, representando, portanto, o sofrimento e não o prazer.

No momento que sua vida é norteadada pelo celibato, canaliza a sexualidade reprimida para a sua escritura, registrando-a em seus textos teatrais. Neles encontramos uma obsessão constante que marcaria o desejo sexual reprimido, exteriorizado,

principalmente, por mulheres bem mais jovens. Foi este momento de recolhimento ou iluminação que fez com que ele passasse não só a assinar Qorpo-Santo, mas também, a incorporá-lo ao seu nome civil. Sobre seu novo nome o próprio contemporiza que

Se a palavra Qorpo-Santo foi-me infiltrada em tempo que vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente, pelo uso da mesma palavra hei sido impelido para esse mundo. (Apud César, 1980<sup>11</sup>)

Neste depoimento, ele refere-se à interdição judicial que sofreu, comentando que seu nome foi uma forte contribuição para a manutenção das internações, que continuaram em 1868, no Rio de Janeiro, onde realizaria exames de sanidade mental e seria internado no hospício Pedro II. Apesar de mais um período de internação, o maior especialista em clínica médica psiquiátrica da Corte, Dr. Torres Homem, afirmou que Qorpo-Santo gozava de boa saúde mental e, mais ainda, observou que ele seria dotado “de um acréscimo de atividade mental, que não pode exprimir um estado anormal de intelecto” (Apud César, 1980, SN). A opinião deste médico foi decisiva para a aferição de alta, fazendo com que ele voltasse para Porto Alegre. Cria, então, à época, o jornal *A Justiça*, principal veículo de críticas e denúncia contra os que o maltratavam. O próprio título atribuído ao periódico evidencia o estado de espírito singular em que se encontrava o autor.

Os números desse periódico tornaram-se um dos veículos para a divulgação de suas idéias, contestadas e condenadas por aquela sociedade. É claro que, entre os seus leitores, existiam aqueles que eram adeptos ardorosos de suas idéias. Não podemos deixar de falar sobre essas idéias e a importância que elas tiveram para manter o efeito alucinógeno para aqueles que lêem.

Na certeza ambígua de partidário e perseguidores de suas idéias e de sua obra, encontramos trilhas, pistas que justificariam nossa convicção de que ele teria almejado

---

<sup>11</sup> Na edição pesquisada não há numeração no estudo crítico, somente nas peças de seu teatro.

ser visto como louco, ou melhor, precisava se fazer de louco. Ainda mais, Qorpo-Santo escreve antes mesmo de sua perturbação psíquica e talvez a acidez de seus textos seja um mote válido para o questionamento de sua sanidade mental.

Abrimos um precedente para questionar essa insanidade propalada aos quatro ventos. Sua estratégia de se manter distante do mundo, mesmo de forma forçada, foi realizada como uma preparação, um ritual, um hibernar propício para angariar munição contra essa sociedade que o condenou, tentando calar seu canto:

C-S. – Há pouco me lembrei e repeti os versinhos incompletos que produzi certo tempo e que existem não sei por onde. Querem-me fazer frade; eu, frade, não quero ser. Aborrecido de ler. E também de escrever. Em que hei de me entender. De que modo hei de viver?!<sup>12</sup> (Qorpo-Santo, 2001, p. 54)

O desejo explícito de não se fazer frade faz com que entendamos a necessidade de sair do isolamento. Vemos claramente a comparação a um frade, já que ambos – frade e escritor – vivem, para melhor exercer suas atividades, retirados do convívio mundano e não podem falar ou escrever o que querem, pois são observados pelo diversos olhos da igreja e da justiça.

O texto do teatro de Qorpo-Santo nos leva muitas vezes às raias da loucura, principalmente se considerarmos o cenário teatral em que ele se desenvolve. Ao contrário do que existe no século XIX, nosso dramaturgo parece sentir prazer em trazer a loucura das pessoas para as cenas do cotidiano. Trata-se de uma espécie de *teatro espontâneo*, recurso que será amplamente utilizado na psicoterapia no final século XX, como apresenta-nos Moysés Aguiar (1988, p. 47):

O recurso mais importante que se pode utilizar, segundo a concepção moreniana do *teatro espontâneo* (grifo nosso), é, porém a *inversão de papéis*. O protagonista deixa de desempenhar o seu próprio personagem, na cena, e passa a representar o que com ele está encenando. O ator que fazia o contrapapel vai fazer o principal. Nessa oportunidade ambos têm a possibilidade não apenas de ser de fora (como no espelho), mas de se ver e sentir a partir da posição do outro, interagindo como se fosse o outro.

<sup>12</sup> Em *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*

A técnica descrita por Aguiar, se observada atentamente, relembra várias passagens do teatro de Qorpo-Santo, em que há uma espécie de troca de papéis, mais ou menos similar ao já descrito. Comprovamos isso nas trocas de papéis vividos por Ernesto e Eulália, ele numa primeira situação encontra-se como o senhor da casa onde mora, porém, com a chegada da serviçal da esposa, ele se mostra não mais o dono, mas o que segue as ordens da esposa. Inicialmente é o chefe de família: manda na casa, mas quem fala mais alto é a mulher, mesmo quando se questiona:

‘Que é o será melhor: ser servido ou servir?’. Respondo: seja melhor; seja pior prefiro servir a ser servido. Note-se: falo do que é próprio da classe dos criados, etc., visto que todos servem. (Qorpo-Santo, 2001, p. 28)<sup>13</sup>

Apesar de Ernesto considerar melhor ser servido, admite, porém, que todos trocam de papéis. É o que acontece na peça, na cena seguinte, em que o casal, através de portas separadas, se encontra. Em vez da mulher se explicar para o marido, Ernesto é quem o faz. Já chega com um “como vai, minha querida Eulália? Já sei que estás muito zangada comigo. Andei passeando hoje; fui ao Riacho, à rua... de...”. Sua precaução não o levou a nada, pois ela o recebeu com o seu habitual “Já sei, já sei onde o senhor foi; não precisa mais nada!”<sup>14</sup> (Qorpo-Santo, 2001, p. 30). No início da peça Ernesto era o senhor da casa, mas depois, quem passa a mandar é a mulher.

Fica claro que, tanto no teatro como medida terapêutica, apresentado por Aguiar (1990, p. 17), quanto no texto de Qorpo-Santo, encontra-se uma espécie de traço comum:

O enredo aponta para conflitos existenciais, propondo para eles uma compreensão, através da denúncia dos responsáveis pelos malefícios, da exaltação dos heróis e dos virtuosos; defende alguma tese de sentido da vida e culmina com um reencontro reparador.

<sup>13</sup> Em *O hóspede atrevido ou o O brilhante escondido*

<sup>14</sup> Idem

Parece pouco profícua essa discussão, mas ela surgiu diante da demanda de aproximar o texto de Qorpo-Santo a uma realidade psicoterapêutica, posto que sua dramaturgia, muitas vezes, parece um grande divã de um consultório de Psicanálise, que “defende o sentido da vida e culmina com um reencontro reparador”, bem nos moldes de uma sessão de psicoterapia, em que o paciente (leitor/espectador) anseia por essa reparação interior.

Quanto às idéias propagadas, observamos notas muito interessantes que versavam sobre a postura do profissional de imprensa. Indubitavelmente uma forma a mais de se dirigir aos que o criticavam. Temos, ainda, observações sobre o divórcio, criando alternativas nada ortodoxas, mas, de certa feita, adotadas pelo direito civil. Por fim, há de se considerar suas reflexões, em meados do século XIX, algumas vezes válidas, sobre a complicada ortografia vernácula.

#### **1.4 A Mente de um Brillhante Escondido ou de uma Lanterna de Fogo?**

Pensares meus, eu tenho dito:  
Sublime ou não, irá escrito!

Verdades ou não, eu tenho dito:  
Sublimes ou não, irá escrito!

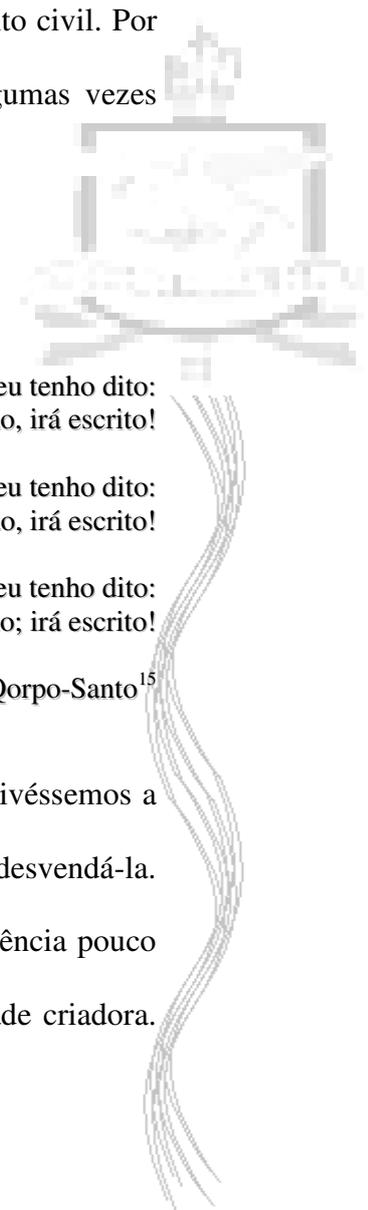
Produções minhas, eu tenho dito:  
Goste-se ou não; irá escrito!

Qorpo-Santo<sup>15</sup>

Sem dúvida a mente humana está repleta de surpresas e, se nos detivéssemos a compreendê-la, teríamos que destinar todo o nosso esforço para a tarefa de desvendá-la. Mesmo assim, não seria suficiente, já que a complexidade é tanta que a ciência pouco sabe sobre o cérebro e, menos ainda, sobre diversidade da nossa capacidade criadora.

---

<sup>15</sup> ESPÍRITO SANTO, 2000, p. 62.



Embora saibamos que não dispomos de elementos para elucidar os intrincados mistérios da mente, só resolvemos tocar nesse assunto para que possamos nos ambientar ante a difícil tarefa à qual nos propomos: passear, crítica e analiticamente, pela mente de Qorpo-Santo, procurando possíveis explicações para as indagações de um homem considerado um fracassado na vida real, como bem destaca Fischer (2001, p. 295), descrevendo-o como “um maluco brilhante, ou brilhante maluco, que não foi aceito em sua época”. A época, como bem sabemos, era o Século XIX, mais precisamente a do movimento romântico e, nele, com certeza, nosso autor, está mais próximo de um Sousândrade. Se encontra “fora de esquadro”, ou seja, não estaria nem um pouco enquadrado na estética proposta pelo Romantismo.

Seria, deixemos claro, uma *Lanterna de Fogo*, já que o seu não enquadramento estaria vinculado apenas às incontáveis manifestações constitutivas de seu teatro, que representariam, aqui e ali, ao longo do tempo, segundo as palavras de Denise Espírito Santo, ao mesmo tempo, uma eterna procura pela lucidez.

Para descrever esse estado de espírito, registramos, a seguir, as palavras do próprio autor:

Ando a mais de três dias a procura de uma coisa que tanto me agrada, tanto me flagela! (...) que falta me faz tão insignificante objeto, sem que, entretanto, eu dele me haja servido!? Parece incrível: sinto a cabeça escandescida, o estômago apertado, certa dor de ilhargas e até... Não direi o mais! Entretanto, é preciso procurá-la com paciência e perseverança até que ela apareça! (Qorpo-Santo, 2001, p. 281)

O comportamento confuso do autor contribuiu para a aquisição do epíteto de louco. Para o seu tempo, ora parecia demasiadamente “moderno”, ora demasiadamente retrógrado. Qorpo-Santo prezava o comportamento tipicamente patriarcal, carregando, por vezes, em excesso os tons de machismo, segundo os quais a mulher seria relegada ao papel de objeto de gozo e à dependência total dos homens. Entre as suas preocupações estaria aquilo a que denominaria “As Relações Naturais”, nomenclatura

adotada como título de uma de suas peças de teatro mais polêmicas.

Mas o que seriam essas relações naturais? Para José Joaquim elas estariam relacionadas ao que ele consideraria normal, não só ele, mas também a sociedade de meados do Séc. XIX, ou seja, a vida sexual compartilhada somente com o cônjuge, pois qualquer outro tipo de atividade sexual seria condenável. No entanto, em seus textos deixa escapar que as relações não são nada naturais: destaca, amiúde, os prostíbulos, além de explorar com frequência as relações incestuosas e homossexuais.

As relações não naturais combatidas e denunciadas por ele seriam temas tratados de forma vigorosa em seu jornal *A Justiça* e em seus textos poéticos. Apesar das contínuas críticas à prática do sexo fora do leito conjugal, ele apresenta um ar futurista quando se posiciona favorável ao divórcio, que, para ele, só poderia acontecer após sete anos da união, e, depois de divorciadas, as pessoas só teriam direito de se casar apenas mais uma vez.

Outra questão observada em suas críticas foi o celibato do clero. Na sua concepção, no “grupo familiar (sic) os ministros de qualquer confissão religiosa teriam oportunidade de se realizar integralmente, seguindo as normas sadias das relações naturais” (César, 1980).

Este depoimento é uma comprovação de que, para o autor, o sexo tinha uma importância significativa para o ser humano, representando, ao mesmo tempo, uma posição contrária os pressupostos românticos vigentes.

Por ter vivido durante muito tempo humilhado e reprimido pelos problemas que passara na infância e na fase adulta, quis fazer uma grande reviravolta, como salienta César (1980), quando ele “quis romper cadeias, quebrar tabus, refundir a sociedade, instaurar a perfeita justiça, assegurar o integral cumprimento da lei”. Esta dinâmica em busca de inventar sua interlocução é destacada por Fischer (2001, p. 298) ao compará-

lo, neste aspecto, a Machado de Assis. Para esse autor, existe certa semelhança entre eles, uma vez que ambos externaram percepções e preocupações similares. Eram ambos, ainda, de certa forma, marginais. O primeiro – Machado de Assis - por questões sociais e raciais e o outro – Qorpo-Santo - por questões mentais. O certo é que os dois centraram seus textos numa “esperança de evolução da sensibilidade do povo e no incremento da democracia, não na ação das elites, mas na capacidade que o jornal e o teatro tinham de divulgar a informação que o povo simples saberia aprender”, a fim de estabelecer “a sentença de morte de todo o *status quo*, de todos os falsos princípios dominantes” (ASSIS, Machado de, apud Fischer, 2001, p. 298).

Em meio a toda essa procura, nosso teatrólogo foi um crítico ferrenho da imprensa gaúcha, principalmente por esta, leviana e indiscriminadamente, injuriá-lo e maltratá-lo. Por isso, ele cria um código de imprensa para resguardar a ética profissional. Tal código foi denominado “DECÁLOGO DO JORNALISTA” e busca determinar o que é, ou como deve ser um verdadeiro redator de jornal. Transcrevemos, abaixo, parte desse documento:

Sempre foi nossa opinião que para alguém poder redigir uma folha deve possuir em si ou reunir as seguintes qualidades, ou dons:

Primeira — Não mentir; não injuriar; nem caluniar a pessoa alguma.

Segunda — Ter tido sempre ilibada conduta, quer como homem público se o tem sido; quer como homem particular.

Terceira — Conhecer pelo menos os preparatórios para as academias de Direito deste Império.

Quarta — Gozar da estima e confiança pública, por suas maneiras civis, delicadas e atenciosas para com as pessoas com quem trata.

