

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**EVA BEATRIZ HOLLAND**

**QORPO-SANTO E O TEATRO DAS RELAÇÕES:  
ANTROPOLOGIA, LITERATURA E LOUCURA**

**CURITIBA**  
**2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**EVA BEATRIZ HOLLAND**

**QORPO-SANTO E O TEATRO DAS RELAÇÕES:  
ANTROPOLOGIA, LITERATURA E LOUCURA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento Antropologia, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Selma Baptista.

**CURITIBA**

**2010**

Catálogo na Publicação  
Aline Brugnari Juvenâncio – CRB 9ª/1504  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Holland, Eva Beatriz

Qorpo-Santo e o teatro das relações: antropologia, literatura e loucura / Eva Beatriz Holland. – Curitiba, 2012.  
178 f.

Orientadora: Profª. Drª. Selma Baptista

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Qorpo-Santo, 1829-1883 – Crítica e interpretação. 2. Teatro brasileiro. 3. Literatura e antropologia. 4. Loucura na literatura. I. Título.

CDD 301


**73ª ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE JULGAMENTO DA  
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO,  
APRESENTADA PELA ALUNA EVA BEATRIZ HOLLAND  
EM SESSÃO PÚBLICA**

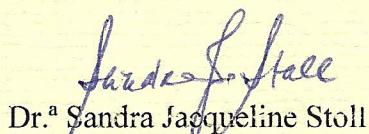
Aos quinze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e dez, às quatorze horas, na sala 613 do Edifício D. Pedro I, reuniu-se a banca examinadora, designada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná, composta pelos seguintes Professores Doutores: Selma Baptista (orientadora), Walter Lima Torres (DELEM/UFPR) e Sandra Jacqueline Stoll (UFPR), para julgamento da Dissertação intitulada "*Qorpo-Santo e o teatro das relações: antropologia, literatura e loucura*", de Eva Beatriz Holland. Foi aberta a sessão pela presidente, professora Selma Baptista, apresentando ao público os demais membros, passando a palavra em seguida à mestranda, conferindo-lhe trinta minutos para exposição de seu trabalho. Concluída a exposição, passou-se à arguição. Os avaliadores fizeram suas observações e críticas no prazo de trinta minutos, na seguinte ordem: Walter Lima Torres e Sandra Jacqueline Stoll, tendo a mestranda igual tempo para resposta. Ao final, a presidente suspendeu a sessão para que fosse decidido o julgamento. A banca decidiu pela Aprovação da mestranda, com conceito A.

**Recomendações da banca:**

**Banca examinadora:**

  
Dr.ª Selma Baptista (orientadora)

  
Dr. Walter Lima Torres

  
Dr.ª Sandra Jacqueline Stoll

Ao meu pai, que sempre se disse louco;  
à minha mãe, que sempre me disse que tudo tem sua razão.

## **Agradecimentos**

Sou grata a todos que de perto ou de longe deram suporte teórico e afetivo para a realização deste trabalho.

A todos de quem me afastei e me aproximei neste tempo de pesquisa, grata pela paciência na espera e compreensão na pressa, mesmo que não nominalmente citados, sintam-se lidos nestas linhas.

A Deus, criador de pessoas e temas, permissor de todas as situações.

- Você sabe - diz o doutor Joaquim Pedro -, estive lendo as peças de teatro que Qorpo-Santo me emprestou.

- É? - diz (Landell), continuando a marcha. - E então?

- Curiosas. Nunca li nada igual. Quer saber?

Como o colega não responde, Joaquim Pedro considera-se autorizado:

- Uma delas chama-se *Um credor da fazenda nacional*, que vai e volta a uma repartição em busca de um dinheiro que o governo lhe deve. O porteiro e o contínuo são revolucionários e anarquistas; querem uma revolução que acabe com a monarquia constitucional, com todas as repartições públicas, que chamam de imposturas, e querem fazer uma liga de todos os que são ligados. E enquanto falam, o autor indica que se deve ouvir trovoadas e relâmpagos no palco.

- A mim me parece forte demais. E depois, como é que se provoca relâmpagos e trovoadas em plena ação?

- Não sei, mas o autor marcou assim mesmo: relâmpagos e trovoadas. Mas isso não é nada.

Landell sorri, divertido.

-E o credor, o que acontece com ele?

-Entra no gabinete do contador e retorna furioso, sem pagamento. Disseram-lhe para voltar na segunda-feira. E você sabe quem é o credor? O próprio Qorpo-Santo.

- Então ele é personagem? Isso é inédito.

- Pois é. Ele mesmo, com o nome completo: José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo.

- E o que lhe dizem?

- Para falar com um certo senhor Barbosa, que não resolve o seu caso, porque há três ofícios da presidência a serem despachados com o inspetor. O credor, cada vez mais fora de si, dá meia-volta e ao sair encontra outro credor, tão raivoso como ele, que está imprecando contra todos os funcionários públicos. O credor Qorpo-Santo, aparentemente sem motivo, dá-lhe uma caixa de fósforos.

- E que faz o outro credor?

- (...) num acesso de loucura, toca um fósforo aceso numa mesa, incendiando-a; faz o mesmo a uma segunda mesa, depois a outra, os papéis se incendeiam, forma-se um rebuliço geral na repartição, com gritos de fogo! Fogo!, os funcionários se xingam uns aos outros, atiram-se livros e penas e tudo acaba em fogo.

Landell está perplexo.

- Inclusive o edifício do teatro. Mas esta peça não pode ser representada!

- Ou apenas uma vez - diz Joaquim Pedro, dando uma risada.

(Brasil, Assis. *Cães da província*. Mercado Aberto: Porto Alegre, 2003 p. 202-204.)

## Resumo

Este trabalho trata da análise etnográfica das dezessete peças teatrais de José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, escritas entre 31 de janeiro e 16 de junho de 1866, não encenadas pelo período de cem anos. Através da noção de pessoa em Antropologia e de personagem na ficção, é traçada a construção da personagem Qorpo-Santo em sua construção autobiográfica como autor e o reconhecimento biográfico e bibliográfico do autor através do tempo. O tempo é um fator propulsor desta análise, por conta de sua passagem acarretar processos históricos, sociais e culturais que permitiram que um escritor considerado louco (autodenominado santo) fosse reconhecido como autor e, um texto outrora marginalizado, viesse a ser reconhecido como obra. O curto período em que as peças foram escritas resultou em um conjunto de textos teatrais de curta duração aglomerados de personagens, cenários e situações que revelam uma obra complexa: histórica, sociológica e testemunhal. Estas situações são explanadas por meio da compreensão da intertextualidade e hipertextualidade como leituras possíveis, devido ao diálogo que apresentam com outras obras e ao entrelaçamento entre as peças, possibilitando a expansão da narrativa em analogia com a análise estrutural do mito, conforme Claude Lévi-Strauss.

**Palavras-chave:** Antropologia; Literatura; Peça Teatral; Qorpo-Santo.



## **ABSTRACT**

This paper brings an ethnographic analysis of the seventeen theater plays by José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, written in 1866 between January 31<sup>st</sup> and June 16<sup>th</sup>, yet not performed for one hundred years. Through the notion of person in Anthropology and of character in fiction, the construction of the character Qorpo Santo is described in its autobiographic construction as an author, as well as his biographic and bibliographic recognition through time. Time is a propelling factor in this analysis, due to the fact that its passage entails historical, social and cultural processes which allowed a writer considered insane (self-proclaimed saint) to be recognized as an author, and a text, once considered marginal, to come out as oeuvre. The brief period in which the plays were written resulted in a set of short play scripts full of characters, sets and situations which reveal a complex work: historical, sociological and testimonial. These situations are explained through the understanding of intertextuality and hypertextuality as possible readings, on account of the dialogue with other work and the entwinement among them, enabling the expansion of the narrative into an analogy with the structural study of myth by Claude Lévi-Strauss.

**Keywords:** Anthropology; Literature; Theater Plays; Qorpo-Santo.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I – DA PESSOA À PERSONAGEM: AUTOR E LOUCURA NA CONSTITUIÇÃO DA OBRA .....</b>	<b>23</b>
1.1 Preposições teóricas.....	23
1.2 Sobre a pessoa José Joaquim de Campos Leão: dados documentais, biográficos e bibliográficos.....	28
1.2.1 Biografia no século XIX: dados documentais.....	28
1.2.2 Bibliografia: exclusão e aceitação.....	30
1.2.3 Biografia no século XX: certezas e ilusões (auto)biográficas.....	34
1.2.3.1 Hécio Pereira da Silva.....	38
1.2.3.2 Eudinyr Fraga .....	39
1.2.3.3 Denise Espírito Santo .....	42
1.2.3.4 Rodrigo Costa Marinho .....	43
1.3 De um <i>José-Qualquer</i> a um <i>Qorpo-Santo</i> : loucura e personagem .....	45
1.3.1 A noção de personagem.....	46
1.3.2 A loucura e a literatura.....	50
1.3.3 A loucura em Porto Alegre no século XIX. Paralelos com hospitais psiquiátricos do século XX.....	56
1.3.4 Autobiografia ideal .....	61
<b>CAPÍTULO II – A obra.....</b>	<b>65</b>
2.1 A expansão da obra.....	65
2.2 A apresentação da obra: características hipertextuais e intertextuais ....	69
2.2.1 A hipertextualidade: uma analogia possível.....	70
2.2.2 A intertextualidade: leituras complementares à obra teatral .....	72
2.2.3 Fé e obra: a intertextualidade com a narrativa bíblica .....	74
2.2.3.1 O chamado para a santificação .....	74

2.2.3.2 A missão de instruir através da escrita .....	77
2.2.3.3 Submissão às autoridades.....	78
2.2.3.4 Relações naturais e sociais .....	79
2.3 Características da obra: biográfica e cíclica .....	81
2.4 A constituição da obra: compressão de tempo e espaço e aglomeração de elementos cênicos .....	82
2.5 Condensação da obra.....	87
<b>CAPÍTULO III – Etnografia da obra .....</b>	<b>90</b>
3.1 Guia de leitura etnográfica.....	90
3.2 Resumos: proposta de leitura hipertextual.....	90
3.3 Reconstruindo a narrativa: reorganização da lógica textual a partir da aproximação da narrativa em eixos temáticos.....	117
3.3.1 A relação com o sagrado: O chamado.....	117
3.3.2 A relação com a sociedade: A esqrita.....	124
3.3.3 As relações de poder .....	127
3.3.3.4 Relação sociedade/indivíduo: Incômodos e privações .....	140
3.3.3.5 As relações naturais e sociais: a ordem e a desordem da família e das coisas .....	150
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>168</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>172</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>176</b>

## APRESENTAÇÃO

O caminho percorrido para chegar a este trabalho foi longo e turvo. Quando ainda aluna de graduação no curso de Ciências Sociais e não no de Teatro como o pretendido, contribuí para a formação de um grupo de teatro juntamente com o restante da minha turma com a mesma frustração. Após nossa primeira apresentação fomos chamados para reavivar o adormecido Grupo Qorpo de Teatro Universitário da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus Toledo. Até então não sabia da existência deste *Qorpo-Santo* que dava nome ao grupo. “Um autor gaúcho louco do século XIX, precursor do Teatro do Absurdo”, me disseram. “Teatro do Absurdo no século XIX?” “Por que corpo com Q?” “Este texto não faz sentido. Por que santo?” Foram meus primeiros questionamentos sem respostas.

Quando pela primeira vez li *As relações naturais*, pensava apenas na representação, pois até então a leitura era despreziosa, distante de preocupações acadêmicas. Tentava escolher uma personagem para representar, tentava imaginar a cenografia da peça, a maneira como ela poderia ser dirigida, qual o tipo de iluminação e qual sonoplastia e figurinos seriam ideais para que o texto permanecesse fiel à idéia do autor. De que maneira poderia captar a carga dramática do texto e passá-la ao público, diante de um núcleo tão fragmentado de personagens, e de enredos que poderiam não terminar quando fechassem as cortinas? Qual afinal era a *idéia do autor*? Se ele se propunha “santo”, por que problematizava a liberdade sexual? Seria necessária a representação consecutiva de suas 17 peças na ordem cronológica em que se apresentam para que o público capte esta idéia, ou seriam necessárias releituras, em que se abrissem e fechassem parênteses colocando a vida e demais obras do autor em seu centro para que se transmitisse com clareza o que haveria de ser representado? De qualquer forma, não seria tão fácil chegar a esta tão esperada clareza a respeito deste *Qorpo-Santo*. Por vezes me perguntei também se estes textos que transitam tão largamente entre teatro e literatura foram realmente escritos para serem encenados.

De fato eles foram apresentados ao grande público como textos de teatro, especialmente depois que foram representados pela primeira vez, em função do momento: os anos sessenta e a busca da ousadia para quebrar com a tradição do “teatro romântico” apresentada pelo chamado “teatro do absurdo”. Assim, *Qorpo-Santo* foi apresentado como um dramaturgo precursor desta nova escola teatral. Foi a curiosidade em torno desta escrita produzida 100 anos antes de se pensar sobre a possibilidade da mesma que levou muitos a pensarem que seu autor era um gênio visionário e ainda hoje a principal questão que é levantada pelo pesquisador que se propõe a estudá-lo, de forma consciente ou não é: de onde vem este suposto “ineditismo”?

Posteriormente surgiram os interesses de pesquisa sobre a obra deste autor. Abordá-lo como tema de pesquisa para a dissertação de mestrado em Antropologia Social foi um desafio proposto por minha orientadora, Selma Baptista. Começaram então as leituras mais acirradas e a procura por autores que pudessem pôr luz sobre estas peças obscuras. Li o que mais pesquisadores escreveram sobre elas, mas classificá-las como absurdas ou surreais e estudá-las desta maneira não me convencia. Conheci a pesquisadora Denise Espírito Santo que, muito solícita, disponibilizou seu material de pesquisa e muito me ajudou com suas inquietações sobre a obra. Apresentou-me textos não publicados da *Ensiqlopédia* produzida por *Qorpo-Santo*, arquivada em um microfilme.

Confesso ter apresentado resistência em relação à questão da loucura deste autor como ponto de partida para a análise de sua obra. O fato de muitos críticos julgarem sua sanidade mental como classificadora do *status* da obra – se exaltada por ser obra de gênio, se excluída por ser obra de louco, ou ainda, se esta loucura foi positiva ou negativa para o processo de criação – me incomodava profundamente. Por outro lado, este mesmo processo de rejeição/aceitação da obra em determinados momentos, abriu espaço para a discussão da rejeição/aceitação da loucura em diferentes épocas e sociedades, uma vez que para esta análise não importa a loucura em seus aspectos neuropsiquiátricos ou a influência das alterações do estado da mente no processo criativo, e sim, a maneira pela qual o “louco” é aceito/rejeitado por determinados grupos sociais,

uma vez que, mesmo marginalizada, a existência da loucura é um fato sociológico, um fato “total”, como teria dito Marcel Mauss.

Juntando a narrativa contida na *Ensiqlopédia* em aforismos, poesias, sátiras, anotações e textos autobiográficos aos estudos já realizados sobre este autor, me propus a investigar o texto teatral escrito, e não-representado, entendendo-o como uma narrativa em defesa de sua sanidade, uma vez que a loucura do autor como propulsora da obra e de todas as aventuras, contradições, confusões, risos, choques, espantos, estranhamentos, alegrias e náuseas que ela apresenta, não permitiria a um autor ser autor, nem a uma obra ser obra, em um século em que a loucura era silenciada e o louco excluído.

Assim me aventuro por estas obras, entendendo que o “caminho longo” para uma possível compreensão destas peças começa a ser trilhado agora, e a partir do trabalho etnográfico a névoa apenas começa a se dissipar.

## INTRODUÇÃO

(*Para o público.*) Não há dúvida, comecei por comédia e acabo em romance! Representar-se-á, portanto, em todo o mundo habitado, pela primeira vez, uma novíssima peça teatral tríplice chamada “Comédia, romance e reflexões”! (Bate nas palmas até o cair o pano.) (Última fala da peça *A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada*. (QORPO-SANTO, 2001 p. 70)

Conhecemos hoje as dezessete peças escritas entre 31 de janeiro a 16 de junho de 1866 por *Qorpo-Santo*. Elas nos foram apresentadas como precursoras de uma corrente teatral que surgiu na França na década de 1960 – o Teatro do Absurdo – e, representadas nesta década com fins de afirmar a genialidade de um autor subversivo e visionário, incompreendido em sua época e aceito na nossa. No entanto, quanto mais nos aproximamos deste autor, mais percebemos que ele e sua obra, apesar de hoje serem aceitos e representados, ainda permanecem incompreendidos.

*Qorpo-Santo* estava ciente de que suas peças não obedeciam aos padrões da dramaturgia tradicional. As afirmações de peças que começam por comédia e terminam por tragédia ou romance são constantes e, possivelmente, o autor ainda não havia visto peças em que as personagens conversassem com o público e os levassem à reflexão. Mesmo sendo possível encontrar elementos que aproximem estas dezessete peças, aparentemente inclassificáveis, ao teatro do absurdo, ao surrealista, ao brechtiniano, ou qualquer corrente teatral moderna, não existe referência anterior à escrita qorpo-santense que indique uma “inspiração” para sua dramaturgia. Assim sendo, não há aqui a pretensão de explicações da obra em suas origens históricas, tão pouco o questionamento a respeito de sua influência sobre o teatro moderno.

Por todas estas razões iniciais, a proposta para o estudo destas peças se concentra nos elementos *textuais* encontrados nelas mesmas, pois mesmo considerando a atribuída inadequação e/ou inovação dramatúrgica, o contexto histórico e social na determinação da sua produção, e até mesmo a loucura do autor, é no próprio texto, fundamentalmente, e por meio de várias aproximações, que buscamos elementos para sua análise.

As dezessete peças incluindo as pouco mais de duas páginas de *Uma pitada de rapé*, anunciada como “comédia em três atos”, incompleta e sem data, foram escritas em menos seis meses. A pressa do autor em terminar seus escritos não permitia que ele os revisasse para eventuais correções, dando ao possível diretor a liberdade de fazer as correções necessárias para a representação, conforme a nota que deixou ao final da peça *Dois irmãos*, onze anos após tê-la escrito:

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. Porto Alegre, terça feira. 17 de julho de 1877. O autor José Joaquim de Qampos Leão Qorpo-Santo. (QORPO-SANTO, 2001 p. 126)

*Qorpo-Santo* dedicou grande parte de sua vida à atividade da escrita, iniciando em 1852, parando apenas 1883, ano de sua morte. Em 1860 começa a pensar na *Ensiqlopédia* e reunir todos seus escritos para compilá-los nesta única obra, trazendo um volume exclusivo à obra teatral, que foi escrita em um período no qual o autor se dedicou apenas a este estilo literário, pausando a produção de outros textos, sendo que em outros tempos (os outros 31 anos de sua produção) não há registros de outras peças, apenas mencionado o desejo de escrevê-las<sup>1</sup>.

A obra feita em dezessete anos – contados do início das atividades da escrita até a publicação do primeiro compêndio – incluindo as peças que foram escritas exclusivamente em seis meses e reunidas sob o nome *Ensiqlopédia*, traz o subtítulo *Seis meses de uma enfermidade*. Seria afinal uma enfermidade de seis meses ou de trinta e um anos, a contar todo tempo de escrita de sua vida?

Este questionamento retórico se justifica porque nada ou muito pouco dos demais textos de *Qorpo-Santo*, escritos mesmo antes de sua reclusão ao hospital psiquiátrico, foge à escrita *compulsivamente* efetuada em seis meses.

---

<sup>1</sup> “Hei de ainda em horas de disposição escrever as seguintes comédias e trajedias: 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. / As frutas do meu tempo. / 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.” ( QORPO-SANTO in ESPÍRITO SANTO, 2003 p. 97-98)



Não existem narrativas longas como contos, romances ou novelas entre os escritos por *Qorpo-Santo*, logo, as peças teatrais não são exceção ao estilo literário do autor, pois quase toda a sua literatura foge aos padrões vigentes em relação ao “encadeamento” da narrativa – início, desenvolvimento, clímax, fim – presentes no romance, no conto, no ensaísmo e em peças teatrais do romantismo, realismo, etc.. Assim, é possível identificar diversos aspectos de sua característica literária nos textos teatrais: pensamentos, aforismos, sátiras, fragmentos autobiográficos, poesias em que a preocupação com a métrica dos versos ora existe ora não, resultando sempre em textos curtos, idéias ditas sem rodeios, expostas e resolvidas rapidamente, sem enredos ou construções que levem ao desenrolar (início-meio-fim) que pede o romance. Suas peças teatrais são, então, uma espécie de síntese de seu pensamento, na qual suas crenças, sua cosmovisão e seu estilo literário estão impressas.

*Qorpo-Santo* não foi um teórico, e para alguns críticos sequer foi dramaturgo. Sua escrita estava relacionada à sua loucura. O ato monomaníaco da escrita e obviamente o pensamento que esta escrita expressava foi a principal causa de seu isolamento social: a separação de sua esposa e filhos, a interdição judicial de seus bens, o afastamento do exercício de sua profissão, tanto da licenciatura quanto do comércio, sua reclusão em hospital psiquiátrico e a constante luta para provar sua sanidade mental. Tudo isso veio acompanhado, ou ainda, antecedido pela crença em ter recebido um chamado divino para a santificação, que o levou a ouvir vozes. Passou a ter uma postura radical diante do que ele mesmo denominaria posteriormente de “relações naturais”, mas antes de tudo, o desejo pela santificação do corpo e purificação da alma o fez pensar nestas relações, uma vez que a idéia de relações não se limita às relações sexuais. Sua dramaturgia, com ou sem aspas, é empírica. Nas palavras de Marinho, “uma ode à vida e às relações interpessoais” (MARINHO, 2008 p.52), em que as vozes tumultuadas que ocupavam sua mente, trazendo lembranças de presenças distantes, trazendo napoleões, inácias, juízes, calças e chapéus entre tantas outras coisas e idéias perdidas para um espaço mínimo de representação

em “uma obra engendrada pela vida e não por modelos estéticos” (CESAR apud MARINHO 2008 p. 56).

Este teatro escrito no século XIX é considerado hoje um teatro moderno. Não foi aceito em sua época pois os elementos que apresentava não eram conhecidos, sendo plausíveis aos atores e públicos do século XX e XXI, a partir de quando fomos educados para nos agradarmos do absurdo, da rapidez na representação, das falas curtas, de pensamentos filosóficos expressos ainda que descolados de alguma lógica seqüencial.

Se a respeito da produção artística considerarmos o que nos diz Bourdieu, por exemplo, sabemos que o pesquisador que estuda os campos de produção cultural deve estar ciente de que cada um destes campos está situado dentro de um *espaço de possíveis* a partir do qual o produtor “tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais” (BOURDIEU, 1996 p. 53). Fatores econômicos, sociais e políticos do momento em que a obra é produzida e também a história a partir da qual a obra é produzida (que neste caso deveria ser a História do Teatro) funcionam como um sistema comum de coordenadas para a produção e aproximaria, objetivamente, os criadores contemporâneos e suas criações, mesmo que não se refiram uns aos outros.

Assim, encaixar estas 17 peças segundo a lógica de classificação de qualquer vertente moderna se torna complicado se pensarmos no abismo que separa as preocupações sociais existentes entre estas épocas. Apenas para citar alguns exemplos, alguns fatores que impulsionaram as dramaturgias que buscaram a ruptura com a dramaturgia clássica foram o horror do Pós Guerras, a valorização do indivíduo, a “morte de Deus” e a filosofia existencialista do século XX, nenhum deles comum ao século XIX.

Seguindo o modelo de Bourdieu para o caso específico de *Qorpo-Santo*, a história será tomada a partir da produção até seu reconhecimento: sua obra foi apreciada como tal um século depois de ter sido escrita, pois outros campos além do artístico estão envolvidos no processo de acolhimento. A aceitação – ou reconhecimento – da loucura em seus aspectos criativos, a valorização do “eu” na

obra de arte e as questões religiosas e sexuais - se impõe como fatores constituintes de uma obra não somente artística, mas também testemunhal, histórica, sociológica. A ausência de uma apresentação sistemática da história do teatro no século XIX se deve ao pressuposto de que o teatro de *Qorpo-Santo* não era fruto de uma militância, não pretendia equiparar-se ou situar-se lado a lado com os produtores teatrais da época e de certo modo até desinteressado do campo artístico.

Seu “sistema de possibilidades estilísticas” era limitado. Isso por que entre o gosto artístico da corte e das camadas populares, o teatro no século XIX oferecia aos seus produtores opções que transitavam entre o romantismo importado dos palcos europeus e as comédias de costumes picantes à brasileira. Dos “possíveis originais entre aqueles que já estavam socialmente constituídos” (Ibidem, p. 63), *Qorpo-Santo* escolheu o *humour* (contudo muito distante do *glamour* shakespeariano) para transformar em ironia, o *estereótipo* para transformar em agressão e denúncia, e o *teatro*, não como instrumento político de luta ou artístico de representação, mas obstinadamente como exposição da sociedade do seu tempo. A loucura o colocou em um lugar alheio entre os pólos dominante/dominado de criação artística que o permitiu ter uma liberdade de trânsito, no sentido de que não há um posicionamento do autor entre estes pólos, mas há um lugar para ele na exclusão de ambos, ou seja, está sempre situado à margem: não possuía o discurso totalizador do dominante, nem o de ruptura e luta política do dominado, antes, transitava entre os dois sem posicionamento claro.

Como aparentemente *Qorpo-Santo* não tinha intenção de produzir nenhuma transformação artística com seu teatro, não causou nenhum efeito em sua época, antes, permaneceu no *local de exclusão* ao qual pertencia. Foi um século mais tarde, quando o cenário de produção artística tornou-se propício às inovações que o teatro de *Qorpo-Santo*, mesmo sem propor coisa alguma de maneira formal, teórica ou dramatúrgica, sugeria através de leituras e comentários ao seu trabalho, uma apropriação de suas peças como teatro de ruptura, inovador.

Muito do que hoje conhecemos deste autor é vindo de interpretações e recortes de sua obra. Sempre vinculando ousadia a seu nome, críticos e autores –

a própria sociedade gaúcha – optaram primeiramente por escondê-lo até que parte de sua obra fosse perdida, e, posteriormente, por mostrar alguns *fragmentos* de seu teatro e de suas poesias.

Para escapar à avaliações do seu trabalho que caíram em sistemas classificatórios da arte em si, situando-o como um dramaturgo “avant la lettre”, ou, por outro lado, que o descartaram totalmente como autor em razão de sua disfunção psíquica, existe a possibilidade de problematizar seu lugar neste universo da escrita através de uma abordagem interdisciplinar que envolve a Antropologia, a Literatura e a Filosofia.

Em termos da Antropologia, há que considerar o caráter “performático” da sua escritura, através dos aspectos ritualizados de um cotidiano fragmentado, disjuntivo, mas pleno de significados em suas cesuras, apreendidas pelas suas “margens”, pelo caráter liminóide de suas rubricas que, ao mesmo tempo em que a constitui como teatro, dissolve-se em múltiplos planos, temporalidades e vozes dos quais destacam-se aspectos que podem revelar o universo social e cultural de seu tempo nesta construção narrativa. Há que considerar, também, a relação entre sua vida e sua obra a partir da sua auto-representação, o que sugere a possibilidade de pensar sua trajetória como um infindável “drama social”, sem sua fase de reintegração (redressive phase), como propôs Victor Turner em vários dos seus trabalhos. Este aspecto torna-se muito sugestivo se for considerada sua ambigüidade diante da oposição sagrado/profano, louco/são, entre outras.

Sem dúvida, em se tratando de teatro, esta “performatividade” é explícita não apenas nas falas, personagens e ações, mas também nas rubricas que o autor deixou, segundo o conceito de “performance” como uma atuação da cultura através dos sujeitos, e suas narrativas como um comportamento “restaurado”, conforme Richard Schechner.

Em termos literários, por sua vez, há que se destacar a questão da intertextualidade de sua dramaturgia com a narrativa bíblica e com o discurso religioso e moral do cristianismo seguido pela sociedade do seu tempo. Existe também a configuração dos temas dispersos na narrativa, bruscamente

interrompidos em uma peça e retomados em outra, o que aponta, também, para uma possibilidade de ler estes textos como sendo hipertextos.

Em termos de uma filosofia da linguagem há a proposta de aproximação com vários escritos de Michel Foucault nos quais cruzam-se as questões anteriores, unidas pelo estatuto da loucura e sua expressão na linguagem e na construção do “eu” fragmentado, disperso, mas que produz sentido naquilo que escreve.

A obra de *Qorpo-Santo* nunca foi desvinculada de sua vida. Embora ninguém ainda tenha proposto escrever abertamente uma biografia do autor, da mesma maneira ninguém deixou de citá-la para dar seu parecer sobre a obra. Assim sendo, um dos pontos a serem tratados é a loucura produtiva, manifesta através da vida do autor, apresentada em exposições de dados biográficos documentais, algumas suposições feitas na tentativa de chegar à obra a partir de reconstruções biográficas e os registros autobiográficos deixados na *Ensiqlopédia* pelo autor José Joaquim de Campos Leão sobre sua personagem, *Qorpo-Santo*.

Para tentar chegar à compreensão destas peças teatrais e do espaço alcançado por elas um século após a sua escrita, surge a hipótese da loucura do autor como uma experiência absolutamente produtiva para a criação de um teatro verossímil aos séculos XX e XXI. Embora a acusação de loucura sofrida pelo autor tenha feito com que a defesa de sua sanidade fosse a principal motivadora de sua escrita, é na própria escrita que esta loucura é manifesta. Em um século no qual o pensar era sinônimo de existir (Descartes), alguém tomado pela desrazão, era tido como um ser não pensante, não sendo capaz de produzir uma “obra”. No entanto, como argumentou Foucault, as classificações são frutos de epistemes, e a obra de *Qorpo-Santo* não será tratada a partir do *classicismo*.

Após a leitura das 17 peças que serão aqui resumidas, será notável que embora nem sempre as histórias contem sobre as mesmas coisas, alguns temas se encontram repetidos, como nas narrativas mitológicas em que as histórias podem ser narradas de forma diferente a cada vez, mudar, apresentar “versões” de fatos, mas permanecem ligadas por feixes de relações que reúnem temas concretos para representar categorias abstratas. Identificando quais são estes

eixos temáticos que se apresentam nos textos teatrais de *Qorpo-Santo* por meio da etnografia das peças, os elementos que se repetem serão reunidos como uma espécie de encadeamento “mítico”, reiterativo, no qual é baseada a proposta de determinar a ligação existente entre obra e vida do autor, mediada pela loucura.

Para tanto, será apresentada uma proposta de leitura hipertextual destas peças, uma vez que a maneira fragmentada pela qual elas se apresentam permite fazer a analogia com o moderno conceito de hipertexto, considerando também a os diálogos da obra com a *Ensiqlopédia* e a intertextualidade com a narrativa bíblica.

## CAPÍTULO 1

### DA PESSOA À PERSONAGEM: AUTOR E LOUCURA NA CONSTITUIÇÃO DA OBRA

#### 1.1 Preposições teóricas.

O estudo de uma vida no curso da história do pensamento ocidental vem sendo discutido cada vez mais, em várias abordagens: na história, na antropologia, na filosofia, na psicologia e na literatura. O nível que aparece em primeiro lugar é sempre a *história do indivíduo*, ou seja, da pessoa ou personalidade que está sendo estudada, seu lugar no mundo ou sociedade em que vive, seus feitos e as transformações ou resistências que promoveu. Porém, estes aspectos e o que justificaria a escolha pelo estudo da pessoa feita em momentos diferentes ao longo dos séculos nem sempre foram tratados da mesma maneira.

A outra história, a que está implícita neste estudo, é a própria *história do conhecimento científico*, as transformações pelas quais o pensamento social e as ciências que vieram se organizando dentro de várias “epistemes” passaram durante os tempos. Assim, mesmo a apreensão dos termos “pessoa”, “indivíduo”, “personalidade”, “personagem”, noções que, como se sabe - apareceram no curso da história do pensamento – foram construções intelectuais.

Um dos autores que primeiro colocou o estudo da “pessoa” em questão na Antropologia foi Marcel Mauss, no seu texto “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do “eu””. Neste trabalho, Mauss faz uma espécie de compilação de trabalhos de campo que estavam sendo realizados ao redor do mundo, nos quais pesquisadores constatavam que a categoria “pessoa” vinha sendo apreendida e transformada através dos tempos, ingressando tanto nas culturas orientais como ocidentais, tanto nos povos ditos primitivos, quanto nas sociedades ocidentais em que vivemos.