Quinta — Ser o mais pontual que é possível no cumprimento dos deveres que contrai.

Sexta — Conservar sempre certa firmeza de caráter; brio; e dignidade.

Sétima — Que seja homem dotado de probidade e honra.

Oitava — Que tenha a precisa coragem de censurar os maus atos, e a indispensável imparcialidade para louvar os bons.

Nona — Que tenha sempre diante dos olhos — mais o interesse público que o particular, não vendendo por isso mesmo as colunas do seu jornal — a miseráveis, ou malignos especuladores.

Décima — Jamais deve escrever em linguagem baixa, vil, trivial, etc. Mas fina, elevada, sublime! Único meio de agradar as pessoas bem educadas, e de polir as que

não são. Finalmente: — que saiba, se persuada ou queira — que um bom Jornalista ou Redator de Jornal é um diretor dos outros homens quase como ode um colégio, ou que estes inclinam moços, crianças, etc. a tudo quanto lhes é, lhes pode ser útil, aqueles trabalham e esforçam-se para inclinar homens.

No primeiro caso fala-se, escreve-se, guia-se a entes que querem o que nós queremos, antes ainda sem opiniões suas, ou contrárias — arraigadas.

No segundo, somos muitas vezes obrigados a lutar com um milhão de prejuízos, com sentimentos e inclinações a alguns respeitos diversos dos nossos.

É portanto missão de um Redator uma das mais sublimes que se pode exercer sobre a Terra!

Algumas vezes é ela semelhante à do verdadeiro ministro que cheio de mansidão, de brandura, de honestidade, de pureza, ou de interesse particular — exorta, aconselha, mostra, esforça-se para conservar suas ovelhas no aprisco, bem como fazer entrar nele todas aquelas que por fato às vezes incompreensíveis a alguns homens, andam deste — desgarradas!

Em outras é a imagem de um general, que prepara seus soldados, enche-os de um santo amor pela causa que defendem, estendem suas linhas de batalha, e de espada e punho avança por entre as hostes inimigas, e lança por terra tudo quanto se lhe opõe!

Tão importante missão, para ser como deve, bem desempenhada — é necessário que aquele que toma sobre si tal encargo, seja mais que um simples indivíduo; os que não têm estas qualidades, os que assim não procedem, os que assim não são, — tão bem poderão ser alguma outra cousa, exercer algum outro emprego — menos porém o de guia de seus semelhantes: — instruidor, deleitador, ilustrador, recreador, ou de Redator de um jornal.

Outubro 19 de 1866”. (César, 1980)<sup>16</sup>

Entre outras coisas, Qorpo-Santo defendia uma reforma ortográfica que eliminasse letras inúteis, pois, para ele, esta deveria expressar o “mais vehemente desejo de ser de qualquer modo louvável útil a meus semelhantes” (César,1980). Suas propostas de reforma foram ganhando corpo a partir de 1868, após ter escrito seu teatro, já com o objetivo de traçar regras práticas, que levassem a simplificação gradual da ortografia portuguesa. Dentre as regras criadas por ele, a primeira suprimia o "u" depois do "q", regra que adotou na grafia de seu nome artístico. Sobre essa supressão ele destacava que “o que se pode fazer com menos, não se deve fazer com mais!”. Ainda sobre as regras, em um documento datado de 23 de outubro de 1868, Qorpo-Santo apresenta-nos apenas as regras que ele considera mais fácil e de pronta aceitação. Descrevemos abaixo as regras apresentadas por ele em “A Justiça”, o livro sete de sua antologia:

<sup>16</sup> Este texto encontra-se originalmente no fascículo 7 de “Enciclopédia” titulado “A Saúde e a Justiça”, 1866.

- 1ª Supressão do U em todas as palavras em que não sôa.
- 2ª Supressão de huma das letras que uzão a dobra inutilmente.
- 3ª Escrever Q em palavras em que o X, e outras letras furtão o som desta.
- 4ª Empregar sempre G com o som forte que tem em Gado, Guerra, etc., cuja segunda palavra se pronunciará do mesmo modo, escrevendo-se — Gera.
- 5ª Supressão do H em palavras que não sôa, nem serve para distinção alguma.
- 6ª A figura Z, para soar sempre — ére; como em Para; etc; ficando esta para só ter som forte entre vogaes; e assim escrevermos — Caro — pronunciaremos como o fazemos em Carro. E cazo, etc.
- 7ª Uzo do S em todas as palavras se póde dispensar o C cedilhado.  
Esta letra eu suprimo; pois para soar Q — temos esta; e para soar S,— temos também esta.
- 8ª Não empregar dois ss, senão quando o primeiro sôa com a primeira sílaba, e o segundo com a segunda. Nem com o som Z, senão nas palavras compostas como em dés-e-seis, des-obstruir, des-arranjar,etc.
- 9ª Inutilizar-se o uzo do ch, qer para o som de X — visto que temos este, qer para o som de Q, visto tambem haver este para assim soar. E por isso em vês de escrevermos — Sexo; e pronunciarmos Seqso, escrevâmos deste segundo modo: tenho ouvido muita jente já velha, que andou annos em escolas, pronunciar ainda do primeiro modo que acima escrevi.
- 10ª Não soar o X, S, como muita gente uza em Félix, e em outras palavras; nem tambem dar o som ao Z, porq não precizâmos: muitos o fazem entretanto em dez, pez, gaz, arroz, e em infinitas outras palavras.
- 11ª o Y por inutil deve desaparecer do Alfabeto como aconteceu ao desuzado W.

A justificativa para tais mudanças se baseava em uma aproximação fonética da escrita das palavras. Esta aproximação, para o autor, faria com que diminuísse o tempo para a aquisição da habilidade de leitura, tanto que afirma: “o indivíduo que com a orthographia antiga gastava hum anno em aprender a lêr (sic), o conseguirá em 6 ou 8 mezes quando muito” (César,1980).

Apesar de seus esforços para a consolidação de suas inovações ortográficas, nem mesmo na sua tipografia ele conseguia o respeito por essas regras, tanto que ao observarmos os escritos de sua “Ensiqlopédia”, o que encontramos é o que César (1980) chama de “insuportável mixórdia”, nada incomum no contexto geral da biografia de Qorpo-Santo, biografia esta eivada de confusões e desordens de todo tipo, isso justifica encontramos em vários de seus textos a utilização em alguns casos das regras por ele enumeradas, acompanhadas da ortografia padrão de meados do século XIX.

Apesar de mostrar-se empolgado com seus “melhoramentos”, ele se apresentava

consciente de que não haveria condições para a implantação imediata destas regras e, ainda mais, de forma sensata pressentiu que este processo de simplificação deveria se dar de maneira lenta, porém contínua.

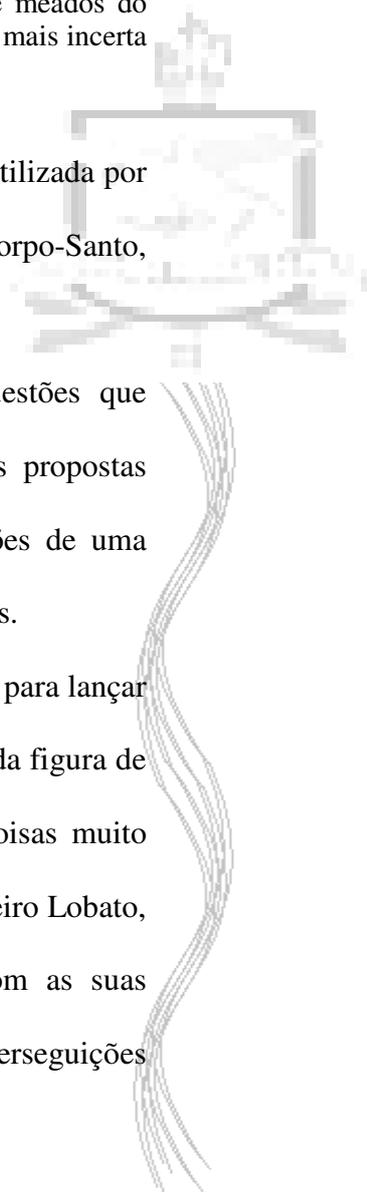
Sobre este projeto de Qorpo-Santo, César apresenta uma nota interessante relatando a adoção e utilização, pelo escritor João Mendes da Silva, destas modificações ortográficas, tanto que podemos encontrá-las em três de seus romances, bem como em seus artigos de imprensa e nas investigações históricas. Mas entendemos que ele está distante de um reconhecimento e/ou validação dos anseios qorposantenses, por isso, César (1980) faz a seguinte análise acerca desta ortografia:

Não sendo congruente, como sistema fonético, o cânon estabelecido por Qorpo-Santo deixou de contribuir eficazmente para atenuar a balbúrdia ortográfica de meados do século passado [século XX].mesmo porque, pretendendo simplificar, fizera mais incerta e complicada a grafia.

Esta análise é comprovada por este autor quando apresenta a grafia utilizada por aquele autor em seus textos, pois, “ora grafava Joaquim, ora Joaquim, ora Qorpo-Santo, ora Corpo-Santo”.

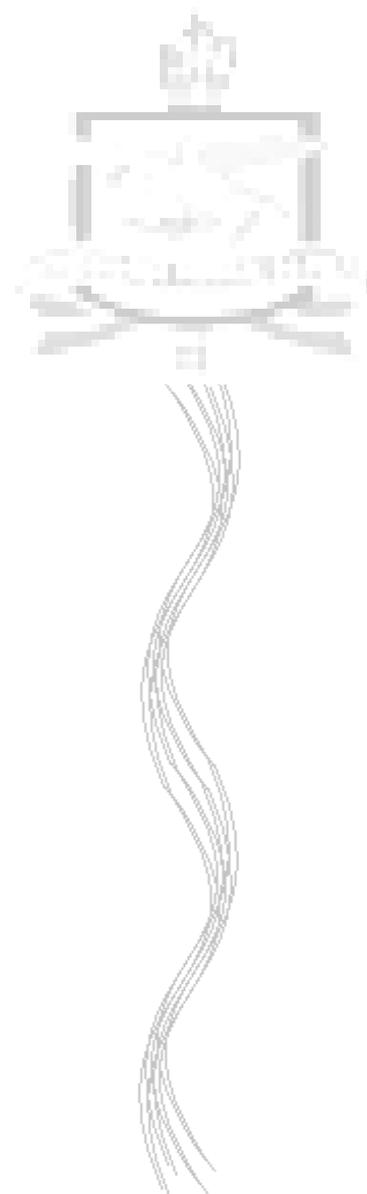
Este uso confuso da ortografia é apenas uma das inúmeras questões que envolvem, na prática, a escritura qorposantense. Certamente há nas suas propostas situações que exteriorizam um ser extremamente criativo, com proposições de uma mente brilhante, ou um *Brilhante Escondido*, como uma de suas obras teatrais.

Em outros casos vemos uma verdadeira *Lanterna de Fogo*, preparada para lançar fagulhas para todos os lados, não tendo, nesse caso, como não aproximá-lo da figura de um louco que não se contém nas críticas, por isso, inventa ou propõe coisas muito pouco úteis. Nesse sentido, somente a Emília, lendária personagem de Monteiro Lobato, poderia concorrer, com sua Gramática, para enlouquecer os leitores com as suas revisões e alternativas de escrita literárias, ou, em outro âmbito, com as perseguições



morais. Nós, no entanto, preferimos considerar Qorpo-Santo mais brilhante e lúcido que propriamente louco, principalmente, porque ele, deliberadamente, queria sê-lo. Neste sentido, o fato de querer se mostrar insano lhe outorga o “direito” de ser lúcido.

Vamos, no próximo capítulo, buscar na história da Comédia uma forma de entender esse jeito todo especial de fazer o teatro de Qorpo-Santo. Desenvolveremos um pouco das noções de riso e do risível, assim como, buscaremos definir teoricamente se seu texto se enquadra efetivamente nesta tipologia ou se precisamos repensar e encontrar a melhor tipologia para estudar e, se possível, enquadrar a obra desse autor.



## II. A COMÉDIA: Entre Risos e Piadas

A comicidade é o meio, a sátira é o fim.  
A comicidade pode existir fora da sátira,  
mas a sátira não pode existir fora da  
comicidade.  
Wladimir Propp<sup>17</sup>

A leitura do teatro de Qorpo-Santo, longe de nos apaziguar, provocou-nos múltiplos questionamentos, principalmente quanto à classificação de suas peças. Não que isso tenha demasiado importância. Rótulos sempre são cerceadores. Nossa dúvida, porém, é suscitada pelo próprio autor, quando ele diz ter elaborado uma “comédia que parece mais uma tragédia”<sup>18</sup> ou quando, pela voz de Ridingúnio, uma de suas personagens, considera que “não há dúvidas, comecei por comédia e acabo por romance! Representar-se-á (...) uma novíssima peça teatral tríplice chamada ‘Comédia, romance e reflexões’”.<sup>19</sup>

As proposições de Victor Hugo, autor francês, serviriam de bom grado às proposições de Qorpo-Santo quando preconiza o não enquadramento em um único gênero literário, ou seja, quando propõe a diluição das fronteiras entre prosa, poesia e dramaturgia. Em se tratando de Qorpo-Santo, tais proposições ficam claras, quando os textos do autor nos deixam à vontade para que possamos repensar suas peças. Num dos trechos finais de uma de suas peças justifica nosso procedimento, quando declara que “as pessoas que comparem e quiserem (...) podem bem (...) fazer quaisquer ligeiras alterações (...) que a mim por numerosos estorvos foi impossível”<sup>20</sup>.

É notório que o teatro de Qorpo-Santo, além de textualmente lacunar, traz, fundamentalmente, a marca do veio cômico e, por isso mesmo, ele pode ser considerado

<sup>17</sup> PROPP, 1992, p. 186.

<sup>18</sup> Em *Eu sou vida; eu não sou morte*. p. 206.

<sup>19</sup> Em *A impossibilidade de santificação ou a Santificação transformada*. p. 70.

<sup>20</sup> Em *Dois irmãos*, p.126.

um escritor de comédias, em geral curtas, mas encobertas por características não cultuadas pelos teatrólogos de sua época. Lembramos que a moda era a adoção dos dramas segundo os padrões franceses. Qorpo-Santo, nesse contexto, representa uma profunda ruptura. Esta busca pelo entendimento de sua obra está na gênese de nossa investigação e provocou-nos a ânsia por entender o surgimento e o desenvolvimento da comédia, quando surge historicamente no ocidente, estendendo-se até a atualidade.

Façamos, então, um breve parêntese. Vamos, pois, incursionar pelos descaminhos da comédia, para compreender como elas, em suas diversas instâncias, são concebidas e construídas, até que nos avizinhemos do momento em que ela esteja mais próxima dos textos aqui abordados.

## 2.1. As Dádivas do Riso: história do riso e do risível

A tendência para a criação cômica, o reconhecimento de pontos fracos, de absurdos, de excentricidades, e da incongruência do vício, é tão 'natural' ao homem quanto qualquer das paixões sérias e emoções plantadas na vontade e o inconsciente, porém uma vez que a imaginação cômica tenha lançado sua criação tudo se torna calculado e artificial, seja na ação, seja no diálogo.

Ronald Peacock<sup>21</sup>

Bem sabemos que o riso é uma particularidade potencialmente humana e se faz presente nas mais diversas formas de expressão. Rimos do inusitado. Rimos ante o inesperado. A bibliografia sobre o riso e sobre o cômico é extensa e muitíssimo variada. Henri Bérghson, discorrendo sobre o tema, nos legou uma obra famosa, *O Riso*, na qual explicita sobre os processos de produção do cômico. Para maior aprofundamento desse assunto, no entanto, reportar-nos-emos a Wladimir Propp (1895-1970), filólogo e

---

<sup>21</sup> PEACOCK, 1968, p. 253.

etnólogo, integrante do grupo dos formalistas russos, que, também, discorre em *Comicidade e Riso*, sobre o assunto.

Começemos, pois, este engraçado prólogo com uma alusão ao ditos populares e às histórias orais que articulam passado e presente. Costumeiramente encontramos uma super valorização do passado, em dizer que o presente não tem o mesmo sentido que encontrávamos, as brincadeiras, as conversas, os livros, as músicas... em se tratando de músicas temos um texto popular brasileiro uma espécie de ideograma do que nós falamos agora, *Como nossos pais* de Bechio, faz isso com galhardia:

“Na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais  
Minha dor é perceber que apesar de termos feito tudo que fizemos  
Ainda somos os mesmos e vivemos  
Como nossos pais

Nossos ídolos ainda são os mesmos e as aparências não se enganam, não  
Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém”. (BELCHIOR, 1976)<sup>22</sup>

Nessa perspectiva de que o passado nunca sai de nossas lembranças, encontramos ‘que dois deles não apareceu mais ninguém’ uma referência à qualidade e imprescindibilidade do mesmo. Nesses termos, Verena Alberti, em seu ensaio *O riso e o risível* (2002, p. 39), acertadamente considera que “as próprias formas de pensar o riso (...) tem ligações estreitas com as teorias da Antigüidade”. Esse pensar sobre o riso corrobora com os implícitos da sabedoria popular. Precisamos de uma forma ou de um outra olhar para o passado para melhor compreender o presente e, por conseguinte, (re)pensar o futuro.

O texto teatral explora, à exaustão, o humor e, com ele, o riso. Aí, confluem diversas instâncias para prender o espectador. O riso propõe, por vezes, uma tomada de

---

<sup>22</sup> Música presente no álbum “Alucinação” de Belchior de 1976 e “Falso Brillhante” de Elis Regina do mesmo ano.

consciência. Rimos ante a sátira, ante a crítica acerba ou mesmo sutis. O riso é o elemento que, crítica e, (des)farsadamente, nos devolve a nós mesmos.

Desse modo, precisamos aproximar o popular e erudito, para alguns de maneira um tanto quanto esdrúxula, para nos reportar à idéia de que o riso inicialmente está ligado ao homem comum, mais simples, por isso, faz-se imprescindível traçar um paralelo entre a sabedoria popular ou os ditados populares, que indicam a necessidade de valorizar, todo tempo, o que é antigo, bem como as teorias do riso que apontam na Antigüidade o caminho eficaz para a compreensão do presente.

Nosso passeio para o desenvolvimento do pensamento sobre o riso e o risível pressupõe uma distinção entre esses conceitos, que sem dúvida são próximos, mas ao mesmo tempo diferentes. Podemos entender o *risível* tal qual concebe Joubert (Apud Alberti, 2002, p. 87),

o risível é coisa torpe e indigna de piedade e se encontra ‘em fato’ (coisa) ou ‘em dito’ (palavra) (...) matéria concreta apreendida pelos sentidos e causa externa do movimento do riso. Essa ‘primeira ocasião’ do riso, como ele chama, não é diretamente responsável pelo caráter maravilhoso do riso. A coisa risível é vã, leve, frívola e sem qualquer importância.

Para esse mesmo teórico, há uma forte relação entre essas duas instâncias, no entanto, o riso pode ser entendido como um explorador do risível para construir seu movimento e sua ação. São esses os termos que ele cria para a sua proposição de conceito sobre o *riso*:

O riso é alguma emoção (*emotion*), e das classes das coisas que chamamos *sucedentes* (*sucedantes*). Porque sua essência está toda em ação e no fazer (...) como são também a voz, o som, a ação, a paixão, que não tem nenhuma permanência ou estabilidade, mas são enquanto são somente (*sont tandis que se sont seulemant*). Ora o riso é feito de uma paixão que ele denota (*denote*), assim como demonstramos no primeiro livro. Portanto, de bom direito ele é definido por movimento e ação. (Ibidem, p. 101)

Tais definições apresentadas por Verena Alberti, quando analisa *O Tratado do Riso* de Laurent Joubert, não podem e não devem ser lidas como definitivas, já que

estudos científicos continuam a teorizar sobre o riso. Mas ao lermos algumas das atuais percepções sobre o riso, sem titubear, encontramos muito da visão de Joubert ali incrustada, o que nos permite aceitar a sua pertinência para os estudos da contemporaneidade.

Um dos pontos de partida seria, como sempre, a Antiguidade. Precisamos, de certa forma, olhar para o passado para poder enxergar ou conceber o futuro. Um clichê? Talvez, mas o certo é que se isso é válido em outros contextos, em relação ao riso também não seria diferente. E não parou por aí, nem por aí iniciou, pois muito antes dos primeiros escritos filosóficos já se tinha notícia da preocupação quanto ao riso e ao risível. Na literatura da antiguidade clássica encontramos referências ao riso divino dos mitos, ao riso nos rituais de festas míticas, o riso dos *kômodois* (comediantes), até chegar ao riso concreto dos helênicos.

Esse passado estrutura o percurso literário não só da Grécia, mas também de toda uma cultura ocidental, apesar da preservação dos documentos e das obras não ser uma constante, mas os poucos registros nos direcionam aos helênicos e sua reconhecida mitologia. Há certamente dificuldades em expressar todas as evidências sobre o passado ocidental, mas uma evidência soa inquestionável: *os deuses riem*. “O Olimpo ressoa com o seu ‘riso inextinguível’ segundo a expressão homérica” (Minois, 2003, p. 22). Minois faz referência ao riso associando-o à comédia, mas, nesse percurso, encontramos uma frutífera passagem pelo verso iâmbico, descrito por esse autor como um gênero de origem divina e que “reivindica o poder de fazer rir os deuses” (Ibidem, p. 25). No entanto, o riso não está isolado: encontra-se envolto em lágrimas, como explica Dominique Arnold, em *Le rire et lês larmes das littérature grecque d’Homère à Platon*, considerando que

Os mitos que dão conta dos gêneros literários e musicais equilibram, portanto, de alguma forma, o riso e as lágrimas (...) ao mesmo tempo eles dão uma caução divina às reações humanas, já que tais divindades, tais heróis, especializam-se no riso ou nas lágrimas e é por imitação de suas emoções que os homens podem honrá-los. (Apud Minois, 2003, p.25)

Essa aproximação do riso com as lágrimas tem várias representações (inclusive no teatro de Qorpo-Santo), que vai desde o fato de o riso também está associado à dor, até chegar ao extremo de se supor que riso e dor se coadunam sob a vestimenta da morte. Encontramos, assim, uma das origens da expressão *morrer de rir*, que na antiguidade teria chegado às vias de fato, ou seja, a morte física, em alguns casos, poderia ter sido provocada por torturas dos que faziam rir até a morte; ou a referência a casos de sacrifícios humanos em estátuas de bronze que pegavam fogo e, no decrepito das chamas, o sacrificado estaria a ostentar um sorriso, ou um alargamento da boca (ritus) por conta do fogo, o riso sardônico, o qual fora definido por Minois como

um riso inquietante, por causa de sua indeterminação. De quem e de que se ri? Não sabê-lo provoca mal-estar, como se esse riso viesse de outro lugar, do além, como uma ameaça imprecisa. Esse riso não exprime a alegria de sua ‘presa’, e muitos o associam a idéia de sofrimento e morte. (Ibidem, p. 28)

A essa categoria de riso atribuiríamos a denominação, hoje, de sarcasmo. Riso e morte fazem um par excepcional. Quando tratamos do sarcástico encontramos mais uma ponte com o teatro de Qorpo-Santo, pois, como veremos mais à frente, seu texto também se vale desse recurso que provoca riso. Um exemplo seria o diálogo de Farmácia e Esculápio, em que dizem: “Já que a Terra nos foi ingrata, procuraremos a felicidade no Céu”<sup>23</sup>. O segundo ato se encerra aí, sem referência do autor à morte do casal, mas, no ato seguinte, Tamanduá deixa claro o óbito dos esposos. A felicidade no sofrimento envolto pela morte aproxima comédia à tragédia. Minois desenvolve essa idéia ao apresentar o aparecimento da comédia em 440 a.C. e só mais tarde a tragédia

<sup>23</sup> Em *Separação entre dois esposos*, p. 220

em 432 a.C., considerando essa proximidade mote justificador para que certos temas sejam comuns tanto a uma quanto a outra, uma vez que, em vários casos, era só deslocar o acento para mudarmos de uma para outra.

Vemos, também, ainda na Antiguidade, um riso marcado pelas agressões verbais. Aristófanes seria o herdeiro mais direto desse viés, já que a sua maneira de encarar o riso, através de suas comédias, é considerado devastador. Ele não livra ninguém de suas degradações, “sagrado ou profano tombam igualmente no ridículo e no obsceno, por mais cru que ele seja” (Minois, 2002, p.39). A obscenidade está presente tanto no texto de Aristófanes quanto no de Qorpo-Santo, daí julgarmos pertinente compará-los. Concordamos com Suzana Said, quando analisa a obra do primeiro e considera que “as metáforas sexuais são, em primeiro lugar, um meio de denunciar a degradação do político e de fazer rir a custas do povo, e mais ainda de seus dirigentes” (Ibidem, p.40). Analisamos o segundo seguindo a mesma perspectiva, uma vez que entendemos a sexualidade exacerbada de seus textos, em alguns casos, atuando como estratégias através das quais se tecem fortes críticas e encarnam a sociedade sul-riograndense do século XIX, quiçá a brasileira.

Seguindo o curso da História, algum tempo depois, o riso - assim como o ceticismo - passou a ser compreendido com um valor negativo e, por isso, combatido. Entretanto não se pode dizer que os céticos tenham sido poupados, muito pelo contrário, um dos principais alvos das letras cômicas de Aristófanes foi Sócrates, considerado um dos céticos mais importantes da filosofia da Antiguidade.

Em busca de mudar o curso da relação riso e comédia, encontramos a democracia que desnorteará seus caminhos, já que o autor deverá se ater apenas aos vícios, às paixões e aos excessos familiares. Uma nova perspectiva, para uma nova forma de fazer comédia é o que chamaremos de comédia nova. Sob essa égide constrói-

se uma outra concepção do riso, pois, agora, ele é “uma maneira de afirmar o triunfo sobre os inimigos do qual se escarnece”, analisa Dominique Arnould (Apud Minois, 2002, p.43). Este mesmo autor completa sua análise quando encontra nele uma função social bem marcante no mundo grego antigo, a exclusão de um membro, isolando-o, ao rirem dele. A obra de Bergson também destaca essa forma autoritária do riso, de certa maneira, também vivenciada em alguns textos de Qorpo-Santo. É o que acontece com Malherbe, personagem de *As Relações Naturais*. Exposto ao escárnio e ao riso da família diante do seu enforcamento:

ELAS (umas para as outras) – Há de ficar pendurado! Ah! Ah! Ah! Há de, há de! (batem palmas.) Que triunfo! Viva! Viva! Agora, Maninha, já enforcamos este, havemos de enforcar também certo grilo; e andar com as relações á vontade dos corações (Qorpo-Santo, p. 177)

Encontramos nas entrelinhas dessa concepção a idéia do riso produzido pelo inesperado, que Bérqson apresenta como aquele proveniente de situações naturais que podem ocorrer com “la distraction, en effet, on n’est peut-être pas à la source même du comique, mais on est sûrement dans un certain courant de faits et d’idées qui vient tout droit de la source. On est sur une des grandes pentes naturelles du rire”<sup>24</sup>.

Os primeiros escritos filosóficos a tratar do riso ou da matéria risível foram encontrados no *Filebo* e na *República* de Platão, assim como na *Poética* de Aristóteles (sem falar de uma possível *Poética II*, ainda desconhecida, que se encarregaria da matéria cômica)<sup>25</sup>.

De antemão é conhecido que esses primeiros teorizadores, não se dedicaram muito a essa matéria. Na verdade nem comentaram sobre o riso e sobre a comédia e,

<sup>24</sup> BERGSON, H. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. édition électronique a été réalisée par Bertrand Gibier, professeur de philosophie en France Paris : Éditions Alcan, 1900, p. 13. disponível [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/Bergson\\_le\\_rire.doc](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.doc) - 20/09/2006 - 11:23h

<sup>25</sup> Sobre a possibilidade de se ter perdido um livro atribuído a Aristóteles, dedicado à comédia, ou, mais especificamente, ao riso, versa o livro de Umberto Eco, *O nome da rosa*, cuja trama foi transposta para o cinema em filme homônimo.

também, sobre o cômico falou-se bem pouco. As proposições oriundas das obras de Platão teciam fortes críticas ao artista em geral, tanto que, para ele (ver. *A República*), existem os prazeres verdadeiros e os prazeres falsos. Esses são marcados por uma constituição mista de prazer e dor, enquanto que os demais são puros e intimamente relacionados ao conhecimento e à razão. O cômico não transitaria por ali, uma vez que a arte se configura como algo que, distanciado do mundo das idéias, leva o homem a uma visão equivocada do mundo, sendo, assim, prejudicial a ele, tanto que o autor quer afastar os artistas de sua *República*.

No *Filebo* concentra-se a discussão sobre o riso quando da tentativa de Sócrates em comprovar que a tal mistura encontrada nos prazeres falsos, perpassa inteiramente pelo cômico. Com isso, lembra a Protarco que “o estado de alma em que nos colocam as comédias (...) é também uma mistura de dor e prazer” (Alberti, 2002, p.41).

Esta configuração mista aflora o sentido de condenação moral para aquele que ri e daquilo que provoca o riso. Platão vê no riso e no risível um duplo “erro” e caracteriza que existem dois tipos de pessoas nessa situação: os fracos (o objeto do riso) e os amigos (o sujeito do riso, que experimenta, em relação ao objeto do riso, o “erro” da inveja).

A maneira como se concebe o que ri deve ser interpretada seguindo o pensamento comparativo entre esses dois principais pensadores da antiguidade grega, que reflete a seguinte concepção:

A comédia e o cômico não são ligados de antemão a valores negativos, a nada que se possa lembrar o desconhecimento de si e a inveja, que opõe o prazer cômico ao prazer verdadeiro do conhecimento. A representação de homens baixos, apesar de seu cunho esteticamente negativo, não implica uma inferioridade *a priori* da comédia, que é tão legítima quanto a tragédia do ponto de vista da criação poética. (ALBERTI, 2002, p. 48)

Com esse discurso de aproximação entre o pensamento de Platão e de Aristóteles sobre a natureza da comédia e do cômico é que encerramos o primeiro

capítulo acerca de tais ocorrências na história, pelo menos, como na Antiguidade se concebia. Constatamos, obviamente, certa distinção entre o pensamento platônico e o aristotélico. Doravante essas concepções não são excludentes entre si, mas complementares.

Enquanto na antiguidade não havia diferença entre homens e deuses quando se tratava do riso, ou, em outras palavras, todo ser vivente na terra ou nos céus tinha a capacidade de rir e eles, de fato, riam de cada experiência vivida, embora de maneira diferente, mas riam. No caso da Idade Média, a teologia medieval, não só distinguiu homens e deuses, como iniciou a uma árdua tarefa de condenação do riso. Primeiramente somente o homem tinha a capacidade de rir e esta não era considerada uma boa maneira de expressar seus sentimentos, já que “o riso torna-se a prova por excelência da ambigüidade própria á condição humana: superioridade ao mundo físico e aos seres irracionais, e a inferioridade ao transcendental e ao eterno” (Ibidem, p. 69).