No entanto, nesta ocasião, Mauss não se propôs a aprofundar as pesquisas que apresentou, e sim mostrar como se poderia organizá-las e como a noção de

pessoa “conseguiu tomar corpo, matéria, forma, arestas, até atingir nossos dias, quando, enfim, torna-se clara, nítida, nas nossas civilizações (nas nossas, quase que nos nossos dias), mas não em todas.” (MAUSS, 1974 p. 210)

Dentro das determinações epistemológicas do seu tempo, ou seja, de uma intenção inventariante, arquivista, de cunho “clássico”, Mauss pretendeu organizar as possibilidades comparativas, classificatórias a partir de um profundo sentido “humanista”. Assim, acabou por mostrar como o conceito de “eu” foi elaborado por homens de épocas diversas, não no sentido psicológico, ou psiquiátrico, mas sim como um conceito que permeia a vida social e dialoga com o direito, religião, costumes, estruturas sociais e mentalidades dos homens em sociedade.

Mostra também, a partir das histórias das sociedades (de algumas em particular) como a *noção de pessoa* veio a se constituir a partir “*de uma simples mascarada à máscara, de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo*” (Ibidem, p. 240). Ainda citando o uso da máscara entre os *Pueblo*, revela como a consciência de ser uma “pessoa” passava primeiramente pelo clã, sua história e suas posses.

Da mesma maneira, discorre sobre a noção de *persona* latina e a possível herança da civilização etrusca; do “eu-universo” hindu; do nome chinês, do uso/não uso do nome, prenome, sobrenome, passando da família ao indivíduo “deste a um ser de valor metafísico e moral, de uma consciência moral a um ser sagrado, deste a uma forma fundamental do pensamento e ação” (Ibidem). Em todos estes casos, há um sentido histórico, de transformação, uma percepção de mudança no tempo e no espaço, um movimento com direção.

Também especifica o que ocorreu no mundo ocidental a partir da noção de “pessoa jurídica”, a qual garantiu direitos ao homem livre, acrescido da noção de *moral* e posteriormente da “base metafísica firme” que foi consolidada com o cristianismo e que, finalmente, acaba por constituir a *consciência do ser psicológico*, percurso pelo qual o ocidente passou para que hoje tenhamos esta noção, aparentemente sólida, do que o senso comum tem por inquestionável e inata, que é a noção de “pessoa”. Mas ele também nos lembrou que esta idéia era ainda “flutuante, delicada, preciosa” e estaria ainda por ser elaborada:



Ela ainda continua, ainda em nossos dias, lentamente, a edificar-se, a esclarecer-se, a especificar-se a identificar-se com o conhecimento de si, com a consciência psicológica. (Ibidem p. 237)

Tomar Marcel Mauss como este começo das discussões na Antropologia parece interessante, mesmo porque se ele constituiu a parte inicial deste percurso antropológico, sabemos, hoje, que suas idéias estavam marcadas pelo seu tempo e que o inventário das diferenças e semelhanças que ele realizou fazia parte de uma episteme “clássica”, humanista, hoje questionada em seus critérios “classificadores” e pouco transcendentais, no sentido foucaultiano.<sup>2</sup>

Este percurso na *episteme* moderna, como nos mostra Foucault, é extremamente marcado pelas relações entre a linguagem e a alteridade, enfim, pelos modos de representação da realidade, da constituição de diferentes subjetividades e discursos, discutidos sistematicamente e muito claramente em vários dos seus trabalhos e, mais especificamente no que nos interessa, em *As Palavras e as coisas*, e em vários escritos sobre a relação entre a literatura, a subjetividade e a loucura.<sup>3</sup> Trata-se, enfim, do aparecimento de um sujeito (transcendental) e de um tema (limites e possibilidades da representação na contemporaneidade).

Estas questões que Foucault discutiu nos anos 60 e 70 apareceram sob outros temas nos trabalhos de antropólogos como Louis Dumont, Joanna Overing e J.P.S. Uberoi, nos anos 80.<sup>4</sup> Mas não apenas, pois, como nos mostrou Sherry B. Ortner, a Antropologia a partir dos anos 60 refez sua deriva, aproximando-se, especialmente no caso de Clifford Geertz, das questões filosóficas e semióticas.<sup>5</sup>

Mas que questões seriam estas?

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, o texto “O Ser da linguagem”, de Roberto Machado, no qual o autor analisa as idéias de Foucault a este respeito. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, *As Palavras e as Coisas*, cuja primeira edição é de 1966. Também *A Ordem do discurso*, de 1970, e a *História da Loucura*, de 1972. Mas não podemos deixar de lado “O que é um autor?”, o “Prefácio à transgressão” e “A linguagem ao infinito”, todos publicados em *Ditos e Escritos III* (2009), mas originalmente aparecidos no início dos anos 60.

<sup>4</sup> Ver: *O Individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*, de Louis Dumont (1985), *Reason and Morality*, de Joanna Overing (1985), e, *The Other Mind of Europe*, de J.P.S. Uberoi (1984), entre outros. Estes últimos, conforme resenha publicada em *American Ethnologist*, vl. 16, no. 1, Fevereiro de 1989.

<sup>5</sup> Ortner, Sherry B. (1984) “Theory in Anthropology since the sixties”, in *Society for Comparative Study of Society and History*, vl 26, no.1

Fundamentalmente, a problematização do “outro” cultural dentro das nossas próprias sociedades ocidentais, através de um referencial teórico e metodológico que superasse o que Sherry Ortner acabou por chamar de o “exaurido kit bricoleur” composto pelo funcionalismo britânico, o culturalismo norte-americano e o evolucionismo de Leslie White e Julian Steward, que haviam vigorado até os anos 60 nos Estados Unidos.

Portanto dos anos 60 aos anos 80, abriu-se um panorama mais fluido e interdisciplinar até mesmo dentro da Antropologia, com o aparecimento da Antropologia Simbólica de Clifford Geertz e Victor Turner, com a segunda onda estruturalista de Mary Douglas, E. Leach e Tambiah, entre outros. Mas há uma fase posterior, mais nitidamente privilegiada para as discussões sobre a literatura, cujo ápice foi o ano de 1966, com a emergência de várias correntes pós-estruturalistas na França, que influenciaram o resto do mundo acadêmico e intelectual mundial. O que, sem dúvida, lançou sementes na Antropologia norte-americana, a começar pelo próprio Geertz que, em 1988, lançou-se à aventura de realizar uma hermenêutica dos estilos de antropólogos “clássicos” como Malinowski, Lévi-Strauss, entre outros.

De certa maneira, pode-se afirmar que a Antropologia não conseguiu ficar imune às discussões sobre a “episteme moderna”, desencadeada por Michel Foucault dos anos 60 em diante, e buscou várias aproximações, das quais a de Clifford Geertz foi, certamente, a inicial, tanto no sentido filosófico e semiótico de *A Interpretação das culturas*, quanto o trabalho *Vidas e Obras. O antropólogo como autor*, na qual as influências da literatura, da Retórica e da Análise dos discursos, foram notórias.<sup>6</sup>

O centro destas discussões todas, que refluem para a antropologia, diz respeito à possibilidade de “estranhamento”, ou, de lidar com a alteridade dentro da própria cultura ocidental. Não foi por acaso que o pós-estruturalismo investiu profundamente nas questões relativas à linguagem, à subjetividade e, de forma insistente, na literatura como lugar da liberdade e da possibilidade de

---

<sup>6</sup> A primeira edição de *The Interpretation of Cultures* é de 1973; a primeira de *Works and lives. The anthropologist as author*, é de 1988.

"transgressão", bem como das questões relativas às escritas do "eu", das relações entre loucura e literatura, entre tantas outras.

Na Antropologia, há muito se vem discutindo tipos de comportamentos passíveis de serem aproximados à loucura, mas sempre dentro de molduras "culturais" de outras sociedades, ou, aprisionados dentro de sistemas referenciais da psicologia, da religião, do xamanismo "primitivo" ou contemporâneo. Enfim, como *resultado* e não como uma ação capaz de fazer sentido em si mesma, ou, em relação à linguagem e à arte, principalmente. Foi preciso uma outra maneira de pensar estas dimensões para que a loucura fosse alçada a uma categoria "produtiva", no mesmo contexto em que as discussões sobre o "outro interno", ou a alteridade como outridade, ou como o "outrem" do filósofo Lévinas: "Outrem não é primeiro objeto de compreensão e, depois, interlocutor. As duas relações confundem-se. Dito de outra forma, da compreensão de outrem é inseparável sua invocação" (LÉVINAS, 1997 p. 27)

De certa maneira poderíamos afirmar que a loucura em nossas sociedades retorna à cena juntamente com as reflexões sobre a *alteridade*, no seu caráter ético e moral. E, na Antropologia, tudo isso teve uma forte revitalização a partir da reflexão crítica da Antropologia sobre a "modernidade", ou, da Antropologia como "crítica cultural", conforme exposto o trabalho de George Marcus e Michael Fischer, *Anthropology as a cultural critique*, de 1986.

Interessante observar que esta posição "crítica" da Antropologia vem acompanhada, desde os anos 70, de uma crítica epistemológica à própria etnografia enquanto estilo de escrita, portanto, enquanto produção de conhecimento.

De qualquer forma, ainda em Louis Dumont, seguindo os passos de Mauss, permanece a questão da diferença entre "nós" e "eles", das outras sociedades. Os observadores ocidentais, movidos pela racionalidade, e os observados, os "outros", capazes de atos, pensamentos, emoções e rituais "bizarros", sim, mas todos, *humanos*.

Ora, o que isso tudo tem a ver com *Qorpo-Santo*?

Há uma discussão que atravessa este capítulo e que estabelece o marco do desenvolvimento da dissertação: a trajetória de Joaquim José de Campos Leão e sua constituição como um **autor**, com uma **obra**, permeada pela questão da **loucura**. Não se trata de trabalhar aqui a questão da biografia ou da autobiografia em si mesma, mas, sim, da relação entre obra e autor, mediada pela questão biográfica.

Para tanto são abordadas algumas das tentativas de classificação da obra, para as quais os “classificadores” trouxeram a biografia de *Qorpo-Santo* para exaltá-lo como gênio ou condená-lo como louco. Logo após o autor “falará” sobre si e sobre a personagem *Qorpo-Santo* que criou, ou seja, personagem e autor serão expostos sistematicamente através das palavras da personagem, legando a ela e sua loucura a responsabilidade de escrever uma obra e afirmá-la como tal.

## **1.2 Sobre a pessoa José Joaquim de Campos Leão: dados documentais, biográficos e bibliográficos**

A partir da apresentação da biografia do autor, tentando abordá-la em suas dimensões mais amplas possíveis – dados documentais, bibliografia, biografia e autobiografia – será exposto o trajeto percorrido da pessoa de José Joaquim de Campo Leão à personagem *Qorpo-Santo*, criada por este e aceita ou rejeitada pelas sociedades e épocas pelas quais foi conhecida. Nesta exposição encontra-se a proposta mostrar como esta personagem se constituiu e foi *praticada* por seu autor através da escrita e o duplo estranhamento que foi gerado a partir desta experiência: o da sociedade em relação ao indivíduo, e do indivíduo em relação à sociedade, a acusação da loucura e sua prática, a exclusão por causa da escrita e a tentativa de aceitação através da escrita.

### **1.2.1 Biografia no século XIX: dados documentais**

Os dados de uma pessoa impressos em registros de nascimento, escolares, profissionais, casamento, médicos, contratuais, de posses, jurídicos e óbito são, justamente pelo caráter documental de tais registros, um dos rastros

que a história deixa para uma análise quase neutra sobre tal pessoa. O autor em questão será apresentado primeiramente a partir destes dados<sup>7</sup>.

José Joaquim de Campos Leão foi um cidadão gaúcho que escrevia. Nasceu em 19 de abril de 1829, na cidade de Triunfo, no Rio Grande do Sul. Aos dez anos de idade mudou-se para Porto Alegre para estudar Gramática Nacional, após perder o pai em uma emboscada decorrente da Guerra dos Farrapos. Aos treze anos começou a trabalhar em uma casa de comércio e, em 1850, com vinte e um anos foi habilitado para o Magistério Público, tornando-se, no ano seguinte, professor em escola primária. É também em 1851 que funda um *Grupo Dramático* com José Cândido de Campos, tabelião, João Maçaneta, mestre de obras, Venâncio José Monteiro e Eleutério José Ferreira Mendes, jornalista e patrulheiro da Revolução Farroupilha. No entanto não existem registros de apresentações deste grupo. Em 1852 começou a escrever regularmente para jornais da província. Casou-se em 1855 com Inácia, que passou assinar Inácia de Campos Leão, e retornou a atividade como professor após ter interrompido o exercício do cargo para amparar sua mãe que se encontrava doente.

Em 1856, tomou posse da direção do Colégio São João, fundado por ele juntamente com Francisco Polly. No ano seguinte mudou-se para Alegrete com o objetivo de tratar-se de uma “moléstia do peito”, fundando, nesta época, o colégio de Instrução Primária e Secundária Alegretense. Em seguida, ocupou o cargo de subdelegado de polícia em 1859 e foi eleito vereador em 1860.

Em 1862, aos trinta e três anos, iniciam-se as primeiras manifestações de uma doença mental que levaria sua esposa a pedir o divórcio e a interdição judicial de seus bens, sendo avaliado pelos peritos Roberto Landell e Joaquim Pedro Soares, que divergiram no diagnóstico final sobre sua insanidade. Entre 1862 e 1863, após a interdição de seus bens, um procurador é eleito para receber seus vencimentos de professor, pois continuava exercendo o cargo mesmo após várias licenças médicas sem a divulgação do tipo de tratamento.

---

<sup>7</sup> Informações biográficas baseadas na pesquisa feita por Denise Espírito Santo em arquivos públicos de Porto Alegre, na biografia pertencente hoje à família Assis Brasil e ao bibliógrafo Júlio Pettersen, publicadas em “Miscelânea Curiosa”, Rio de Janeiro. Casa da Palavra : 2003, p. 19/23.

Neste período sua compulsão pela escrita tornou-se intensa, e ele passou a produzir textos que posteriormente integrariam a *Ensiqlopédia ou seis mezes de huma enfermidade*. Uma de suas filhas, Décia Maria de Campos Leão faleceu em janeiro de 1865 e, em 1866, Inácia separou-se de *Qorpo-Santo* obtendo, também, a guarda de seus filhos Idalina Carlota, Lydia Marfiza, Plínia Manoela e Thales José, indo residir em São Jerônimo. Foi entre janeiro e junho desse ano que ele escreveu seus textos teatrais. Após inúmeros exames de sanidade mental, o médico Carlos Benjamim Petراسi declarou José Joaquim de Campos Leão no gozo perfeito de suas faculdades mentais, e o encaminhou em 1868, para a internação para fazer novos exames no Hospital Pedro II, no Rio de Janeiro, onde hoje está situada a sede do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Praia Vermelha. Posteriormente ele foi encaminhado para a Casa de Saúde Dr. Eiras. Durante esta estada no hospício escreveu diversas cartas relatando as situações ali vividas. É novamente confirmada sua sanidade mental com um laudo médico assinado pelo Dr. Torres Homem, o maior especialista em clínica médica na época, diagnosticando uma *monomania*: a compulsão pela escrita.

De volta a Porto Alegre, em agosto de 1868, o juiz Correia de Oliveira determinou sua interdição judicial. Neste ano, ele passou a publicar em Alegrete e Porto Alegre o seu jornal *A justiça*, interrompendo suas atividades no comércio em 1871 e deixando de redigir textos para os jornais da província em 1873.

Em 1877, abriu sua própria tipografia em Porto Alegre, a qual nomeou com o pseudônimo que adotou no início da manifestação de sua doença mental, *Qorpo-Santo*, nela iniciando a publicação dos nove volumes de sua *Ensiqlopédia ou seis mezes de huma enfermidade*. Aos 50 anos, no dia 02 de maio de 1883, é registrado o seu falecimento, vítima de “tísica pulmonar”, tuberculose.

### **1.2.2 Bibliografia: exclusão e aceitação**

Os textos escritos pelo autor não gozavam de popularidade na época em que foram escritos. Talvez pelo receio da população porto-alegrense e alegretense

em ler textos de um autor diversas vezes acusado de loucura, talvez pelo conteúdo e estética desagradáveis a estes mesmos leitores.

Conjecturas. Fato é que diversas vezes José Joaquim queixou-se ao ver pedaços de textos seus publicados em jornais jogados no lixo e, mais ainda, queixava-se da alteração que sofriam no momento da publicação, por entenderem os redatores serem erros ortográficos a nova forma de escrita criada pelo autor para, segundo ele, facilitar a leitura<sup>8</sup>. A *Ensiqlopédia* impressa pela *Tipografia Qorpo-Santo* em 1877 – com exceção do primeiro capítulo que foi impresso pela Imprensa Literária de Porto Alegre, (FRAGA, 2001 p. 8) – é resultado da reunião de aproximadamente 200 cadernos manuscritos entre 1860 e 1873. O título recebeu esta grafia por conta da reforma ortográfica proposta por *Qorpo-Santo*, aplicada inclusive, como já se pode perceber, em seu próprio nome. O autor seguiu “um modelo enciclopedista que embora comum para o horizonte literário do século XIX no Brasil, foi capaz de privilegiar certos aspectos pouco ortodoxos, como o *nonsense*, os jogos de linguagem e o grotesco.” (ESPÍRITO SANTO, 2003 p. 13). Nas palavras do próprio autor, os textos contidos na *Ensiqlopédia* versam sobre “política, história pátria e *jerál*, administração pública, economia política e particular, instrução pública e doméstica, astronomia, retórica e filosofia”. (QORPO-SANTO, apud MARINHO, 2008 p. 17) Estes textos não tiveram grande repercussão, nem foram distribuídos em larga escala, mas alguns deles, sobretudo suas poesias, encontraram leitores e admiradores, ainda que poucos. Quanto à organização dos volumes, Denise Espírito Santo expõe:

(...) teríamos no primeiro volume as suas poesias e alguns textos em prosa; no segundo, os aforismos escritos no período de setembro de

---

<sup>8</sup> Não existem registros do ano em que esta nova grafia passou a ser proposta. No entanto, os motivos para esta proposta estão em alguns fragmentos da *Ensiqlopédia* tais quais: “Escrevo atualmente com uma ortografia tão fácil para mim quanto difícil e impossível para outros: hei de publicar mais tarde regras para uma fácil e inteligível para todos” (in Espírito Santo, 2003 p. 99); “Se todos os dias vemos – aumento de palavras; aumento de letras, supressão e substituição de letras – quem pode com verdade assegurar que escreve certo?” (ibidem p. 93); “A melhor ortografia seria escrever como se pronuncia. Quanta utilidade em sua adoção, além de outras de alta importância – ninguém escreveria com má ortografia.” (ibidem p. 99); “Suprimo letras com a intenção de suprimirem-se coisas prejudiciais ou inúteis. Nunca pratiquei ação – sem útil fim e boa intenção.” (p. 35). Muitas outras menções além destas para a razão da mudança na proposta ortográfica se encontram na *Ensiqlopédia*.

1862 até junho de 1864; no quarto, as 17 peças teatrais; no sétimo a reimpressão de alguns artigos do seu jornal a “Saúde” e a “Justiça” – editados entre 1868 e 1873 nas cidades de Alegrete e Porto Alegre; no oitavo as cartas e os depoimentos autobiográficos; e, no último, interpretações do Novo Testamento e textos diversos. (ESPÍRITO SANTO, 2003 p. 14)

Os volumes III, V e VI ainda não foram encontrados por nenhum pesquisador. A dificuldade em trabalhar com os textos de *Qorpo-Santo* é justamente a escassez de publicações. Os textos que alcançaram maior popularidade são os textos teatrais e a partir destes, surgiu gradativamente o interesse pelos demais textos. Hoje, existem duas edições do *Teatro Completo*, uma de 1980 com edição de Guilhermino Cesar, publicada pela FUNARTE, e outra de 2001 com prefácio de Eudinyr Fraga, publicada pela Editora Iluminuras. Outros textos do autor foram publicados pela Editora Contra Capa em 2000, *Poemas de Qorpo-Santo*, e pela Casa da Palavra em 2003, *Miscelânea Curiosa*, que reúne textos diversos do volume da *Ensiqlopédia* de mesmo nome, ambos editados por Denise Espírito Santo. São estas publicações consultadas neste trabalho, como também textos ainda não publicados, contidos em um microfilme cedido por esta mesma pesquisadora.

Alguns volumes da *Ensiqlopédia*, segundo Flávio Aguiar, não continham os textos que constavam em suas propostas editoriais como, por exemplo, o volume IV, em que se propõe apresentar romances e comédias, encontram-se apenas as comédias. Segundo Eudinyr Fraga,

não há critério seletivo na volumosa obra. Poemas, reflexões, política, moral, ética jornalística, anúncios, bilhetes, máximas, confissões autobiográficas, peças teatrais, projetos literários, interpretações dos Evangelhos, amontoam-se, sem preocupação de organicidade, ou melhor, sem visível preocupação (...) Dessa aparente anarquia, a tirar o fôlego do leitor desprevenido, resulta uma vastíssima e fragmentária visão de mundo, cujo aspecto confessional estabeleceria a unidade. (FRAGA, 2001 p. 8)

Também não há um critério ortográfico padrão. Embora o autor tivesse proposto que as palavras fossem escritas conforme são ditas, de modo que facilitasse a leitura, as regras criadas por ele nem sempre são usadas em seus



textos. Há certo consenso em dizer que isso se deve ao fato de alguns dos textos terem sido impressos por outros meios que não sua tipografia, portanto, sofrendo “correções” de editores, ou mesmo pela pressa que o autor tinha em ver seus textos publicados, deixando assim de lado a correção segundo suas normas, e deixando-se levar pela escrita usual. As publicações recentes também tiveram alterações com fins de atualizar a grafia oitocentista, e assim, corrigiram-se também os “erros” do autor. Mesmo assim um pouco da grafia original sempre é preservada para que se mantenha o posto de literatura exótica atribuída a *Qorpo-Santo* desde a “descoberta” de seus textos, e justificar a grafia de seu pseudônimo.

Estes textos *quriosos*, produzidos no século XIX em pequena escala – dos quais alguns ainda estão perdidos e os demais chegaram ao século XX sob a forma de “manuscritos tipografados”, volumes únicos guardados ao acaso em bibliotecas particulares – saíram do anonimato, passaram a ser conhecidos e procurados e chegaram à publicação comercial em um período de trânsito da produção artística no século XX.

Em 1924, quando Porto Alegre recebeu a visita do poeta modernista Guilherme de Almeida, o jornalista gaúcho Roque Calage escreveu sobre *Qorpo-Santo*, publicando algumas de suas poesias, no intuito de reivindicar para o autor gaúcho o título de artista “modernista”. A partir de então, alguns olhos voltaram-se para estes textos na procura de mais “novidades”.

Em relação aos textos teatrais, embora existam divergências, atribui-se a Guilhermino Cesar a “descoberta” destes, na década de 1920, divulgados pela primeira vez na *Semana de Arte Moderna de 1922*. Conforme Denise Espírito Santo, em entrevista pessoal, estes textos já haviam sido descobertos anteriormente por Antonio Candido, sendo Guilhermino Cesar apenas o seu “Pedro Álvares Cabral”. Estes textos, porém, retornaram com força depois do surgimento do chamado *Teatro do Absurdo*, levando à primeira representação de *As Relações Naturais* em 1967, realizada pelo Clube de Cultura, com direção de Antonio Carlos Sena. Em 1969, a mesma peça é encenada no *V Festival de Teatro do Estudante*, no Rio de Janeiro, ocasião em que a crítica de Yan Michalski

anunciou *Qorpo-Santo* como o “precursor” do *Teatro do Absurdo*. Em 1969, Guilhermino César reuniu, sob o título “Relações Naturais e outras comédias”, nove das dezessete peças escritas por *Qorpo-Santo*, que foram publicadas na íntegra apenas em 1980.

### 1.2.3 Biografia no século XX: certezas e ilusões (auto)biográficas.

Falar de história de vida é pelo menos pressupor, e é muito, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa desta história. (BOURDIEU, 1996 p. 74)

Uma desconfiança é instaurada por Bourdieu ao falar de biografias, perceptível desde o subtítulo *A ilusão biográfica*. Neste apêndice do capítulo *Por uma ciência das obras*, Bourdieu aponta para a história de vida como sendo uma das noções do senso comum – que apreende história de vida como um início-meio-e-fim a exemplo de uma teoria da narrativa de historiador ou romancista – que entraram no “universo do saber” das ciências humanas e ali permaneceram segundo os pressupostos que trouxeram do senso comum sobre a teoria da narrativa.

Entre os pressupostos citados estão: a) o de que “a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva de um projeto.” (BOURDIEU, 1996 p. 74); b) o da ordem cronológica que, ao estabelecer a ligação entre princípio e fim, usando o duplo sentido de ambas as palavras, bem como a progressão existente entre estes dois momentos reitera a preocupação em seguir a linha do romance para a constituição histórica; c) interesse comum entre entrevistador (sujeito) e entrevistado (objeto) em aceitar “o *postulado do sentido da existência* que foi contada” (Ibidem p. 75).

A ilusão biográfica descrita por Bourdieu diz respeito à dupla concessão entre biógrafo e biografado a respeito de fatos relevantes – que assim o são segundo a relevância que lhes é atribuída – em uma história de vida e o modelo narrativo romanesco que esta história tende a seguir ao ser contada.

Como exemplo sobre o ato autobiográfico e a ilusão que este ato pode vir a apresentar, há o texto de Wander Melo Miranda sobre a vida/obra de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, no intuito de tomar a autobiografia como um discurso literariamente intencionado de um indivíduo que escreve sobre ele mesmo.<sup>9</sup>

Além de reconhecer esta forma de escrita como a expressão do lugar central do indivíduo – prática comum desde 1789, data da Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos – Miranda aponta para ela como algo que revela tanto o narcisismo humano quanto a incerteza em relação ao “eu”.

Miranda aponta para as maneiras de escrever sobre si, analisadas por Foucault, que se apresentavam inicialmente de duas formas: os *hypomnemata*, carnês individuais onde o escritor anotava citações de textos e/ou situações vividas ou narradas, reconhecendo o valor do já-dito e tornando individual a verdade de muitos; e a *correspondência*, uma forma de o autor (remetente) enviar ao destinatário (“público” específico) o olhar sobre um determinado tipo de situação. Os *hypomnemata* e as *anotações monásticas* constituídos como estilos de “escritura do eu” estavam relacionados a uma espécie de exame de consciência ou uma maneira de conhecer-se a si mesmo para livrar-se do pecado (no caso do anacoreta) ou de sentimentos íntimos, e a correspondência permite ao indivíduo constituir-se a si mesmo “como sujeito de ação racional, através da apropriação, da unificação e da subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido” (MIRANDA, 1992 p. 29).

Para Miranda, as hypomentemata, a correspondência (ambas apontadas como formas de “escritas do eu”) e a concepção moderna de autobiografia – a pesar de haver diferenças básicas entre as três – fazem aflorar a noção de indivíduo, que se mostra na autobiografia como as relações “entre vida e obra, entre o eu enquanto sujeito e enquanto objeto de representação”. (Ibidem p. 29).

Entre os teóricos da autobiografia elencados por Miranda estão Derrida, Philippe Lejeune, Starobinski e Elizabeth Bruss.

---

<sup>9</sup> MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte, Editora UFMG, 1992.

Derrida afirmava ser incerta a linha que divide vida e obra no caso da autobiografia por ser impossível dizer com precisão o que é um texto empírico ou um dado empírico de um texto.

Philippe Lejeune aponta para o nome próprio no “Pacto Autobiográfico”: o discurso autobiográfico e a pessoa ao qual ele se refere estão articulados no nome próprio, permitindo a identificação da pessoa no interior deste discurso. Este pacto autobiográfico diz respeito ao acordo existente entre biógrafo e leitor em relação a um posicionamento do leitor sobre a história de vida do autobiógrafo, que pouco tem a ver com a veracidade dos fatos, uma vez que a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade” (LEJEUNE apud MIRANDA p. 30). A autobiografia segundo Lejeune não comporta graus: se um texto se pretende autobiográfico assim o é; se for um romance onde a personagem principal se assemelha ao autor, não é considerado autobiografia, pois se o fosse, autor, narrador e personagem deveriam ser a mesma pessoa.

Para Starobinski, segundo Miranda, não há estilo padrão para a autobiografia, pois o estilo da narrativa é próprio do narrador que é também objeto da narração. Uma auto-narração é também uma auto-interpretação sobre o passado e uma forma de dar-se a conhecer ao outro, o que oferece riscos de o autor, seguindo sua invenção e imaginação se deslocar – e se perder – para o campo da ficção, sem que isso seja perceptível ao autor, “porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado.” (MIRANDA, p. 30)

Elizabeth Bruss fala sobre os “atos elocutórios” (conceito desenvolvido por Searle e Austin) “a medida em que um gênero faz-se familiar a um público de leitores, o autor tem menos necessidade de colocar sinais no interior do seu texto para certificar-se de que ele será lido como convém.” (Ibidem p. 32). Quando o romance passou a ser escrito em primeira pessoa tornou-se mais difícil diferenciá-lo da autobiografia, mesmo que esta se caracterize pelo uso do nome próprio.

Bruss estabeleceu algumas regras para que o escrito autobiográfico seja identificado como tal: “a) autor, narrador e personagem devem ser idênticos; b) a informação e os eventos relativos à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros, sendo passíveis de verificação pública; c) espera-se que o autobiógrafo tenha certeza a respeito das suas informações, podendo ser ou não reformuladas” (Ibidem).

Depois desta comparação das formas de concepção da autobiografia entre diferentes autores, Miranda conclui que apesar de que o modo como o autor organiza as informações a respeito de sua vida e o estilo que utiliza para dizer de sua própria imagem e despertar o interesse do leitor variem este ato é motivado por a) uma mudança na vida que justifique a narração; b) pela reevocação do passado a partir de uma dupla cisão: tempo e identidade – o que aconteceu em outro tempo e como se transformou do que era para o que é; e c) a identidade autor-narrador-personagem é o centro imutável da autobiografia.

A auto-biografia de *Qorpo-Santo* será exposta de forma que se perceba, como a *criação artificial de sentido* pode vir a ser utilizada de diferentes modos através dos tempos, revelando faces distintas de um mesmo autor, segundo os interesses do biógrafo, de um grupo social ou mesmo segundo a leitura que épocas diferentes podem fazer sobre uma mesma pessoa, considerando que o interesse maior dos historiadores/críticos em relação à *Qorpo-Santo* quase nunca foi em *contar uma vida*, e sim *classificar uma obra*.

Para exemplificar, segue a maneira pela qual quatro autores se propuseram a classificar a obra de *Qorpo-Santo* no século XX. São eles Hécio Pereira da Silva, que em 1983, influenciado por Martin Esslin, apontava para a presença circense como elo com a idéia de arte “pura” do teatro do absurdo; Eudinyr Fraga que, em um primeiro momento (1988) questiona o fato de *Qorpo-Santo* ser autor por se tratar de um “doente mental” e em outro momento (2001) afirma a coerência do reconhecimento de sua obra no século XX; Denise Espírito Santo (2003) e o argumento de serem estas peças motivadas pelo conflito pessoal do autor; e Rodrigo Costa Marinho (2008) que vê na loucura o princípio criativo para estas peças.

### 1.2.3.1 Hécio Pereira da Silva

Hécio Pereira da Silva inicia o livro *Qorpo-Santo. O universo do absurdo*, apresentando sua admiração pelo autor, a curiosidade que suas obras lhe causaram, bem como a dificuldade que a pesquisa apresentou, igualmente sofrida por todos os pesquisadores que se aventuraram nestas obras: poucas fontes fidedignas, dificuldade de acesso aos textos e “suposições depreciativas sem validade, quase à margem do espaço cultural.” (SILVA, 1983 s/p.)

Uma das propostas de Silva, além de incitar a uma “interpretação psíquica e biográfica de *Qorpo-Santo*” foi a de “reforçar, projetar (...) o meio ambiente inteiramente inadequado a eclosão de idéias novas, audaciosas, desconcertantes lançadas pelo teatrólogo.” (Ibidem)

Se por um lado Silva desvincula a obra de *Qorpo-Santo* da “escola” do *Teatro do Absurdo*, afirmando que muitas de suas peças não apresentam quaisquer características desta escola, dizendo que nosso autor não teve acesso a casa de espetáculos e teatros, tendo seu conhecimento teatral sido fundado nos picadeiros de circos que passavam por Porto Alegre, Alegrete e Vila Triunfo, em seguida afirma:

Sabe-se, o teatro do absurdo tem suas raízes solidamente fincadas na antiqüíssima arte circense, confessem ou não Jarry, Genet, Ionesco, Adamov e Cia. Por isso trazendo reminiscências de lonas furadas, dramalhões de esquetes representados para o “distinto público” de mistura com animais amestrados e feras mais ou menos sonolentas, leões desdentados, elefantes mais velhos que a velha África, tigres mais mansos que gato do mato (com a devida reserva), fazem a atração de todo circo que se preza, não excetuando naturalmente, o palhaço, personagem central, poderia Qorpo-Santo escrever peças totalmente diversas na técnica, diálogo, coerência e manifestas contradições não vistas no teatro normativo. Criaria, deste modo sem intenção escolástica, novo tipo de teatro que faria a glória de Beckett, Arrabal e tantos outros. Batizado pelo bom senso de absurdo e aceito pelos lógicos da incoerência como escola depois de 1883, data em que José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, fechando os olhos para o mundo que não o viu, entraria na eternidade dos esquecidos, pelo menos durante um século. (Ibidem)

Há, sem dúvida, uma sutil diferença apontada nas entrelinhas.

Mas é um parágrafo de afirmações pesadas. Será necessário desmembrá-lo e revê-lo com calma. Primeiramente, as incongruências: o fato de Jarry ser colocado junto ao mesmo grupo da “Cia” que legitimou o teatro do absurdo: Alfred Jarry, que nasceu em Laval em 1873 e faleceu em Paris em 1907, cuja principal, ou antes, mais lembrada peça foi *Ubu Rei*, ficou conhecido especialmente como “pai” do teatro surrealista, e este, vagamente inspirador do teatro do absurdo. Os demais autores citados por Silva não atribuíam a si a “paternidade” do teatro do absurdo, bem como não admitiam sua origem na arte circense como não confessavam nada a este respeito<sup>10</sup>. Para eles o “teatro do absurdo” nunca existiu, tendo sido um nome inventado por Martin Esslin para reunir e dar nome às suas peças.

As reminiscências do circo podem sim estar presentes nos textos teatrais de *Qorpo-Santo*. Características do melodrama, estilo comum aos picadeiros em tempos idos, se fazem presentes nos enredos, rubricas, personagens, figurinos, disposição do palco, entre outros. No entanto, nem a centralidade do papel do palhaço, tão pouco o “absurdo” e “anormalidade” da presença de animais selvagens adestrados, a que se refere Silva, são o que tomam corpo nos textos teatrais em questão. Esta é a opinião de quem buscou aproximar o teatro de *Qorpo-Santo* à arte circense.

### 1.2.3.2 Eudinyr Fraga

Em *Qorpo-Santo: Surrealismo ou absurdo?* Eudinyr Fraga, ex-professor emérito do curso de Teatro da Universidade de São Paulo, anuncia *Qorpo-Santo* como um dos mais controvertidos autores da dramaturgia brasileira, comparando-o às vanguardas européias do século XX. Insistindo para que não seja de *Qorpo-Santo* a paternidade do *Teatro do Absurdo*, Fraga aponta aspectos em seu teatro que o aproximam mais do surrealismo, como o efeito de inquietação e desconforto causado no público por conta da noção de tempo contida nas rubricas e em elementos presentes em cena como fogo, fumaça, gritos, correrias, pancadarias: o

---

<sup>10</sup> Ver ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

desespero e a euforia que textos curtos, sem conexões lógicas, com personagens frenéticos e a ausência de uma lógica temporal. Longe de conclamá-lo um gênio visionário, neste momento Fraga considera seu teatro desesperador e perturbante por assim ter sido seu autor. Informa que em suas peças não existem os elementos básicos pontuados por Étienne Souriau em seu livro *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, no qual este filósofo francês, especialista em Estética, aponta a presença de seis situações dramáticas principais que podem produzir 200.141 situações distintas quando relacionadas, que qualificariam um texto como teatral. Desta forma, Fraga aponta que conforme a figura estrutural proposta por Souriau, as peças de *Qorpo-Santo* não definem forças temáticas e dramáticas, os personagens representados não apresentam papéis claros em suas posições enquanto protagonistas e antagonistas. Fraga afirmou não ter *Qorpo-Santo* qualquer conhecimento teórico sobre escrever peças, desclassificando-o como dramaturgo, considerando seus textos como “devaneios de um doente mental”.

Alguns anos mais tarde, no entanto, apresentou críticas mais amenas ao autor no prefácio do *Teatro Completo* de *Qorpo-Santo*, publicado pela Editora Iluminuras. Neste texto, Fraga afirma que o mesmo fator que fez com que *Qorpo-Santo* fosse rejeitado no século XIX e seus textos serem tomados por “alucinações”, foi o que o fez ser aceito no século XX: a despreocupação com hierarquização de temáticas, ou seja, tudo poderia ser tema de seu teatro. Não haveria temas nobres ou irrelevantes, o uso de tudo como abordagem artística resultaria em uma obra fragmentada, ao gosto do teatro moderno.

O que se obtém (...) é um retrato do ser humano, caótico, sem dúvida, como caótica é nossa existência. Pelo que o drama, as imprecisões, os gritos de angústia e desespero, se mesclam, de forma perturbadora, com observações prosaicas que desmistificam o próprio drama, encarado, em imprevisível mudança de chave, com um humor ferino e cáustico, sarcástico mesmo. (FRAGA, 2001 p.8-9).

O principal motivo apresentado por Fraga para que o teatro de *Qorpo-Santo* ficasse por um século escondido do grande público é que o Brasil não estava preparado para recebê-lo sem que antes tivesse contato com a nova proposta



teatral proveniente da Europa. O público brasileiro ficaria perplexo em ver este teatro “fora do tempo”.

Embora Fraga não creia na intencionalidade do autor em escrever um teatro moderno e sofisticado ao gosto contemporâneo, apresenta elementos de análise para incorporá-lo ao teatro moderno, por exemplo, a *teatralidade*<sup>11</sup> em que se funda a sua representação, resultado de um processo artístico que não depende e não faz uso de uma convenção realista. Em suas palavras, “seria o teatro que se configura através do texto, mas na verdade, de certa forma, estaria muito além do texto, transformando-se, pois, “num teatro menos o texto”” (Ibidem p.12).

Sempre pautado na afirmação de que seria pouco provável que *Qorpo-Santo* tivesse conhecimento da carpintaria teatral da época, e dela tivesse tentado se afastar conscientemente criando algo inédito, Fraga sustenta a opinião que já havia afirmado em *Qorpo-Santo: Surrealismo ou absurdo?* de que a hipótese mais provável é que *Qorpo-Santo* tivesse liberado em seus textos uma espécie de “monólogo interior”, algo que surgiria conscientemente apenas em 1887 com Edouard Dujardin, com a proposta de que uma personagem pudesse deixar seu pensamento fluir arbitrariamente e sem conexão de idéias, mesmo que causem desconforto e dificultem a comunicação com o leitor.

Para Fraga, e certamente para qualquer pessoa que se disponha a ler o *Teatro Completo*, a forma de escrita das peças que reúne uma série de temas alternativos sem conexão e sem explicações, perturba “a compreensão do leitor/público, incapaz de recuperar a idéia inicial”. (Ibidem p.17).

Fraga atribui essa escrita ao *Surrealismo*<sup>12</sup> - ou “fluxo de consciência” ou “automatismo psíquico” – legitimado por André Breton. Esta é a mesma hipótese

---

<sup>11</sup> Fraga cita a definição do verbete *teatralidade* do Dicionário de teatro, dada por Patrice Pavis: “a teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) (...) a teatralidade pode opor-se ao texto dramático lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação. Em vez de achatar o texto dramático por uma leitura, a espacialização, isto é, a visualização dos enunciadores, permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto, apreender a sua teatralidade.” (Pavis, Patrice. Dicionário de teatro, São Paulo, 1999.)

<sup>12</sup>“Surrealismo, s.m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de

levantada na obra anterior de Fraga, porém, desta vez ao invés de atribuir este “caos e desordem de seus processos criativos” à sua doença mental, afirma que o choque da incompreensão da sociedade com a qual vivia gerou a perturbação em sua mente que justifica este processo de criação.

### 1.2.3.3 Denise Espírito Santo

Na introdução feita à publicação de *Miscelânea Quiriosa*, obra em que são publicados alguns dos textos de *Qorpo-Santo*, em especial os aforismos retirados de um volume homônimo da *Ensiqlopédia*, a organizadora Denise Espírito Santo deixa clara sua paixão pela *esqrita* do autor, a qual afirma ter nascido “a partir de um caso clínico de amor pelos livros e por tudo que dissesse respeito ao ato da escrita e da criação literária” (ESPÍRITO SANTO (org.), 2003 p. 9). Para ela, estes textos publicados quase secretamente, fato que garantiu a “sobrevivência” dos mesmos, nasceu do desejo de manter seu pensamento – que julgava uma “panacéia universal” – vivo por várias gerações. Os aforismos reunidos para a publicação são, para a organizadora da obra, parte influente do próprio autor para suas demais composições, inclusive as peças teatrais, hipótese reiterada nesta dissertação.

À esta hipótese Espírito Santo acrescenta ainda o fato de que a vida pessoal de *Qorpo-Santo* e as atribulações que esta trazia consigo são os motivadores desta escrita classificada entre os mais ousados do teatro do absurdo e surrealista, e, “abrasileirando” a comparação modernista, o aproxima também de autores como Bernardo Guimarães, Luiz Guimarães Junior, Sousândrade e Álvares de Azevedo por sua poesia humorística, paródia, linguagem pré-modernista e poemas eróticos, respectivamente.

---

qualquer preocupação estética ou moral. Encicl. Filos. O Surrealismo assenta na crença da realidade de certas formas de associação negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psicológicos e a substituir-se a eles na solução dos principais problemas da vida.” (Gilberto Mendonça Teles, Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 1972. apud Fraga, 2001 p. 17)

Longe de ser o “doente mental” de escrita irrefletida, *Qorpo-Santo* é visto por Espírito Santo como um “homem de letras”, portador da “retórica que simbolizou a academia dos séculos anteriores” (Ibidem p. 14) e inspirador de correntes vindouras por romper com o romantismo e imprimir um caráter mais objetivo em seus textos e trabalhar com a experimentação da linguagem:

Os aforismos satíricos de Qorpo-Santo se inscrevem como uma produção de alta densidade crítica. Embora se perceba uma crítica geral aos sistemas sociais e mais precisamente à sociedade gaúcha de sua época, as máximas, pensamentos e provérbios do escritor se desenvolveram quase sempre na direção dos paradoxos. O caráter de artifício e auto-ironia se converteria num suporte para as “investigações filosóficas” de Qorpo-Santo. (Ibidem p. 15)

Uma dicotomia de mundos culturais em influência e respeito permeava a produção artística, segundo Espírito Santo que vê nos aforismos e conseqüentemente nos demais textos, uma mescla de inclinações para a inovação proposta pelas novas correntes intelectuais que vinham da França e o respeito pela herança colonial portuguesa.

#### **1.2.3.4 Rodrigo Costa Marinho**

Em sua dissertação de mestrado, Rodrigo Costa Marinho afirma procurar juntar suas duas paixões, Teatro e Medicina, desenvolvendo a pesquisa sobre as obras teatrais de *Qorpo-Santo*, apoiado no estudo biográfico do autor buscando estabelecer a medida da mistura da genialidade e da loucura que resultaram nestas peças teatrais, fascinado que estava “com a beleza que surgia da transposição para o terreno teatral das alterações psicopatológicas”<sup>13</sup> (MARINHO, 2008 p.10). Em detrimento ao que outros já disseram sobre *Qorpo-Santo*, destaca-se o que diz respeito às questões da representação das emoções e da dessacralização do corpo na dramaturgia de Qorpo-Santo.

---

<sup>13</sup> A impulsividade contida nestas peças teatrais é entendida por Marinho como aspectos que sugerem alterações psicopatológicas de que geralmente são acometidos os que sofrem de transtorno bipolar de humor.

Para Marinho, a principal inovação na dramaturgia de *Qorpo-Santo* é o que ele chama de “*visionária dessacralização do corpo*”, fruto da relação entre o desejo do corpo e a devoção ao sagrado, onde o corpo aparece como entrave à transcendência. Este conflito entre *desejo* e *crença* é manifesto nas personagens que povoam as peças: “O desejo transborda no corpo das personagens em uma celebração de sexo e violência, sem, contudo, deixar de envergonhar-se diante das tradições cristãs” (Ibidem p. 35). Neste contexto, a *concepção dramática de corpo* apresentada por *Qorpo-Santo*, segundo Marinho, onde a sexualidade antepõe-se ao sagrado, distancia-se da visão cartesiana e aproxima-se da visão de Foucault<sup>14</sup> “que prega um estudo da sexualidade a partir de suas forças motrizes e não das forças repressoras (...) *Qorpo-Santo* inclina-se aos preceitos cristãos, mas também valoriza esta força motriz que impulsiona o desejo do corpo.” (Ibidem p. 37)

Para Marinho, as emoções estão subliminarmente colocadas como parte do impasse entre o corpo e espírito, entre “a culpa da hiper-sexualidade contraposta a sua religiosidade oitocentista” (Ibidem p. 38), afirmando estar *Qorpo-Santo* no domínio do prazer quando as peças foram escritas. O corpo aqui representado pelas personagens já não mais é visto como uma dicotomia, mas intrinsecamente ligado à sexualidade, compreendido segundo o termo latino “*corpus*”, que diz respeito ao corpo físico em seu sentido estrito. Desta forma, as personagens “tocam-se, apalpam-se, bolinam-se, agridem-se, despem-se, com um desprendimento e desinibição que só seriam vistos novamente na segunda metade do século XX” (Ibidem p. 38), desnudando a sexualidade nos palcos e deixando o discurso sobre o desejo passar também pelo corpo. Porém sempre que as personagens apresentam ações ou inclinações para ações libertinas, “a religiosidade do autor entra em confronto com a materialização do desejo, no característico discurso ambivalente deste dramaturgo, onde a sexualidade não

---

<sup>14</sup> Ao falar sobre a idéia cartesiana de corpo, Marinho também se refere à toda concepção dicotômica que vêm desde a época pré-helênica e movimentos de mortificação do corpo para atingir o sagrado – inclusive no cristianismo. Na análise destas correntes, utiliza-se do discurso de Foucault de que “antes o corpo só podia ser verbalizado nos ritos de confissão, onde as condutas inadequadas eram nomeadas apenas para que pudessem ser sistematizadas, hierarquizadas e punidas”. (FOUCAULT, apud MARINHO p.36).

deixa de ser dita e experienciada, mas é interdita por reprovações moralizantes proferidas pelas próprias personagens envolvidas na ação”. (Ibidem p. 40)

A reflexão que Marinho traz sobre a atual superexposição do corpo, incitada principalmente pelos meios televisivos que por meio da substituição do real pelo virtual promovem um “esfriamento” das relações corporais, transformando corpos em objeto fazendo com que seja difícil identificar “quais são nossos corpos e quais são as imagens reais e imaginárias destes corpos” (Ibidem p. 45). Mesmo que a exposição do corpo está presente desde o início da História da Arte, muda-se a maneira desta exposição, uma vez que “a representação do corpo na contemporaneidade sempre está prenhe de carga sexual”, enquanto na arte primitiva ou na clássica, “o corpo podia ser veículo para o sagrado”. (Ibidem)

Segundo Marinho, a concepção sobre o corpo apresentada na obra *Qorpo-Santo* aproxima-se mais da representação atual, na medida em que o enfoque se dá mais sobre o corpo como instrumento do desejo sexual, porém não da maneira “comercial” em que o corpo é exposto hoje.

*Qorpo-Santo* escrevia para satisfazer seu próprio desejo, desnudava o corpo segundo os ditames da sua sexualidade exacerbada, numa forma crua e honesta de representar o humano. Este autor não expunha o corpo ou o desejo como estratégia para abarcar público. Buscava Dionísio. (Ibidem p. 46)

Isto que Marinho chama de fuga da dicotomização corpo/espírito, para ele é uma aproximação da visão oriental e não promove a degradação, ou idealização, mas sim a dessacralização do corpo. É assim que, segundo Marinho, de uma forma quase infantil (no sentido de descoberta), o corpo é exposto nas peças de *Qorpo-Santo* de maneira a desejar a fusão do natural ao sagrado, exaltando-o como instrumento de desejo e fúria.

### **1.3 De um José-Qualquer a um *Qorpo-Santo*: loucura e personagem**

A seguir será visto que ao falar de si mesmo, José Joaquim se esquivava de sua pessoa adotando para si o pseudônimo *Qorpo-Santo*, uma personagem para a qual constrói uma história e uma missão. Antes de conhecê-la segundo nos

apresenta o seu autor. A noção de personagem será brevemente exposta e a partir dela será perceptível como a loucura do autor contribuiu para sua construção e prática.

### 1.3.1 A noção de personagem

A definição de personagem toma rumos diferentes nos diferentes gêneros literários. Para melhor uso do termo, serão mencionados o artigo de Décio de Almeida Prado sobre a personagem no teatro e o texto de Anatol Rosenfeld sobre literatura e personagem, ambos integrantes do livro *A personagem de ficção*, por tratarem tanto das definições ou funções da personagem através da história quanto também pela preocupação com o elo existente entre personagem e autor.<sup>15</sup>

Embora a criação da personagem e seu uso tenham muito em comum com a vida real, o campo de atuação desta é o ficcional. Para que uma personagem seja criada também é necessário que sejam criados lugares, tempos, situações, objetivos e conflitos que estimulem e mostrem seu perfil emocional e psicológico. No romance, toda esta exposição é possível ao autor através da narração, onde a personagem é apenas um dos elementos narrados, ainda que seja o principal. Não é necessário entrar em detalhes sobre as diferentes formas de narração e maneiras pelas quais o autor de romance pode vir a apresentar a personagem por não ser objetivo último desta dissertação. No teatro “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 1998, p. 84) e a maneira pela qual a exposição acontece é através da presença do ator e tem variado em diferentes épocas e estilos teatrais. Partindo dos primórdios:

Tanto o ditirambo quanto o comos, ponto de partida respectivamente da tragédia e da comédia ocidental, eram narrações orais e coletivas, de origem religiosa. Mas o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem que jamais o palco ateniense cotasse o cordão umbilical que o prendia às suas origens. (Ibidem p. 86-87)

---

<sup>15</sup> Cândido, A. et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

O coro tinha duas faces: a expressão lírica e a função de “analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular”. (Ibidem p. 87) à medida que a narração foi se transformando em ação no teatro, o coro (que apesar de poder ser visto como personagem ocupava uma função estritamente narrativa) foi eliminado e o autor, que estava impresso no coro, deu lugar à personagem.

Para que a personagem possa ser caracterizada e seu perfil psicológico e moral venha a ser conhecido pelo público, Prado aponta para as técnicas de construção de personagem ensinadas nos cursos de playwriting (os quais critica pela produção em larga escala que promovem, ensinando a reproduzir no palco o que é falado nas ruas extinguindo o “verdadeiro dramaturgo”) sendo: a) o que a personagem diz sobre si: as características psicológicas e morais da personagem e, por vezes sua vivência devem ser transmitidas de alguma forma ao espectador por meio do diálogo verbal ou corporal.<sup>16</sup> b) O que a personagem faz: “Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva.” (Ibidem p. 91)<sup>17</sup>; c) O que dizem sobre a personagem: Prado faz um passeio pela história do teatro para apontar o que se dizia da personagem<sup>18</sup> desde o teatro grego ainda com a presença do coro que

---

<sup>16</sup> Ainda conforme Prado, o *confidente* (personagem a qual outra personagem se dirige), o *aparte* (momento em que a personagem tece comentários sobre ela mesma ou sobre a situação, sem que a outra personagem presente no palco “ouça”) e o *monólogo* são mecanismos que têm sido usados como auxiliares da revelação interior da personagem;

<sup>17</sup> Para Prado, a ação, único método que o realismo considera legítimo é, antes da fala, o meio pelo qual a personagem deve interpretar, exteriorizando seus sentimentos e paixões na expressão corporal. Cabe ao autor apresentar a personagem ao público com o estado psíquico transformado em atos, em situações significativas e reveladoras do caráter, isto na maioria das vezes se dá no conflito, que pede pelo menos um protagonista e um antagonista. O tempo propriamente curto para a representação de uma história complexa no teatro instituiu os exageros no drama e no melodrama, marcando também o caráter padronizado das personagens, que passaram a trazer em si marcas de indicações morais caricatas, fazendo com que suas ações sejam facilmente reconhecíveis pelo público como uma marca de personalidade.

<sup>18</sup> Em razão da visão textocêntrica do livro de Antônio Cândido, a personagem no Teatro do Absurdo, da Crueldade, da performance, do teatro físico e outros não fazem parte da análise de Prado. Mas complementando as idéias anteriores, pode-se afirmar que o perfil da personagem no teatro do absurdo explicitados na análise de Renata Pallottini aborda questões aplicáveis a estes

apontava e julgava as características da personagem; o enaltecimento, por vezes provindo da própria boca (Shakespeare e Corneille); a condenação e a representação de “pobres diabos” ao invés de heróis (início do teatro moderno); a clareza que as personagens têm de si mesmas, dadas a conhecer ao público por meio de diálogos e balanço de acontecimentos ao final da peça (a partir de Ibsen e as chamadas “peças de idéias” ou teatro de tese).<sup>19</sup>

Partindo para a reflexão de Rosenfeld no livro citado anteriormente, *A Personagem de Ficção*, um dos aspectos que fica subtendido na construção da personagem é a síntese do ser humano que ela representa. Enquanto a realidade é fragmentada – em certo sentido lenta, se contarmos o tempo de resolução de problemas reais em relação aos ficcionais – confusa e muitas vezes sem apresentar respostas ao ser humano que se encontra inserido nela e que não possui conhecimento sobre o todo, a ficção tem sempre seus limites determinados de tempo: ao abrir um livro, assistir a uma peça ou a um filme, o leitor/espectador sabe se aquela história durará quinze ou seiscentas e cinqüenta páginas, quarenta ou cento e noventa minutos. As personagens, por sua vez, apresentam-se, à sua maneira, sintetizadas, coerentes conforme a proposta do autor; possuem certo grau de onisciência (no caso da personagem que narra), falam muito mais sobre si que a pessoa real e concentram em si e em sua história uma resolução aos problemas que enfrentam, apresentando ao público um olhar direcionado para um recorte sobre situações, condições físicas e/ou mentais ordenadas em uma exposição não fragmentada. Mesmo quando esta exposição é fragmentada, há um

---

outros estilos teatrais, pois a autora apresenta tal personagem como sendo mais próxima de ser uma “coisa” do que um ser humano. (PALLOTTINI, Renata. *A construção do personagem*. Editora Ática, São Paulo, 1989). As características que estas personagens têm em comum com as personagens de *Qorpo-Santo* – tão distantes entre si no tempo, mas tão próximas no estilo – poderiam ser parte desta dissertação. Porém, o que importa a esta exposição, que serviu apenas de apoio para compreender a história da personagem no teatro e perceber a variabilidade de sua condição de existência dentro da obra teatral, é a ligação que ela pode ter com seu autor.

<sup>19</sup> Existe ainda a proposta de Bertolt Brecht para a instituição do teatro político de transformação, e não de descrição da realidade. Aqui a personagem se diferencia daquela presente no teatro de tese, pois diz diretamente o que pensa, procura desfazer a ilusão cênica através de canções e do distanciamento e incita o público a pensar criticamente. A este teatro Brecht chamou de épico em contraposição ao teatro dramático de Aristóteles, pois aqui épico traz o sentido de “narrativo”. Autor e ator distanciam-se da personagem que é apresentada de forma realista em um quadro não realista, neste teatro em que o foco da representação é a classe, não o indivíduo.



fio lógico condutor do olhar do público para um desfecho específico previsto pelo autor.

Rosenfeld afirma que na ficção encontramos “seres humanos de contornos definidos e definitivos”, pois as personagens são semelhantes aos seres humanos na medida em que estão ligados entre si por um tecido de valores morais, políticos e religiosos (que fundam os valores estéticos), vivem situações exemplares, tomam decisões, travam conflitos em momentos perfeitos à sua maneira, diferentes do correr cinzento da vida cotidiana. A ficção permite ao leitor/espectador contemplar e viver as possibilidades vividas pela personagem, justamente por não estar envolvido realmente nestas situações, tendo suas possibilidades de “saídas” aumentadas.

Por ser criada no mesmo meio em que vive o autor, a personagem tende a se assemelhar a este, levando consigo se não o modo de vida que o autor possui (sua visão política, religiosa, sua classe, seu gênero, sua etnia, sua condição social e cultural) ao menos aquela com a qual o autor simpatiza ou a visão que o autor gostaria de passar sobre a realidade. Para Rosenfeld,

A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda a criação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor. O dramaturgo não está longe de se assemelhar ao Deus concebido por Newton: o seu papel se extinguiria para todos os efeitos no ato da criação. Qualquer interferência sua posterior sobre as personagens seria em princípio um escândalo tão grande quanto o é o milagre em relação às leis de natureza. Mas poucos autores se contentam com semelhante exclusão: o próprio impulso que os levou a escrever a peça, leva-os também a expor a defender os seus pontos de vista. Não há em teatro nenhum problema mais antigo e mais atual do que esse: a história da relação autor-personagem seria, em larga medida, a própria história da evolução do teatro ocidental, das diferentes formas por ele assumidas desde a Grécia até os nossos dias. (Ibidem p. 100-101)

Estas idéias conduzem à possibilidade de apreender *Qorpo-Santo* como personagem na sua materialidade literária: a visão sintetizada que José Joaquim tinha sobre ela e sobre o local/época de seu “nascimento”.

### 1.3.2 A loucura e a literatura

Lendo alguém um escrito meu com regras ortográficas que estabeleci, perguntou-me se eu padecia dos nervos.

Respondi-lhe – Nervos, é moléstia do corpo; o fato porém de não poder eu escrever com uma ortografia insada de erros, e sim com outra mais simples, mais fácil, e mais conforme a boa razão, se é enfermidade asseguro-lhe que é da alma e não do corpo. (*QORPO-SANTO*, in *ESPÍRITO SANTO*, 2003 p. 95)

A obra teatral de *Qorpo-Santo* foi incompreendida e rejeitada em seu tempo e resgatada um século depois da data de sua escrita. Várias podem ser as causas deste processo de rejeição/aceitação. Uma delas se dá pela valorização do indivíduo e suas angústias instaurada no século XX, fator que justifica a importância dada à escrita biográfica, conforme vimos anteriormente. Por outro lado, os textos escritos sobre a obra de *Qorpo-Santo*, ainda que não se pretendam biográficos – mas sempre aludindo à vida numa tentativa de justificativa da obra – deixam em evidência um fator de mediação entre vida e obra: a loucura de *Qorpo-Santo* como propulsora do ato monomaniaco de sua escrita. Este fator constantemente evidenciado será tratado aqui a partir dos estudos de Foucault sobre relação entre loucura e obra. É importante, no entanto, salientar que os estudos sobre a loucura tornaram-na um fator importante na reflexão sobre as subjetividades e os discursos na episteme moderna, especialmente tendo F. Nietzsche como inspiração.

A loucura é tomada como um fenômeno passível de estudo nas Ciências Sociais por se tratar de uma patologia mental aceita e tratada de modos diferentes nas diferentes culturas em que é manifesta. De compreensão complexa e subjetiva, a loucura no contexto da cultura ocidental moderna encontra explicação nos âmbitos da religião, do senso comum e científico, sendo tratada de formas diferentes em cada um destes contextos tendo em comum o fato de ser entendida como algo “anormal” em todos eles.

Neste estudo, a loucura não será tratada como um fator neuropsiquiátrico, tão pouco há a intenção de ser abordada por si só, mas sim, será apreendida no que tange à visão empregada a ela pela sociedade ocidental no contexto específico de rejeição/aceitação do louco e sua criação artística – neste caso, literária – a partir das pesquisas realizadas sobre a história da loucura por Michel Foucault.

Em *A história da loucura*, Michel Foucault aponta para a ausência de uma teoria sobre a loucura no período que antecede ao renascentismo. Mesmo com a criação do Hospital Geral por Luis XIV em 1656 destinado ao asilo de loucos, não havia preocupação em relação ao tratamento: o enclausuramento neste caso era a estratégia principal para livrar a sociedade do seu convívio e “tratá-lo” à base de estímulos físicos para tentar obter controle sobre o comportamento agressivo.

No período Renascentista, a loucura é vista através de uma crítica moral que separa o certo do errado, a verdade do erro, processo no qual se entende que o louco toma o errado por certo, o feio por belo, a ilusão por real, e é posto à margem da razão. Mas já havia um espaço para a positividade da loucura nas artes, onde a personagem louca dizia a verdade sem pudores, sem medo de retaliações, justamente por ver o que o não-louco não via. No entanto, observa Foucault que esta verdade revelada pelo louco jamais é ouvida, só é reconhecida como válida – a exemplo do caso Shakespeareano – depois que a peça acaba. Artistas como Bosh e Bruegel também tiveram grande representatividade na pintura, revelando o que não era visto pelo juízo do “belo” e do “bom”.

Já na época clássica, a loucura é excluída por um motivo ético de escolha, por ser a ausência da loucura a condição do exercício da razão: a dúvida, geradora do pensamento, instaurada por Descartes, exclui o louco como ser pensante por ser destituído de razão, condenando-o ao *silêncio*. Este *silêncio* se estendeu também ao teatro e à literatura, de onde as personagens loucas desapareceram e não se cogitava a possibilidade de dar voz ao louco *autor/ator*.

Próximo ao final deste período, juntamente com o tratamento físico/biológico da loucura, entendida como doença do corpo, passou-se a dar espaço, não sem resistências, ao diagnóstico da loucura como patologia mental,

passível de novos métodos de tratamento. Surgiam as novas ciências de estudo de distúrbios da mente manifestos no comportamento, cujos primeiros nomes foram Pinel, Tuke, Esquirol e posteriormente Freud, que permitiram pensar a loucura não mais como total ou absoluta, portanto, curável. Este foi o caminho para chegarmos à modernidade com a humanização, ou a antropologização da loucura com a tripartição da antiga estrutura binária aceitas nos períodos anteriores, ou seja, aquilo que separava a verdade (da razão) e o erro (do louco) passou a dar espaço a uma estrutura de três termos: o louco, sua verdade e sua loucura. Na modernidade, segundo Machado,

a literatura (...) palavra marginal que mina as outras formas de linguagem, dá à experiência da loucura uma profundidade e um poder de revelação que o classicismo tinha negado, mostrando que a verdadeira experiência literária implica que se afronta o risco da loucura, que se seja retemperado pelas palavras de loucura.” (MACHADO, 2005 p. 39).

Machado ainda afirma que Foucault ao escrever *A história da loucura* demonstra que, embora haja certo avanço no sentido de que esta “humanização” foi positiva para o trato com o louco, o tratamento da loucura não apresentou rupturas através dos tempos: as teorias e práticas modernas são interdependentes das passadas, o estudo da loucura sempre se deu sob o olhar da razão, e o louco, sempre situado do outro lado da razão. O grande esforço da ciência sempre foi no intuito de integrar a loucura à racionalidade (no sentido de torná-la passível de estudo) e na era moderna, o silenciamento historicamente constituído do louco passou a ser deslocado para a psiquiatria, que ainda mantém práticas como o internamento, a marginalização social e a medicação.

No entanto, a loucura segue conquistando cada vez mais outros espaços de manifestação, por exemplo, na arte e na literatura, que não encontramos no extremado domínio do saber, guiado pela “razão”.

Segundo Michel Foucault, a razão pela qual a literatura abre espaço para o discurso da loucura reside no fato de que *linguagem, obra e literatura* são coisas distintas. O ser humano, o *ser da linguagem*, é produtor de conhecimento e da historicidade que este conhecimento gera, manifesto pela linguagem que, por sua

vez, é fruto desta produção de compreensões e significados, por conseguinte, desta *historicidade*.