A perspectiva desenvolvida, que salienta a ambigüidade da condição humana, será apresentada por inúmeros teóricos da contemporaneidade quando registram suas considerações sobre a Idade Média. Dentre eles destacamos Charles Baudelaire, quando põe em evidência a superioridade do homem sobre os animais exatamente pelo fato de o homem poder rir e os animais não. Ao mesmo tempo, a complexidade do fato produz um homem que, diante de sua aproximação com o divino, desde a antiguidade, é reconhecidamente próximo da imagem e semelhança dos homens, ou o inverso, já que nas escrituras, o homem é concebido à imagem e semelhança de Deus. Isso expressa uma miserabilidade humana infinita, exatamente por o homem ter a capacidade de rir, pois, o divino, o absoluto, nunca ri.

Jacques Le Goff, também encara desta maneira as relações entre o riso e os seres do mundo e tenta ordenar as várias maneiras de ver as atitudes risíveis. O autor põe em

destaque o período compreendido entre os séculos IV e X, período este marcado pela repressão monástica. Logo depois, deparar-nos-íamos com uma espécie de “domesticação do riso”, desenvolvida à medida que a sátira e a paródia ganham espaço no cenário medieval. A sátira em especial terá um grande desenvolvimento e, com ele, encontramos um debate produtivo em torno do riso ou daqueles que riem. Para uma sociedade que fora proibida de pensar e de tecer opiniões satirizantes sobre os comportamentos dos membros das oligarquias feudais era também mais um artifício clérigo favorável à manutenção do regime. De outro lado, temos a paródia, que por mais que possa acentuar, assim como a sátira, elementos risíveis, ela terá uma configuração totalmente nova, tanto que esse riso vai se aproximar do *ridiculum*.

Grosso modo, temos no medievo dois gêneros bem acentados, um chamado de *laentitia temporalis*, que representaria o apego às coisas terrenas e à felicidade proporcionadas por elas e, de outro lado, direciona o homem para a verdadeira felicidade integralizada, principalmente, após a morte.

Inicialmente, o panorama medieval ficaria limitado a essas duas visões, no entanto, as coisas não parariam por aí. A discussão perpassou por outras instâncias mais representativas para a época, entre elas destaca-se o sentido de *tolerância*. O riso e o risível passaram por um drástico momento de adequação, produzindo não mais uma proibição unilateral do riso e sim uma cartilha para sua aceitação. A aceitação ou a tolerância acontecia diante de regras de uso, uma delas relacionava-se à quantidade. As situações do riso e do risível não poderiam ser utilizadas em excesso, principalmente quando nos sermões, seu uso limitava-se a exemplos que direcionassem o exemplificado a uma condenação e penalidade de seu ato. Outro aspecto observado era o aspecto qualitativo, isto é, não se aceitava que esses exemplos destacassem a bufonaria, a obscenidade e a farsa.

Destacam-se, também, as relações existentes entre o riso e a melancolia na história de Demócrito, complicada e pouco inteligível por seus contemporâneos como acontece com Qorpo-Santo. A história de Demócrito vem envolvida por uma estranha, mas compreensível, relação entre riso, sabedoria e loucura. Parece-nos pouco convencional conciliar o riso à sabedoria, mas fica claro, depois de uma perspicaz observação da natureza do riso, que para se rir da natureza humana é preciso conhecê-la suficientemente bem para perceber que “o homem nunca sacia seu apetite”. Por isso, Demócrito fundamenta a sabedoria que percorre o riso, considerando:

Se o homem fizesse as coisas prudentes (...) me poupariam o riso. Mas, ao contrário, eles, como se as coisas fossem firmes e estáveis nesse mundo, vangloriam-se loucamente, sem poder reter sua impetuosidade, por falta-lhes boa razão, o discernimento, o julgamento. (...) Eles, (...) se envolvem com várias calamidades. Se cada um pensasse fazer todas as coisas de acordo com o seu poder, certamente se sustentaria em uma vida certa e tranqüila, conhecer-se-ia a si mesmo, (...) contentando-se com as riquezas da natureza. (...) Eis que me dá a matéria do riso. (apud ALBERTI, 2002, p. 76)

Diante dessa forma de ver o cotidiano da humanidade entendemos melhor seu discurso explicativo sobre o que ele realmente ri:

Eu rio do homem cheio de loucura e vazio de toda ação direta, que (...) se comporta puerilmente, (...) que vai até o fim do mundo (...) procurando ouro e prata, (...) trabalhando sempre para atingir mais bens (...). eu rio também do homem que cava as entranhas e as veias das terras, para as minas, (...) enquanto se podia contentar com aquilo que a terra, mãe de todos, produz suficientemente para o sustento dos homens. Há os que querem ser grandes senhores e comandar muitos; há os que não conseguem se comandar a si mesmos. Eles se casam com mulheres que logo repudiam. Eles amam, depois odeiam. Eles são muito desejosos de ter filho, e quando eles estão grandes, os mandam para longe. (...) vivendo em excessos, eles não tem nenhuma preocupação com a indigência de seus amigos e de sua pátria. Eles perseguem as coisas indignas (...). Além disso, têm apetite por coisas penosas, porque aquele que está em terra firme queria está no mar, e aquele que nele está queria estar em terra firme.<sup>26</sup>

Buscar na visão melancólica do homem diante de sua realidade, como mostramos Demócrito – o filósofo que ri –, significa identificar o humor melancólico, como um humor sábio, ao mesmo tempo louco, já que os elementos desencadeadores do riso

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 75-76.

perpassam pela loucura do homem cada vez mais e a sabedoria de quem ri em observar a insanidade de quem busca mais do que necessitaria para si. Isso acontece da mesma forma que na tradição médico-filosófica, como destaca Alberti, considerando a “*bílis negra*” como “o humor da *melancolia*. Está na origem tanto da loucura quanto da sabedoria. Dessa forma, todo o homem é melancólico, porque tem em si, como passível, os caracteres de todos os homens”<sup>27</sup>. A intrínseca relação sabedoria e loucura perpassam pela melancolia que é inerente ao ser humano. Para muitos, o estado melancólico poderia significar um motivo de tristeza e não de riso, mas Demócrito considera o contrário e “põe-se a rir copiosamente”, daí a sua aproximação com a loucura.

Chamou-nos muita atenção esta visão de Demócrito diante do homem, produzindo nele um humor desmedido, isso porque, encontramos essa mesma forma de humor em Qorpo-Santo. Os elementos que desencadeiam o riso nas peças de nosso dramaturgo são os mesmos: as loucuras do homem; os comportamentos pueris; o desejo de querer sempre mais; os desejosos pelo poder senhoril; os que buscam comandar a si, sem poder; os amores inconstantes; o amor e ódio entre os casais; os desejos maternos e paternos; a inconstância de moradas. Se fossemos verificar, particularmente cada uma das peças encontraríamos meia dezena dessas características lançadas nas veias dos espetáculos de Qorpo-Santo.

As transformações no âmbito artístico e teórico em relação ao riso vão acontecendo e se desenvolvem de múltiplas maneiras. Deixamos de encontrar um só viés de observar o riso diante da história e na Renascença acontece o mesmo. Poderíamos preencher páginas e mais páginas discorrendo sobre o riso e o risível nesse período, mas consideramos mais rentável trazer à baila concepções que nos ajudem a perceber o riso em suas particularidades com Qorpo-Santo. Por isso, resolvemos

---

<sup>27</sup> Ibidem, p. 74

privilegiar, neste período, o riso apresentado por Shakespeare, já que ele representa a própria variedade e ambigüidade vivida no período. Em suas comédias encontramos consistentes relações com o riso: franco, jovial, recreativo, autêntico, profundo etc. Entretanto, essas formas de riso vão percorrer duas instâncias diferentes de um mesmo teatro, as três primeiras relacionadas à comédia e, as demais, à tragédia. Nesse período a tragédia ganha seu lugar de destaque novamente e, com o isso, nos deparamos com o conceito de que

o ‘verdadeiro’ riso é aquele que vem pontuar esse tecido trágico. O riso é uma reflexão sobre a tragédia; é uma forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido, ou a falta dele. (...) o homem é grotesco, a condição humana é grotesca. (Minois, 2003, p. 313)

Esta tese desenvolvida por Minois novamente nos revela um lado similar encontrado em Qorpo-Santo, ou seja, o de conciliar em suas obras o cômico ao grotesco. Isso também ocorre quando se considera que este período tem no riso uma forma de interpretar o trágico em seu sentido ou na falta dele. Justamente a falta de sentido, já apresentada por Demócrito, contribui para aproximar Qorpo-Santo de Shakespeare, quanto à sua maneira de observar o riso.

Depois de um instante de insanidade com Demócrito e da ambigüidade do riso shakespeareano, passamos alguns anos à frente para entendermos como o riso se desenvolve nos séculos XVII e XVIII.

Depois do já citado tratado de Laurent Joubert que define elementos interessantes sobre o riso, como o circuito do riso, ou seja, quais as instâncias que são aguçadas no corpo humano para a construção do riso, já que esta é uma propriedade humana e sua trajetória “vai do objeto do riso ao tremor do corpo”<sup>28</sup>. Falamos da presença do ridículo ganhando a cena da literatura, seja ele pintado em suas nuances mais expressivas ou mais tênues. No primeiro caso, encontramos o chamado *riso*

---

<sup>28</sup> ALBERTI, 2002, p.87.

*malevolente*, defendido pelas postulações de Hobbes - que considera haver uma preponderância do *ridículo* no Antigo Regime e na França - representando um dos pólos político, ideológico e cultural da Europa. No segundo caso, encontramos a referência ao *riso benevolente*, desenvolvido graças ao liberalismo da Inglaterra, a outra força, atribuindo um valor positivo ao ridículo, enquanto os franceses apresentavam um forte receio ao ridículo, os ingleses, que gostavam e o incorporaram no conceito do *man of humour*.

Essas duas visões que permeiam os séculos XVII e XVIII são interpretadas pelos teóricos do riso da seguinte maneira:

Para Schalk (e Bakhtine), o ‘ridículo do Antigo Regime opões-se claramente à sátira grotesca do século XVI, em que segundo ele, os mundos do racional e do irracional, do verdadeiro e do falso, não eram separados. Já no Antigo Regime, estabelecidos os critérios de verdade, de medida e de ordem, teria ocorrido a separação entre o natural, porque racional, e o falso, porque ridículo.

(...)

A ruptura não se daria entre a Renascença e a idade clássica, como afirma Schalk e Bakhtine (sic), e sim a partir do século XVIII, quando as concepções de riso benevolente começam, segundo Tave, a fazer face à teoria de Hobbes. Até então, preponderaria o riso que censura o objeto cômico enquanto deformidade e desvio.

Vemos, aí, a importância do *riso benevolente* inglês sobrepujando a cena francesa. Encontramos um vínculo tênue com Qorpo-Santo à medida que a deformidade e o desvio que provocam o cômico naqueles séculos, também são inerentes à caracterização do grotesco<sup>29</sup> na obra de nosso autor, como na passagem do estudo de Espírito Santo (2000, p. 28; 29):

A recorrência ao procedimento de desqualificação do material poético foi característica de muitos outros poetas em épocas anteriores, principalmente num contexto de celebração do ‘desgoverno’ e na apologia de um ‘mundo de pernas para o ar’, segundo a visão de Mikhail Bakhtin sobre a obra de Rabelais.

(...)

<sup>29</sup> Louis Callebate afirma que “o grotesco surge, em geral, na seqüência das agitações políticas e sociais que invertem a ordem ‘natural’ das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo” (Minois, 2003, p.94)

Segundo Baudelaire, ‘um dos sinais do cômico absoluto é ignorar-se a si mesmo’ para desenvolver esse sentimento de superioridade do homem sobre a natureza. (...) O riso causado pelo grotesco possui em si algo de profundo, axiomático e primitivo que se aproxima causado pela comédia de costumes.

Isso ocorre no seu teatro quando Gabriel Galdino considera ter engravidado e está gestante de seis meses, por isso, reclama de seu patrão Fernando quando lhe toca a “pança” e pede para não furá-la. A relação de semelhança entre a barriga avantajada da personagem e a de uma mulher grávida, produz o riso, primeiramente, porque “o riso é provocado pela repentina descoberta de algum defeito oculto”, que será tanto mais representativo à medida que “o caráter da personalidade se exprime no rosto, nos movimentos, em sua maneira de portar-se” (PROPP, 1992, p. 55 - 56), ou melhor, na sua *performance*.

Retomando ao sentido de verdadeiro e falso, ainda em voga no século XVIII, com a chegada do século XIX, observamos a quebra dessa dicotomia provocada por um afã de racionalidade, que será caracterizado na teoria do riso pelo riso do entendimento, ou melhor, o entendimento que se tem das coisas risíveis fazem com que encontremos uma correlação ou uma não incompatibilidade do riso com a verdade.

Nessa mesma linha de raciocínio encontramos Schopenhauer, considerando a existência da oposição entre riso e sério motivada pela aproximação perfeita do pensamento com a realidade, isso porque “a incongruência do risível pode nos levar a uma realidade ‘mais real’ que a da congruência séria” (Cf. ALBERTI, 2002, p.161). Grosso modo, seria preciso passar pelo incongruente para se localizar no congruente.

Apesar de encontrarmos Henri Bérghson em um período posterior ao de Shopenhauer, Kant e Jean-Paul, o que encontramos em sua poética sobre o riso são resquícios de uma concepção de riso anterior aos destes e que vai sendo deixada para traz à medida que suas idéias vão sendo divulgadas mais suntuosamente. Alberti (2002, p. 184; 185) considera que “ao longo de todo o texto e mais claramente no seu final, que

o modelo de Bérghson corre risco de tropeçar em seus próprios argumentos”, uma vez que se separa das abordagens estéticas e filosóficas e aproxima “a biologia como ciência modelo da filosofia”.

Todas essas teorias sobre o riso vão servir de base para o que vemos contemporaneamente. Estamos certos de que deixamos várias concepções fora de nossas análises, isso porque elas não se aproximavam tanto das premissas desenvolvidas por Qorpo-Santo. De outro modo, nosso desejo é passear pela diversidade das teorias do riso para identificar nelas os caminhos que galgam à poética cômica de nosso teatrólogo.

O século XX é o período dessa diversidade e da filiação do riso à existência, já apresentada anteriormente e desenvolvida pela proposição do riso shopenhaureano. Temos o entendimento que o riso, como considera Ritter, “está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e aprender a realidade que a razão séria não atinge” (Cf. ALBERTI, 2002, p.12).

Ainda sobre essa forma de ver o riso, Hegel apresenta-nos uma outra concepção bem interessante:

“o riso não é, então, mais que uma manifestação da sabedoria satisfeita, um sinal que anuncia que somos tão sábios que compreendemos o contraste e nos damos conta dele”. (BOURIE, 2004, p. 340)

É essa compreensão que temos dos contrastes desenvolvidos pelo riso que o aproximam cada vez mais ao grotesco, pois, para ele, “o grotesco é a antidualética, é o choque indefinido e perpétuo da tese e da antítese que jamais chega à síntese” (MINOIS, 2003, p.513).