A obra, para Foucault, é aquilo que retém em um espaço determinado (o de sua constituição) a configuração da linguagem. A literatura então não é nem obra nem linguagem em si mesmas, nem o lugar onde estas se situam: “(...) é, de certo modo, um terceiro termo, o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem.”<sup>20</sup> Seria o lugar das experimentações. A literatura, cuja matéria é a linguagem, mas que não se restringe a este fato porque, justamente, é também o lugar da “transgressão”, como nos mostrou Foucault no seu texto “A loucura, a ausência da Obra” que, lido à luz do seu “Prefácio à transgressão”, lança nova luz à leitura dos textos de *Qorpo-Santo*.<sup>21</sup>

Foucault argumenta que até o final do século XVIII, obra e linguagem não eram mediadas pela “literatura”, ao menos não na concepção que hoje temos do que seja literatura, concepção esta formada a partir do século XIX, a qual, segundo Foucault encontra sua essência no livro, não no teatro (Ibidem, p. 151).

A familiaridade com a linguagem cotidiana devia ser o em si e para si da obra. Este “vértice de um triângulo” de que fala Foucault diz respeito a uma não-relação intrínseca entre obra e linguagem, ou seja, a literatura situa-se como um terceiro ponto que não permite pensá-la apenas como linguagem transformada em obra ou em obra “fabricada com linguagem”; “a questão não se superpõe à literatura, não se acrescenta a ela por obra de uma consciência crítica suplementar: ela (a linguagem) é o próprio ser da literatura originariamente despedaçado e fraturado.” (Ibidem, p. 141).

Não sendo a literatura essencialmente linguagem, mas uma distância aberta no interior da linguagem, a única convenção que faz da obra literatura é “uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras.” (Ibidem, p. 142). Este espaço de consagração por sua vez, é profanado na medida em que a palavra é escrita sobre o papel em branco, uma vez que “por direito de

---

<sup>20</sup> FOUCAULT M. *Linguagem e Literatura*. In MACHADO, *Foucault, a filosofia e a literatura*, 2005.

<sup>21</sup> FOUCAULT, M. (2009) “Prefácio à transgressão”, “O que é um autor?”, in *Ditos e Escritos III*, RJ, Forense Universitária. Ver, também, “A loucura, a Ausência da Obra”, in *Ditos e Escritos I*.

natureza”, nenhuma palavra pertence por essência à literatura e, deixa de ser literatura assim que é escrita em uma página em branco. A palavra na página em branco participa da literatura, mas não é a literatura. A literatura, assim, será uma **perpétua ausência de linguagem e de obra**, justamente por constituir-se em espaço de transgressão, inclusive da própria “linguagem”. É justamente por pensar a literatura desta maneira que se pode compreender sua afirmação de que onde há loucura não há obra, porque a “loucura”, enquanto transgressão, só pode ser, plenamente, *linguagem*.

Esta concepção foucaultiana de literatura permite tirar a escrita de *Qorpo-Santo* do silêncio do século XIX e encontrar para ela lugar nos séculos XX e XXI. Ao compreender a literatura à maneira pretendida no século XIX, em que o discurso da razão tratava-a como algo quase sagrado, tira-se o discurso da loucura do campo da literatura, ou, como seria melhor dizer, do domínio da manifestação da linguagem/comunicação. Compreendendo-a como o terceiro vértice que não preenche, antes, estabelece um vazio entre linguagem e obra, torna-se possível encontrar, neste vazio, o espaço para o discurso da loucura. Esta, sobre a qual, em “O círculo Antropológico” Foucault dirá ser a única a ter a liberdade de poder falar de si mesma.<sup>22</sup>

O semiólogo Roland Barthes, em sua aula inaugural no Collège de France em 07 de janeiro de 1977, discurso transformado no texto *A aula*, posiciona-se a respeito da relação existente entre linguagem e poder, cuja apreensão é importante para a aproximação de uma compreensão da literatura *qorpo-santense*.

O discurso do poder, para Barthes, é o discurso da arrogância. Ele se engendra em todos os espaços sociais, está presente tanto no Estado – lugar para onde primeiramente olhamos quando queremos falar de poder – quanto em qualquer relação interpessoal. Plural como os demônios, é o discurso que “engendra o erro e a culpabilidade daquele que o recebe” (BARTHES, 1987 p. 11), plural no espaço social e perpétuo no tempo histórico (Ibidem, p. 12). Assim, “onde há discurso há poder”, uma vez que a linguagem – fascista por não impedir, mas

---

<sup>22</sup> Foucault, M. “O Círculo Antropológico”, in *História da Loucura*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2008.

obrigar a dizer, segundo Barthes – é o organismo trans-social do qual o poder é o parasita.

Compreendendo a linguagem como uma legislação onde a língua é o código, Barthes chama atenção para a relação de dominação que se dá entre opressor e oprimido: por estarmos habituados à linguagem esquecemos que “toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva.” (Ibidem), concluindo assim que, em razão da autoridade da asserção e do gregarismo da repetição que se juntam fazendo do enunciador ao mesmo tempo mestre e escravo, a liberdade só pode existir **fora** da linguagem. Mas, como a linguagem é um lugar fechado, sem exterior, ou seja, nada pode existir fora dela, só resta trapacear a língua ou, trapacear com a língua. É esta trapaça que Barthes chama de literatura.

Para Barthes, literatura não é o conjunto de obras ou um setor do comércio ou ensino, e sim, a prática de escrever. Da mesma forma, o escritor não é “o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática.” (Ibidem p. 26) Na literatura é visado o texto, entendido por Barthes como o tecido de significantes que constitui a obra, sendo “o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é teatro.” (Ibidem p. 17)

Após apresentar sua compreensão de literatura, Barthes discorre sobre as três “forças” que ela possui: os conceitos gregos *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. Em sua definição, *Mathesis* é o monumento literário, o que comporta todas as ciências, importante para corrigir a distância que existe entre a ciência (que é grosseira) e a vida (que é sutil), jamais podendo ser extinguida enquanto disciplina. “Ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la (...) através da escritura o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático.” (Ibidem p. 19) Na literatura, continua ele, o saber se torna uma enunciação, diferente do enunciado da ciência. Em suas palavras, “A escritura faz do saber uma festa.” (Ibidem p. 21).

A *Mimesis* é a força de representação da literatura. O real – anseio da representação – não é representável, e sim, demonstrável. Isto porque, (Barthes cita Lacan para explicar) não se pode fazer coincidir o real e a linguagem pelo fato de o primeiro ser de uma ordem pluridimensional e a segunda, unidimensional. É essa recusa em admitir que não há paralelismo entre real e linguagem que produz a literatura. Mas, sem temer contradição, Barthes afirma que a literatura é ao mesmo tempo realista, por ter o real como objeto de desejo, e irrealista, por acreditar sensato o desejo do impossível. Essa é a função utópica da literatura, que encontrou na modernidade (na metade do século XIX na França) sua figura exata.

E a *semiologia*, a “força semiótica”, “consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.” (Ibidem, p. 29)

De uma maneira bastante instigante, portanto, temos nestes dois autores, claras indicações das possibilidades de justificar a leitura dos textos de teatro de *Qorpo-Santo*, como “literatura”.

### **1.3.3 A loucura em Porto Alegre no século XIX. Paralelos com hospitais psiquiátricos do século XX.**

A época em que *Qorpo-Santo* viveu, escreveu e foi internado em um hospital psiquiátrico, foi o período de transição entre a concepção clássica e a concepção moderna da *loucura*. Os dois médicos alienistas responsáveis por seu laudo divergiam em bases teóricas: o Dr. Landell posicionava-se a favor da teoria clássica, em que o diagnóstico deveria partir de causas físicas e o internamento do louco deveria ser imediato a fim de isolá-lo do convívio social; o Dr. Joaquim Pedro posicionava-se a favor das teorias de Pinel e Esquirol, início das vertentes de tratamento psiquiátrico para a loucura, e não via em *Qorpo-Santo* motivos para a reclusão social.

Neste período, Porto Alegre passava por um projeto de reformulação arquitetônica devido ao intenso aumento populacional, e procurou-se “limpar” o



centro urbano da população pobre bem como dos problemas sociais que o crescimento da população acarretava: prostitutas, bêbados, mendigos e loucos. Para cada uma destas classes foi elaborado um tipo de estratégia de assistência, sempre de caráter de exclusão. Assim, para conter pobres enfermos e loucos, foi inaugurada em 1826, a Santa Casa de Misericórdia, mais como local de confinamento e assistência benemérita que como centro de atendimento hospitalar. A superlotação da Santa Casa fez com que a Provedoria solicitasse ao Delegado de Polícia que não enviasse mais loucos (!) e, a solução encontrada, foi que os excedentes, principalmente os violentos, fossem “internados” na Cadeia Pública<sup>23</sup>.

Segundo Luis Artur Costa e Tânia Mara Galli Fonseca<sup>24</sup>, O primeiro registro de uma ação voltada especificamente para os “alienados mentais” é de 1857, quando a justiça passou a enviá-los para tratamento no Hospício Pedro II no Rio de Janeiro. Posteriormente, um projeto para a construção de um Hospício em Porto Alegre foi criado. Em 1874 é aprovada a lei para arrecadação de recursos para esta construção e em 1884, um ano após a morte de nosso autor, o Hospital São Pedro é inaugurado em Porto Alegre.

Neste ínterim, os primeiros indícios da loucura de *Qorpo-Santo* passaram a ser percebidos. Seu surto psicótico se deu provavelmente no ano de 1862, a partir do qual passou a afastar-se da sua vida sexual/conjugal, crente de seu chamado para a “santificação”, e a escrever as vozes que ouvia, manifestando assim sua loucura através da escrita<sup>25</sup>. Sua esposa moveu processos em favor da interdição do direito de administrar seus bens e em favor da separação judicial, levando consigo os filhos do casal. Neste processo, *Qorpo-Santo*, já afastado das

---

<sup>23</sup> Informações contidas em Schiavoni, Alexandre. *Corpo e loucura na Porto Alegre de do final do século XIX*.

<sup>24</sup> Costa, Luis Artur e Fonseca, Tânia Mara Galli. *A construção da civilidade: urbanismo, arquitetura e loucura na Porto Alegre de fins do século XIX e início do XX*. Revista *Arquitextos* 101.06 ano 9, outubro 2008. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/105>

<sup>25</sup> Em um fragmento sem data, mas possivelmente escrito após 1868 lemos: “Fato bem extraordinário: depois que completei 33 anos, sem enfermidade alguma, cresceu-me a cabeça em forma de galos. Houve tempo em que direi ficava com a cabeça prenhe, em vista do peso que sentia pouco tempo antes de produzir.” (in *ESPÍRITO SANTO*, 2003 p. 94)

atividades como professor público em função de diversos atestados médicos sem especificação para tratamento de saúde e também pela censura ao ensino de uma nova escrita proposta por ele, intensificou o processo de escrita, e seus textos passaram a ser vetados para a publicação. Por ser considerado um “louco manso”, foi enviado ao Rio de Janeiro em 1868 para realizar exames de sanidade mental, uma vez que os laudos de Landell e de Joaquim Pedro não foram conclusivos.

Quando interno no Hospício Pedro II no Rio de Janeiro, *Qorpo-Santo* escreveu cartas relatando pensamentos diversos, como exemplo o seguinte fragmento:

Que exorço quazi sobrehumano tenho eu feito para guiar ou conduzir homens a um viver verdadeiramente feliz, parece-me que não há classe alguma, por mais elevada ou por mais baixa que seja, qe para o conseguir eu não tenha trabalhado – falando, escrevendo e exemplificando.

Terei eu conseguido tão bom intento!?

Até o presente momento creio que pouco ou nada hei melhorado, ou reformado. (in ESPÍRITO SANTO, 2001 p. 87).

A exemplo deste fragmento, na maioria dos escritos contidos na *Ensiqlopédia*, *Qorpo-Santo* se posiciona ao lado da “razão”, ou do que se supunha ser “racional”. Na realidade, seus posicionamentos são de nítido caráter “ético”, pensando no significado de “ethos” como comportamentos aceitos e legitimados pela prática. É necessário lembrar, também, que o período em que ele vivia ainda era influenciado pelo pensamento cartesiano que excluía o louco como ser não dotado de razão, o que automaticamente, excluía a possibilidade de pensa-lo como um autor. Como vimos, esta posição é também a de Foucault, mas com sinal positivado, se podemos assim dizer.

Por outro lado, sua assumida “missão” de instruir as pessoas para livrar o mundo da ignorância está explícita em grande parte de seus textos, em especial no acima citado, na tentativa de dar “instrução” em um manicômio, reiterando assim sua destemida crença na razão e sua determinação em afirmar-se como não-louco na tentativa de seu reconhecimento como *autor*, mas também como professor, marido, pai, cidadão.

No entanto, a manifestação de sua loucura se dava de maneira totalmente explicitada em sua *esqrita*, conforme pudemos perceber na insistência do uso de sua grafia e também no pensamento que esta escrita expressava, imprimindo no papel em branco a transgressão – chamemos de literatura – do discurso da razão, ou seja, o próprio discurso da (sua) loucura.

As cartas que escreveu quando interno revelam um pouco do cotidiano de um hospício em meados do século XIX, mas principalmente as suas impressões como interno e o impacto que esta experiência lhe causou.

Para pensar o impacto desta experiência lança-se mão ao trabalho desenvolvido por Erving Goffman entre os pacientes com quadro de doença mental no Hospital St. Elizabeths em Washington entre 1955 e 1956, no qual o autor analisa as conseqüências da formação do “eu” sofridas pelo interno de uma *instituição total* – caracterizada pela vida fechada distante do mundo social externo – mediante as imposições de regras para a convivência em um ambiente distinto daquele de seu convívio social anterior. Certamente a realidade desta instituição estudada por Goffman é distinta daquela do Hospício Pedro II, quer pelo período histórico, quer pela formação cultural, porém, o caráter institucional aproxima-as em seu tratamento para com o interno.

É importante conhecer as transformações dramáticas a nível pessoal e social apontadas por Goffman pelas quais o interno de uma *instituição total* passa para que se possa ter uma compreensão maior sobre o mundo do “interno”. Desde o momento de sua chegada no hospital, tenta-se desfazer no interno a concepção que tem de si mesmo e da “cultura” adquirida em sua vida civil e familiar na tentativa de despojá-lo do controle sobre seus bens e vida social, alterando assim a concepção que ele tem sobre si mesmo. Os processos de adaptação ao novo ambiente e de reestruturação do “eu” são iniciados a partir de táticas com fins de gerar uma nova forma de organização pessoal: a obediência às regras impostas proporciona privilégios; a desobediência, castigos. A isto tudo se soma o processo de “colonização”, a partir do qual o interno passa a julgar desejável a vida intramuros se comparadas às experiências ruins do convívio social externo; há que pensar também no processo de “conversão” através do qual passa a aceitar

as regras e assumir o papel de interno e a vida institucional passa a ser vista como normal, sem expectativas sobre novidades. Tudo isso gera uma sensação de fracasso no interno, já habituado às novas regras e desacreditado de poder adquirir novamente os hábitos do mundo social externo.

Assim, segundo Goffman, há uma mudança na *carreira moral* do doente mental, entendida a partir de um sistema sociológico em que estão situadas as fases pelas quais ele passa durante o período em que foi interno, tendo início antes mesmo deste período, no ato da denúncia de sua doença. Primeiramente, este ato provoca no acusado um sentimento de traição em relação ao denunciante que geralmente é um parente ou amigo. Depois do internamento, o primeiro momento de sua carreira moral está relacionado ao sentimento de abandono desenvolvido, gerador do desejo de anonimato e isolamento social. O segundo momento, no qual percebe que as privações e restrições constituem parte de seu tratamento, o paciente desenvolve a aceitação da internação. O terceiro momento é marcado pela criação de histórias tristes que venham a justificar o seu fracasso. Finalmente, num quarto momento, o interno se sente ameaçado pelos registros de sua doença mental, sobre os quais não tem controle, tenta escondê-los inventando novas histórias que posteriormente serão novamente desmentidas pela equipe médica.

Embora o tempo de reclusão de *Qorpo-Santo* no Hospital Pedro II tenha sido breve, é possível notar em alguns de seus textos que estes processos de que fala Goffman foram sofridos pelo nosso autor. As cartas escritas neste período contam sobre o cotidiano: os passeios, as comidas e um pouco sobre o tratamento. Nas anotações percebemos a negação da loucura, a vontade de instruir os internos, a história contada para justificar sua reclusão – o chamado para a santificação e a impossibilidade de santificação, bem como a não compreensão deste fato pelos “ímpuros” que o internaram – e finalmente, o sentimento de traição causado a partir da denúncia de sua mulher e a condenação do juiz, resultando tanto no internamento quanto da perda do direito sobre os bens.

O lugar, o tempo, as situações e os conflitos estavam criados.

Resta ver como foi criada e praticada a personagem *Qorpo-Santo*.

#### 1.3.4 A autobiografia ideal

Como já hei publicado – sabem todos o dia em que nasci, cujas minuciosidades encontram-se em meu Testamento também publicado.

Começa, portanto, a minha vida intelectual e moral do momento em que brilhou em meu cérebro um raio de inteligência.

Tinha eu três anos pouco mais ou menos de idade (o que sei por ter possuído um Irmão – Graciano Juvêncio de Campos – nascido muito depois e mais moço que eu cinco anos), quando vi-me entre uma mulher casada e um transgressor do Nono preceito da Base de todas as nossas leis.

Não posso afirmar se por acaso ou de propósito tal aconteceu. O que é verdade, porém é que a mulher repeliu tal indivíduo com palavras, cujo som, conquanto eu as não percebesse bem, fez-me olhar para o mesmo – repassado de indignação; este, fitando-me a vista disse à mulher: - Até outra ocasião.

E retirou-se.

Nunca mais o vi na mesma casa, senão vinte e dois anos depois – inutilizado – por doente.

É para mim problemático – se meu corpo até esse momento era pura carne animada de um pouco de espírito, ou se já nele existia o Santo que na idade de trinta e quatro anos subiu ao Céu; o qual ao som de palavras que o feriram começou a desenvolver-se guiando meus passos.

Fui batizado na vila do Triunfo, sendo testemunhas o Médico Ricardo José Vilanova e sua Senhora Dona Leocádia d'Azambuja Vilanova.

Fui crismado pelo nosso primeiro Bispo D. Feliciano na vila de Santo Antônio da Patrulha em 1853, sendo testemunhas o bacharel em direito João Capistrano Miranda e Castro.

Falecido meu pai em 1839, vim para esta cidade em 1840 estudar gramática nacional e aplicar-me à espécie de trabalho lucrativo que mais conviesse a mim e à minha família.

Preparado em quatorze meses, entrei para a casa comercial de José Francisco dos Santos Pinto, em 26 de abril de 1842.

Passados cerca de quatro anos, apetecei viajar a Campanha e o fiz em 1846 e 1847 em cobranças da casa comercial de Belarmino Peixoto de Oliveira, estabelecida na cidade de Cachoeira.

Regressando a essa cidade em o 10 de janeiro de 1848 com tenção de estabelecer-me foi-me impossível.

Na noite de nove do mesmo mês sobreveio tão horrível enfermidade à única irmã que possuo, Maria Augusta de Campos regendo então a cadeira pública do 3º distrito desta cidade que, apesar de todos os esforços empregados por mim, *numerosos* parentes, amigos e por seis médicos – ainda hoje jaz enferma.

Dois anos depois habilitei-me para o magistério público, que exerci desde junho de 1851 até maio de 1855, deixando-o para amparar minha Mãe que se achava doente.

Casando-me neste mesmo ano nesta cidade (em dia de São Pedro), nela fiquei lecionando em colégios. Em 1856, logo depois do cólera-morbus, tomei sobre mim a direção do colégio S. João; em 1857, por ameaçado de uma moléstia do peito – passei-me para Alegrete, onde fundei o colégio de instrução primária e secundária Alegretense. Em 1861, por moléstias de pessoas da família aqui existentes regressei, provendo-se-

me meses depois na cadeira pública de freguesia de N. S. Madre de Deus, a qual exerci até julho de 1862, época em que – atos violentos de que fui vítima, alguns do quais ignorei por espaço de dois anos (com que cortaram-me todos os recursos à subsistência) levaram-me à vila do Triunfo no 10 de janeiro de 1863.

Foi exatamente quando começaram tais atos violentos que eu comecei também a tomar notas para nesta data escrever a *Ensiqlopédia*.

Hei escrito ainda que pouco para jornais desde 1852 até 1873, ano em que cessei para voltar ao comércio, porque nenhum pensamento de reconhecida utilidade pública mandava imprimir, que não fosse qualificado – crime! E pelo qual – não houvesse de sofrer alguma pena!

Redigi, entretanto, nesta cidade em 1868 e na de Alegrete em 1871 o jornal *A Justiça* por espaço de alguns meses.

O cansaço e muitos outros motivos ponderosos forçaram-me, em passados 17 meses, a não continuar comerciante nesta cidade.

Por grata recordação noto:

1º Que em 1852 – fui eleitor especial na vila de Santo Antônio da Patrulha.

2º Que em 1860 – fui eleito vereador da Câmara Municipal da cidade de Alegrete.

3º Que em 1859 – fui nomeado subdelegado de polícia nesta mesma cidade.

4º E, finalmente, que em 1857, estudante, um mês depois de iniciado na *Fidelidade e Firmeza* – fui honrado com o grau de Mestre.

*José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo*

Porto Alegre, junho 22 de 1876. (QORPO-SANTO, 2003: 27-29)

“Como já hei publicado...”

De fato, *Qorpo-Santo* era um homem público e sua vida, *publicada*. Cada detalhe de sua vida, cada pensamento estava em sua “obra”, ou, em suas *publicações*. Há que ressaltar aqui o uso aspeado de “obra”: como foi visto anteriormente, é assumido o argumento foucaultiano de que “onde há loucura, não há obra”, no sentido de que “a loucura fala por si mesma”, ela é uma “obra”. É, portanto, nesta acepção que se toma a palavra “obra”, e, da mesma maneira, seus escritos testemunhais, ou autobiográficos.

Neste texto demasiadamente curto para uma autobiografia considerada pelo autor como “ideal”, detalhes específicos são privilegiados. A ordem cronológica é colocada em segundo plano em detrimento de aspectos intelectuais e morais de sua formação, regidos por padrões religiosos de conduta, tanto que ao descrever uma possível situação de adultério envolvendo sua mãe, afirma ser o homem com quem esta se envolvia, o “transgressor do Nono preceito da base de todas as leis”, fazendo menção ao 9º mandamento da lei mosaica: “não cobiçarás a mulher do teu próximo”. A consequência deste ato foi constatada vinte e dois

anos depois, numa espécie de castigo, quando o mesmo homem foi visto “inutilizado – por doente”, a exemplo da lei mosaica e da teologia presente no pensamento judaico relatado no livro de Jó, no Antigo Testamento. Outro exemplo de despreocupação cronológica está na descrição do “quase adultério” em que a referência usada para o tempo não é a sua idade e sim a idade de seu irmão, que ainda não havia nascido. Dados como seu batizado e sua crisma, mencionando seus padrinhos reiteram a educação católica.

Este texto é também marcado por várias menções a enfermidades que em parte impulsionaram alguns atos na vida de *Qorpo-Santo*: a morte de seu pai, que, embora não tenha sido necessariamente por uma doença, mas por uma “tragédia”, fez com que ele tivesse que ir para Porto Alegre para melhor auxiliar sua família; a enfermidade de sua irmã o preocupou por grande espaço de tempo, e a doença de sua mãe o obrigou a abandonar o magistério; a enfermidade de que ele foi vítima fez com que se mudasse para Alegrete e, por fim, o aparecimento do seu surto psicótico e as privações que sofreu após estas “acusações” levaram-no a escrever textos de forma obsessiva (monomaniaca) para posteriormente publicá-los na *Ensiqlopédia*. Por conta da interdição de seus bens e da limitação de recursos financeiros, esta situação também o impeliu de volta a Triunfo. As últimas datas que *Qorpo-Santo* menciona são as das participações notáveis de sua vida social: de quando foi eleitor especial, quando foi eleito vereador, quando foi nomeado subdelegado de polícia e quando obteve o grau de mestre na Fidelidade e Firmeza, Loja maçônica de Porto Alegre.

A partir deste texto curto – que, aliás, conforme já foi dito anteriormente é uma característica literária do autor – podemos avaliar o que para o autor é importante para ser registrado na “obra”: sua vida e seu “chamado” divino, ou antes, a vida regida pelo chamado à santificação, que muda a identidade de José Joaquim de Campos Leão para a personagem *Qorpo-Santo*. Veremos como esta característica se repete em seus textos teatrais.

Algo importante a ser observado na construção desta autobiografia – e aqui fazendo referência a toda obra *qorpo-santense*, autobiográfica ou não – é que, considerando toda a exposição feita anteriormente a respeito do estatuto da

autobiografia e dos possíveis riscos de ilusão que esta possa vir a apresentar, neste caso não temos um “autor” que cria sobre si uma personagem, mas uma personagem que fala sobre uma pessoa: a personagem *Qorpo-Santo* foi criada por José Joaquim e praticada através da escrita; quem escrevia era a personagem, tem-se portanto um olhar da personagem sobre seu autor e da personagem sobre ela mesma. O fato que justifica a escrita autobiográfica – a passagem do corpo animado por um pouco de espírito ao qorpo santo – é o mesmo que o faz escrever.

Foi em 1876 (data da “autobiografia ideal”) que *Qorpo-Santo* escreveu sobre algo que supostamente aconteceu em 1862 (data das primeiras manifestações públicas de sua loucura), que pode vir a justificar a escrita de suas peças datadas de 1866 igualmente autobiográficas, porém nestas a escrita do “eu” aparece de forma ainda mais fragmentada. Em um período curto e único de tempo – de 31 de janeiro a 16 de junho de 1866 – *Qorpo-Santo* interrompeu toda sua produção escrita para se dedicar exclusivamente à escrita de peças de teatro. O resultado foi uma produção inédita de dezessete peças curtas (uma incompleta) de rubricas longas e confusas, com uma variedade enorme de personagens ligadas por uma trama de difícil compreensão e com uma estética de produção nunca vista até então. Será visto a seguir como se dá a constituição e apresentação desta obra que foi escrita e pensada como dramaturgia, mas que raras vezes foi levada aos palcos.



## CAPÍTULO 2

### A OBRA

#### 2.1 A expansão da obra

A proposta de olhar para o teatro de *Qorpo-Santo* a partir do próprio *texto* no intuito de engendrar uma análise etnográfica levou à percepção de que o texto está preso a uma narrativa cíclica, condensado em um emaranhado de *nós* textuais que dificultam a compreensão primeira do leitor. Ao mesmo tempo, estes *nós* são pontos chaves para a compreensão antropológica e literária, pois, na medida em que são encontrados e explicitados, percebe-se que neles estão presas as principais idéias das peças.

Nestes *nós* se envolvem uma grande população de personagens e objetos, situados em um espaço pequeno e em um tempo acelerado, onde, de uma forma ou de outra, todos os elementos presentes são integrantes da vida e da loucura do autor. A pressa em escrever para contar de sua vida, seu chamado para a santificação e a impossibilidade de cumpri-lo, pode ter sido a principal causa desta aglomeração que constitui a obra teatral de *Qorpo-Santo*.

A proposta etnográfica para a percepção da condensação de idéias, tempo e espaço existentes nestes textos é encontrar os *nós* ou *links* para que seja possível expandir a leitura para uma compreensão desta *esqrita: hipertextual* em sua natureza, intertextual em sua natureza/concepção: pela interface que apresenta com sua própria vida, em primeiro lugar, a qual conhecemos através da *Ensiqlopédia* e seu ideal, ou seja, o chamado para a santificação, que aponta para o nível da intertextualidade com a narrativa bíblica. Esta narrativa conta, de forma reiterada como um mito, sua experiência de vida em uma espécie de síntese, ou um condensado de idéias já expostas, um buraco negro para onde converge tempo, espaço, pessoas, personagens, objetos, falas e pensamentos, algo que suga, porém não esgota, as expressões literárias da visão de mundo do autor e as potencializa em possibilidades *hipertextuais* de leitura.

A partir da idéia básica de que em um hipertexto, um texto (ou bloco de palavras) remete a outro que não se encontra no corpo do texto principal, mas que

pode ser acessado pelo leitor no momento que este o queira, resumimos as dezessete peças teatrais de Qorpo-Santo, colocando em evidência os temas que se encontram nelas repetidos, de modo que possam ser “acessados” para se tornem claros os *links* que podem ser estabelecidos entre as peças.

Assim é construída uma analogia entre a narrativa que se encontra repetida e fragmentada nestes textos teatrais e as narrativas míticas, constituídas por feixes de relações que usam de categorias concretas para agregar noções abstratas de significação, a exemplo das análises feitas por Lévi-Strauss.<sup>26</sup>

Lévi-Strauss compreende o mito como narrativa das histórias primitivas, nas quais pode-se encontrar elementos presentes no inconsciente coletivo de uma determinada sociedade. A interpretação das narrativas míticas implica na disposição dos textos orais em dois “eixos”: no eixo diacrônico se faz a leitura do “enredo” da esquerda para a direita. No eixo “sincrônico”, a partir das várias “versões” de um mesmo mito dispostos na diacronia um abaixo da outra, busca-se as recorrências, os pontos nos quais existem correlações entre as versões. Desta maneira, como na poesia, os mitos “ressoam” o que há de mais profundo nas suas considerações sobre a vida e a organização social/cultural da população em questão.

Os mitos podem conduzir a constatações contraditórias, à medida em que tudo pode ser narrado num mito; aparentemente a sucessão dos acontecimentos não está sujeita a nenhuma regra de lógica ou de continuidade. Existe, porém, uma lógica no pensamento mítico estabelecida simultaneamente na linguagem e para além dela.

O mito também se define por meio um sistema temporal que combina as propriedades da *língua* e da *palavra*. Um mito diz respeito sempre a acontecimentos do passado, mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona

---

<sup>26</sup> Ver, especialmente: “A análise estrutural em Lingüística e Antropologia”, “A estrutura dos mitos”, em *Antropologia Estrutural*, e, todo o capítulo “Mitologia e ritual”, em *Antropologia Estrutural Dois*, ambos publicados pela Biblioteca Tempo Universitário, RJ, 1975, e 1976.

simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro (LEVI-STRAUSS, 1985 p. 241).

Esta dupla estrutura, ao mesmo tempo *histórica* e *não-histórica*, explica que o mito pode pertencer, simultaneamente, ao domínio da *palavra* (e ser analisado como tal) e a domínio da *língua* (na qual ele é formulado), e ainda oferecer, num terceiro nível, o mesmo caráter de objeto absoluto. (Ibidem)

Mesmo não dizendo exatamente o que o mito é, Lévi-Strauss demonstra ser possível reconhecê-lo quando se está diante dele através de alguns elementos, tais como: 1) as maneiras pelas quais os elementos encontram-se combinados na narrativa mítica, não sendo possível ater-se aos elementos isolados; 2) por provir da ordem da linguagem, mas não ser a linguagem em si: por estar além dela; 3) por só ser possível de se ser pesquisado *acima* do nível habitual da expressão lingüística.

Assim, o mito pode ser compreendido como formado por unidades constitutivas, que implicam a presença daquelas que intervêm normalmente na estrutura da língua (fonemas, morfemas, semantemas) que provém da reconciliação da experiência sensível com a inteligível.

Em *A gesta de Asdiwal*, Lévi-Strauss mostra que é possível isolar e comparar os diferentes níveis em que o mito se apresenta em suas diferentes versões, sendo eles geográfico, econômico, sociológico e cosmológico. Para ele, o mito não pode ser apreendido fora de seu contexto etnográfico, no qual é possível identificar estes níveis, capazes de revelar não o conteúdo do pensamento da sociedade estudada (lembrando que Lévi-Strauss optou pelo estudo de sociedades a-históricas), mas o modo como o pensamento se efetua, revelando um inconsciente coletivo de determinada sociedade. Assim, o mito não é uma forma de representação da sociedade. Ele pode inclusive demonstrar a partir de situações imaginadas, a inviabilidade do inverso das instituições reais.