Notoriamente, as teorias filosóficas sobre o riso fazem uma importante aproximação entre o cômico e trágico. Essa concepção de uma interdependência entre

eles foi desenvolvida desde muito tempo e será fortemente aguçada nos estudos de Georges Bataille, principalmente, quando se refere à atitude trágica daquele que ri, fazendo ressoar a existência através de um riso cômico e/ou um riso trágico. Para ele, quando se ri “você se percebe cúmplice de uma destruição daquilo que você é, você se confunde com esse vento de vida destruidora que conduz tudo sem compaixão até o fim” (Alberti, 2002, p. 22).

Encontramos em Qorpo-Santo nova referência ao cômico trágico. Principalmente em cenas em que a morte é o próprio fim. Isso acontece com Impertinente, sendo enforcado por seus entes<sup>30</sup>, ou Lindo sendo transpassado por uma espada no duelo com Japegão<sup>31</sup>.

Em busca de nos aprofundar na representação do riso para a sociedade contemporânea, deparamos-nos com inúmeros nomes no universo da arte de fazer rir, destacaremos, somente para ilustrar, Nikolai V. Gogol, isso porque no discurso final de um dos seus espetáculos ele apresenta uma verdadeira síntese teórica das representações do riso e do risível na contemporaneidade. Por isso, finalizaremos esse capítulo com o texto da personagem o *autor da peça*:

O riso é muito mais profundo e significativo do que eles pensam. Não aquele riso que nasce da irritabilidade passageira ou de um caráter colérico e doentio. Nem do riso leve, que serve para a vã distração e para o divertimento das pessoas. O riso que falo é o do que nasce da profunda natureza humana. Nasce dela, porque é no fundo da natureza humana que está a fonte que faz fluir eternamente os temas mais profundos. Os temas jorram dessa fonte com ímpeto ao invés de deslizarem sem forças. Sem intensidade de penetração dessa fonte, a mesquinha e as futilidades do mundo não chegariam a assustar o homem; as coisas miseráveis e insignificantes, perante as quais ele passa com indiferença todos os dias, não surgiriam com uma força tão medonha, quase caricatural, provocando o estremecimento e a exclamação: ‘será que existem pessoas assim?’. Isso porque sua própria consciência sabe que existem pessoas ainda piores. Não é injusto dizer que o riso cause indignação. O riso causa indignação somente porque ele ilumina o que estava na escuridão. Muitas coisas deixariam o homem indignado se fossem retratadas sem disfarce. Mas o poder iluminado do riso torna a alma mais serena. E assim, aqueles que desejariam vingar-se de um homem mau acabariam por fazer as pazes com ele, ao verem ridicularizados seus torpes pensamentos. É injusto dizer que o

---

<sup>30</sup> Em *As relações naturais*

<sup>31</sup> Em *Eu sou vida; eu não sou morte*

riso não age contra aqueles aos quais se lança, e que o canalha será o primeiro a rir dos canalhas iguais a ele, representados no palco. Aquele que já foi um trapaceiro no passado poderá rir, mas aquele que o é hoje não terá forças para isso! Ele saberá que essa personagem que o representa ficará gravada na memória de todos, e que bastará ele cometer uma ação vil para que o apelidem com o nome dela. Pois a zombaria causa temor até aquele que não teme nada nesse mundo. Não, rir com o riso bondoso e radiante só é possível para uma alma de profunda bondade. Mas se ouve a poderosa força de tal riso no mundo. ‘Que há de engraçado em tal baixeza?’, dizem. Só ao que se pronuncia com voz forte e severa chamam de ‘elevado’. Mas por Deus! Quantas pessoas passam por nós diariamente, para quem não há nada de elevado nesse mundo! Tudo o que vem da inspiração, para eles, são historietas e futilidades. As obras de Shakespeare para eles são historietas. Os impulsos sagrados da alma são futilidades<sup>32</sup> (GOGÓL, 2002, p. 63-64).

## 2.2 Um Qorpo Qômico ou Um Qômico Qorpo

O riso é uma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.

Vladimir Propp (1992, p. 46)

Tomaremos como referência os aspectos que envolvem o riso e o risível já apresentados anteriormente. Achamos que se faz necessário mostrar a maneira como podemos caracterizar a produção teatral de Qorpo-Santo. Uma de nossas questões iniciais ocorre por conta da maneira pela qual a produção dramatúrgica qorposantense é classificada. Neste autor há a intenção explícita de desenvolver um teatro que perpassa por duas linhas cênicas diferentes, mas próximas entre si. Apoiar-nos-emos em suas declarações sobre aquilo que tinha a intenção de produzir enquanto escritor:

*Hei de ainda em horas de disposição escrever as seguintes comédias e **trajédias**:*

*Comédias:*

*Um credor da fazenda nacional em uma repartição pública.*

*Certo indivíduo em busca de outro.*

*Uma pitada de rapé.*

*Um assovio.*

*Uma lanterna de fogo.*

*Um parto.*

*As unhas da minha avó.*

*As rodas de um carro.*

*A marcha de um estado.*

<sup>32</sup> Em À saída de um teatro depois da apresentação de uma peça

*As frutas do meu tempo.*  
*As mulheres dominando os maridos.*  
*As sábias instruindo.*  
*Os homens enfraquecidos.*  
*Os retratos encantados.*  
*As deusas amarelas.*  
*As caldeiras das cidades.*  
*Os escrivões e letrados.*

*Trajedias:*  
*Dinheiro, ou armas de todas as espécies.*  
*Dinheiro, ou armas com liberdade de maneja-las.*  
*O espelho de fogo.*  
*A sorte grande. (Espírito Santo, 2003, p. 97-98)*

Segundo Denise do Espírito Santo, seu desejo é externado em 22 de Outubro de 1863, portanto, no começo de sua entrega compulsiva à escrita. Qorpo-Santo enumera um número bem maior de peças do que temos notícia. Isso, certamente, é um indício de que podemos ter mais textos teatrais perdidos nos demais volumes de sua “*Ensiqlopédia*”. Acreditamos nisso porque ele fez além do que prometeu nos seus escritos. Registrou ter escrito quatro volumes, fez nove. Idealizou um volume de poesias, e fez pelo menos dois. Então, nada o impede de ter dedicado mais um volume de sua obra as peças teatrais. Quiçá dedicado às tragédias, já que previa escrevê-las. Um de seus poemas refere-se também a essa variedade de temas que levam a rir e a chorar:

**LIVROS**  
 Se os meus livros – abrires,  
 Muito acharás – para rires;  
 Muito também tem – para chorar;  
 E muitíssimo – para lamentar!  
 Algum tanto há que aprender;  
 E muito talvez para saber! (Espírito Santo, 2000, p. 55)

Sua obra, sem dúvida, incorpora o cômico e trágico, seja nas cenas que descreve ou nos poemas que compõem. Em ambas temos o sinuoso *entremezo* dessas suas vertentes teatrais. O texto perpassa pelo sentido da mistura dessas duas formas. É por isso que o próprio autor reconhece que muitas das suas peças são comédias que se

parecem mais com tragédias ou romances, muitas vezes, nada coincidentes com essa tipologia.

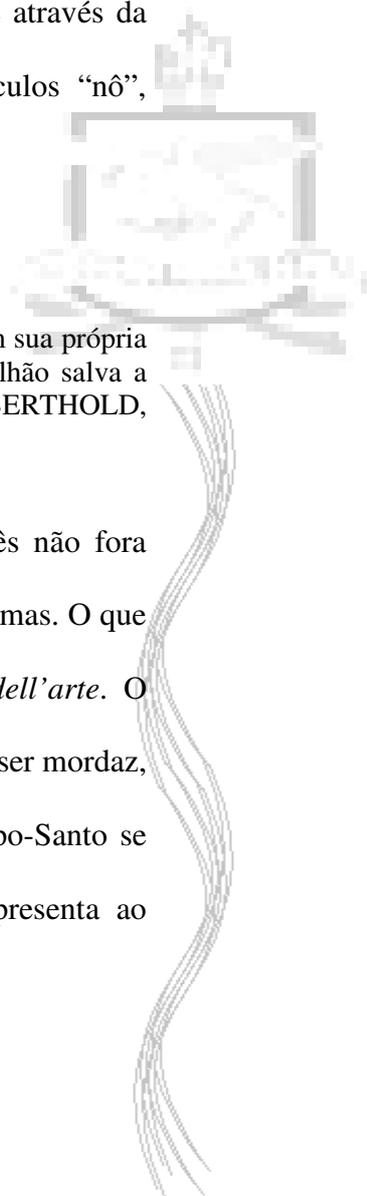
Esta realidade recorrente nos textos de Qorpo-Santo será a veia de discussão deste momento em diante. Mas, para isso, precisamos entender qual é o cenário teórico sobre a tipologia do cômico na literatura, para depois analisarmos de que maneira seria mais adequado classificar cada uma de suas peças, caso seja isso possível.

Iniciamos nosso passeio apreciando um pouco, mais muito pouco mesmo, do teatro cômico oriental. Encontramos, nesse teatro, uma representação do cômico na dramaturgia japonesa. Nessa expressão teatral não encontramos muito espaço para a comédia propriamente dita tal como a entendemos hoje, mas verificamos que, no interior de algumas peças tradicionais japonesas, o cômico se faz presente através da sátira das fraquezas humanas, chamada de “*kyogen*”, parte dos espetáculos “*nô*”, considerados mais célebres.

Os temas mais comuns encontrados nesses textos são:

Criados astutos enganando seu patrão sovina, impostores são apanhados em sua própria armadilha, monges hipócritas são desmascarados, um macaquinho brincalhão salva a vida ameaçada e, com ela, o mais precioso bem do seu lamentoso dono. (BERTHOLD, 2005, p. 87a)

Fica claro que esse quadro encontrado no panorama teatral japonês não fora pintado só lá, já que, por aqui, temos a nítida impressão de conhecer esses temas. O que é verdade, pois esse tipo de bufonaria é muito comum na *Commedia dell'arte*. O diferencial das farsas “*kyogen*” é que nas suas cenas, apesar da crítica social ser mordaz, não há extremos. Não encontramos mortos ou feridos. Nesse aspecto Qorpo-Santo se diferencia dessa tipologia, já que o nosso autor, de vez em quando, apresenta ao espectador toda a sua ojeriza pela morte ou expõe quadros de ferimentos.



Na Europa, o nascimento da comédia se dá na Grécia e segue por dois caminhos: um construído a partir do desenvolvimento da tragédia (é o caso de Aristófanes); outro que apresenta o advento do período helenístico (encontramos em Menandro novo pulso da comédia na antiguidade). É curioso que, nesse período, nenhum autor optou por outra tipologia que não a sua, produzindo, destarte, o mito da separação entre as duas formas teatrais, ainda que Platão considerasse que “o mesmo homem podia ser capaz de escrever comédia e tragédia”, e de que ‘um verdadeiro poeta trágico é também um poeta cômico’ (Bertold, 2005, p.118b; 120a). Era uma previsão do que encontraríamos muito tempo depois, isto é, há uns dois mil anos pelo menos, já que a separação entre comediógrafos e trágicos durou por muito tempo.

Qorpo-Santo faz parte dessa concepção platoniana dos cômicos trágicos, isso porque sua obra não consegue desvencilhar-se em relação a essa mistura.

No caso romano, encontramos referência a Plauto e a Terêncio. O primeiro marcado por sua influência em Menandro, produzindo uma comédia de situações construída nos padrões farsescos e repletos de chistes burlescos. O segundo preocupava-se muito com as personagens que construía em suas peças, já que priorizava uma espécie de estudo do caráter dessa personagem.

Na antiguidade também encontramos referências ao *mimo*, uma imitação do tipo caricatural, que percorre tanto a Grécia quanto Roma e desenvolve-se juntamente com as pantomimas que, em Roma, tornar-se-iam muito populares. Ao invés das incitações de animais nos templos, encontrávamos as bufonarias fálicas e grotescas. Elas tinham uma particularidade, ou seja, “o mimo foi, desde o princípio, o único gênero teatral em que a participação da mulher não era um tabu”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Op. cit., p. 162b

As festas bufônicas e as recitações dos menestréis constituiriam bases para o desenvolvimento da *farsa*. As características desta modalidade lembram bastante à literatura qorposantense, já que ambas são marcadas pelo “diálogo mordaz, as frases polidas a desembocar em brincadeiras grosseiras.”<sup>34</sup> A *farsa* diante de sua independência era vista como gênero sem escrúpulos. Dependia, para existir, “da zombaria dos abusos correntes, da impudência com que as polêmicas políticas eram mordazmente dissimuladas como alegorias inofensivas”<sup>35</sup>. Esse é o terreno da comédia copiosamente estruturado pelo Duque do Triunfo, gênero no qual a maior parte dos críticos o enquadram.

Em outro momento do desenvolvimento da cena cômica, encontramos Molière que se expôs à hostilidade dos círculos clericais e literários, principalmente em *Le Tartuffe* (O Tartufo). Ele é considerado o criador da comédia de caracteres e prenunciador da *Commedia dell’arte*. Seu teatro foi representativo porque “colocou no palco figuras que eram mais que meros pretextos para situações engraçadas (...) deu forma literária a personagens derivados do repertório de tipos de peças de improviso”<sup>36</sup>. Muitas vezes, encontramos nas peças de Qorpo-Santo situações que lembram as peças de improviso e a forma molièriana de teatro.

A *Commedia dell’arte* pode ser definida como uma comédia de habilidades de caráter mimético, expressivo e improvisado, de estrutura rude e burlesca. Utiliza-se de jogos teatrais que desenvolvem o grotesco dos conflitos humanos diretamente associados ao domínio artístico do corpo: “o elemento acrobático – contorções, piruetas, cambalhotas, saltos mortais”<sup>37</sup>, mas todo esse potencial do corpo, uniu-se sob medida à dança e à música. Fica notório que essa comédia nada tem a ver com qualquer tipo de

---

<sup>34</sup> Op. cit., p. 255b

<sup>35</sup> Op. cit., p. 256a

<sup>36</sup> Op. cit., p. 349b; 352a

<sup>37</sup> Em *Revista Tempo Brasileiro* / 72, p. 59

referência ao intelectualismo, já que repudiava tudo que não contivesse veio popular. Em vários textos de Qorpo-Santo, encontramos essa mesma referência, algumas vezes, quando são inseridas cenas de música<sup>38</sup>, ou em outras referências a saltos, pulos e piruetas<sup>39</sup>.

Com o advento das teorias iluministas, encontramos um terreno propício para o desenvolvimento de um teatro que representou os anseios da nova classe dominante, a burguesia. Isso acontece com grande maestria, mas associado a isso, desenvolve-se, também, um ambiente de insatisfação com esse mesmo grupo social e, dessa forma, encontramos o caminho certo para o desenvolvimento da comédia de costumes. Temporalmente, poderíamos enquadrar Qorpo-Santo aqui, mas sua poética, apesar de desenvolver o esquema básico dos costumes oitocentistas, não pode ser entendida dessa maneira, pois o tom farsesco que envolve a comédia de costumes aparece sem dúvida, mas nosso autor a extrapola, indo muito mais além. Não foi à toa que a maioria dos críticos de literatura faz menções ao nosso autor por ser um percussor de estéticas que em nada referenciam o século XIX, como o teatro do Absurdo ou o Surrealismo.