Certamente as peças de *Qorpo-Santo* não são mitos, neste sentido “clássico”, estudado por Lévi-Strauss. A analogia proposta exclui, num primeiro momento, a “natureza inconsciente dos fenômenos coletivos” que Lévi-Strauss

procurava nos mitos. Se há alguma “natureza inconsciente” nas peças de *Qorpo-Santo*, ela existe enquanto um fenômeno individual, motivada, sim, pelo fator social, que poderia representar-se, talvez pelo avesso, através do surto psicótico, imaginado como um “mito pessoal”. Esta narrativa ficou presa ao descaso, não tendo sido ouvida ou contada em sua época. Portanto, não é possível encontrar “versões” deste “mito” de santificação de uma personagem louca, embora existam outros casos de personagens “messiânicas” em que esta situação também se apresentou e foi analisada enquanto “mito”. A narrativa contida nas peças não referencia o pensamento social de um povo, antes foi uma defesa contra este.

No entanto, é possível pensar as 17 peças como “versões” que contam, insistentemente, sobre um “chamado”, uma “missão”, sobre o enfrentamento de relações de poder, dos ataques sociais a um indivíduo, tudo isso narrado a partir do que ele próprio chamou “relações naturais”, desmembradas, ao longo das 17 peças, em complexas relações sociais e de parentesco.

O que se toma “emprestado” de Lévi-Strauss aqui é o método de análise, dispondo a narrativa em eixos diacrônicos e sincrônicos, reunindo os temas que se repetem em *feixes de relações*, para que a partir das aproximações de tais temas seja possível traçar um sentido, ainda que inicial, para uma narrativa situada entre a razão e a loucura.

Os procedimentos metodológicos para a etnografia deste conjunto de textos consistem em fragmentá-los, separando assim a ligação narrativa de uma única peça que, embora não pareça fazer sentido em si mesma e não se preocupe com os padrões convencionais da narrativa dramática ou literária, não deixa de apresentar um início e um final. Separados estes elementos, foram unidos novamente segundo uma repetição temática que permitiu a aproximação com uma “lógica narrativa” capaz de contar sobre os conflitos vividos pelo autor, de forma a compreendê-los na forma como se apresentam (hiper e intertextual) identificando as características que possuem (biográfica e recorrente) e as maneiras pelas quais se constitui (compressão tempo/ espaço; aglomeração de formas; características relacionais/memória).

## 2.2 A apresentação da obra: Características hipertextuais e intertextuais

A escolha de *Qorpo-Santo* não foi pela organização das idéias em um texto com uma narrativa linear, mas a exposição de um pensamento aparentemente desorganizado, possivelmente gerado pela própria necessidade da exposição, que não trouxe aos palcos um *nonsense* como proposta de inovação dramatúrgica, mas derivou de um confronto contra uma sociedade inteira, vista e julgada pelo autor como insana, imoral, injusta e real, e, que, por isso mesmo deveria ser exposta aos olhos do mundo através de uma escrita turbulenta.

As rubricas, ou seja, as indicações de como “dirigir” as cenas, exatamente aquilo que causa este “atropelamento” entre espaço e tempo, acelerando a ação, também colocam em cena objetos cujo simbolismo<sup>27</sup> nem sempre é explicitado e recolhem em si significações que posteriormente se tornariam comuns com a entrada do simbolismo no teatro<sup>28</sup>. No entanto, mesmo sem esta proposta dramatúrgica e quiçá sem ter consciência deste fato, *Qorpo-Santo* faz uso de alguns símbolos, através dos quais apresenta temas que trazem em si um emaranhado de significados, passíveis de serem identificados apenas quando são identificados os referidos “nós”, difíceis de serem separados, forjados pelas relações entre vida e obra, entre loucura e sanidade, santidade e pecado ou, nos termos de Mary Douglas, entre a pureza e o perigo que esse “estar no mundo” representava.

O primeiro passo para a compreensão destes significados é identificá-los, tornando possível uma compreensão do todo por meio da expansão de seus significantes, como em um complexo *hipertexto*, no qual diversos termos estabelecem *links* a partir de palavras/lugares de significação, a partir de certos termos, passíveis de serem desmembrados, onde cada um destes termos

<sup>27</sup> Turner, Victor. O Processo ritual. Rio de Janeiro, Vozes 1974.

<sup>28</sup> O Movimento Simbolista se desenvolveu nas artes plásticas, na literatura e no teatro. Surgiu na França no final do século XIX, rejeitando a abordagem da realidade e a valorização do social comum ao realismo e ao naturalismo, tendo como principais características o subjetivismo, individualismo e misticismo. A “escola teatral” nascida deste movimento rejeita a abordagem da vida real, apresentando falas, cenários e objetos simbólicos e personagens não humanos, mas representações de idéias e sentimentos. (Fonte: <http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/Enciclopedia/52.htm>)

alcancem dimensões distintas, separáveis e talvez até dissociáveis, sendo possível a agregação ou encaixe de peças aparentemente tão distintas apenas pela significação que elas encontram na vida e na loucura do autor.

### **2.2.1 A hipertextualidade: uma analogia possível.**

O termo *hipertexto* será conceituado conforme a visão de alguns estudiosos do tema, propícia para a proposta “construção” das relações entre as peças teatrais em questão. Serão expostas brevemente as razões pelas quais esta analogia parece interessante e produtiva diante da metáfora da *condensação da sua escrita*.

Para o inventor do termo, Theodor Nelson, o *hipertexto* se refere a uma escrita não seqüencial, composta por uma série de pedaços de textos que se ramificam, sendo conectados por *links* que oferecem diferentes caminhos, ou alternativas de leitura. A idéia de “pedaços de textos” se cruza com a idéia de *texto ideal* proposta por Roland Barthes, que seria semelhante ao *hipertexto* no sentido de ser composto por blocos de palavras ligadas por múltiplos caminhos compondo uma galáxia de significadores (diferente de uma estrutura de significados). A ligação destes blocos de palavras não teria um início, e o acesso a elas se daria por diferentes entradas sendo que nenhuma seria a principal, podendo tornar o texto plural, devido ao seu potencial intrínseco de múltiplas possibilidades de leitura.

O *hipertexto* pode ser comparado ao texto acadêmico que apresenta citações, comentários, notas de rodapé ou de fim de texto, ilustrações, enfim, caminhos que tiram o leitor do texto principal e o levam a uma experiência de leitura de outra natureza. Esta leitura do texto referenciado pode levar ao abandono do texto original, embora não o altere.

Nas peças de *Qorpo-Santo*, este “abandono” do texto original se dá tanto pelo leitor ou (possível) espectador da peça, que faz diferentes leituras do que está sendo dito/encenado – o que pode fazer com que todo o texto se torne hipertexto, por esta relação texto/leitor ser imediata e sempre levar a outras

leituras – quanto pelo próprio autor, que leva o texto por outros caminhos, mediante uma rede de referências em relação a personagens, lugares, tempo, emoções, etc., que está clara apenas para ele pela experiência, e quiçá apenas no momento em que foi escrita.

Assim, a fuga do texto se dá pela ação do próprio autor que algumas vezes se deixa levar pelas idéias paralelas de forma a não conseguir voltar à idéia original, partindo desta para outra, vindo a retomar o eixo apenas muito tarde, ou em outro texto, de forma que se torna quase impossível ao leitor ou espectador, compreender a peça sem que haja conhecimento prévio da vida do autor ou das demais peças. Ou que, ao menos esteja consciente das “viagens” e seguir, sem se preocupar com o caminho.

Em um trabalho apresentado no II Encontro Nacional sobre Hipertexto, Cid Ottoni Bylaardt expõe o *hipertexto* de uma maneira conveniente para exemplificar a analogia proposta. Fazendo uso da etimologia divide a palavra para melhor compreendê-la, define *texto* como algo que se teceu, que se entrelaçou, associado tanto a palavras quanto a “tecidos de idéias”, produzidos pelo entrelaçamento dos significantes, retidas por outros significantes que as projetarão a outros conceitos. Já a palavra *hiper* se refere ao que está acima, é superior ou está para lá de algo. Está relacionada a uma *posição espacial* que paira “ou intromete-se violentamente por cima de outra coisa que julgava ser possível apenas ser ou estar, em estado de quietude” (BYLAARDT, 2007).

Mas está, também, relacionada à idéia de *excesso* e *desprezo* pela *anterioridade*. É aqui que se enquadram as memórias de experiências de vida e da narrativa bíblica, que invadem as situações supostamente vividas (que estão sendo registradas pela escrita) buscando desfechos ideais para a história ficcional, inseridas nela sem preocupações lógicas, tanto por personagens que surgem repentinamente, por falas ditas sem rodeios e pela violência, carinho excessivo ou sexualidade contidas nas rubricas.

Esta “intromissão” da memória altera a ação e expõe a *performance*, deixando que a indicação de ação imposta ao ator venha a alterar a intenção da fala de modo mais intenso que normalmente se dá em rubricas, uma vez que

também remetem à emoção da experiência vivida pelo autor, que explode em sentimentos controversos e demasiadamente intensos, se apreendidos fora do contexto cênico.

Desta forma serão apresentadas as maneiras pelas quais as peças se apresentam como um hipertexto, fazendo menções às idéias que se iniciam em uma peça e são desenvolvidas em outras. No trabalho etnográfico será visto como isso ocorre, assim como o motivo pelo qual esta narrativa existe e está interligada: a intertextualidade que apresenta com a narrativa biográfica e bíblica.

### **2.2.2 A intertextualidade: leituras complementares à obra teatral.**

Basicamente, a *intertextualidade* é a relação existente entre textos. Embora pareça ser uma noção simples, a teoria que envolve o uso do termo, segundo Tiphaine Samoyault, permanece vaga.<sup>29</sup> Não se faz necessário entrar em pormenores da discussão teórica em detrimento do que é fundamental para a análise, a partir da citação de Júlia Kristeva, pioneira do uso do termo:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não soam claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (KRISTEVA, apud SAMOYAULT, 2008 p. 16.)

Bakhtin não fez uso dos termos intertexto ou intertextualidade, porém, introduziu a idéia de multiplicidade de discursos trazida pelas palavras, do diálogo entre autores e obras existente em um texto. Foi Julia Kristeva que em 1969 utilizou pela primeira vez o termo *intertextualidade* para explicar o conceito de *dialogismo* de Bakhtin, sugerindo que a idéia de *intertextualidade* foi apresentada por este autor quando introduziu a noção da coexistência de duas ou mais vozes em um mesmo texto.

---

<sup>29</sup> SAMOYAULT, Tiphaine. A intertextualidade. São Paulo, Aderaldo e Rothschild, 2008.



A apropriação do conceito de *dialogismo* para o termo *intertextualidade* se refere à idéia de que os textos são constituídos a partir de textos anteriores, sob a forma de citações diretas, alusões, críticas ou homenagens; uma espécie de local de troca ou redistribuição de enunciados. A carga dialógica existente nas palavras e nos textos introduzidos no diálogo pelos fragmentos de discursos deve ser considerada, uma vez que Bakhtin vê a linguagem do romance como um “sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando” (Ibidem, p. 18)

Segundo Samoyault, Bakhtin apresenta o romance polifônico – exemplificado na obra de Dostoiévski – como sendo composto pela multiplicidade de vozes onde autor, mantendo-se exterior ao texto, dialoga com personagens (não sendo assim passivo, pois interrompe a voz do outro), as quais engloba e faz dialogar. Este diálogo que movimenta os textos é possível a partir da noção de alteridade, ou seja, são as palavras dos outros que são reunidas e dialogam dentro de um texto: “A voz e a palavra de outrem se inscrevem nas palavras que dizemos e o diálogo identifica-se com a expansão de todos esses enunciados.” (Ibidem p. 21)

Ainda segundo Samoyault, embora os fenômenos descritos por Bakhtin e Kristeva apresentados pelos termos *dialogismo* e *intertextualidade*, respectivamente, sejam os mesmos, o segundo conceito não é “tão metodológico” quanto o primeiro, consistindo na noção vaga dita inicialmente, passível de interpretações posteriores, e carente de um conceito operatório que ainda está para ser formulado, posto a necessidade que se estabelece a partir de seu uso<sup>30</sup>.

A partir desta compreensão da idéia de intertextualidade, como o diálogo entre textos que se estabelece dentro de um texto terceiro, é possível identificar nos textos teatrais de Qorpo-Santo a narrativa bíblica geradora de convicções, noções de hierarquia e senso de justiça, falas moralizantes e teorias de purificação do pecado elaboradas segundo algumas interpretações do texto

---

<sup>30</sup> Além da Literatura, existem outros lugares de diálogos entre textos, como nas artes plásticas, cinematográficas e cênicas. A intertextualidade também pode ocorrer entre autor e público e também entre culturas, fator que, segundo Ricardo Zani, no artigo *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*, Robert Stam considera fundamental para a compreensão da antropofagia, criada pelos modernistas brasileiros.

bíblico, que se encontra explícita na narrativa biográfica – constituída via personagem – presente nos demais textos da *Ensiqlopédia*.

É reservado à etnografia o espaço de exposição desta narrativa que se estabelece em torno do chamado para a santificação, a missão de instruir através da escrita, o respeito à Igreja, Estado e autoridades, os incômodos que cercavam *Qorpo-Santo* e as “relações naturais” e sociais. Já a interface existente com a narrativa bíblica será exposta a seguir.

### **2.2.3 Fé e obra: a intertextualidade com a narrativa bíblica.**

Devido às crenças do autor, é nítida a narrativa bíblica como diretriz da narrativa biográfica, pois é a partir dela que se constitui sua visão de mundo. Assim, para cada um dos itens acima citados, é apresentado um paralelo com textos bíblicos implícitos na fala de *Qorpo-Santo*, acrescidos de interpretações pessoais do autor segundo as influências sofridas pelo pensamento religioso (sobretudo católico e maçom) do século XIX.

#### **2.2.3.1 O chamado para a santificação**

A educação católica que *Qorpo-Santo* recebeu, seu envolvimento com a maçonaria e os estudos que fez sobre o Novo Testamento, acrescidos das influências sofridas por credices populares e vertentes do pensamento filosófico – que também deram origem ao espiritismo – dão pistas sobre de onde parte o discurso sobre a moral e sobre a superioridade dos santos contidos na *Ensiqlopédia*. Toda obra de *Qorpo-Santo* está intrinsecamente ligada às suas crenças. Uma delas é a crença na “transmigração das almas” e na “promiscuidade ou comunismo de espíritos e corpos” (HESSEL, apud ARANTES, 2009 p. 91), denominada *metempsicose*.

Segundo Arantes,

A definição mais comum para o termo transmigração das almas é a da passagem da alma de um corpo a outro. Esse fenômeno era aceito por vários povos antigos e se baseava na convicção de que era possível a

almas após a morte passar de um corpo a outro, mesmo que esse corpo fosse de um animal, ou o contrário, do cão para o homem entre os gregos. Essa crença foi muito difundida em culturas e épocas diferentes, sendo considerada um dos primeiros sistemas filosóficos produzidos pelo homem. (ARANTES, 2009 p. 91/92)

A crença na eternidade e na evolução progressiva da alma por meio da reencarnação (com algumas variações) existe em diversas civilizações do mundo, sendo a mais antiga menção a de 3.000 a.C no Egito. As correntes mais conhecidas são: a difundida por Pitágoras, que acreditava na peregrinação das almas dos mortos por plantas e animais; a de Platão e o dualismo corpo mortal/alma imortal, fazendo separação também entre almas boas e más; e o espiritismo de Allan Kardec<sup>31</sup>.

A vertente espírita kardecista estava ainda em desenvolvimento e não eram conhecidas plenamente as suas idéias no Brasil. Isto é perceptível na maioria dos textos de *Qorpo-Santo* em que, salvo raras exceções, a menção da *metempsicose* não se dá em função da reencarnação de almas de mortos em corpos de vivos, mas na liberdade de almas de vivos migrarem entre corpos vivos.

No caso de corpos inanimados, quando as coisas “falam”, normalmente é porque estão relacionadas a outros entes ou, simplesmente porque delas surgem vozes que dizem o que seu pensamento sugere, não tendo, portanto, a indicação de provirem de alguma alma que habite o objeto. Por exemplo: “Descansei a pena, e o som da caneta ao largá-la foi – têm razão!” (in ESPÍRITO SANTO (org), 2003 p. 43). Tanto neste fragmento como em outros semelhantes não há sugestão de que a voz que surgiu da caneta é provinda de um espírito<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Para mais informações ver o capítulo “Outro Qorpo na alma” em Arantes, Marco Antônio. *Qorpo-Santo: inovação e conservação*. São Paulo, Edusp: 2009. Importante citar, também, o trabalho da profa. Dra. Sandra Jacqueline Stoll, *Espiritismo à brasileira*. São Paulo, Edusp, 2003, especialmente o capítulo II, sobre o espiritismo no Brasil.

<sup>32</sup> Arantes lembra que apesar dos relatos de *Qorpo-Santo* a respeito das visitas dos espíritos destas personalidades ilustres, isso não é reconhecido como um fenômeno de *mediunidade*: “Qorpo-Santo não escreve pelos espíritos, outrossim, não manifesta a vontade dos mesmos, apenas relata visitas espirituais de personagens ilustres da história brasileira e universal.” (ARANTES, 2009 p.104). É possível apreender a menção da materialização destas personagens, representando vozes de pessoas ilustres e não dizendo nada além do que já disseram em vida como parte do discurso delirante de *Qorpo-Santo*.

No ano de 1862, quando foi acometido pelas primeiras manifestações da doença mental que posteriormente seria diagnosticada como *monomania*, *Qorpo-Santo* tinha 33 anos. A partir de então, passou a buscar a pureza da alma e a santidade do corpo, relacionados à moral conservadora católica e aos mandamentos mosaicos no tocante a não prejudicar o próximo. Por intermédio de textos em que *Qorpo-Santo* deixa claro seu conhecimento sobre o Novo Testamento, torna-se perceptível que boa parte de sua conduta era regida por estes códigos, e que suas crenças não estavam muito distantes dos ensinamentos de seu “mestre” Jesus Cristo que, segundo lemos em sua “autobiografia ideal”, não reencarnou em *Qorpo-Santo*, mas o tomou de forma que suas palavras vieram a guiar seus passos.

Importante observar a dúvida quanto ao tempo que divide a vida de *Qorpo-Santo* em dois momentos, de pessoa à personagem: o “antes” e o “depois” do chamado para a santificação, que se expressa na frase: “se já nele [seu corpo] existia o Santo que na idade de trinta e quatro anos subiu ao Céu”. Ora, é sabido que Cristo morreu aos 33 anos, e *Qorpo-Santo* conhecia as escrituras e a tradição oral que relatava esse fato. Este momento pode ter sido escolhido pelo autor para dar sentido ao seu suposto chamado, uma escolha que fazia parte de um discurso preparado por sua imaginação e a voz de Cristo, apenas mais uma entre tantas. Mas 34 anos sugere um tempo após a morte e ascensão de Cristo, pois o período no qual Jesus andou pela terra livre de seu *velho* corpo foi após sua morte, ou seja, após os 33 anos. No entanto, mesmo com a passagem pela morte física, o corpo de Cristo não deixou de existir: por meio da morte e ressurreição, obteve um corpo *glorificado*.

Mas o corpo de José Joaquim não passou pela morte física e não foi transformado. Houve aqui, uma *metempsicose* muito particular, fundada em seu discurso delirante, na qual ele passou de um homem comum – apenas animado por um pouco de espírito – a um *Qorpo-Santo*, com a *alma* livre das prisões da “carne”, livre das limitações de um corpo social. No entanto, o que parece paradoxal é que esta nova “experiência” dele envolvia também a “carne”, que não deixou de existir livre da alma, ou seja; ele continuou exposto às inclinações e

pulsões sem culpa, pois sua repressora, ou os códigos sociais que o reprimiam, o deixaram livre para habitar em outro plano. Enfim, se é possível arriscar uma primeira interpretação, a chave comutadora desta sua “transformação” é de mão dupla, permitindo sua circulação no “bem” e no “mal”, acionada pela libertação dos constrangimentos sociais, institucionais, burocráticos, e até mesmo por sua leitura “livre” dos mandamentos religiosos.

Contradições à parte, eis alguns textos bíblicos parecem estar presentes nas concepções de algumas personagens: “(...) segundo é santo aquele que vos chamou, tornai-vos santos também vós mesmos em todo o vosso procedimento, porque escrito está: Sede santos porque eu sou santo” (I Pe 1:15-16), “Pois esta é a vontade de Deus: a vossa santificação, que vos abstenhais da prostituição; que cada um de vós saiba possuir o próprio corpo em santificação e honra não com o desejo de lascívia, como os gentios que não conhecem a Deus;” (I Ts 4:3-5) “Rogo-vos (...) que apresenteis vosso corpo por sacrifício vivo, santo e agradável a Deus, que é o vosso culto racional.” (Rm 12:1) “Vós sois raça eleita, sacerdócio real, nação santa, povo de propriedade exclusiva do Senhor, a fim de proclamar as virtudes daquele que vos chamou das trevas para a sua maravilhosa luz.” (I Pe 2.9).

### **2.2.3.2 A missão de instruir através da escrita**

A missão de proclamar o Reino e a justiça de Deus (I Pe 2:9) seria relevante a partir de quando o autor fosse reconhecido como eleito, santo. No entanto, a passagem de “um corpo animado de um pouco de espírito” para um *corpo santo* não foi marcada por nenhuma mudança no plano físico (corporal).

Esta passagem deveria ficar clara para seus leitores e possíveis prosélitos, para os quais o “sacrifício do santo”, ou seja, o abrir mão de sua identidade e sexualidade, deveria constar na forma pela qual o santo seria reconhecido: a sua *escrita*. O caráter instrutor da Palavra de Deus está registrado em II Timóteo 3:16-17:

Toda Escritura é inspirada por Deus e útil para o ensino, para a repreensão, para a correção, para a educação na justiça, a fim de que o homem de Deus seja perfeito e perfeitamente habilitado para toda a boa obra.

Já a missão de instruir através da escrita, levando a Palavra de Deus conhecida e livremente interpretada está registrada na *Ensiqlopédia* e nas peças teatrais. O fato de acreditar-se santo o faria acreditar-se também perfeito, próximo de Deus, portanto, autorizado a instruir de forma direta e até mesmo agressiva, à exemplo dos profetas do Antigo e Novo Testamento – uma vez que pela santidade estaria do lado da “razão” – de forma que suas críticas à sociedade passaram a ser mais ferrenhas, a ansiedade em dizer muito através da escrita levaram seus pensamentos para o papel de um modo menos refletido, e uma nova grafia foi proposta, a princípio com o intuito de facilitar a alfabetização, e a partir dela ele passou de um corpo santo para *Corpo-Santo*. A passagem de seu estado normal para um corpo glorificado ficou assim registrada.

Em relação à repreensão de tolos, ao ouvir a razão, à educação de crianças, trechos do livro de Provérbios circulam pela fala de inúmeros personagens. Alguns exemplos de textos bíblicos que dialogam nos textos teatrais deixando clara a missão do autor de instruir através da escrita divulgando os ensinamentos contidos nos textos bíblicos são: “Dá instrução ao sábio, e ele se fará mais sábio ainda; ensina ao justo, e ele crescerá em prudência.” (Pv 9:9) “Ensina a criança no caminho em que deve andar, e, ainda quando for velho, não se desviará dele”. (Pv. 22:6); “O ensino do sábio é fonte de vida, para que se evitem os laços de morte.” (Pv 13:14).

### **2.2.3.3 Submissão às autoridades**

No Novo Testamento há registros de como as autoridades devem ser respeitadas (cf. Tt 3:1). As mulheres devem ser submissas aos maridos (cf. Efésios 5:22), os filhos devem obedecer aos pais (cf. Efésios 6:1), os servos devem obedecer aos seus senhores (cf. Efésios 6:5), assim como os impostos

devem ser pagos (cf. Lucas 20:25) e todos devem orar pelas autoridades para que a proteção de Deus esteja sobre eles.

Segundo Arantes,

Qorpo-Santo crê no direito divino e jurídico como elementos dinâmicos de uma realidade observável, parecendo-lhe efetivamente o meio mais eficaz de alcançar a ordem social. Para ele, o essencial é fazer com que as leis jurídicas sejam respeitadas, leis que não são criadas por Deus, mas inspiradas pelo seu poder divino. É o embate entre Deus e a natureza que se trava em sua Ensiqlopédia, como a face obscura de um homem que acreditava na presença de Deus em todas as coisas. (ARANTES, 2009 p. 81)

Todas as instruções a respeito de como se portar diante das autoridades presentes nos textos de Qorpo-Santo provém de textos bíblicos, sobretudo do Novo Testamento. A aplicação do Antigo Testamento se dá quando um governo é corrupto e não exerce sua autoridade de forma certa, ou seja, com respeito e amor aos seus subordinados, sejam eles súditos, criados, esposa ou filhos. Nestes casos sim, entra a figura do profeta, mesmo sendo ele um dos subordinados, aplicando até mesmo a violência para corrigir tal governo. Seja para superiores, seja para subordinados, a Lei dos homens, inspirada pela Lei divina, está sempre presente nas peças de *Qorpo-Santo*, mesmo que expressas de forma inversa: o desrespeito às autoridades e seu castigo.

#### **2.2.3.4 Relações naturais e sociais**

Semelhante à ordem hierárquica, dentro do lar, as relações deveriam se dar de forma que o homem fosse respeitado pela mulher e pelos filhos, que deveriam ser obedientes às regras impostas pela submissão.

O pai tem seu papel em relação à educação aos filhos: “E vós pais, não provoqueis vossos filhos à ira, mas criai-os na disciplina e na admoestação do Senhor.” (Ef 6:4); “Pais, não irriteis os vossos filhos, para que não fiquem desanimados.” (Gl 3:21).

Os filhos, por sua vez, devem honrar pai e mãe: “Filhos, obedecei a vossos pais no Senhor, pois isto é justo. Honra a teu pai e a tua mãe (que é o primeiro

mandamento com promessa), para que te vá bem, e sejas de longa vida sobre a terra.” Ef 6: 2-3) “Filhos, em tudo obedeei a vossos pais, pois fazê-lo é grato diante do Senhor.” (Gl 3:20).

Já sobre o proceder da “mulher virtuosa”, lê-se:

Mulher virtuosa, quem a achará? O seu valor muito excede o de finas jóias. O coração do seu marido confia nela, e não haverá falta de ganho. Ela lhe faz bem e não mal, todos os dias da sua vida. Busca lã e linho e de bom grado trabalha com as mãos. É como o navio mercante: de longe trás o seu pão. É ainda noite, e já se levante e dá mantimento à sua casa e a tarefa às suas servas (...) Abre a mão ao aflito; e ainda a estende ao necessitado. (...) Seu marido é estimado entre os juizes, quando se assenta com os anciãos da terra. (...) (Ela) Fala com sabedoria e a instrução e a bondade estão em sua língua. Atende ao bom andamento da sua casa e não come o pão da preguiça. Levantam-se seus filhos e lhe chamam ditosa; seu marido a louva dizendo: Muitas mulheres procedem virtuosamente, mas tu a todas sobrepujas. (Pv 31:10-29).

Veremos nas peças que esta não é uma regra, mas uma exceção que forma as personagens femininas em *Qorpo-Santo*. Embora seja esse o ideal de mulher que vez ou outra é registrado nas mulheres qorpo-santenses, na maioria das vezes as mulheres são más, ingratas, preguiçosas, não tem bom relacionamento com os filhos, são destruidoras de lares, assim como Inácia era vista por *Qorpo-Santo*.

No tocante às “relações naturais”, especificamente ao que concerne ao ato sexual, *Qorpo-Santo* tem uma “doutrina de comédia” para pensar o sexo, que é revelada pela personagem Planeta de *A impossibilidade da Santificação ou A santificação transformada*. Planeta usa como base desta doutrina a interpretação que faz da fala de Jesus Cristo a respeito da mulher adúltera cujo relato encontra-se no Evangelho segundo João, capítulo 8. Planeta interpreta a absolvição da mulher de seus pecados a partir da frase “Eles julgarão conforme a carne” da seguinte forma:

(...) nenhum pecado encontrou nos que adulteram ou comunicam-se com mulheres levados pela recíproca inclinação e força dos espíritos. Se, porém, forçamos a carne contra a vontade própria ou da mulher que nos serve, é indubitável a existência do pecado. (QORPO-SANTO, 2001 p. 59-60)

A partir desta lógica de que só há pecado quando não há consentimento mútuo, é possível entender a insistência que há nos textos de *Qorpo-Santo* a



respeito dos “chamados espirituais” de mulheres e como os apelos ao sexo são justificados por estes chamados: por meio deles as mulheres dão o consentimento para o ato sexual, o que, segundo a “doutrina de comédia”, anularia a existência do pecado. Porém, esta “doutrina” inventada para justificar o sexo fora do casamento era incompatível com seu suposto chamado divino para a santificação e não era suficiente para fazê-lo concretizar o pecado: ao aproximar-se das mulheres que o chamavam espiritualmente, elas reconheciam seu corpo santo, repelindo-o para não profaná-lo. A consciência deste fato o castrava para a realização do ato sexual, assim, seu desejo era extravasado em sua escrita. Algumas personagens fazem tudo o que o autor não poderia fazer, pois se o fizesse, o que seria uma fuga para a carne, resultaria em um peso para o espírito. Estas personagens representam sua repressão e frustração.

### **2.3 Características da obra: biográfica e cíclica**

Conforme o que foi referido a respeito da escrita biográfica no primeiro capítulo, será agora visto em seus *esqritos*: a personagem (que é) lançando seu olhar sobre a pessoa (que foi), ou, na maior parte do tempo, a personagem descrevendo sua construção, falando sobre ela mesma.

Da mesma forma, conforme o visto em Goffman, os motivos pelos quais uma pessoa acometida de loucura, principalmente após um tempo de reclusão em um hospital psiquiátrico passa a contar histórias sobre si, que justifiquem seu “fracasso”, são explicitados nesta narrativa proposta como peça teatral na qual são encontradas justificativas para o período de sua reclusão e a tentativa de calar as acusações de loucura, para que o exercício da razão o permitisse continuar exercendo seu ofício de escritor, aquele para o qual crê ter sido chamado.

Sua presença como autor – não apenas como personagem principal, mas também como tema principal – é uma forte característica destas peças. Quando o autor se apresenta como uma personagem por meio da história de vida ou conflito semelhante ao seu, deixa clara a sua visão de mundo através desta, que pode vir a mudar de nome, de posição social ou de papel desempenhado talvez até mais

de uma vez em uma única peça, mas que está sempre presente como figura central da *performance* e da representação.<sup>33</sup>

A personagem que se apresenta como santo, escritor, injustiçado, aborrecido pela falta de dinheiro ou família e/ou aflito pela impossibilidade de exercer sua santidade – ou mesmo de chegar até ela – é o elemento que se repete em todas as peças, saindo de uma narrativa para outra, costurando os conflitos resultantes de sua presença, aplicando justiça e força para a resolução de problemas e situações embaraçosas. Não só as personagens, mas também as situações se repetem. Invariavelmente aparecem críticas ao escritor, cobranças ao devedor, desrespeito ao santo, chamados espirituais de mulheres, solidão decorrente do abandono da família, intrigas entre patrão e empregado e monólogos nos quais todas estas situações estão expressas. Há também repetição da casa de família como cenário principal dos conflitos. Ainda que não seja o cenário único, é para lá que a maioria dos conflitos convergem, inclusive é lá o local de fluxo de amantes e o nascimento de relacionamentos extra-conjugais.

Por meio da etnografia será possível constatar como esta característica repetitiva da narrativa a aproxima das características da narrativa mitológica, conforme já mencionado anteriormente.

#### **2.4 A constituição da obra: compressão de tempo e espaço e aglomeração de elementos cênicos.**

Os fatores que mais causam estranheza nas peças de *Qorpo-Santo* estão relacionados ao *tempo*, pois nestes textos curtos, tudo se apresenta de forma muito rápida: a rapidez da ação dramática é auxiliada pelas indicações de tempo de algumas rubricas, o número elevado de personagens para tão curto tempo de encenação faz com que algumas delas apareçam e desapareçam tão rapidamente

---

<sup>33</sup> Importante deixar claro o conceito de performance abordado, especificamente, no que se atribui ao texto de *Qorpo-Santo*: segundo Schechner (2002), “performance é o comportamento duplamente comportado”, ou seja, “restaurado”. Schechner apresenta o exemplo de uma montagem de um filme. Do fluxo filmado como um todo (o fluxo da vida, por exemplo), o editor (performer) retira tiras, pedaços, e, com eles “monta” o que deseja exhibir. Neste sentido, *Qorpo-Santo* seria um performer/editor.

a ponto de uma personagem ser esquecida até o final do texto, a troca excessiva de cenários, a mudança abrupta no comportamento de personagens e a rapidez com a qual estas jogam elementos de cena uns nos outros.

Um fator importante para a compreensão do tempo na escrita é a consideração do tempo da escrita: Algumas peças foram escritas em um ou dois dias, e outras, em uma madrugada. O resultado são peças de até menos de dez páginas, o que faz com que muitos concordem com o já citado Eudinyr Fraga em *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo*, ou seja, de que seja necessário invocar a “criatividade” dos possíveis diretores para que elas, quando encenadas, tenham mais de meia hora de duração. Rodrigo Costa Marinho compara o *tempo* em *Qorpo-Santo* – ou em suas palavras, “a *loucura* gestada no seio da peculiar abordagem temporal do enredo” (MARINHO, 2008, p. 49) – ao *tempo* em Samuel Beckett. Embora se apresente acelerado no primeiro e imóvel no segundo, para Marinho o tempo deve ser buscado na obra de ambos “não como figura explícita, mas sim nas entrelinhas, nos espaços (silêncios) entre as falas das personagens, na velocidade do texto, na preocupação (ou não) com o passado, o presente e o futuro.” (Ibidem p. 48), como subversor da lógica, gerador de absurdos e rompedor de paradigmas.

Destacando as características efusivas e prolixas do texto, Marinho afirma que “o tempo acelerado de *Qorpo-Santo* fricciona as emoções, provocando sua combustão (algumas vezes explosão) e estimula a verborragia de quem tem muito a dizer e pouco tempo para dizê-lo.” (Ibidem p.56).

No entanto, na análise proposta não é cabível a leitura de Marinho e demais autores que tentaram definir esta aceleração e desrespeito à lógica temporal do enredo como *nonsense* comparando a produção de *Qorpo-Santo* ao “teatro do absurdo”. Mesmo que “a natureza infernal da representação do tempo” (ANDRADE, apud MARINHO p. 50) característica das obras modernistas esteja presente nas peças teatrais de *Qorpo-Santo*, ela não se apresenta como fruto da formulação intelectual de um autor que buscou elementos para que com a *representação* do tempo e sua natureza infernal, o texto encenado causasse desconforto e provocasse reflexões no público; ela se apresentou como o próprio

inferno do tempo e das relações pessoais, exposto no palco: é a comédia, o romance e a reflexão propulsionados pela conturbação do senso de toda uma sociedade geradora de privações devido ao posicionamento ante a loucura do autor, que o move a imprimi-la no papel com o intuito de expô-la no palco.

O *tempo* e o *espaço* também são comprimidos nos seus textos teatrais. Porém, esta compressão *tempo-espaço* está situada num “lugar no tempo” anterior ao que vários autores discutiram a respeito das relações entre modernidade e pós-modernidade.

*Qorpo-Santo* não dispunha das tecnologias modernas, das quais fala Giddens, que “quebram” o espaço fazendo com que este se fragmente ainda que o lugar permaneça fixo e proporcione relações próximas no tempo e distantes no espaço.

Stuart Hall<sup>34</sup> afirma que tempo e espaço são as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação<sup>35</sup>, que fazem com que qualquer meio de simbolização através da arte ou sistema de telecomunicação traduza o objeto em dimensões espaciais e temporais.

No caso de *Qorpo-Santo*, a expressão sociológica do tempo e espaço não é abolida, mas uma característica artística é impressa sobre ela, fazendo com que a vontade, o impulso de dizer muita coisa em pouco tempo e colocá-la em pouco espaço não se expresse em uma representação racionalizada, mas *performática*.<sup>36</sup>

Embora qualquer *tempo teatral* seja em si mesmo já livre para significar condensando ou espalhando o tempo real de uma cena de minutos por meio da

---

<sup>34</sup> HALL, Stuart. “Identidade Cultural na Pós-modernidade” in *Globalização*. Disponível em: <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/hall4.html>

<sup>35</sup> Os exemplos trazidos por Hall da figura masculina – pintadas no século XVIII “no ato de inspeção de sua propriedade, através de bem reguladas e controladas formas espaciais clássicas, no crescente georgiano (Bath) ou na residência de campo inglesa (Blenheim Palace), ou vendo a si próprio nas vastas e controladas formas da Natureza de um jardim ou parque formal (Capability Brown) tem um sentido muito diferente de identidade cultural daquele sujeito que vê a “si próprio/a” espelhado nos fragmentos e fraturados “rostos” que olham dos planos e superfícies partidos de uma das pinturas cubistas de Picasso.” – são para demonstrar que o artista imprime em sua obra seu senso de “lugar” e de localização no tempo.

<sup>36</sup> Ver Schechner, R. (2002) *Performance Studies*. London, Routledge., no sentido de que “fazer/performar transforma-se em “dizer”. As rubricas e as ações são “falas” que constituem seu discurso delirante.

frase “anos depois”, *Qorpo-Santo* transforma este *tempo teatral* em um “sem tempo”<sup>37</sup> (diferente de atemporal): quando uma rubrica indica que os atores correm e gritam pelo espaço de cinco minutos ou que uma personagem espera por cinco minutos, aponta para o chão por dois minutos, ou ainda que a cortina desce lentamente enquanto termina um ato ou fala, não há simplesmente uma *condensação* ou *repressão* do tempo normal da ação, mas uma “representação do tempo”; É o tempo se desprendendo da significação cronológica e ganhando vida através da *ação performática* imposta à palavra-ação tanto pela rubrica quanto pelas falas das personagens, gerando uma sobreposição no encontro entre uma e outra: a ação agindo sobre a palavra e a palavra agindo sobre a ação.

O encontro *texto-rubrica* induz a aceleração do *tempo*. Esta aceleração, por tentar comportar um grande número de elementos dentro de pouco espaço de tempo, gera uma compressão de tudo o que envolve a construção do texto escrito. Assim, as seqüências das falas se dão sem conectivos e nem sempre são subordinadas umas as outras. As ações se aglomeram, se amontoam umas sobre as outras, não havendo muitas vezes razão lógica para isso. Idéias são comprimidas no encontro de personagens pela sobreposição das falas. Uma fala é interrompida por outra, o texto é interrompido pela rubrica que é sobreposta à fala, gerando automaticamente a compressão da ação. Desta maneira, a aceleração do tempo comprime tudo: texto, ação, espaço e, paradoxalmente, comprime o próprio tempo.

Assim, o texto é comprimido por sua relação com a rubrica por meio da sobreposição de idéias e palavras. A ação é comprimida pela quantidade ou complexidade do texto de uma personagem – geralmente sobreposto por outro texto igualmente volumoso ou complexo, provindo de outra personagem – em relação à representação do tempo indicado pela rubrica. A velocidade, por outro lado, se instala também a partir da/na emoção que, quando vem, impulsiona a personagem a insultar e agredir – minutos ou às vezes segundos – após ter

---

<sup>37</sup> Esta idéia de “sem tempo” que identifico nas peças de *Qorpo-Santo* se distingue da representação “atemporal” e é qualitativamente diferente da idéia de compressão tempo/espaço da modernidade. Aqui o tempo é representado de uma forma insólita, independente de marcações (kronos) ou referências. Nem presente, nem passado, nem futuro: um tempo que não passa – por não haver marcações – mas também não pára – por não ser inexistente.

elogiado e abraçado. Com a mesma velocidade, a agressão pode levar ao assassinato, e o abraço ao sexo. Esta compressão da ação é gerada pela junção de facetas possíveis a um mesmo personagem definidas por seu papel social, que permite agredir ou abraçar, dependendo do contexto em que a ação se desenrola. Este contexto também pode sugerir a idéia de *compressão*: um homem pode agir carinhosamente como marido ao virar-se para direita e ver sua esposa, agir carinhosamente como pai ao virar-se para esquerda e ver suas filhas e se, ao voltar-se novamente para a direita e encontrar sua esposa agindo erroneamente segundo seu papel, tem o direito de agredi-la ou tratá-la brutaemente, instantes após tê-la abraçado. Do mesmo modo, voltando-se novamente para a esquerda e vendo suas filhas se comportando como prostitutas, como homem, teria o direito de tocá-las e possuí-las.

O espaço, por sua vez, é comprimido pelo desenrolar de ações que pedem locações, ou, cenários diferenciados para uma mesma cena. Assim, em segundos, dois personagens podem sair da sala, entrar em um quarto e fechar a porta e a continuidade da cena acontecer dentro do quarto, como é o caso de Micaela e Brás, que são trancados por Satanás dentro do quarto onde entraram, em *Certa entidade em busca de outra*. Neste caso fica subtendida a presença de dois cenários em um mesmo espaço ou a tal criatividade do diretor para resolver esta situação cênica. Em *Dois irmãos* a rubrica indica que dois cenários deverão dividir espaço no palco na quarta cena: um lado para a sala, outro para o quarto. Porém, na mesma peça estão previstas outra casa, outra sala, uma loja e o retorno a primeira casa, em um curto espaço de tempo. Existem outros exemplos em que subitamente as personagens vão passear “lá fora”, vão ao banheiro (ou sala de tomar banho), saem em um cavalo “a todo galope”, entre outras ações inviáveis para a encenação. Embora a necessidade de vários cenários ou o uso de dois ou mais espaços para uma única ação no palco seja comum a outras dramaturgias – os três cenários simultâneos de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues é um exemplo – *Qorpo-Santo* não lança mão deste “recurso” ocasionalmente, mas é característico da maioria de suas peças e em algumas, como é o caso de *O marido extremo ou o pai cuidadoso*, o tempo estimado para a troca de cenários,

se considerados todos os elementos necessários para sua composição, pode ser proporcional ao tempo da cena. Ainda mais complicada é a locação de *Hoje sou um; e amanhã outro*, que se passa simultaneamente dentro da casa do Rei e às margens do Guaíba, com cavalos, desembarque de caravelas, tiros de canhão e fuzilaria. Estas e outras situações fazem pensar nestes textos como literatura, pois seriam necessárias outras alternativas para a representação destas peças no palco que não a reprodução literal do texto escrito nas rubricas, uma vez que muito destes textos são possíveis ao romance, e não ao teatro.

O número elevado de personagens também caracteriza a *compressão* do espaço. Em algumas peças como *O marido extremoso ou o pai cuidadoso*, a listagem de personagens no início da peça menciona pelo nome vinte e dois personagens mais “Duas escravas”, “Diversos dançantes”, “Tocadores de viola”, “Oficiais sapateiros” e “Crianças”. Fazendo uma média de quatro pessoas por cada uma destas menções genéricas e acrescentando os “alguns indivíduos”, que aparecem na indicação de rubrica do quinto quadro para presenciarem o julgamento do pai extremoso, teremos, além dos vinte e dois personagens listados, vinte e quatro participações em uma peça de quatorze páginas. Desconsiderando a possibilidade de “dobrar” personagens na montagem do espetáculo, o diretor precisaria de quarenta e seis atores para ocupar o palco em uma peça curta, uma verdadeira “população” para ser acomodada em tempo e espaço *comprimidos*. Para esta contagem não foi considerada a penúltima rubrica da peça: (*Diversos senhores entram na sala, e mais pessoas da família.*)

## 2.5 Condensação da obra

Tendo definido anteriormente as peças teatrais de *Qorpo-Santo* como uma espécie de “buraco negro” para onde tudo converge e tendo especificado esse “tudo” – a narrativa biográfica que se constitui de forma reiterativa, apresentando intertextualidade com a narrativa bíblica contida também em seus outros textos em um espaço comprimido e tempo acelerado, formando um texto de emaranhados nós possibilitando uma leitura hipertextual – passa-se agora a demonstrar como

isso ocorre na obra, juntando os elementos constituintes desta para finalmente partir para a análise hipertextual.

Durante o trabalho etnográfico, um fragmento de um dos textos teatrais se sobressaiu como uma das chaves para a leitura hipertextual. Se o esforço deste capítulo foi definir o teatro de *Qorpo-Santo* como a síntese de toda sua obra anterior, no fragmento em questão pode ser vista a síntese de seu teatro. Trata-se da “Explicação” dada no início da peça *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*, para a qual não há explicação do fato de ali estar escrita: não há indicação de que este fragmento será lido para o público no caso da representação teatral, no entanto, chega ao leitor como uma incógnita e ao mesmo tempo uma pista para decifrá-la:

#### EXPLICAÇÃO

1) Relação com o sagrado: o chamado para a santificação.

Existia em certa cidade da província de São Pedro do Sul um homem cuja vida desde sua infância foi digna do maior respeito e atenção. Ocupou diversos cargos depois de sua maioridade, sendo forçado a deixar o ultimo porque, cheia sua cabeça de Luz Divina, começou a profetizar!

Nascido em uma das vilas da mesma província, teve por pais pessoas assas honradas e avós assaz notáveis; estes, europeus, aqueles, brasileiros. Casado na idade de 27 anos com uma moça de 22, natural da mesma cidade, filha de certa viúva e de educação assaz esmerada.

Dedicados ambos por algum tempo à distinta profissão de diretores da mocidade, a morte da mãe da esposa o fez deixar esse ora incômodo, ora apazível trabalho. Se, porém, deixaram de lutar com as crianças, nem por isso deixaram de o fazer consigo mesmos com outros indivíduos. Tornaram-se, em vez de maiores amigos do que dantes eram, os mais encarniçados inimigos. Não admira: o marido estava divino; a mulher não passava de humana.

A mais encarniçada luta se travou entre esta e aquele; tudo quanto o marido pedia-lhe era negado, dado ou apresentado justamente o contrário do que ele desejava. Desesperado de não poder ser compreendido pela mulher que por alguns anos havia feito, senão as delicias, que seu viver o satisfizesse, disse-lhe em certo dia: “Senhora, se não quereis como outrora amar-me e obedecer-me, tendes em vós a maneira de o conseguir: retirai-vos; deixai-me em paz!”.

5) Relações naturais e/ou sociais e parentesco

A mulher, compreendendo a falta de forças para dominar um homem resoluta a tudo fazer para não continuar a sofrer, retirando-se, levou consigo os queridos filhos, que tanto entretinham e suavizavam a vida de seu esposo.



Retirado este homem da vida ativa (*ou mundana*), por algum tempo, neste estado se dedicou com a maior disposição ao estudo do direito pátrio e da Escritura Sagrada. Produziu admiravelmente sobre todos os assuntos, revelando em sua vida, em suas obras, em seu procedimento, em tudo finalmente patriotismo jamais visto; e os desejos, os sentimentos, as conquistas as mais nobres e elevadas, altas e sublimes, por tudo quanto tende ou pode fazer a felicidade, não só deste ou daquele torrão, mas da humanidade em geral.

2) Relação do autor com a sociedade: a missão da *esqrta*.

Pensai vós que este homem ainda assim passava uma vida tranqüila e feliz? Que nada lhe faltasse à sua subsistência? Que possuía uma bela casa, criados e tudo o mais que lhe era necessário à continuação de felicitar os outros e a si próprio? Pensais que seus direitos eram sempre respeitados? Enganai-vos; os homens acharam poucos todos esses benefícios e por vezes exigiram tanto, que quase o levaram à tumba.

4) Relação da sociedade com o autor: incômodos gerados pelo não reconhecimento do autor.

Depois de haver habitado com diversas pessoas, porque a falta de dinheiro, sendo entretanto rico, a isso o compelia, assim que pôde, alugou casa e chamou para usa companhia uma escrava que até então vivia a jornal.

Fez a esta preta, para não incomodá-lo, milhares de promessas, sendo uma das que mais desejava a conferição de sua liberdade logo que a posse de todos os outros seus bens ou a ocupação de algum emprego cujos rendimentos fossem grandes lhe permitissem dispensar seus trabalhos gratuitos.

3) Relações de poder.

Suporá alguém que foi assim bem servido? Labora no maior engano! Foi em parte pior; entendeu que o maltratando e desgostando, mais depressa chegaria a seus fins.

Foi assim que numerosas vezes o deixou sem roupa para mudar, tendo-a em quantidade mais que suficiente; e impossibilitando-o por isso mesmo muitas outras de sair à rua, quer para tratar de seus negócios, quer para fazer visitas, passeios, etc.

Contraíu dívidas durante esta vida quase de peregrinação devidas às violências feitas a seus direitos, quer de propriedade, quer pessoais; seus credores por vezes o apuraram (*ainda que poucos, e de não grandes quantias*), porque sempre viveu o mais economicamente possível; referirei aqui os fatos acontecidos tais quais se deram de certo tempo em diante. (in Qorpo-Santo, 2001 p. 45-46).

## **CAPÍTULO 3**

### **ETNOGRAFIA DA OBRA**

#### **3.1 Guia de leitura etnográfica**

Este capítulo é reservado à etnografia e análise das dezessete peças teatrais de *Qorpo-Santo* considerando suas características hipertextuais e intertextuais já expostas.

No item 3.2 será apresentada a maneira pela qual as 17 peças estão relacionadas, devido às características hipertextuais já apontadas, análogas às diferentes versões de um mito. Estas características ficarão em evidência por meio das caixas de diálogos dispostas na lateral dos resumos das peças.

O segundo passo é a exposição das passagens importantes à análise, apresentadas por meio de citações dos textos teatrais dispostas em um eixo diacrônico referente a cada uma das peças. Em um eixo sincrônico serão perceptíveis os temas se repetem e se apresentam com maior frequência. Esta exposição está contida em anexo.

Com o propósito de reconstruir a narrativa presente no texto – que se apresenta fragmentado – cada um destes eixos temáticos são analisados no item 3.3 a partir da disposição anterior, buscando assim a aproximação com a visão de mundo do autor exposta pelos textos que dialogam dentro de sua obra teatral, ou seja, a intertextualidade que apresentam entre a narrativa biográfica e a narrativa bíblica.

#### **3.2 Resumos: proposta de leitura hipertextual.**

**O hóspede atrevido ou O Brilhante escondido**  
**Princípios de uma comédia**  
**Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Uma preta e Ernesto. Cenário: Casa de Ernesto.**

Uma preta vai à casa de Ernesto perguntar-lhe se permite que o Sr. Soares lhe visite. Ernesto diz que não colocará sua casa à disposição de ninguém enquanto ali morar. Dá dinheiro para a preta lhe comprar charutos. A preta sai e Ernesto profere um longo monólogo reclamando da empregada que não está, obrigando-o a preparar o próprio banho; entra em um quarto de onde sai abotoando as calças, reflete sobre se é melhor *ser servido ou servir* e que as *mais dignas profissões* são as que se exercem com pena, espada e palavra. Fala também sobre as *diferenças entre homens e mulheres*.

3) Relações de poder

3) Relações de poder: amo e criado

**Cena Segunda – Personagens: Ernesto, Eulália, Romualdo, Alberto, Léon e Paulo.**

**Cenário: Casa de Ernesto.**

Eulália entra zangada com Ernesto; ele se explica e a elogia. Pergunta se ela é capaz de lembrar dos versos que ele fez antes de sair; diz que uma revolução se faz em sua *imaginação*. Discutem sobre quem é *mais volúvel, o homem ou a mulher*. Eulália reclama que Ernesto a deixa muito tempo sozinha e promete vingar-se. Entra Romualdo tropeçando porque a casa está escura e se oferece para ficar. Eulália não permite, reclama de Romualdo e chama Ernesto para passear. Ernesto pede para Alberto tomar conta da casa. Quando saem, entram um criado e um amigo: Léon e Paulo. Alberto diz para Paulo que ficou sendo “hóspede qual dono”, pede para que mande vir um carro para passeio. Deixa claro que não tem dinheiro para pagar, mas sim, um brilhante que deixaria com Paulo em penhor do que gastasse. Léon se oferece para servir Alberto e este passa a abusar de Léon: pede para que lhe limpe roupas, calçados, corte-lhe os cabelos e as unhas. Léon, por sua vez, engana Alberto fingindo servir-lhe com cordialidade e humildade, mas não faz nada direito pois sabe que não irá receber pagamento. Alberto finge não perceber o serviço mal feito, mas se declara ciente disto para o público.

5) Relações sociais / de parentesco.

5) Relações sociais / de parentesco.

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

**Cena terceira – Personagens: Ernesto, Eulália, Alberto, Léon e Paulo.**

**Cenário: Casa de Ernesto.**

Ernesto e Eulália voltam perguntando por Alberto. Léon responde que ele saiu visitar condes e marqueses. O casal condena Alberto que deveria estar servindo ao Exército na Guerra do Paraguai. Eulália passa a exaltar Deus e a Pátria, dizendo que lutaria com suas unhas contra quem ousasse contra a sua honra e a do esposo. Ernesto a elogia por isso. Entram Léon, Alberto e Paulo. Alberto reclama de Léon para Paulo que o defende dizendo que sempre foi um bom servo. Alberto tenta bater no criado, sendo estorvado por Paulo que tenta acalmá-lo e pede para Léon fugir. Consegue pôr Alberto para fora. Ele grita, tenta arrombar a porta, deita e dorme. Léon diz a Paulo que Alberto tentou servir-se dele para atos de sexualidade. Os dois o desprezam. Alberto acorda e pede para que Paulo lhe devolva o brilhante. Paulo não quer devolver por que Alberto não quer lhe pagar a penhora. Alberto o acusa de roubo. Paulo diz que irá denunciá-lo para Ernesto e Eulália. Alberto tira um punhal de um travesseiro e os ameaça. Paulo tira um revólver de uma gaveta e Léon se arma com uma vassoura. Alberto grita chamando a polícia. A polícia chega pra prender todo mundo, Paulo e Alberto oferecem dinheiro para não serem presos. Os soldados se ofendem e os prendem. Há grande pancadaria e todos são presos. Desce o pano e termina a comédia.

3) Relações de poder: respeito ao Estado

3) Relações de poder: amo e criado

5) Relações sociais / de parentesco.

3) Relações de poder: amo e criado

3) Relações de poder: exercício do poder.

## A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada

### Explicação

Nesta explicação Qorpo-Santo expõe alguns dados biográficos, o drama de sua separação, o chamado para a santificação e o problema que tinha com certa empregada.

### Ato primeiro

#### Cena primeira – Personagens: C-S e um Caixeiro. Cenário: Escritório de C-S.

Um caixeiro leva A C-S um *débito* que este tinha em uma loja para pagar e assinar. C-S diz que examinará o documento antes de assiná-lo.

#### Cena segunda – Personagens: C-S, V.A. (Velho Amigo) e Viúva. Cenário: Escritório de C-S.

Um Velho Amigo (V.A.) visita C-S. V.A. queixa-se de dores. Com muito formalismo C-S o cumprimenta e o aconselha a tomar certo remédio (creosoto). Entra a Viúva de um brigadeiro pedindo ao V.A. uma passagem para ir ao *Rio de Janeiro* para tratar de negócios referentes à sua viuvez. C-S e V.A. seguem conversando sobre a *Guerra do Paraguai e política*. V.A. despede-se e C-S (*Retira-se para o gabinete imediato, em que estão um chefe de polícia e um capitão.*)

#### Cena terceira – Personagens: C-S e Capitão. Cenário: Gabinete do Chefe de Polícia.

C-S entra, troca duas falas com o Capitão que lá se encontra, comentando que os gabinetes são bons, que em um trabalhava o general Andréia, em outro o Pimenta Bueno. Sai.

### Ato segundo

#### Cena primeira. Personagens: C-S, Rubicundo e Caixeiro. Cenário: Escritório de C-S.

Rubicundo – amo do caixeiro que cobrou C-S na primeira cena – vai ao escritório de C-S discutir a dívida que este tem para com ele. C-S reclama que está sendo incomodado em *seu escritório* e que a dívida está sendo *cobrada indevidamente*; expulsa caixeiro e amo, ameaçando-os com um revólver.

#### Cena segunda – Personagens: C-S, Malévola, Uma voz, Outra voz. Escritório de C-S.

Entra Malévola chamando atenção de C-S pois não sabe ele a quem atacou. Pergunta se C-S é padre e acrescenta que não tem medo de suas excomunhões. C-S a excomunga e Malévola cai de joelhos *dando gritos de dor*. Depois que Malévola se retira, C-S *reflete sobre sua situação*. Passa a conversar com estas vozes. Reclama por ter de ouvi-las e conta sobre um manuscrito que perdeu em um hotel. Reclama que as mulheres querem *fazê-lo de frade*, que está cansado de escrever, que não pode completar seu destino sobre a Terra pois não lhe deram uma espada. Diz ser maior o poder de Deus do que de homens e mulheres; prega ao mesmo tempo, o *casamento e a liberdade sexual*.

#### Cena terceira – Personagens: C-S e Velha. Cenário indeterminado.

C-S, divagando, lembrando o que fez durante o dia, que saiu para procurar um objeto que há tempos procura e encontrou outro talvez melhor. A rubrica inicial indica que duas mulheres entram de vagar, no entanto, lembra que encontrou uma Velha na rua que lhe pergunta se deseja alguma coisa. Diz que não, que encontrou uma jovem na janela e perguntou-lhe onde morava. A Velha fecha a porta e C-S continua a lembrar o diálogo que teve com a moça a quem encontrou na janela. Diz que outros fatos semelhantes ocorreram e que Deus não os aprova. Termina refletindo sobre o *ato da escrita*.

4) Relação sociedade/autor: situação de incômodo

4) Relação sociedade/autor: situação de incômodo

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

5) Relações naturais/sexuais

2) Relações com a sociedade: *esqrita*

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

2) Relações com a sociedade: *esqrita*

### Ato segundo

#### Cena primeira – Personagens: C-S, Furriel, Senhoras, Hircano. Cenário: Escritório de C-S.

C-S conversa com um Furriel baiano que veio do *Rio de Janeiro*. Os dois saem para brindar a paz que existe entre o norte e o sul do Brasil enquanto por outra porta entram algumas senhoras. Quem as recebe Hircano, um homem libertino com roupa de padre. As mulheres fogem dele.

#### Cena segunda – Personagens: Planeta, Revocata e Amélia. Cenário: Indeterminado.

Monólogo da personagem Planeta. Neste monólogo aborda: a necessidade de mulheres para a *composição de uma obra*; a importância da observação das leis da Igreja e dos direitos individuais para que um *governo tenha êxito*; o juízo de Deus sobre os pecadores e adúlteros; uma “*doutrina de comédia*” a respeito do pecado e da punição, posições referentes a *homens, mulheres e matrimônio; os incômodos que cercam um homem*; desejo e purificação; a vontade de desprezar o chamado das mulheres. Entram duas mulheres, de 80 e 50 anos, das quais Planeta foge.

#### Cena terceira – Personagens: Revocata, Amélia e Rapivalho.

Revocata e Amélia de 80 e 50 anos respectivamente, conversam sobre o *gosto dos homens*: preferir meninas novas à mulheres velhas. Amélia diz estar sendo desprezada por *Micaela*, por esta ser mais nova que ela. Despede-se e sai. Entra Rapivalho, reclama que esteve doente, que lhe passou uma revolução pela cabeça, reclama da falta de dinheiro, mulheres e de bom emprego. Perguntando o que é a razão na espécie humana, convida Revocata para tomar chá e à mesa prosseguir a conversa.

#### Cena quarta – Personagens: Revocata, Amélia, Bipedal, Ribaleda, Faniquito, Ignota, Basilisca, Caranguejo, Ostralâmio, Coronel, Rabalaio, Ridinguínio e Barriós.

Entra Helbaquínia, criada que *quer se fazer de ama*, e discute com Bipedal, seu senhor. Bipedal briga com Hebalquínia e obriga-a a preparar-lhe o banho, bate nela, reclama do incomodo que esta lhe causa. Entra Ribaleda reclamando que Bipedal se encontra ali, dizendo que esqueceu uma chave. Bipedal, com pressa em ver-se livre desta, entrega-lhe a chave. Entram Faniquito e Ignota, conversam sobre a doença que Ignota diz ter mas não quer contar qual é. Faniquito a repreende por que sendo médico, poderia ajudá-la e a outras pessoas que pudessem ter a mesma doença; em seguida Faniquito conversa com Basilisca por achá-la parecida com um amigo seu, enquanto Ostralâmio e Caranguejo conversam sobre um baile que, segundo Ostralâmio não pode haver pois “o Santo ainda não tem mulher” (p. 68); Rabalaio cumprimenta um Coronel que acaba de voltar da capital do Império; Caranguejo convida a todos para irem à sala de jogos pois não haverá baile. Entra Ridinguínio e todos ficam mudos. O criado Bárrios lê uma carta de sua ama, a Excelentíssima Baronesa d’Holdeudorfe, à Ridinguínio, dizendo com muita formalidade que o irá visitar.

Dirigindo-se ao público, Rindinguínio explica que começou a peça por comédia e acabou por romance.

5) Relações naturais

3) Relações de poder: respeito às autoridades.

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

3) Relações de poder: amo e criado

5) Relações naturais/sexuais

5) Relações naturais/parentesco

5) Relações naturais/sexuais

**O marinheiro escritor  
Comédia em dois atos**

**Ato primeiro – Personagens: Rapivalho, Malhada, Quinquinta, Mário, Manuel, Joanicota, Vizinha e Isolino. Cenário: Casa de Rapivalho ou de Mário.**

Rapivalho (refletindo) diz que comprará uma carteira para *tomar nota de tudo o que ele sabe, vê ou advinha*, assim que receber de dona Joanicota as verduras que lhe vendeu. Quinquinata e Malhada entram para cobrá-lo por seus serviços atrasados e *repreendê-lo por escrever tanto*. Rapivalho tenta expulsá-las; elas lhe aplicam um cristel e enfiam cheiros em seu nariz. Entra Mário, discute com elas que fogem. Rapivalho, tonto com as drogas que lhe aplicaram, cai desfalecido. Manuel e Mário acham que ele está morto, mas ele levanta. Todos se espantam ao vê-lo levantar e se comportam como se estivessem em um *sonho*. Após este momento, todos relatam que viram outro mundo. Mário *critica uma vizinha* por ter deixado seus filhos em casa. Joanicota critica Mário por este *dizer-se padre* e ameaça entregá-lo para a Caridade. Joanicota o abraça e o beija. A vizinha volta e Mário tenta agredi-la quando esta diz que ele e Joanicota estão *gordinhos*. Consta-se que Mário está *grávido* de nove meses. Isolino bate à porta e, jurando amor à Joanicota a pede em casamento. Mário lembra à sua esposa que Isolino foi seu primeiro namorado. Isolino se desculpa por ter-se enganado de mulher, encontra a vizinha que entra e reconhece que ela é seu amor a quem procurava. Os dois dão as mãos e cantam.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

5) Relações naturais/parentesco.

2) Relações com a sociedade: *esgrita*

5) Relações naturais/parentesco.

1) Relação com o sagrado: anunciação do chamado

**Ato segundo**

**Cena primeira – Personagens: Enciclopédio, Diamante, Formosíssima, Sapientíssima, Capivara, Miguelítico, Marquinfálio e Findinga. Cenário: Casa de Enciclopédio.**

As filhas de Enciclopédio insistem para que ele vá jantar. Como ele não responde, todas chegam à conclusão de que ele não quer. Chega Miguelítico dizendo-se aflito por estar casado e as mulheres o *fazerem de Padre*. Enciclopédio o aconselha a se casar, pede para que esqueça de procurar mulheres pois têm mulher viva e filhos. Miguelítico argumenta que *vive como se não fosse casado e é por estar só* que conversa espiritualmente com mulheres e com homens de quem gosta e podem lhe servir de esposas. Reclama sobre os fatos que o incomodam. Enciclopédio o aconselha que não fique constrangido em procurar mulheres, pois *elas também sentem desejo* e necessidade de homens, motivo pelo qual deve tratá-las bem para receber melhores favores. Reconhece que a necessidade de procurar várias mulheres *se deve pela falta de família*. Os dois começam a discutir. Entra Marquinfálio solícito, porém, *com medo*. Miguelítico lhe toma uma corrente e tenta lhe tomar um anel. Marquinfálio chora, sente dores, diz que está *prengo e quer parir*. Findinga, a criada, corre para ajudar no parto. Marquinfálio diz sentir-se melhor e foge gritando que o roubaram e quase o mataram. Os amigos ficam felizes pela lição dada em Marquinfálio. Findinga reclama seu pagamento e, saindo e falando de costas, se bate em uma porta e em outros objetos; diz cortar-se toda e ver o sangue correr. Cai desfalecida. Sem poder ajudar, Miguelítico e Enciclopédio *decidem acabar de matá-la* e se livram do corpo, mas Findinga se recupera e sai. Enciclopédio então convida Miguelítico para um passeio à cavalo. Saem.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

5) Relações naturais/parentesco.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

4) Relação sociedade/autor: perdas.