Abrimos um parêntese para observar de que maneira o pensamento da Antiguidade, de certa maneira, se faz presente na Idade Média. Verena Alberti destaca, nesse período, uma forte relação do riso com a melancolia, destacando, como comprovação, as imagens de Demócrito e Hipócrates. Em muitos desses filósofos encontramos diferenças marcantes que, em alguns pontos, acabam por aproximá-los, apesar de conceberem o riso e o risível de maneiras tão opostas. O que nos chama mais atenção é a forma como o riso desenvolve uma diretriz que se encaminha para uma maneira qorposantense de conceber a dramaturgia. Como já comentamos anteriormente, encontramos em Demócrito a ligação imediata do riso com a sabedoria e a loucura. Da

---

<sup>38</sup> Em *As relações naturais, Um assovio, entre outros*.

<sup>39</sup> Em *Impossibilidade da santificação, Duas páginas em branco, Um parto, Uma pitada de rapé, entre outros*.

mesma maneira verificamos que Qorpo-Santo opta por este caminho. Não que acreditemos que eles tenham sido loucos, mas que, sob a roupagem da loucura, ao contrário do que se possamos pensar, foi ponto de partida para escamotear a lucidez, lucidez esta claramente marcada pelo saber, ou pelo domínio das coisas do mundo.

Vimos que há na tradição médico-filosófica, referências ao humor da melancolia destacado Alberti, que representa a “bílis negra”, para essa tradição essa forma de humor está na origem tanto da loucura quanto da sabedoria. Encontramos aqui uma relação diametralmente complementar, isso porque se o homem é melancólico, justifica-se passível a existência dessa característica em todos os homens, os que riem e os que sofrem.

A intrínseca relação sabedoria e loucura perpassam pela melancolia que é inerente ao ser humano. Para muitos, o estado melancólico poderia significar um motivo de tristeza e não de riso, mas Demócrito considera o contrário e escarniamente ri sem parar dessa situação. Daí, certamente, a sua aproximação com a loucura, da mesma maneira ocorre com Qorpo-Santo, já que a imagem produzida por um filósofo que busca desvendar a natureza do humor melancólico, nos remete ao seu teatro que marcadamente desenvolve esse sentido. O riso de Qorpo-Santo aproxima-se muito ao de Demócrito tanto que para expressar do que eles riem “do homem cheio de loucura e vazio de toda a ação direta, que (...) se comporta puerilmente”<sup>40</sup>, será que falamos de Malherbe<sup>41</sup> em seu comportamento nada ortodoxo com seu criado Inesperto, dando-lhe bengaladas, ou de Mateus<sup>42</sup> atirando a constituição federal em sua esposa Mateusa; “que vai até o fim do mundo (...) procurando ouro e prata, (...) trabalhando sempre para adquirir mais bens”, neste caso temos o Paulo<sup>43</sup> aproveitando-se do desejo de luxar de

---

<sup>40</sup> Todas as referências desse parágrafo estão em Alberti, 2002, p. 75.

<sup>41</sup> Em *As relações naturais*.

<sup>42</sup> Em *Mateus e Mateusa*.

<sup>43</sup> Em *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*.

Aberto e pega um brilhante valiosíssimo em toca de um passeio de carro; “há os que querem ser grandes senhores e comandar muitos; há os que não conseguem se comandar a si mesmos” como ocorre com Esculápio<sup>44</sup> quando se diz dominar a casa e ser o patrão, quando é censurado por Farmácia ao dizer que ele não consegue governar a casa nem governar fora de casa; “Eles se casam com mulheres que logo repudiam. Eles amam, depois odeiam”, vemos muitos casos na sua poética, destacamos, Lindo<sup>45</sup>; “Vivendo em excessos, eles não tem nenhuma preocupação com a indignância de seus inimigos”, como faz Robespier<sup>46</sup> quando decide que para uma filha roubada por um soldado, a resolução do problema seria roubar do chefe ou do capitão um filho, que lhe faria bem mais falta.

Certamente não temos como deixar de relacionar as situações apresentadas acima por Demócrito com os enredos dos espetáculos de Qorpo-Santo. Teríamos muitas outras situações a relatar, mas acreditamos que essas já tenham sido suficientes para demonstrar o quanto seus preceitos se parecem.

---

<sup>44</sup> Em *A separação de dois esposos*.

<sup>45</sup> Em *Eu sou vida; eu não sou morte*.

<sup>46</sup> Em *Lanterna de fogo*.



### III. O ELUSIVO DESVENDADO NO TEATRO DE QORPO-SANTO

Naturalmente, *homem e imortal* são contraditórios, ou se se quiser, opostos. Mas existe imortalidade no homem. O frio e o quente se interpenetram; há um momento em que o frio se torna quente, e vice-versa.

Renata Pallottini<sup>47</sup>

O texto de Qorpo-Santo peremptoriamente refuta o lógico e aproxima-se do absurdo, já que em muitos momentos é elusivo e provoca no leitor indefinições que incomodam a ponto de dificultar o entendimento de algumas passagens, se não de todo o espetáculo. Isso decorre principalmente quando encontramos, ou melhor, não encontramos texto suficiente para explicar algumas cenas.

Existe no teatro de Qorpo-Santo uma insolência vestida de singularidade, como destaca Aníbal Damasceno em entrevista a Jane Cristaldo, considerando:

Ainda que mero artifício de estilo, só para fins de digressão, vamos aceitar que a singularidade ou o singular seja, forçando uma linguagem de feição roseana, “o espantante agradável”(…) Constróem a canoa a seu modo, com o número de paus que lhes dá na cabeça, na mais peculiar e nunca vista maneira. (TRAVESIA, 1984, p. XX)

A maneira com que a obra de Qorpo-Santo é constituída nos leva a entendê-la de maneira ímpar e insolente. Desta forma, encontramos um emaranhado de elementos significativos, obscuramente escondidos em algumas poucas imagens encobertas no texto, como se fossem fissuras deixadas por vários paus esquecidos (propositalmente ou não) e que precisariam ser desvendados ou completados para que a canoa pudesse navegar, ou melhor, no nosso caso, para o texto, revestido de sentido, possa vir a ser encenado.

---

<sup>47</sup> PALLOTTINI, 1988, p. 44.

### 3.1 Um Qorpo Semiótico: parâmetros para a semiótica literária

Não somos mais que figuras,  
 Como opina Aristides?  
 O célebre filósofo Lot?  
 Não quero eu crer nesse pó!  
 Qorpo-Santo

Em todo o teatro de Qorpo-Santo, deparamo-nos com lacunas no texto, o que nos causa uma sensação de incompletude, ou que provoca a necessidade de inferir ou imaginar alguma solução para elucidar o elusivo.

Em busca de um processo de desvendamento, fomos ao encontro dos elementos interpretativos necessários para completar as lacunas deixadas no texto do dramaturgo. Para isso, apoiar-nos-emos em um estudo semiótico, o qual se justifica devido seus textos se constituírem de verdadeiras colchas calidoscópicas, já que neles encontramos várias possibilidades interpretativas, quando da tentativa de preencher os desvãos textuais por ele deixados.

O texto teatral, bem o sabemos, é apenas (pre)texto para a encenação. Pode, dessa forma, parecer absurda uma interferência no texto de Qorpo-Santo, de forma a complementá-lo. No entanto, não vemos outra maneira de completar ou conferir sentido a eles. Além disso, ao procedermos assim, fazemos o que o dramaturgo previa necessário para a sua compreensão, tanto que, ao final de *Dois Irmãos*, contemporiza essa necessidade:

As pessoas que comprarem e quiserem levar à cena qualquer das minhas comédias podem bem como fazer quaisquer ligeiras alterações, corrigir alguns erros e *algumas faltas*, quer de composição, quer de impressão, que a mim por numerosos estorvos foi impossível. (Qorpo-Santo, 2001, p.126) (grifo nosso)

É certo que, *a priori*, nossa intenção não é apenas *levar à cena* e sim deixar os seus textos mais nítidos, quando possível, para que possamos refutar opinião corrente de

que os textos de Qorpo-Santo “são antes para ser lidos” (Marques, 1993, p. 15), e não para ser encenados. Para nós, isso é apenas mais um dos preconceitos em relação à obra e à história do Duque do Triunfo, que devem ser superados. Isso só será possível a partir do momento que atribuir *sentidos* a esses textos, o que, por sua vez, só será possível no momento em que fizermos um *parecer do sentido*, “que se aprende por meio de formas da linguagem e mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável, ainda que parcialmente” (Bertrand, 2003, p.11).

Este é um dos objetivos da utilização da Semiótica que ora compartilhamos. Para entender melhor como ela pode nos ajudar nesse estudo, recorremos a conceituação dada por Joseph Courtés no seu *Semiotique Narrative et Discursive*, ao considerar que

Restreindre le champ sémiotique, comme le font certains, à la communication, revient souvent à postuler une ‘intention’ de communiquer dont il sera toujours difficile de préciser le statut (1993, p.33)<sup>48</sup>

Isso significa que não podemos nem iremos limitar nossas análises às situações comunicativas, uma vez que entendemos a Semiótica na perspectiva de Bertrand, que considera como preocupação primaz “explicitar, sob a forma de uma construção conceitual, as condições da apreensão e da produção de sentido” (Bertrand, 2003, p.16). Mas, para chegarmos a essa *explicitação*, passaremos pela figuratividade que possui cinco instâncias redimensionadas em três, pois agrupa as três primeiras por considerá-las técnicas e analisa as duas outras separadamente. Para esse teórico, a quarta definição liga-a à Semiose, enquanto que a última nos leva para o que ele chama de *além-sentido*.

O primeiro grupo pode ser definido como semiótica figurativa, que compreende

---

<sup>48</sup> Restringir o campo semiótico, como se costuma fazer, à comunicação, fará com que imaginemos uma única ‘intenção’ do comunicar o que será difícil explicar sua origem. (tradução nossa)

todo conteúdo de um sistema de representação, verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em que entra em correlação com uma figura significativa do mundo percebido, quando ocorre sua assunção pelo discurso. As formas de adequação, lábeis e culturalmente moldadas pelo uso, entre essas duas semióticas – a do mundo natural e das manifestações discursivas das linguagens naturais – constituem o objeto da semiótica figurativa. (Bertrand, 2003, p.157)<sup>49</sup>

A Semiótica figurativa traz consigo o conceito de figuratividade, que se opõe às artes figurativa e não-figurativa ou abstrata, seguindo os parâmetros da Estética. Porém amplia este princípio e estende-o a todas as linguagens, verbais ou não, com o objetivo de “produzir e restringir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas (Bertrand, 2003, p.154). Isso se realiza na literatura sob o conceito de *mimese*”, que, em Aristóteles (1987, p. 203), se realiza da seguinte maneira:

como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós...

As experiências concretas traduzidas por *mimese* formam o apanágio que enraíza o sentido e fazendo com que possamos compreender de maneira mais ampla “os fenômenos semânticos e as realizações culturais inerentes aos textos literários, pois, ao lermos o texto literário, entramos imediatamente na figuratividade” (Bertrand, 2003, p.154), mas sabemos da dificuldade de se construir leituras satisfatórias de

Textos teatrais considerados ilegíveis e herméticos [pois] são textos que não sabemos ler, ou seja, para os quais não achamos nenhuma chave satisfatória. Com frequência, trata-se de textos que não obedecem às regras da dramaturgia clássica, aos quais o leitor se refere com maior ou menor consciência. Todo texto é legível se dedicamos tempo a ele e nos damos os meios para isso. (RYNGAERT, 1998, p. 27)

Tentar dirimir as dificuldades encontradas para entender esses textos é um dos papéis da semiótica figurativa, ainda mais quando falamos em entender ou dar sentido

---

<sup>49</sup> Este conceito foi atribuído por Bertrand apenas para a terceira definição de figuratividade, mas entendemos que ela conjuga as duas anteriores, já que compreende os planos do conteúdo como componente figurativo da primeira definição (Greimas) e da expressão ligada à percepção do mundo exterior da segunda definição (Courtés).

aos textos de Qorpo-Santo, já que no seu texto “inexiste qualquer preocupação de coerência psicológica” provocando, segundo Fraga (2001, p.11), o desaparecimento de “qualquer tipo de verossimilhança mimética com o que se convencionou denominar ‘realidade cotidiana’, decorrência (...) da falta de contorno das personagens e do mundo em que transitam”. Esse *status* vivido pelo texto de Qorpo-Santo o aproxima do que Breton define, ao considerar que quanto mais as relações entre as duas realidades

aproximadas forem longínquas e justas, tanto mais forte será a imagem -, se deve à justaposição, ao choque de realidades estranhas uma á outra, como uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de operações. (Apud Compagnon, 2003, p.77)

Grosso modo, referimo-nos ao inusitado, ao absurdo, ao surreal, ao onírico e a tudo mais que porventura ainda possamos rotular como distante do comum ou canônico. Esse dramaturgo constrói em seus textos utilizando-se do princípio da desconstrução<sup>50</sup> da fórmula romanesca do teatro de costumes e desenvolve uma forma completamente nova no enredo e nos conflitos. Isso o aproxima das vanguardas, antecipando-as, muito antes mesmo de elas se legitimarem, fazendo com que seus textos sejam considerados entre seus contemporâneos completamente sem sentido. O sentido será encontrado nesses textos no momento que compreendemos as imagens lá incrustadas.

Poderíamos, aqui, trazer à baila a dicotomia da intencionalidade do autor, já que encontramos como referência ao seu teatro o automatismo psíquico que o livraria do joio da intencionalidade e o traria para mais próximo do surrealismo, no entanto, ela não se faz necessária. Notamos que o texto tem “um sentido original (...) mas, também, sentidos ulteriores e anacrônicos (...) ele tem uma significação original, mas também significações ulteriores” (Compagnon, 2003, p. 87). Significações essas que precisam ser captadas pelo leitor para serem visualizadas em sua mente como em um filme que

---

<sup>50</sup> Essa concepção ora apresentada em nada se refere a linha filosófica desenvolvida por Jacques Derrida, por isso deixamos de lado qualquer comparação com seus pressupostos.

revele uma realidade. A pantomímica gestual existente nessa dramaturgia é defendida por Hirsch e nos remete a uma realidade ligada a um estágio de autonomia do sentido, já que nem sempre o sentido original se emprega ao momento de sua leitura. Há uma linha tênue que os separa e ao mesmo tempo os aproxima como anuncia Paul Ricœur:

Na medida em que o sentido de um texto se tornou autônomo em relação à intenção subjetiva de seu autor, a questão essencial não é mais encontrada, por trás do texto, a intenção perdida, mas desdobrar, de certo modo diante do texto, o ‘mundo’ que ele abre e descobre.<sup>51</sup> (Apud Bertrand, 2003, p.22-23)

É esse mundo significativo que desejamos revelar e indicar como elemento referencial para as novas significações. O leitor capta, não mais como um sujeito passivo e sim como um sujeito livre e com o anseio de chegar “a um elemento permanente e comum de interpretação”, algo como o *sentido* em oposição à *significação*” (Compagnon, 2003, p.144). Mais uma vez vemos essa dicotomia permeando nossas discussões, para Bertrand, na obra de arte, o leitor pressupõe uma significação textual pré-existente, o que o faz *centro do discurso*, já que ele é responsável por construir, avaliar, interpretar, apreciar, compartilhar ou rejeitar as significações. Além disso, o leitor é o responsável por criar a *cena imaginária* prenunciada por Ryngaert (1998, p. 30). Mesmo que ele esteja se referindo ao teatro contemporâneo temos que levar em consideração suas postulações quando analisamos o teatro de Qorpo-Santo, já que seus textos são bem mais próximos de uma *miscelânea curiosa* da modernidade, do que dos padrões de um *teatro de costumes* do século XIX. Doravante não se deve pensar que essa liberdade dada ao leitor possa ser o único filtro interpretativo. Devemos entender que a obra antes de tudo deixa pistas de sua significação e esta só se fará presente no momento que o leitor, com o seu universo cognitivo o interpreta. Dependendo do universo a que pertence poderemos nos deparar

---

<sup>51</sup> In.: RICŒUR. *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, p. 56-57

com uma multiplicidade de possibilidades, mesmo que nem todas sejam aceitáveis. Tais possibilidades (inter)ligam o texto ao leitor de uma só vez e em um só corpo, isso, porque para aquele que lê sua leitura é a verdade que ele projetou para o texto e essa verdade só será mudada mediante novas outras verdades que lhe forem apresentadas ou se as suas experiências mudarem.

Construir a cena durante a leitura e *mister* de toda a atividade de literária, mas quando falamos de textos complexos, lacunares, beirando o hermetismo, como é caso desse autor, torna-se imprescindível fazê-la, não que eles sejam incompletos em si, mas por serem o reflexo da natureza paradoxal do autor e das inusitadas tendências teatrais de vanguarda, que ele verdadeiramente antecipou.

Dessa forma, quando do primeiro contato com um texto desse autor não devemos nem vê-lo imediatamente sob uma capa antiga da máquina teatral nem se apoiar na dramaturgia tradicional, pois o que é visto pelo leitor como uma *solução cênica* pode ser evidente demais e provocar um encerramento das possibilidades interpretativas antes mesmo que pudéssemos apreender a sua intencionalidade. Esse é o cuidado que tentaremos ter quando de nossas interpretações e postulações cênicas, já que, ao ditarmos uma possibilidade performática, não estarmos também esgotando outras possibilidades de leitura e de atribuição de sentido, mas estarmos aferimos um sentido entre os vários possíveis de serem aplicados a esse texto de origem.

Sabemos que, contemporaneamente, o teatro não se enquadra mais no esquema clássico de representação, por isso, diz-se que ele representa menos que no passado, entretanto, compreende-se, de outro lado, que a representação encontrada no processo de representação teatral contemporâneo vai mais longe, já que na atualidade “tudo é representável”, isto é, nenhum texto está, **a priori**, excluído do campo do teatro por falta

de teatralidade” (Reyngaert, p.31). Esta concepção sobre a dramaturgia da contemporaneidade faz com que o texto de qorposantense seja incluído nessa vereda.

Em muitos casos encontramos a cena de Qorpo-Santo contemplada por essa visão, é o que acontece com *Ernesto*<sup>52</sup>, durante o seu monólogo, ao sentir necessidade de “fazer este serviço que tão impróprios (...), ou seja, se servir de certa sujidade, a que chamam de bacio ou bacia, etc. e etc. e tal”, a personagem se suja, quer dizer, em suas palavras, “sujou-se a sobrecasaca”. Realizar as necessidades biológicas que, para na visão da personagem são indignas, parece, no contexto, algo incompreensível, pois considerar um ato tão natural como impróprio, seria o mesmo que conceber que um adulto não soubesse se utilizar do banheiro sem que se sujasse ou sem auxílio de ninguém. Na cena está incutido o discurso aríete da contenda central, que questiona a troca de papéis no poder, isso pode ser visto quando o mesmo se lembra de uma pergunta que um dia lhe fizeram: “que é ou será melhor: ser servido ou servir?”. Respondo: seja melhor; seja pior; prefiro ser servido a servir”<sup>53</sup>. É por isso que ele considera impróprio de sua pessoa a higiene pessoal, pois fora acostumado, diante de sua posição social, a ser lavado por empregados ou por escravos e não realizar sozinho suas necessidades.

Sabemos que, na cena descrita acima, como em outras, o discurso proferido pela personagem deixa pistas, mas incutido nele percebemos uma necessidade imensa de ir além do escrito e alcançar aquilo que a semiótica literária chama de imaginar ou figurativizar, princípio este imanente ao leitor, já que

se não é nem coreógrafo, nem diretor, trabalha no entanto, para construir imagens pessoais que detém. É ainda necessário que ele organize as imagens persistentes impostas pela concepção dominante do teatro e que ouse a recorrer a um imaginário não convencional. (RYNGAERT, 1998, p. 31)

---

<sup>52</sup> Em *O hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido*

<sup>53</sup> Todas as referências desse parágrafo estão em *Qorpo-Santo*, 2001, p. 28.

Essa é a única maneira plausível que temos para imaginar a situação vivida por *Ernesto* e por inúmeros outros tipos construídos nesse teatro distanciado do convencional. A figurativização nós aproxima do conceito de isotopias apresentado por Greimas e desenvolvido na Semiótica Literária por Bertrand (2003, p. 186). Para esse autor, as isotopias são o caminho mais adequado para chegarmos às figurativizações, pois “a isotopia designa a interação de semas em uma cadeia sintagmática”. O autor salienta, ainda, que a interação apresentada nessa consideração refere-se às possibilidades significativas das palavras, dos signos, das figuras, tudo isso com o objetivo de garantir “a coesão semântica e a homogeneidade do discurso enunciado”. Dessa forma, a leitura percorre instâncias próprias marcadas na cadeia sintagmática. Fazer serviços impróprios aos homens por sua posição ou por sua empáfia, determina que a significação dessa realidade exterior se dê a partir do contexto sócio-histórico retratada pelo espetáculo. Isso nos remete ao contexto social vivido nos meados do século XIX, contexto este marcado por uma vida monarquista hipócrita e mal acostumada, que vivia para ser servida e não para servir. Não que esta seja uma particularidade desse período, mas torna-se, no (con)texto, uma marca dessa época.

Enveredando por esse caminho é que organizamos nossas análises. De forma similar a Bertrand, levamos em consideração a existência do que ele chama de *isotopias figurativas*, que acabam por organizar as impressões do leitor diante de objetos (narrativas) a serem desvendados. Isso só é possível estabelecer pelas leituras, alicerçadas pela superfície figurativa. É nesse momento que a leitura das narrativas leva em consideração três aspectos básicos: os atores, o espaço e o tempo.

Dependendo do texto e do seu grau de complexidade, podemos ter uma relação bem simples entre esses três elementos (ou não). Bertrand compara os extremos de uma receita de cozinha (representando o texto simples) e um poema simbolista

(representando o texto complexo) para notificar que a leitura poderá ser desenvolvida sobre a égide da hierarquização e do reconhecimento, isto é, seria necessário que se conhecessem adequadamente as isotopias existentes (atores, espaço e tempo) para ordená-las em uma hierarquia, já que “a análise textual consiste precisamente em selecionar e justificar uma ou várias isotopias que comandam a significação global” (Ibidem, p. 189). Entretanto, quando se trata de textos de certa complexidade, como é o caso de Qorpo-Santo, naturalmente construídos com base no automatismo psíquico denunciado por Breton e claramente defendido por Eudinyr Fraga, devemos considerar as divergências de concepções e interpretações, uma vez que nesses textos:

as divergências de interpretação se baseiam, boa parte delas, em diferentes seleções de isotopias regentes. Isso pode se dar tanto no mal-entendimento durante a conversação cotidiana, quanto na leitura ‘plural’ dos textos, permitida por sua polissemia. (BERTRAND, 2003, p.189)

Alertamos, no entanto, que não podemos restringir a dramaturgia desse autor a uma única característica, já que o notável de sua obra é exatamente a pluralidade de tendências ali encontradas, mas podemos concordar com Fraga ao considerá-lo arraigado à tendência Surreal, ao mesmo tempo, discordamos quando tenta limitá-lo, confinando-o às amarras do Surrealismo.

A leitura plural defendida por Bertrand é fundamental para que possamos entender Qorpo-Santo. Mas essa pluralidade não significa pensar seus textos de qualquer forma e imprimir a eles qualquer interpretação, pois o texto precisa se constituir significativamente em meio a uma cadeia semântica - que age sobre os traços e núcleos isotopantes - responsáveis pelo comando, produzindo coerentemente o desenrolar da interpretação. Isso só será possível se o resultado for, segundo Brandt (Apud Bertrand, p.193), “o de regular ‘as relações de força entre os lexemas

atualizados, um dos quais, o mais *forte*, atualiza seus classemas e os faz valer junto aos demais, menos *fortes*”.

Há um jogo de forças que, muitas vezes, existe de maneira forçada e que deve ser percebido diante da necessidade de um processo de negociação contínua com o sentido, em busca de concretização para a leitura, seja ela espontânea ou analítica. Essa postura caracteriza muito bem as leituras com base em textos de escrita automática e, por conseguinte, dos textos que compõem o teatro de Qorpo-Santo. Fraga salienta muito bem a presença dessa escrita automática ou do automatismo psíquico, fortemente desenvolvido entre os surrealistas.



## A META E A MORFOSE DE UM QORPO

Quando decidimos analisar o teatro de Qorpo-Santo vimos que seu texto fora construído com uma diversidade de temas pouco valorizados pelos artistas daquela época, principalmente os do teatro, e também que, nessa pluralidade, nós nos encontrávamos diante não só das temáticas, mas também, de outros aspectos peculiares a sua dramaturgia. Sabíamos de antemão da dificuldade que encontraríamos para elaborar análises convincentes de seus textos, uma vez que sua diversidade também engloba o campo estético. Neste fundamento da pesquisa em arte, elementar para os acertos de nossas concepções, encontra-se várias incertezas e muitas verdades, quando se fala no enquadramento de Qorpo-Santo a um único estilo, para muitos estudiosos, figurou como o principal objetivo a ser alcançado em boa parte das análises. Ao contrário, em nossa pesquisa vimos que sua diversidade acabou se tornando a *meta* daquele autor que, para alcançá-la, precisou se fazer de louco e criar em seu entorno uma *morfose*, para conquistar a liberdade necessária para seu trabalho: a denúncia de uma sociedade bem distante de seus ideais.

Com essa *metamorfose* desencadeada em sua vida, notamos que seria imprescindível aplicar a esse estudo não mais um olhar unilateral e sim observar seus textos como em um calidoscópio que gira e se deseja fazer perceber os textos nos vários ângulos possíveis neles existentes. Nossos *Olhares Caleidoscópicos do Teatro de Qorpo-Santo* tornaram-se uma prática, já que não há condições de aplicar uma análise sem levarmos em consideração às diversas possibilidades interpretativas que o texto nos dá, em especial, quando tomamos como referência teórica uma teoria repleta de possibilidades como é a *Semiótica Literária*.

Nossa pesquisa norteada por essa teoria da literatura construiu *o elusivo desvendado no teatro de Qorpo-Santo*, como premissa para completar as lacunas existentes no seu texto e apresentar uma proposta para entender (quando for possível) o teatro de Qorpo-Santo. Nossa tentativa de análise, com esse estudo, foi tentar comprovar que o texto qorposantense, apesar de ser muito recortado e repleto de vazio, precisa receber enxertos cênicos para ser considerado encenável. Não que seus textos como estão, sejam legados à leitura, mas produzem dificuldades representativas para o mesmo.

A dramaturgia, os críticos, os pares, os escritores, os poetas, os autores e o público do século XIX não estavam preparados para entender e aceitar o texto inovador e lacunar de Qorpo-Santo. É necessário completar as ausências para promover seus textos à condição de encenáveis. Mesmo que nós desejássemos transformar seus textos e dar condições para levá-lo à cena, sabemos que nem todos os textos têm essa condição.

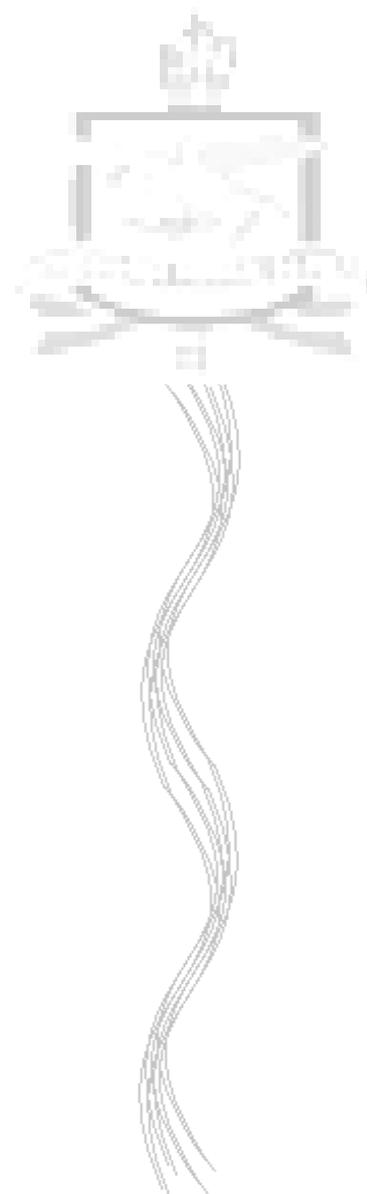
A dificuldade permanece graças a algumas situações completamente desconexas fazendo com que a meta não seja alcançada em sua plenitude. Encontramos no embrolho de sua dramaturgia situações que, por mais que tentemos resolvê-las, não conseguimos desmontar o profundo estado de morfose neles presente.

Desvendar o elusivo significa nos metamorfosear e irmos à busca a todo o momento de formas diferentes para desvendar os vagos da encenação. Mas quando conseguirmos desvendá-lo se entenderá que o trabalho não está terminado, mas fora encontrado um caminho para as muitas metamorfoses do teatro de Qorpo-Santo.

Saibamos, porém, que em nenhum momento tivemos a petulância ou a pretensão de criar um final para as discussões sobre a pessoa, a obra ou o texto de nosso autor. Para muitos, abrir demasiadamente o leque de enquadramentos de suas comédias

poderia ser visto como um ato de imprecisão, de incerteza ou medo. De certo modo é, mas por termos consciência da multiplicidade encontrada em sua obra, não temos como promovê-lo a essa condição de obra aberta, como prenuncia Umberto Eco.

Acreditamos que seja isso, o texto de Qorpo-Santo é assim, uma obra aberta para novas incursões e novos questionamentos. Tudo se torna possível à medida que desvendamos ou vamos em busca de desvendar os *Olhares Calidoscópicos do Teatro de Qorpo-Santo*.



## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANCHES, Augusto dos Santos. *As várias faces; teatro*. Coimbra: Portugália, 1943.
- AGUIAR, Flávio Wolff. *Os homens precários: inovações e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre: A NAÇÃO/IEL, 1975.
- AGUIAR, Moysés. *Teatro da anarquia: um resgate do psicodrama*. Campinas: Papyrus, 1988.
- AGUIAR, Moysés. *O teatro terapêutico: escritos psicodramáticos*. Campinas: Papyrus, 1990.
- ALBERTI, Verena. *O Riso e o risível: na história do pensamento*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- APPEL, Marta Lia Genro. *O teatro subversivo de Qorpo-Santo*. In: Revista VIDYA: Ficção, História, Poética. Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, vol. 19, n. 33, Jan/Jun 2000.
- ARISTÓFANES. *As Nuvens; Só para Mulheres; Um Deus Chamado Dinheiro*. Trad.: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio. *Cães da província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BARTHES, Roland. *Inéditos I: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 10ª edição. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture: suivi de éléments de semiologie*. Paris: Gonthier, 1965.
- BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1987.