3) Relações de poder:  
Funcionalismo público

**Quadro primeiro – Personagens: Mitra, Lamúria, Lávio, Tito, Celso, Leão e Secretário da Presidência. Cenário: Repartição pública.**

Mitra e Lamúria falam sobre um despacho relacionado ao recebimento de uma dívida de um órgão público. Ambos *falam mal do serviço público*, condenando o proceder dos funcionários. Mitra conta sobre como está sendo *injustiçado*. Saem. Lávio entra, pergunta pelo Sr. Silvuplé e se acomoda em uma cadeira. Com a resposta grosseira de Tito percebe que está em um órgão público. Sai se benzendo e prometendo nunca mais perguntar pelo Sr. Silvuplé. Celso entra e lê vários registros de um livro de despacho zombando da linguagem coloquial em que foram escritas e do conteúdo esdrúxulo. Entra Leão se despedindo dos que se encontram na sala e comunicando ao Secretário da Presidência que irá se ausentar por alguns dias para tratar de negócios na Campanha.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

**Quadro segundo – Personagens: Leão e Inspetor da tesouraria. Cenário: Sala do Inspetor da tesouraria.**

Leão dirige-se à sala do inspetor da tesouraria e comunica que irá à Aljubarrota reaver as quantias de dinheiro que a repartição lhe deve. Leão despede-se *respeitosamente* do inspetor.

3) Relações de poder:  
Funcionalismo público

**Quadro terceiro – Personagens: Leão e Chefe de Polícia. Cenário: Sala do Chefe de Polícia.**

Leão vai à sala do Chefe de Polícia para se despedir e pedir para que este guarde um baú com *papéis que são de grande importância* para ele. Despedem-se cordialmente.

**Quadro quarto – Personagens: Leão, Capitão e Presidente da Província. Cenário: Duas Salas de Palácio.**

Leão vai à sala de palácio na qual orientado por um Capitão dirige-se a sala ao lado e espera por cinco minutos o Presidente da Província para conversar sobre sua viagem e reclamar a ele as *injustiças que vem sofrendo*.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

**Quadro quinto – Personagens: Enciclopédio, Alcaide, Juiz e Escrivão. Cenário: Casa de Enciclopédio.**

Enciclopédio fala sozinho sobre as *coisas que fez para se vingar* de quem lhe fez malefícios. Entra um Alcaide para entregar-lhe algo que Enciclopédio nem chega a receber, pois tenta expulsá-lo. O juiz que enviou o Alcaide e um escrivão entram para ver se o Alcaide cumpriu bem a tarefa. Enciclopédio expulsa a todos com chicotadas.

3) Relações de poder:  
Funcionalismo público

**Dois irmãos**  
**Apontamentos para uma comédia**  
**Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Antônio, José, Manuel e Frederico. Cenário: Casa de Antônio.**

Antônio pergunta a José se conhece seu irmão Pedro, o Marinho. Antônio não vê coerência na resposta de José, que diz não o conhecer, discutem e se agredem. Entra Manuel, *efusivo*, dizendo para Antônio que o deseja. Antônio parece cego, o confunde com *Rubicundo*, por fim, apalpando-o, com grande entusiasmo reconhece que é Manuel e pergunta a ele se viu seu irmão José. Manuel responde que achava que o irmão tinha se esquecido de Antônio, embora tenha afirmado que não o conhecia. Entra Frederico, contando dos conselhos recebidos de seu chapéu e roupas sobre como proceder em sua *situação*. Manuel pergunta se Frederico é filho de Antônio, ao que responde que é mais que um filho por tanto o amar. Antônio constata que Frederico, seu filho, está “diametralmente transtornado” (p. 106) por conta da injustiça que um amigo está sofrendo junto à *Fazenda Nacional*. Frederico diz que *Deus ou a natureza* o fez ciente de suas responsabilidades que lhe causam incômodo. Manuel zomba de Frederico. Ao sair, procura algo nos bolsos e não acha. Fica muito sentido e põe-se a chorar como criança.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

5) Relações naturais/sexuais

4) Relação sociedade/autor: perda

1) Relação com o sagrado: anunciação do chamado

**Quadro segundo**

**Cena segunda – Personagens: Roscália, Leva-Remos, Leva-Arriba, Cangueiros e Carroceiro.**

**Cenário: sala com aparência ou semelhança de loja.**

Leva-remos entra na loja de Roscália, prova diversas *roupas, calçados e chapéus*. Roscália o trata mal, atira os objetos nele, até que Leva-remos tenha a mesma atitude atirando em Roscália tudo o que havia provado e se retira da loja. Roscália agora se mantém humilde e espantado e se arrepende grandemente por ter maltratado este *Homem-Deus*. Leva-Arriba entra na loja e encontra Roscália morto. Pede para que Cangueiros o ajudem a livrar-se do corpo, jogando-o na praia, pois fede como um animal. Os Cangueiros se negam por tratar-se de gente. Chama o Carroceiro que também se nega a ajudar, por fim, tenta arrastá-lo para fora, reclamando de seu peso e odor. Leva-Remos volta ao local e fica surpreso com a morte de Roscália. Leva-Arriba e Leva-Remos o arrastam para fora, ignorando seus gritos de súplica por ajuda. Enfim, jogam-no para fora, reclamando do peso, do cheiro e comemorando por finalmente haverem se livrado dele.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

5) Relações naturais

**Quadro terceiro**

**Cena primeira – Personagens: Algumas mulheres e alguns homens, Quadrado e o Dono do Relógio.**

**Cenário: Uma sala.**

Uma das senhoras apresenta o Senhor Quadrado, “há pouco vindo da Europa... dos Estados Unidos, onde aprendeu a arte de tudo quebrar e nada endireitar” (p. 112). Mesmo cientes de que Quadrado nada consertaria, pois nada aprendeu, todos da sala lhe entregam objetos para destruir, observando em profundo silêncio. Os convidados se revoltam quando se dão conta das perdas mas depois se *conformam*. Todos lamentam profundamente mas também riem da situação. Quadrado implora o perdão de uma das senhoras, sente fortes dores de cabeça, grita, corre. Os convidados o contêm e lhe aplicam um cristel. Enquanto isso um deles se dirige à platéia dizendo que ninguém deve confiar em quem não conhece, nem crer em impossíveis.

4) Relação sociedade/autor: perda



#### Quadro quarto

##### **Cena primeira – Personagens: Rumânica e suas filhas, Pulquéria e Fernandinho. Cenário: Casa de Fernandinho e Pulquéria.**

Rumânica vai com suas filhas à casa de Pulquéria, uma amiga de infância. Pulquéria dorme em um quarto que divide cenário com a sala por onde Rumânica entra, e esta é recebida por Fernandinho, esposo de Pulquéria. Zangado por sua esposa dormir e não atender ao seu chamado, Fernandinho decide pregar-lhe uma peça dizendo que sua filha havia sido roubada. A mulher entra em desespero e se levanta da cama “em fraldas de camisa”, conforme indica a rubrica, e se apresenta à amiga nestes trajes, transtornada. Voltando ao quarto, Pulquéria encontra seu marido deitado na cama com sua filha\*, pelo que se acalma e se alegra, e volta à sala. Rumânica e suas filhas se tranquilizam por ver a amiga melhor. Fernandinho aparece na sala instantes depois com a criança no colo e é *repreendido* por Pulquéria.

4) Relação sociedade/autor: perda

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

#### Quadro quinto

##### **Personagens: Mateus, Gregório, Rivadália e demais personagens. Cenário: Casa de Gregório.**

Mateus vai à casa de Gregório pedir *um quarto para dormir*. Como dissesse Gregório que não havia quarto livre, Mateus vai embora. José, irmão de Gregório chega perguntando o que aconteceu. Gregório conta o ocorrido, *enaltecendo* Mateus, dizendo que lhe negou o quarto porque julgou que não precisava. José quer procurar Mateus e repreende Gregório por sua atitude. Rivadália, uma criada, entra informando que seu amo (subtende-se Mateus) alugou uma casa e a contratou. Com remorso, Gregório sente dores no coração. José chama aos que possivelmente estejam na casa: “Frederico! Pedro! Manoel! Antônio! Josefa! Carolina!” para que chamem o doutor Corpo-Santo. Várias pessoas chegam ao lugar onde se encontram. José segura em seu colo o corpo de Gregório, considerando-o feliz por ter “desmaiado sobre os braços de seu mais extremoso irmão e íntimo amigo!... (p. 125)

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

\*Não há sugestão de incesto por ser um bebê.

**Duas páginas em branco**  
**Apontamentos para uma comédia**  
**Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Espertalínio, Mancília, Esterquilínia; Rocalipsa, Isolina.**

**Cenário. Sala da casa de Mancília.**

Espertalínio dá aulas à Mancília e Esterquilínia. Entre as lições, o professor elogia as alunas. Mancília se diz *apaixonada por um primo*. Esterquilínia sai da sala enquanto os dois apaixonados travam um diálogo piegas, declarando-se um para o outro. Rocalipsa, avó de Mancília chega neste momento. A neta se diz tão feliz que *parecia sonhar*, pede a aprovação da avó para seu novo relacionamento. Rocalipsa concorda e os deixa sozinhos, dizendo que vai ver o seu velho amigo, pois não é fácil encontrar maridos novos. Isolina, uma menina aproxima-se do casal querendo ver o que fazem: diz querer aprender a ser *sábia*. Para se livrarem da menina, pedem para que ela leve uma flor para a avó e entram em um quarto. A menina diz saber o que eles fazem lá, e que não levará a flor até que saiam.

**Ato segundo**

**Cena primeira – Personagens: Mancília, Espertalínio, Pedro, Paulo e soldados, um chamado Lagartixa.**

**Cenário: Sala da casa de Mancília.**

Há dois bilhares no cenário. Pedro e Paulo jogam e conversam. Mancília e Espertalínio saem do quarto espantados porque a sala de visitas se transformou em sala de jogos. Tentam expulsar os dois jogadores que disseram ter entrado ao ver os bilhares. Neste instante, ouve-se alguém gritar várias vezes *“Às armas!”*. Espertalínio se prepara para sair e ajudar, mas é impedido por Mancília que tem medo que ele morra. Abraçam-se e beijam-se e vão jogar bilhar. Assim que pegam nos tacos, soldados entram para prender Espertalínio que foi acusado de roubar os bilhares e *uma moça*. Mesmo gritando que é inocente, os soldados o levam.

**Cena segunda – Personagens: Mancília e Tenente. Cenário: Sala da casa de Mancília.**

Mancília aparece descabelada e chorosa, lamentando o que aconteceu. Cai de joelhos pedindo misericórdia de Deus. Sente fortes dores de cabeça. Diz não acreditar mais em Deus por não ver fim em seu sofrimento. Soldados entram para prendê-la, ela cai como morta. Os soldados fogem. Passados alguns minutos, entra um tenente, por achar que a casa é um hotel. Acode Mancília, que havia tomado por bêbada. Ela pergunta de seu marido, esclarece ao tenente que ali não é hotel, mas que pode matar-lhe a fome com seus seios. Empolgado com a proposta, o tenente *informa que ficará também para dormir*.

**Cena terceira – Personagens: Tenente, Mancília e Espertalínio. Cenário: Sala da casa de Mancília.**

Chega Espertalínio e conversa com o tenente que ali se encontra. Relembrem que se conhecem de outros tempos, Espertalínio pergunta por seu irmão José. O tenente explica que entrou supondo que era um hotel e que já estava se retirando. Entra Mancília que grita e corre para abraçar o esposo quando o vê. Este se diz aborrecido com a presença do Tenente, Mancília se explica e os dois passam a citar o diálogo que ouviram, *no entanto, este diálogo não ocorreu*. Espertalínio tem uma crise de ciúmes e desconfiança da mulher, que acaba por alegrá-lo por dizer que irá *fartá-lo na cama*.

4) Relação sociedade/autor: situação de perda.

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

4) Relação sociedade/autor: queixas

5) Relações naturais/sexuais

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

5) Relações naturais/sexuais

## Mateus e Mateusa Ato primeiro

### Cena primeira – Personagens: Mateus e Mateusa. Cenário: Casa da família.

Mateus e Mateusa, velhos de 80 anos discutem agressivamente. Mateus pergunta de suas filhas, reclama de suas dores e doenças; Mateusa retruca os insultos do marido e lamenta que seu marido não a quer. Dizendo que também não o quer mais, deixa-o sozinho.

4) Relação sociedade/autor: perdas.

### Cena segunda – Personagens: Mateus, Pêdra, Catarina, Silvestra e Mateusa. Cenário: Casa da família.

As filhas vêm ao encontro de Mateus que, se mostrando frágil pela idade, aproveita-se para ter os cuidados das meninas. Pede um lenço à Pêdra, ao que Silvestra se antecipa pois disse ter sonhado que o pai precisava de um e o trouxe. Palavras de carinho, abraços e beijos são trocados. As três disputam a atenção e os elogios do pai. Fazem um roda em torno dele e cantam de mãos dadas o exaltando. Pêdra lembra que devem voltar ao trabalho, pois a mãe logo chegará. Contam ao pai no que estão trabalhando. Contentes, o pai promete presentear as filhas. Mateusa volta, as filhas fogem dela, se despedem do pai dizendo ansiosamente revê-lo no jantar.

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

### Cena terceira – Personagens: Mateus, Mateusa, Pêdra, Catarina, Silvestra e Barriôs. Cenário: Casa da família.

Muito áspera, Mateusa orienta as filhas para o trabalho (bordado e costura). Mateus e Mateusa travam uma discussão desencadeada pela pergunta de Mateus sobre o porquê da troca do nome da esposa, de Jônatas para Mateusa. Quando ela ameaça se separar para viver com outro, Mateus se desespera, bajula-a tanto que se abraçam e se beijam até caírem um sobre o outro. A rubrica diz que as pernas de Mateusa ficam algum tanto descobertas quando ela cai. Ao se levantarem, voltam à discussão pautada nas obrigações que um tem com o outro pelas leis civis e religiosas. Mateusa passa a atirar em Mateus o Código Criminal, a Constituição do Império e a História Sagrada, entortando-lhe o nariz e arrancando-lhe uma orelha. Continuam a briga, batem um no outro, as filhas tentam ajudar o pai a fugir, mas ele cai aos pés de Mateusa. O criado Barriôs entra em cena dizendo que esta é a conseqüência do desrespeito das autoridades e dos direitos.

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

3) Relações de poder: conseqüências do desrespeito às autoridades

**As relações naturais**  
**Comédia em quatro atos**  
**Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Impertinente. Cenário: Casa de Impertinente.**

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

Monólogo de Impertinente no qual anuncia a comédia em quatro atos que *escreve*: *As relações naturais*. Expressa seus *incômodos* sendo grosseiro ao público a quem se dirige.

2) Relações com a sociedade: *esqrita*

**Cena segunda – personagens: Impertinente e Consoladora. Cenário: Casa de Impertinente.**

Diálogo dúbio entre Consoladora e Impertinente: ao mesmo tempo em que ela parece querer namorá-lo, também traz informações de cafetina; ele, ao mesmo tempo em que se diz aborrecido de mulheres, afirma dizer o contrário do que pensa, se mostra interessado em prostitutas. Ele a *desconjura* e ameaça sair, ela tenta impedi-lo lhe arrancando algumas peças de roupa. Acaba por deixá-la sozinha.

1) Relação com o sagrado: anunciação do chamado

**Cena terceira – Personagens: Impertinente e Intérpreta. Cenário: Casa de Impertinente.**

Impertinente entra com Intérpreta, uma menina de 16 anos. Aproxima-se do público para comunicar que a escolha que fez (por uma menina nova) pretendia fazer uma em cada mês, por ser uma das melhores que pôde encontrar. Interpreta *se irrita*, o chama de monte de carne, sem lei, sem moral, sem religião. Impertinente ignora a queixa da menina e apresenta *parte da casa* para ela. Interpreta *vai embora*.

5) Relações naturais/sexuais

**Ato segundo**

**Cena primeira – Personagem: Truquetruque. Cenário: porta de uma casa.**

1) Relação com o sagrado: anunciação do chamado

Truquetruque bate à porta de dona Gertrudes Guiomar da Costa Cabral Mota e Melo. Não sendo atendido, questiona sobre onde ela possa estar. Se queixa do fato de não poder dizer que é filósofo, pois lhe dariam *veneno*. Dirige-se ao público para dizer que não concorda com a morte, mas sentiria prazer em ir ao inferno para habitar com “esses cujos pés estão virados para os nossos”. (p. 167).

4) Relação sociedade/autor: perdas.

**Cena segunda – Personagens: Ele e algumas mulheres. Cenário: Porta de prostíbulo.**

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

Abre-se uma porta por onde saem algumas mulheres em saias, cabelos desgrenhados e pés no chão. Perguntam para Um Indivíduo o que faz à porta sendo ele um homem honesto e elas prostitutas. Ele pede para dormir com elas, que o *expulsam*. Ele reclama porque elas o *chamam com o espírito mas o rejeitam na carne*. Sai.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

**Cena terceira – Personagens: Algumas mulheres. Cenário: Porta de uma casa.**

As mulheres conversam – agora se tratando por irmãs – sobre o estado que o homem que ali esteve as deixou, descabeladas, “em fraldas de camisa”, malucas. Prometeram que se voltasse o *enforcariam*. Entram nos quartos para se vestirem e esperarem os namorados.

**Cena quarta – Personagens: Mariposa, Júlia e Marca. Cenário: Casa.**

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

A Velha Mariposa, a mãe, “a pregoeira gaiata da presente época” (p. 170). Conversa com as filhas em um *diálogo dúbio*: os gestos são de carinho, mas as palavras são ríspidas; mãe e filhas confundem-se com cafetina e prostitutas. *Confessando os pecados e pedindo perdão*, as filhas são perdoadas e abençoadas pela mãe, que as convida a orar ao Senhor “por nós e por nossos avós” (p. 171).

5) Relações naturais/sexuais

### Ato terceiro

#### Cena primeira – Personagem: Inesperto. Cenário: Casa de Malherbe.

3) Relações de poder: amo e criado

Inesperto, o criado, entra na sala espalhando todas as coisas que se encontravam arrumadas, reclamando que seus donos não pagam seu salário devido e desarrumam o que ele arruma.

#### Cena segunda – Personagens: Malherbe, Inesperto e Mariposa. Cenário: Casa de Malherbe.

Malherbe se assusta com Inesperto, pergunta se está bêbado, tamanha bagunça ele faz. Mariposa entra na discussão, reclamando do marido, agredindo-o. Malherbe ameaça a mulher e o criado, cita os incômodos que este lhe causa, os dois, com medo, fogem.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

#### Cena terceira – Personagens: Malherbe e Mildona. Cenário: Casa de Malherbe.

Malherbe continua reclamando até que chega Mildona, que o chama de pai, ele a chama de filha e trata como tal. Mildona lhe informa que não é sua filha, e sim a jovem a quem Malherbe confessou amor. Ele a reconhece, confessa amor outra vez e saem.

5) Relações naturais/sexuais

#### Cena quarta – Personagens: Inesperto e Malherbe. Cenário: Casa de Malherbe

5) Relações naturais/sexuais

O criado Inesperto denuncia os hábitos e as traições conjugais de seus amos. Malherbe o surpreende e lhe dá bengaladas. O criado grita que não quer mais servi-lo.

#### Cena quinta – Personagens: Mildona e Malherbe. Cenário: Casa de Malherbe.

Mildona sai do quarto assustada perguntando a Malherbe o que acontece. Ele a acalma. O restante da cena é descrito na rubrica: barulho, confusão e luzes. Malherbe cai desfalecido.

### Ato quarto

#### Cena primeira – Personagens: a rubrica indica a presença de diversas personagens, porém, só Malherbe é citado pelo nome. Cenário: casa de Malherbe.

A rubrica indica a ação: fogo e fumaça: as personagens jogam água pelo ar. O incêndio aumenta, até que desaparece. Malherbe reclama da desordem, das perdas e desgostos, da desobediência dos preceitos divinos. Confessa ser ciente da intenção das mulheres em enforcá-lo por ele não concordar com seus modos de viver e pensar. Sair dizendo ir descansar.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

#### Cena segunda – Personagens: Malherbe (boneco de papelão), Mariposa, Marca, Julia e Inesperto. Cenário: casa de Malherbe.

5) Relações naturais/sexuais

Mãe e filhas decidem que irão enforcar Malherbe se ele não obedecer aos “chamados espirituais” de todas as mulheres. O criado entra com Malherbe, mas representado em uma figura de papelão. (a rubrica indica que aqui deve começar a terceira cena). As mulheres conversam sobre as associações que fazem entre homens e comidas para sentirem maior prazer nas relações. Sabendo que Malherbe não irá acompanhá-las nas relações naturais, com ajuda do criado elas o enforcam no meio da sala. Passam a comemorar porque agora podem viver segundo as relações, até que o criado passa a arrancar pedaços do corpo do amo e atirar nas mulheres. Elas se escandalizam com o ato, o chamam de assassino e se arrependem por ter enforcado Malherbe, cantando que não viverão mais conforme as relações.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

## Hoje sou um; e amanhã outro

### Ato primeiro

#### Cena primeira – Personagens: Rei e Ministro. Cenário: Sala do Rei.

O Rei indaga o Ministro a respeito do não cumprimento de uma ordem oficial e ameaça puni-lo se este não apresentar uma boa explicação para não tê-lo obedecido. Para se explicar, o ministro conta sobre as novas descobertas de que tem ouvido: de que as almas são capazes de migrar entre os corpos. Sendo assim, o ministro desobedeceu as ordens do Rei pois sentiu-se tomado por um espírito muito maior que o deste, que o mandou tomar uma atitude contrária ao que lhe foi ordenado. O Rei interroga sobre de onde partiu esta maravilhosa descoberta, ao que ministro responde que quem difundiu esta teoria é *um homem predestinado por Deus* para coisas grandiosas e passa a relatar sobre como é a vida deste. O rei se admira da nova teoria e pede para que lhe encomendem um retrato do homem que a difundiu, por reconhecê-lo ser tão grande ou maior que o próprio Jesus Cristo. Maravilhado com a doutrina, o Rei pede ao Ministro, que assina com o nome Doutor Sá e Brito, para que este encomende o retrato de *Qorpo-Santo*, pois este, a seu ver, seria “tão grande ou maior que o próprio Jesus Cristo” (: 186)

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

#### Ato segundo – Personagens: Rainha, Damas, Rei, Ministro, Guardas, Criado.

##### Cenário: Sala do Rei e as margens do Guaíba.

A Rainha e suas damas entram. Rei e Rainha passam a conversar a respeito *do governo da nação e das atribuições divinas do rei*, quando os guardas entram e informam que tropas de uma nação inimiga invadem suas terras pelo mar. O Rei formula uma estratégia de combate para que a cidade não sofra o menor mal; pede para que o Ministro redija um ofício para o general comandante da guarnição e todos partem para a batalha. Ouvem-se tiros. A rainha e suas damas permanecem em cena lamentando a guerra e descrevendo o que vêem pela janela. Põem-se a animar as tropas, mostrando-se *dispostas a lutar se for preciso*. Finda a batalha, o rei entra com sua roupa ensangüentada, comemorando vitória.

3) Relações de poder

#### Ato terceiro – Personagens: Numerosos guerreiros, Rei e Rainha. (Qorpo-Santo).

##### Cenário: Sala do Rei.

O Rei *condecora os guerreiros* fazendo um discurso em razão dos créditos da vitória. Os guerreiros agradecem, afirmando-se felizes *por poderem servir ao rei*. A Rainha *exalta o rei*, tanto no papel de esposa quanto de súdita, grata pelo grande desempenho de seu rei e esposo. Por fim, sugere ao Rei um passeio e o descanso, este, porém, responde que tem algo mais a fazer, e quando se encontra só, *redige uma carta*, assinando-a como *Qorpo-Santo*. Rei e Rainha falam ao público que a Lei, a Razão e a justiça triunfam contra a perfídia, traição e maldade.

3) Relações de poder.

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

2) Relações com a sociedade: *esqrita*

**Eu sou vida; eu não sou morte**  
**Comédia em dois atos**

**Ato primeiro – Personagens: Linda, Lindo e Japegão. Cenário: Casa.**

Lindo e Linda conversam em versos a respeito da *traição* a que estão expostos. O diálogo prossegue em declarações mútuas de amor, mas ambos confessam que possuem *amantes*. Passam a se ofender e *discutir*. Japegão chega. Lindo e Linda tentam expulsá-lo, por se dizerem casados e Japegão querer ser amante. Por fim revela-se que Linda e Japegão são casados, sendo Lindo o amante. Lindo e Japegão disputam *seus direitos sobre Linda*. Japegão puxa um revólver. Linda diz à Japegão que não o quer mais, ele se atira chorando aos braços dela *por espaço de cinco minutos*. *Uma nuvem cai sobre os dois*, separando-os de Lindo. Ouvem-se trovões, vêem-se relâmpagos. Todos entendem ser uma punição divina.

**Ato segundo**

**Cena primeira – Personagens: Linda, Lindo, Japegão e Manuelinha. Cenário: Indeterminado.**

Linda aparece vestida de preto, com Manuelinha, uma menina filha sua com Lindo. Pergunta a Lindo se viu Japegão, seu marido. Assim que reconhece Lindo, o chama de tirano e pede pra que ele se retire. Com muita raiva, ele a xinga e a acusa de tê-lo enganado, pois omitiu que era casada. Ela reverte a acusação. Lindo e Manuelinha trocam *palavras de afeto*. Entra Japegão vestido de militar e volta a discutir com Lindo seus direitos sobre Linda. Usando o argumento de que *a vontade é livre*, Lindo é morto por Japegão que se vê no direito de matá-lo. Tudo ocorre em frente da filha do casal e da mulher, que fica como morta. Japegão reclama para si o direito de ter a mulher novamente, pois seu último marido está morto. Comemora ter sido ressarcido de suas perdas pela espada, já que não o foi pela pena, razão e discursos.

3) Relações de poder: conseqüências do desrespeito às autoridades

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

5) Relações naturais: sociais e/ou parentesco

3) Relações de poder: conseqüências do desrespeito às autoridades

**A separação de dois esposos**  
**Comédia em três atos**  
**Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Esculápio, Farmácia, um filho de 2 ou 4 anos (que não aparece na listagem de personagens) e filhas. Cenário: Casa da família.**

4) Relação sociedade/autor: perdas.

5) Relações naturais/sexuais

Esculápio reclama que sua esposa Farmácia não pára de arrumar a casa. Farmácia reclama que o marido não sai de casa. Com a entrada de um filho de três ou quatro anos, pedindo para que a mãe guarde um chapéu, o casal expõe as opiniões em relação às *funções* que ambos têm dentro de casa. Em suma, ela quer que ele saia para receber o que a *Fazenda da Província* lhe deve, mas também quer ficar sozinha para receber *seu namorado*. Esculápio zomba de Farmácia por ela refletir sobre gramática. Por fim, ele decide sair e pede para que ela lhe prepare guloseimas para quando volte, ela se nega a fazê-las, *chora a morte da mãe*; ele se nega a trazer-lhe dinheiro, despede-se e a deixa na companhia das filhas que chegam pouco antes dele sair.

5) Relações naturais/parentesco.

**Cena segunda – Personagens: Farmácia, Plínia, Lídia e Idalina. Cenário: Casa da família.**

5) Relações naturais/parentesco.

A mãe conversa com as filhas, mas não se mostra inteirada em seus assuntos. As filhas *zombam da mãe* por esta não conhecê-las, por sentir saudades quando estão longe e se aborrecer quando estão perto. As meninas *cantam* uma trovinha e saem. Sozinha, *se diz preocupada* com o marido e fala sobre o estado de humor variável deste, também reconhece que contribui para esta variação. Batem à porta. É Fidélis, seu amante.

5) Relações naturais/parentesco.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

**Cena terceira – Personagens: Farmácia, Fidélis e Esculápio. Cenário: Casa da família.**

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

Antes mesmo de Farmácia e Fidélis começaram a se sentirem à vontade, Esculápio bate à porta. Os amantes tramam um plano para justificar a visita de Fidélis. Ele então entrega uma carta à Esculápio e foge. Por estar a folha em branco, Esculápio se irrita, mas depois festeja por pensar que é uma carta branca de um rei ou presidente depositando crédito nele. Crê-se portanto, presidente da província. Farmácia debocha da alegria do marido, que se zanga pela postura da esposa. Irritada, *ela o abandona*. Sozinho, ele ouve a voz da esposa e reflete sobre *sua situação*.

4) Relação sociedade/autor: perdas.

**Segundo ato**

**Cena primeira – Personagens: Farmácia. Cenário: Indeterminado.**

Monólogo de Farmácia no qual se demonstra preocupada com o marido que sempre se mostra incomodado e ciente das infidelidades da esposa. Reflete sobre a *lógica cósmica* entre Deus, a natureza e o humano.

1) Relação com o sagrado: anúncio do chamado

**Cena segunda. Farmácia e Esculápio. Cenário: Casa da família.**

4) Relação sociedade/autor: queixas.

Esculápio entra banhado em sangue dizendo haver assassinado um parente de Farmácia por conta da infidelidade desta, por não ter encontrado nela uma mulher-amiga. Embora crendo-se justificado, Esculápio teme ser preso. Farmácia comporta-se como se estivesse despertando de um sono, mais uma vez fala sobre *as mudanças repentinas de humor do marido*. Revoltado *com o governo, a justiça* e os danos que tem sofrido, junta-se à esposa que diz também não agüentar mais viver, se abraçam e morrem juntos para procurar a felicidade no Céu.

3) Relações de poder



3) Relações de poder.

### Ato terceiro – Personagens: Tamanduá e Tatu. Cenário: Casa de Esculápio e Farmácia

Chega Tatu *cantarolando*, expondo seu senso de justiça. Tamanduá entra e *o agarra*. Informa a Tatu que seus amos – que provavelmente são Farmácia e Esculápio – morreram naquela sala, ou na imediata, no dia anterior. Tamanduá explica o *motivo da morte*. Tatu fica feliz, pois assim poderão mudar de casa. Tamanduá o repreende por ser mau e ingrato e pergunta se quer que seja seu mestre. Passam a discutir. Tatu explica a Tamanduá *o quanto sofrem artistas, cientistas e filósofos*. Abraçam-se. Voltam a falar dos amos. Voltam a discutir, desta vez por motivo de que Tamanduá quer *casar-se carnalmente* com Tatu, que só aceita o casamento espiritual. Começam a se agredir e atirar um no outro suas roupas e calçados, anunciam-se divorciados carnal e espiritualmente, continuam a luta, dizem não e terminam caídos e dando

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

5) Relações naturais/sexuais

5) Relações naturais/sexuais

**O marido extremo ou O pai cuidadoso  
Comédia em cinco quadros**

**Ato primeiro – Personagens: Régulo, Remo e Sancho. Cenário: Indeterminado.**

3) Relações de poder.

Régulo aconselha a Remo que *se faça às pessoas o mesmo que elas fazem*, compensando um crime com outro crime. Para exemplificar, bate em Remo com uma bengala. Remo reclama da injustiça, pois não lhe havia batido ainda. Régulo bate com mais força e Remo lhe atira uma cadeira. Entra Sancho e quer participar do “jogo”, mas quando batem nele, propõe mudar de experiências de pau para experiências de pensamento. Batem-no com mais força, roubam-lhe o chapéu e a bengala e o empurram para a rua. Fogem para que a polícia não os prenda.

**Ato segundo**

**Um baile na roça – Personagens: Ana, Maneca, Benico, Mandunguinha, Esquisito, vários dançantes, tocadores, duas escravas. Cenário: Casa de baile.**

5) Relações naturais/sexuais.

Todas as personagens dançam, conversam com um vocabulário gauchesco, proferem e praticam gracejos e grosserias, conforme a indicação da rubrica, até que todos se cansam, dizem ir dormir, os homens *agarram as moças pelos braços* e retiram-se para os quartos. Os tocadores reclamam que apenas *trabalham e nada gozam*. Atiram todos os seus instrumentos dizendo que não irão mais tocar, só dançar. Duas escravas entram depois que todos saíram, reclamam da bagunça, da sujeira e do fedor. Vão embora.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

**Ato terceiro**

**A lição de florete – Personagens: Dunga, Córneo, Júlio, um lanceiro, Perna de Galinha, Telivi e Mestre. Cenário: Escola de florete.**

3) Relações de poder.