BERGSON, H. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. édition électronique a été réalisée par Bertrand Gibier, professeur de philosophie en France. Paris: Éditions Alcan, 1900. Disponível na internet no endereço: [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/Bergson\\_le\\_rire.doc](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.doc) - 20/09/2006 - 11h23'

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula Zurawski; J. Guinsbug; Sérgio Coelho & Clóvis Garcia. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOECHAT, Walter. *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

BOUDOU, Telma Martins. *De Qorpo-Santo a Ionesco: a mise-em-scène de absurdo*. In: Caderno de pesquisa: Mestrado em Letras/Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: UFES, Centro de Estudos Gerais, DLL, 1998, p. 111-120.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

BURIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de & SCHIERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 2. ed. Lisboa: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2004.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro brasileiro: quatro séculos de teatro no Brasil*. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1986.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1997.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *O teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Scipione, 1995.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da poética aristotélica*. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 1998.

CARPEUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Fortes Santiago. 2ª Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COURTÉS, Joseph. *Sémiotique narrative et discursive*. Paris: HACHETTE Supérieur, 1993.

COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: HACHETTE Supérieur, 1991.

DEELY, John N. *Introdução à semiótica: história e doutrina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2 – teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995, pp. 125-173.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Orgs.). *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manoela Torres. Lisboa: Edições 70, 1993.

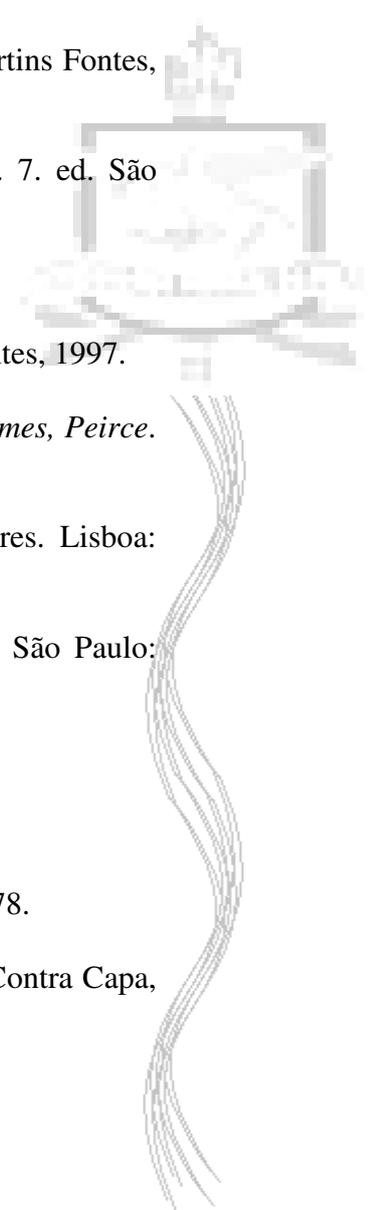
ELIADE, Mircea. *O mito e realidade*. Tradução de Paola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

ESPÍRITO SANTO, Denise (Org.). *Poemas — Qorpo-Santo*. São Paulo: Contra Capa, 2000.



ESPÍRITO SANTO, Denise (Org.). *Qorpo-Santo – miscelânea curiosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: EDUSP, Perspectiva, 1993.

FARIA, João Roberto. Qorpo-Santo: as formas do cômico. In: *Revista Língua e Literatura*. São Paulo: Departamento de Letras/USP, Ano XIV, Vol. 17, 1989, p. 155-169.

FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1964.

FISCHER, Luís Augusto. Qorpo-Santo um caso literário. In: *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira - USP. São Paulo: Editora 34, n. 2, 2001.

FRAGA, Eudinyr. Um Corpo que se queria santo. In: QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Teatro Completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

FRAGA, Eudinyr. *Qorpo Santo: surrealismo ou absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Debates)

GÓGOL, Nikolai Vassilievitch. *À saída do teatro: depois da apresentação de uma nova comédia*. Tradução de Arlete Cavalieri & Mário Francisco. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LOBO, Leonora. & NAVAS, Cássia. *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Brasília: MEC/SNT, 1974.

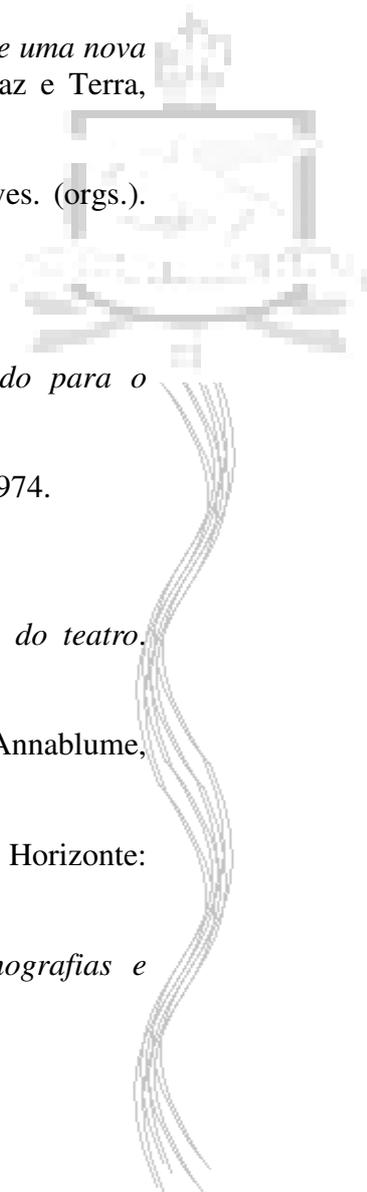
MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MALCHER, Sônia. *Palavra, voz, gesto, espaço, luz: por uma semiótica do teatro*. Belém: Gráfica e Editora Santo Antônio, 1994.

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

MARTINS. Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: UFMG/UFOP, 1991.

MARTINS, Gilberto de Andrade. *Manual para a elaboração de monografias e dissertações*. São Paulo: Atlas, 1994.



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

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. V. I, edição revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEREIRA, Teresinka. *O absurdo no teatro*. Angra dos Reis: Ateneu Angrense de Letras e Artes, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates).

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

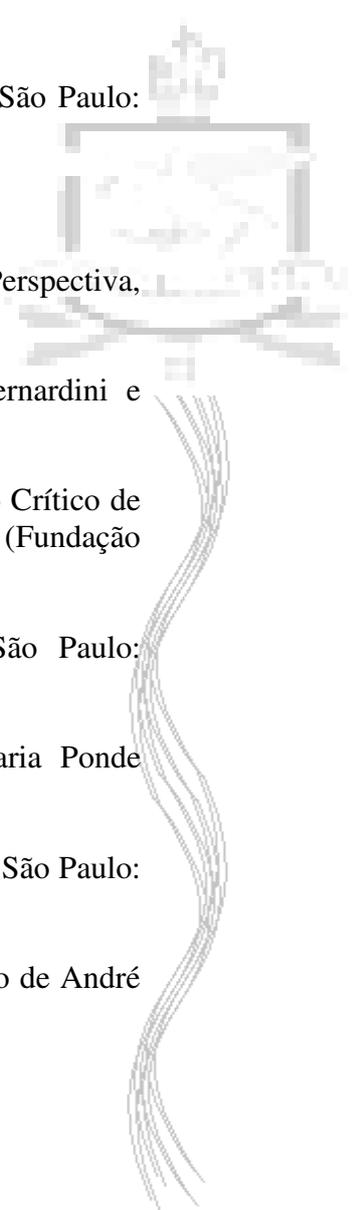
QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Teatro completo*. Estudo Crítico de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), 1980.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. *Teatro sempre / 72*. Org. Lígia Maria Ponde Vassallo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Janeiro/Março de 1983.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. São Paulo: Jorge Zahar, 2003.



RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros anos do rádio*. V. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na república. In: NOVAIS, Fernando A. *A história da vida privada no Brasil – República: da Belle Epoque a era do rádio*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* 10ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1992.

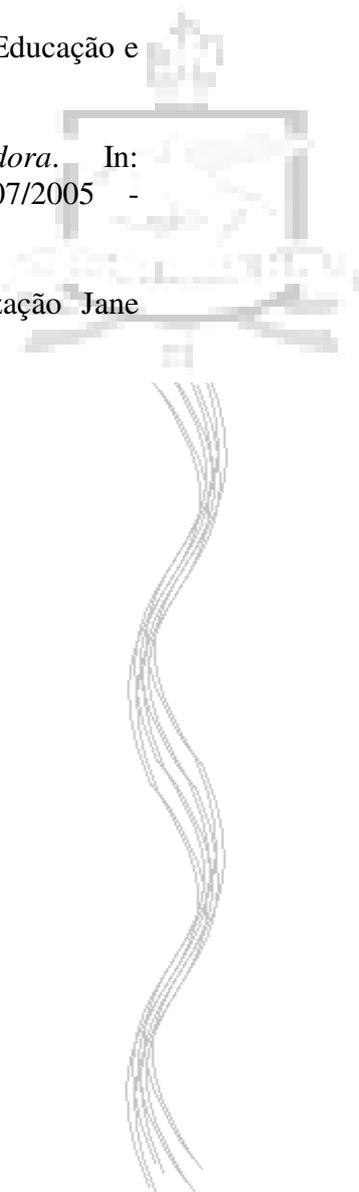
SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SOUSA, Jose Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional Teatro, 1960. 2v.

SOUZA, Maria Cristina. *Qorpo Santo – a loucura criadora*. In: <http://www.cefetpr.br/deptos/dacex/mcristina.htm> - capturado em 18/07/2005 - 18h05min.

TRAVESIA – Revista do Curso de Pós-Graduação da UFSC. Organização Jane Cristaldo. Florianópolis: Editora UFSC, n. 7, 1º Semestre de 1984.



**SITES – INTERNET**

<http://aliteratura.kit.net/panz.html>  
(30.08.05, 17h05')

<http://an.uol.com.br/2003/jun/24/0ane.htm>  
(30.08.05, 17h35')

<http://an.uol.com.br/2003/jun/16/0ane.htm>  
(30.08.05, 17h30')

<http://artguedes.vilabol.uol.com.br/qorpo.html>  
(11.09.05, 14h05)

[http://casca-verde.blogspot.com/2005\\_08\\_01\\_casca-verde\\_archive.html](http://casca-verde.blogspot.com/2005_08_01_casca-verde_archive.html)  
(11.09.05, 15h58')

[http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n\\_0002/vaudeville.html](http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0002/vaudeville.html)  
(11.09.05, 18h12')

<http://olhoazulegal.ubbihp.com.br/>  
(11.09.05, 12h09')

<http://paliavana.blogspot.com/>  
(11.09.05, 15h58')

[www.biblivirt.futuro.usp.br/textos/teatro.html](http://www.biblivirt.futuro.usp.br/textos/teatro.html)  
(30.08.05, 18h12')

[www.ciasaojorge.hpg.ig.com.br/credor.html](http://www.ciasaojorge.hpg.ig.com.br/credor.html)  
(11.09.05, 16h37)

[www.colegiosaofrancisco.com.br/site/Qorpo\\_Santo/0001.php](http://www.colegiosaofrancisco.com.br/site/Qorpo_Santo/0001.php)  
(24.07.05, 18h15')

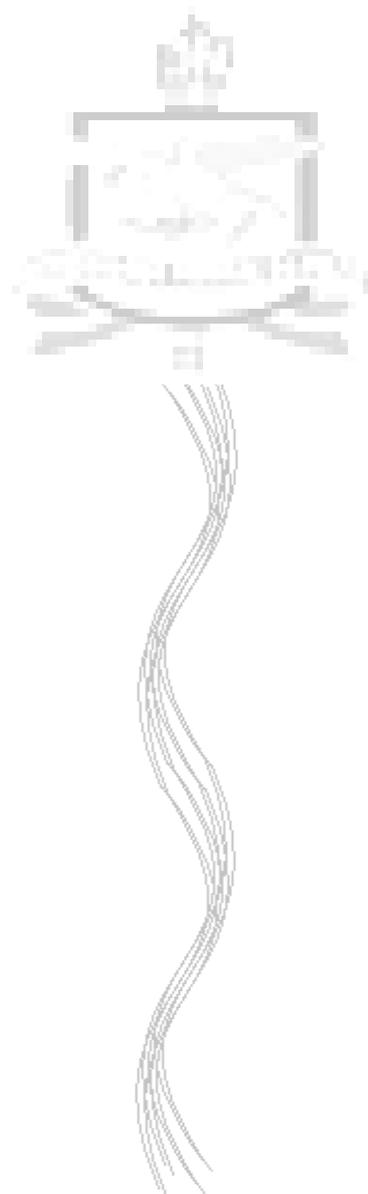
[www.cpovo.net/jornal/a109/n329/html/22leitur.htm](http://www.cpovo.net/jornal/a109/n329/html/22leitur.htm)  
(30.08.05, 17h50')

[www.cpovo.net/jornal/ftarde/n266/html/07deposi.htm](http://www.cpovo.net/jornal/ftarde/n266/html/07deposi.htm)  
(30.08.05, 18h01')

[www.dionisio.kit.net/biografias/QORPO\\_SANTO.html](http://www.dionisio.kit.net/biografias/QORPO_SANTO.html)  
(11.09.05, 13h22)

[www.estadão.com.br/divirtase/noticias/2001/jan/26/190.htm](http://www.estadão.com.br/divirtase/noticias/2001/jan/26/190.htm)  
(30.08.05, 17h12')

[www.feranet21.com.br/livros/resumos\\_ordem/caes\\_da\\_provincia.htm](http://www.feranet21.com.br/livros/resumos_ordem/caes_da_provincia.htm)  
(30.08.05, 15h40')



[www.nn.jor.br/htmls/qorpo.htm](http://www.nn.jor.br/htmls/qorpo.htm)  
(11.09.05, 17h35')

[www.nossaslendas.hpg.ig.com.br/assis\\_brasil\\_resumo\\_caes.htm](http://www.nossaslendas.hpg.ig.com.br/assis_brasil_resumo_caes.htm)  
(11.09.05, 17h46')

[www.palcoinsanio.hpg.ig.com.br/qorpo.htm](http://www.palcoinsanio.hpg.ig.com.br/qorpo.htm)  
(30.08.05, 17h39')

[www.secrel.com.br/jpoesia/qsanto.html](http://www.secrel.com.br/jpoesia/qsanto.html)  
(30.08.05, 18h05')

[www.teatrocompleto.hpg.ig.com.br/cultura\\_e\\_curiosidades/53/index\\_int\\_6.html](http://www.teatrocompleto.hpg.ig.com.br/cultura_e_curiosidades/53/index_int_6.html)  
(30.08.05, 17h45')

[www.triunfors.com.br](http://www.triunfors.com.br)  
(11.09.05, 14h29')

[www.uepg.br/noticias/fenata-programa.htm](http://www.uepg.br/noticias/fenata-programa.htm)  
(11.09.05, 16h05')

[www.vestibulandoweb.com.br/leitorbriga.htm](http://www.vestibulandoweb.com.br/leitorbriga.htm)  
(11.09.05, 12h15')

[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u9708.shl](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u9708.shl)  
(30.08.05, 14h55')

[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u9709.shl](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u9709.shl)  
(30.08.05, 15h09')

[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u9710.shl](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u9710.shl)  
(30.08.05, 17h11')

[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49626.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49626.shtml)  
(30.08.05, 16h12')

[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u34856.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u34856.shtml)  
(30.08.05, 14h17')

[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49625.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49625.shtml)  
(30.08.05, 15h14')

[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50633.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50633.shtml)  
(30.08.05, 16h25')

[www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50633.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50633.shtml)  
(30.08.05, 17h28')