Dunga luta injustamente com Córneo, que é estudante, está cansado, despreparado e com uma arma menor. Entra Júlio com uma pistola para defender Córneo. Dunga afirma que apenas *queria ensinar* a Córneo que quando se luta não se escolhe armas, sai. Júlio luta honestamente com Córneo, entram mais estudantes de florete e também lutam. Entra o mestre, homem feio e de aspecto assustador, bate palmas e afirma que todos seus discípulos se encontram prontos para defender o Império dentro e fora da Pátria. Todos descem as armas em *saudação ao mestre*.

**Ato quarto – Personagens: Um indivíduo, Mestre, Catinga e discípulos.  
Cenário: Casa de sapataria e alfaiataria.**

Um indivíduo entra em uma casa de sapataria e alfaiataria, prova vários calçados e roupas, despreza a todos dizendo que não servem ou que são mal feitos. Os discípulos do dono da loja, tentam pegá-lo, mas ele foge. Outro indivíduo entra na loja: Catinga. Este se agrada de tudo o que prova. Pede para que embalem tudo e entreguem em sua casa, dando o endereço. Receoso, o mestre diz não o conhecer e que não tem quem vá fazer a entrega. Catinga *puxa um punhal* e o crava no peito do mestre. Ferido, o mestre diz que as conseqüências de um país mal policiado é o que se vê: *violência e injustiça*. Impulsionados pelo mau exemplo, mestre e discípulos decidem fazer da oficina uma fortaleza contra os fregueses: lá os matarão e roubarão, não precisando mais trabalhar para conseguirem dinheiro.

3) Relações de poder.

**Ato quinto – Personagens: Pedro, Chefe de Polícia, Presidente da Província, Comandante e outros indivíduos. Cenário: Local de audiência pública.**

3) Relações de poder: senso de justiça sobre o mau exercício do poder.

Pedro se encontra frente a autoridades que julgam as *falsas acusações* feitas contra ele. Assim que as autoridades falam da punição de um mau soldado, Pedro toma a palavra e requer os seus pertences, que lhe foram tomados *violentamente e de forma indevida*, dentre eles sua família e liberdade. O chefe de polícia põe a culpa no delegado, também na mulher de Pedro, que fez a queixa. O Presidente se *posicionou a favor de Pedro*. Pedro se indigna com a negligência do chefe de polícia e continua argumentando a seu favor, dizendo *o que espera de um bom governo* sendo um cidadão de bem. Todos lhe dão razão e reconhecem que está sendo vítima de injustiça, desejam que seja restituído de todas as suas perdas. Reconhecendo que Pedro é um marido extremoso ou um pai cuidadoso, diversas pessoas entram na sala, inclusive os filhos de Pedro, *cantam e dançam em volta dele*. O presidente encerra enaltecendo o papel da família.

5) Relações naturais/parentesco.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

3) Relações de poder.

### Um credor da Fazenda Nacional

#### Ato primeiro – Personagens: Um credor, Porteiro, Major, um Contínuo e um indivíduo. Cenário: Salas de repartição pública.

Um credor, ao entrar em uma repartição pública pergunta ao porteiro sobre o inspetor. O porteiro diz que ele está ocupado atendendo a um major. Quando o major sai, encontra-se com o credor, com quem conversa. Procuram pela tesouraria, mas lá não está o tesoureiro. O major se despede. O porteiro informa onde está o contador, reclama com o Contínuo as tantas vezes que este credor visita a repartição. Os dois conversam sobre *a prudência do credor e a demora no pagamento por causa do descaso dos funcionários públicos*. Conversam sobre política, sobre a revolução que pode acontecer e a *intervenção divina* que se dará para tal evento ocorrer. Ouve-se trovoadas e vê-se relâmpagos. O Contínuo que havia se desesperado com as informações do Porteiro tranquiliza-se por entender que estas manifestações da natureza não são uma punição de Deus para ele. O credor agora diz que um dos empregados o pediu para que voltasse na segunda para tentar haver sua dívida. Ao falar com Um Indivíduo, o Credor conta de *sua situação* e os constrangimentos que passa por não ter dinheiro para pagar suas dívidas.

3) Relações de poder:  
Funcionalismo público

3) Relações de poder.

4) Relação sociedade/autor:  
perdas.

#### Ato segundo – Personagens: Credor, contador, Chefe de repartição, Barbosa, Outro Credor, Empregado. Cenário: Salas de repartição pública.

Em um salão da repartição pública o Credor, lembrando que já é vigésima quinta ou sétima vez que se apresenta ali, pergunta se há algum despacho para ele, José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo. O contador o encaminha ao chefe da quarta seção. Este o manda falar com o senhor Barbosa, que diz que lá há muitos papéis. Entendendo que ele não procuraria, o Credor se senta para esperar, sendo expulso pelo Chefe da repartição, pois estava atrapalhando o serviço. O credor sai, dizendo que sabe o que fazer. Ao sair, encontra outro credor que lhe entrega uma caixa de fósforos. Ele volta à repartição, reclama dos *incômodos* que têm sofrido pela demora no pagamento e *ateia fogo* sobre uma das mesas. O fogo se espalha até tomar conta da repartição.

4) Relação sociedade/autor:  
perdas.

3) Relações de poder: senso de justiça sobre o mau exercício do poder.

**Um assovio**  
**Comédia em três atos e um quadro**  
**Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Fernando e Gabriel. Cenário:**  
**Casa de Fernando. A rubrica diz que as cenas se passam em Paris.**

Fernando está passeando e batendo na testa enquanto fala sobre seus *incômodos*. Chama por Gabriel, seu criado, que se demora ao fogão. Fernando arranca um pedaço do nariz e grita dizendo que Gabriel o roeu, enquanto dormia. Gabriel é debochado, preguiçoso, tem uma barriga enorme, pois toma café o dia inteiro. Afirma que “chupa-lhe o dinheiro” e *faz-se de amo* porque Fernando tem muitos segredos que ele sabe, por exemplo, ter passado noites com Luduvina, parteira com quem Gabriel tem um filho de seis anos. Fernando pede uma xícara de café, mas Gabriel o enrola, tira um baralho, convida-o para dançar chula, até que o traz. Fernando toma o café, diz que está horrível e atira-lhe na cara e também a xícara em suas pernas.

3) Relações de poder: amo e criado.

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

**Ato segundo**

**Cena primeira – Personagens: Gabriel e Luduvina. Cenário: Casa de Fernando.**

Luduvina vê a bagunça na sala e supõem que Gabriel e seu amo brigaram. Gabriel lhe dirige palavras de carinho; ela lhe diz que para continuarem juntos ele deve acordar cedo, manter-se asseado e comer pouco; e à noite poderão ir para a cama fazer filhinhos. Gabriel a repreende por querer ter mais filhos já sendo velha; chama-a de *Pulquéria*. Como ele trocou seu nome, *ela lhe trocou o chapéu*. Gabriel se diz farto de Luduvina, mas não há remédio senão aturar.

5) Relações naturais

**Cena segunda – Personagens: Fernando, Gabriel e Esméria. Cenário: Casa de Fernando.**

Fernando se surpreende ao ver Luduvina e Gabriel juntos. Diz não saber que o criado era casado, nem que tinha uma filha de seis anos. A menina, Esméria, entra e cumprimenta o pai. Fernando reclama porque *todos têm mulher*, menos ele. Pede a Gabriel que dê sua filha Esméria em casamento. Gabriel aceita, desde que o futuro genro registre em cartório o casamento e se torne criado de sua filha.

4) Relação sociedade/autor: perdas.

5) Relações naturais/sexuais.

**Ato terceiro**

**Cena primeira – Personagens: Luduvica, Almeida Garret, Gabriel Galdino e Fernando Noronha. Cenário. Uma casa.**

Luduvica, criada de Almeida Garret, diz desejar ver-se livre daquela casa, pois desde que seu amo se associou com Fernando existem muitos amos mandando nela: tanto estes quando mulher e sogros. Almeida Garret, Gabriel Galdino e Fernando Noronha entram na sala. Gabriel assedia Luduvica, é repreendido por Fernando, pois nenhum criado permanece na casa por conta dos assédios de Gabriel. Para todas as coisas que os amos pedem, Luduvica arruma *uma desculpa para não fazer*. Gabriel a assedia novamente, ela o manda procurar sua esposa e ter *paciência* se ela não quiser atendê-lo sexualmente. Cada um dos amos que tentou sair esbarrou-se com algum obstáculo na porta. Encontrando-se os três, se enfrentam com uma espada. Luduvica saca um punhal que trazia escondido no seio, *avança contra os amos* e os derruba.

3) Relações de poder: senso de justiça sobre o mau exercício do poder.

3) Relações de poder: amo e criado

5) Relações naturais/sociais/parentesco.

**Entreato. Personagens: Jerônimo de Avis e três tocadores. Cenário: palco.**

Jerônimo de Avis entra em cena com mais três tocadores com vários instrumentos. De sua flauta sai apenas um assovio “destemperado”. Tenta outra vez, sem êxito. Pede desculpas pois deu tétano em sua flauta. Os outros músicos se irritam e começam a persegui-lo para bater. Aos poucos vai caindo o pano.

**Quadro – Personagens: vários tocadores. Cenário: palco.**

Entram vários tocadores e dançarinos mascarados, põem-se a tocar, dançar e cantar contando dos defeitos de seus instrumentos. O flautista pede para que todos fiquem em silêncio para ouvir a sua mais agradável composição. Todos abaixam os instrumentos, o flautista sopra da flauta apenas um assovio.

4) Relação  
sociedade/autor:  
reflexões.

**Certa entidade em busca de outra  
Comédia em dois atos**

**Ato primeiro – Personagens: Brás, Satanás e Micaela. Cenário: uma casa.**

Brás entra falando sobre os demais personagens da peça, fazendo rimas para seus nomes e assim contando como o *incomodam*. Passa a falar do governo, *da Pátria e seus traidores que hão de ser vingados por Deus*. Entra Satanás dizendo que veio do inferno para destruir os maus. Brás o abraça, pois, com esta missão, só pode ser seu irmão, amigo e companheiro. Pergunta se está armado e propõe que juntem as armas. Abraçam-se novamente. Micaela, ao vê-los abraçados ironiza a união destes. Brás cumprimenta Micaela também sendo irônico. Micaela mostra-se indignada por haverem-na chamado de Tagarela, sendo ela moça tão quieta. Satanás promete vingá-la. *Brás apalpa os peitos de Micaela*, ela o repreende. Satanás supõe que sua presença os está inibindo e tenta retirar-se. Brás o segura, propondo que *os dois tenham relações sexuais com Micaela*. Satanás desculpa-se dizendo que tem medo de mulheres. Micaela entra em um quarto e é seguida por Brás. Satanás se escandaliza com tal imoralidade e os *tranca no quarto*, prometendo abrir só quando se cansar de viver.

4) Relação sociedade/autor: queixas.

3) Relações de poder: respeito às autoridades.

5) Relações naturais/sexuais.

5) Relações naturais/sexuais.

**Ato segundo – Personagens: Brás, Ferrabrás e Micaela. Cenário: Casa.**

Brás e Micaela percebem-se trancados no quarto e tentam arrombar a porta para saírem. Os dois caem no cenário. Brás briga com Micaela que tem o vestido rasgado e diz ter quebrado uma perna. Chega Ferrabrás dizendo ter visitado várias mulheres e, em passeio noturno, encontrou sua tia *avó em visita a velhos tortos*. Brás pede para que Ferrabrás cumprimente sua mãe. Ele o repreende por todo dia estar lhe dando mães, sempre feias e asquerosas. Arranca a cabeleira de Brás e atira-a no chão dizendo que não quer mais ser seu filho. Micaela atira com a cabeleira na cara dizendo que não pode mais aturá-lo. Ferrabrás ameaça bater nela com a bengala. Os dois começam a brigar, dar pancadas, Brás entra na briga, bate a apanha.

5) Relações naturais/sexuais.

**Lanterna de fogo**  
**Comédia em três atos e dois quadros**  
**Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Robespier, Zeferino e um Velho. Cenário: Casa de Robespier.**

Robespier procura por uma lanterna que ganhou de seu pai quinze dias antes dele morrer. Ele chamava a lanterna de fogo, mas Robespier afirma nunca ter visto fogo algum nela. Pensa sobre a falta que este objeto insignificante lhe faz. Zeferino entra e reclama que Robespier cisma com sonhos nos quais sempre ouve, vê e fala com defuntos. Entra um *velho* perguntando pelos filhos, mulher e netos de Robespier; encosta nele e quase cai. Diz ficar assim toda vez que vê uma moça bonita. Cai. Robespier, por temer que o incriminem da *morte deste velho*, diz que irá fugir “desta peça e de suas conseqüências.” (p. 282)

4) Relação sociedade/autor: queixas.

**Cena segunda – Personagens: Robespier. Cenário: indeterminado.**

(Ouve-se uma grande trovoadas) (p. 282). Monólogo de Robespier sobre o castigo de Deus sobre os maus.

3) Relações de poder: respeito às autoridades

**Cena terceira – Personagens: Robespier, Zeferino e Simplício. Cenário: Casa de Robespier.**

Simplício, o criado entra e joga no chão as compras que fez: animais mortos e vivos. Robespier e Zeferino falam de Simplício que, apesar de ser profeta, nunca teve uma de suas profecias cumpridas. Robespier fala em versos sobre sua angústia. Simplício lembra que o que o amo sente falta de sexo e seu desejo é incitado pela repressão religiosa. Robespier relembra um fato ocorrido em uma notável cidade da América, onde um cidadão sofreu um ataque contra sua pessoa e bens e o chefe de polícia foi preso à caridade por tê-lo acusado injustamente. Zeferino dá sua opinião sobre a causa do sofrimento de seu amigo: a igreja.

4) Relação sociedade/autor: reflexões/perda/queixas

**Ato segundo**

**Cena primeira – Personagens: Jesuína e Robespier. Cenário: Casa de Robespier.**

Jesuína, mulher viúva e mãe vai à casa de seu namorado Robespier e procura na sala coisas interessantes para se distrair enquanto ele não chega. Quando ele chega, Jesuína diz que considera uma espécie de obrigação fazer-lhe devoção. Robespier lamenta não lembrar um sonho para contar-lhe.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

**Cena segunda. – Personagens: Gonçala, Jesuína e Robespier. Cenário: Casa de Robespier.**

Chega Gonçala, outra namorada de Robespier. Ele se zanga com as duas e as expulsa. Elas saem dizendo que vão orar por ele.

1) Relação com o sagrado: anunciação do chamado

**Cena terceira – Personagens: Robespier e duas mulheres. Cenário: Casa de Robespier.**

Robespier fala de sua predestinação para coisas grandiosas. Entram duas mulheres cobertas por um véu preto e pedem que ele as ampare. Ele se diz obrigado pelas leis da humanidade e da Igreja a fazer isto.

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

**Cena quarta– Personagens: Robespier, um Cavaleiro e duas mulheres. Cenário: Casa de Robespier.**

Um cavaleiro vem à casa de Robespier perguntando por um amigo. Os dois se apresentam e conversam com muita educação. O cavaleiro o aconselha a viver com uma só mulher, pois muitas mulheres são motivos de muitas contradições. Robespier se justifica e reclama das injustiças de que é vítima. O Cavaleiro se retira após constatar que as mulheres que ali se encontram não são as que ele estava procurando; ambas são mulheres de Robespier.

5) Relações naturais/sexuais

4) Relação sociedade/autor: queixas.



**Cena quinta – Personagens: Robespier e duas mulheres. Cenário: Casa de Roberpier.**

Robespier acompanha o Cavaleiro até a porta e comunica às mulheres que para que ele não volte para tentar roubá-las, encherá a casa de armas – e assim o faz buscando várias – e que uma das mulheres dormirá à sua direita, outra a sua esquerda, para que ninguém as roube. Desce o pano enquanto ele fala.

**Ato terceiro**

**Personagens: (Robespier e os demais atores deste drama.) Cenário: Casa de Robespier.**

Robespier fala sobre a devoção a Jesus Cristo e reflete sobre a maneira como devemos tratar os discípulos dEle. Conclui que se eles forem maltratados, o resultado são desgraças; se forem bem tratados, o resultado é o progresso do Universo. Afirma à Gonçala e Jesuína que o ouvem com admiração, que *Deus o escolheu* para ser sábio e santo. Simplício expõe sua incredulidade no espiritual, contrastando com a visão de seu amo sobre a imortalidade da alma e ressurreição dos corpos. Já Zeferino ora crê no espiritual, ora no material. Acredita que ninguém deve ser obrigado a viver contra sua vontade – opinião da qual Robespier partilha, desde que a livre vontade não prejudique a ninguém. Fala mais uma vez sobre sua fé e seu *chamado*.

5) Relações naturais/sexuais.

1) Relação com o sagrado: anunciação do chamado

**Quadro I – Personagens: Robespier, uma mulher, outra mulher e uma velha muito velha.**

**Cenário: Casa de Robespier.**

Em uma extensa fala, Robespier continua refletindo sobre *Deus, predestinação, sua missão*, as visões de pessoas mortas que tem em sonho, o viver segundo a vontade e também sobre alimentação. Enquanto fala, arruma o quarto, banha-se e veste-se. A alguém bate à porta. É uma mulher pedindo que ele vá visitar um doente, por ser doutor. Outra mulher bate pedindo ajuda, por ser ele advogado, pois um soldado da polícia roubou sua filha. Outra mulher bate à porta lhe pedindo uma esmola: que vá a sua casa benzer sua filha. A mulher ignora a formação de médium, sua e de Robespier, pedindo para que ele cure sua filha com sua *santidade*. Robespier aceita todos os títulos que as mulheres lhe deram, de médico, advogado e santo.

1) Relação com o sagrado: anunciação do chamado

1) Relação com o sagrado: reconhecimento do santo

**Quadro II – Personagens: Robespier, uma mulher, uma menina, Estanislau e vários indivíduos.**

**Cenário: Casa de Robespier.**

Robespier reclama que está velho, com muitas dores e pobre. Cai como desmaiado e ronca. Diversas pessoas entram na sala perguntando por que ele está caído, se morto, ou se bêbado. Uma mulher entra perguntando se os que estão na sala o mataram, dizendo que este morto é seu pois ela o quis enquanto vivo. Entra uma menina ansiosa puxando os vestidos da mulher. Esta pede que a menina busque um vidro com uma substância que despertará Robespier quando cheirar. Ele cheira e desperta reclamando de dores. A mulher e a menina lhe perguntam se ele ainda quer continuar *escrevendo*, mesmo que o chamem de maluco. Todos riem dele. Entra um rapaz, Estanislau, reconhecendo que é seu pai quem está no chão – agora Robespier é conhecido por Visconde – abraça-o feliz por vê-lo depois de tantos anos distante. Robespier tenta permanecer abraçado ao filho, mas morre. Todos se alvoroçam tentando reanimá-lo. Estanislau lamenta como é cruel o destino para com ele, por ter ficado tanto tempo longe de seu pai e ao voltar, ter de presenciar sua morte. Apenas após essa cena há a informação de que Estanislau deve ser conhecido como deputado e oficial da Guarda Nacional em campanha. Desce o pano enquanto o filho diz as últimas palavras. Robespier aparece em cena e grita para a mulher que se encontra na sala que encontrou a lanterna de fogo perdida.

2) Relações com a sociedade: *esqrita*

**Um parto  
Comédia em três atos  
Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Cário. Cenário: Sala de jantar.**

Monólogo de Cário no qual reflete sobre as *diferenças entre sábios e néscios*; relaciona o que está comendo a fatos passados, sobretudo à guerra. Levanta-se da mesa e deita-se em um sofá, cama ou cadeira de balanço.

1) Relação com o sagrado: anunciação do chamado

**Cena segunda – Personagens: Cário. Cenário: Sala.**

Monólogo de Cário no qual conta o que *alivia seus incômodos* e sobre a necessidade de fazer *sacrifícios*. Também reclama que está sem emprego que não o de compositor.

4) Relação sociedade/autor: reflexões

4) Relação sociedade/autor: reflexões.

**Cena terceira – Personagens: Florberta. Cenário: Indeterminado.**

Monólogo de Florberta. Fala e canta sobre a força do destino. Fala sobre os maus, que a enjoam; sobre o *Estado* e a reciprocidade de amparo que deve ter de seus súditos e sobre a forma como foi maltratada na casa de uma velha conhecida, que bem poderia servir de cena de um ato de *comédia* que poderia *escrever*.

3) Relações de poder: respeito às autoridades

2) Relações com a sociedade: *esqrita*

**Cena quarta – Personagens: Castro e Cário. Cenário: Indeterminado.**

Casto entra reclamando que querem-no obrigar a se unir com uma mulher. Ele diz que irá à olaria mandar fazer tal mulher para que se uma sem obrigações religiosas. Cário entra lamentando que uma visita que fez a um médico *o atrapalhou de escrever uma comédia*.

2) Relações com a sociedade: *esqrita*

**Ato segundo**

**Cena primeira – Personagens: Melquíades, Guindaste, Ruibarbo e Galante. Cenário: Quarto de estudantes.**

Melquíades reclama que as criadas apenas dormem e não trabalham. Guindaste se queixa de dores no corpo. Galante reclama de dores de cabeça e percebe que tem um carrapicho grudado em suas roupas. Culpa as lavadeiras. Ruibarbo lhe diz que se as estudasse, as agradasse e as elogiasse, elas também o tratariam melhor. *Melquíades diz que prefere estudar a vadiar*. Guindaste o chama de sogro, mesmo que ainda não seja. Ruibarbo sugere que todos leiam o livro mais apreciável de todos, sobre a Revolução Francesa. Depois que todos saem, arruma o quarto, diz que voltará a escrever a *comédia* e reflete sobre a opressão que não permite a ninguém trabalhar perfeitamente.

5) Relações naturais/sexuais.

**Cena segunda – Personagens: Melquíades, Guindaste, Ruibarbo e Galante. Cenário: Quarto de estudantes**

Os estudantes voltam para o quarto. Melquíades, empolgado com o que aprendeu diz que venceu os paraguaios na guerra. Todos reprovam Ruibarbo que não foi à aula, e também pela *maneira como escreve*, suprimindo letras, dizendo que está a fazer um bem para o Estado. Soa o alarme para o jantar, todos saem – após o ataque de ira de Ruibarbo contra a preguiça dos companheiros – dispostos a obedecer Melquíades, que triunfou dos paraguaios.

2) Relações com a sociedade: *esqrita*

**Ato terceiro****Cena primeira – Personagens: Melquíades, uma mulher e uma criada. Cenário: Quarto e sala.**

Uma mulher passa por uma porta e ouve alguns gemidos. Preocupada que sejam seus avôs doentes, abre a porta e vê que é uma cabra que acabou de parir três cabritinhos e atira-os no cenário. Melquíades vê a cena e briga com a mulher para que tire os bichos de seu quarto, os dois brigam, Melquíades esfrega um cabrito na cara de uma criada e tenta expulsar os bichos a pontapés.

**Cena segunda – Personagens: Melquíades, Guindaste, Ruibarbo, Galante e uma voz.****Cenário: Quarto de estudantes.**

Os demais companheiros de Melquíades - que além de estudante também é conhecido como pai e mestre deles – entram no quarto e vêem os cabritos jogados no chão. Ficam com nojo e pedem para que Rigoletto venha limpar. Uma voz diz que ele não está e que eles limpem o quarto. Melquíades diz que sairá para ver *moças*. Volta em alguns minutos. Fala sobre o que aprendeu: há alguns homens que, mesmo casados legalmente são *obrigados a procurar outras mulheres* por viverem separados de suas esposas. Seus companheiros/discípulos/filhos muito se admiram com seu conhecimento. Melquíades dorme e acorda furioso expulsando seus colegas fazendo *grande tumulto* e bagunça.

5) Relações  
naturais/sexuais.

**Uma pitada de rapé**  
**Comédia em três atos**  
**Ato primeiro**

**Cena primeira – Personagens: Mário e uma filha. Cenário: Casa de Mário.**

Mário, que a rubrica indica ser um *velho estúrdio*, tem nas mãos uma caixa com rapé. Ele cheira, aprecia, faz muitos elogios ao rapé que está na caixa. Uma filha entra perguntando se ele não vai à missa. Mário responde que isso é coisa de velhas e que ele ainda é moço. Arrasta um pé se queixando da perna. A filha diz que, não fosse a perna, o convidaria para um passeio. Os dois comparam as preferências próprias da idade: as moças gostam de passear, *os velhos de ficar em casa*. Mário então decide sair com a filha. Ela lhe traz uma calça. Mário se troca com dificuldade e pede uma casaca à filha, pois apenas paletó não é próprio para ir à casa de Deus. A filha afirma que *faz todas as vontades do pai para que este a deixe casar* com o moço que ela quiser. A escrita é interrompida no meio da fala do velho ao se queixar da filha interesseira.

5) Relações  
naturais/parentesco

### **3.3 Reconstruindo a narrativa: reorganização da lógica textual a partir da aproximação da narrativa em eixos temáticos.**

Tendo sido apresentados os resumos das peças e citações de textos relevantes para a análise, o próximo passo é apresentar uma proposta de organização dos fragmentos a partir dos eixos temáticos em que foram reunidos, de forma a conduzir a leitura hipertextual das peças em uma reconstrução linear na tentativa de nos aproximarmos do que seria a concepção de mundo de *Qorpo-Santo*, uma vez questionado o sentido atribuído ao classificá-lo como “absurdo”. Esses temas giram em torno de uma lógica nada absurda, embora se disponham de forma a confundir o leitor/espectador que, não possuindo uma visão geral da obra, dificilmente atribuirá sentido a ela.

O trabalho feito foi fragmentar o já fragmentado texto para que a partir daí seja atribuído um sentido diferente da disposição linear do pensamento lógico, ou seja, dar direção ao texto, ainda que este seja cíclico, sem distinção clara entre início e fim.

Percebe-se que as idéias fragmentadas encontram-se relacionadas entre si segundo as seguintes aproximações do autor: 1) Relação com o sagrado; 2) Relação do autor com a sociedade; 3) Relações de Poder; 4) Relação da sociedade com o autor; 5) Relações Naturais e Sociais e/ou de Parentesco. A opção por dispô-las numericamente se deu apenas por questão de ordem, pois, conforme o já dito, estas relações são entendidas como sendo cíclicas ou, repetitivas, ou aliterantes, ou recorrentes, ou “míticas”.

. A análise será iniciada com o chamado para a santificação do autor, ou seja, a Relação com o Sagrado, que caminha para os demais tipos de relações existentes nas peças.

#### **3.3.1 – A relação com o sagrado: O chamado.**

Qorpo-Santo menciona o chamado para a santificação – do qual se dizia incumbido – em grande parte de sua escrita, teatral ou não. A convicção de seu chamado o impeliu a um voto celibatário ainda que tardio, que também o fez

mudar de nome, adotando o pseudônimo pelo qual é conhecido. Crente de que sua missão era orientar a humanidade no bom proceder, era através da escrita que ele se dispunha cumprir esta missão, expondo os atos que considerava profanos no intuito de causar constrangimento e imprimindo sua visão de mundo usando de contextos irônicos e muitas vezes agressivos, dando grito às vozes já presentes nos textos.

O chamado para a santificação se apresenta de duas formas nos textos teatrais do autor: a) na anunciação do seu chamado, aliado a tentativa de posicionamento ao lado da razão e b) no reconhecimento de seu chamado, resultando no arrependimento diante do santo.

a) Para chegar à sua anunciação como santo, a soberania de Deus é colocada como algo supremo, dando vazão ao posicionamento desta ao lado da sabedoria, conforme encontramos nos três primeiros capítulos do livro de Provérbios<sup>38</sup>. Um exemplo está na fala da personagem Cário:

Um parto

Cário – (...) O sábio o beija, o néscio arqueja! Por que será que isto se dá!? Eu sei: aquele viveu em Deus, com Deus, por Deus e para Deus; este, no diabo, com o diabo, pelo diabo e para o diabo! Eu me explico. Um é observador e cumpridor da Lei que por aquele lhe foi dada, e por Nosso Senhor Jesus Cristo acrescentada. O outro é cruel perseguidor de seus sectários... ou daqueles que fiéis a observam, respeitam, veneram. Eis por que, repito, quando Deus fala, o sábio se ri e se cala, o néscio teme e se abala. Ou, aquele se enche de prazer; este de medo vê-se tremer! (...) (p. 311)

Aos que vivem “no diabo” é reservada a falta de domínio próprio, a crueldade para com seu próximo, a insubmissão às autoridades, a insensatez e a loucura, comportamentos que serão manifestos em situações de conflito. Os que vivem “em Deus” são os sábios, dignos de honra e de melhores posições, os sábios que se dispõe a ouvir a voz divina e obedecê-la, incumbindo-se assim de instruir a população tola, mesmo que seja por meio da violência. Nas palavras de Bipedal:

<sup>38</sup> Destaca-se o seguinte versículo: “O temor do Senhor é o princípio do saber; mas os loucos desprezam a sabedoria e o ensino.” (Pv. 1:7)

*A impossibilidade da Santificação ou  
A santificação transformada*

Bipedal – Há indivíduos a quem as contrariedades obrigam a suicidar-se, outros a embriagar-se, outros a mudar de lugar, outros a enlouquecer; a mim, às vezes rir-me; em outras a espancar! (p. 65)

O chamado de Qorpo-Santo é anunciado pela boca de personagens que se identificam com o autor por suas palavras ou por seus conflitos. Não sendo apenas “milagreiras”, estas personagens pautam sua busca pela ciência e razão em seu chamado divino, não sendo sempre compreendidas pelos que as questionam e, muitas vezes reprovadas pelos mesmos pelo fato de sempre reclamarem do sofrimento que a obediência ao chamado resulta. Veremos nos quadros abaixo a maneira pela qual as personagens Robespier, Frederico e Mário exaltam a Deus e se mostram dispostos a ouvir e obedecer Sua voz, buscando excelência nas áreas em que atuam, para as quais foram predestinados e chamados. Veremos que muitas vezes estas personagens são reprovadas por seus argumentos, por vezes, acusadas de loucura.

*Lanterna de fogo*

Robespier – (...) E, se ainda fosse necessário para provar a existência de um ente superior ao homem que tudo move, ou a quem não há quem não possa deixar de obedecer, eu diria que há uma voz que há longo tempo fala a todos os atos de minha vida, ou que eu não pratico ato algum senão conforme a vontade dessa voz, e não conforme a vinha, em razão de sua força e poder, tão superior ao do homem como este o é de uma formiga! (p. 298)

*Dois irmãos*

Antônio – (De repente:) Quem o mandou ser advogado? Quem o mandou ser médico? Quem o mandou ser filósofo! Para que se fez político, frade, botânico e não sei que mais?

Frederico (tomando posição bem séria) – Respondo: Deus ou uma de suas partes... Não, Deus ou a natureza! Nos espíritos de todos os entes animados foram..., estes eram eu (ou seus corpos foram em geral por mim animados!) Os inanimados parecem haverem de mim recebido certa animação!). Assim me fez Deus – ou a natureza.

Antônio – Então foste um tolo!

Frederico – Não, meu pai, fui, sou e serei o que esse mesmo Deus ou essa mesma natureza quis, quer e quiser que eu seja. (p. 107).

*Lanterna de fogo*

Robespier (pensativo e passinado) – Quanto hei eu estudado medicina e direito, quanto hei eu meditado sobre tantas outras ciências! Quanto hei lido os livros sagrados e quantos fatos extraordinários se têm dado em minha tão curta existência quanto à idade, quão longa quanto aos vários trabalhos e os numerosos fatos que nela se dão! É tão grande o número, sua importância tal, que não é fácil encontrar-se na história, já não digo deste ou daquele país, mas na do mundo inteiro, um homem cuja vida se assemelhe. Deus sabe o que faz! E quantas vezes predestina os homens e até as mulheres!? De que heroicidades não é capaz muitas vezes uma criança! Altos juízos do Eterno! (p. 291).

*Lanterna de fogo*

Robespier – (...) Não me fiz, mas Deus e as circunstâncias da minha vida, isto é, as minhas necessidades para bem viver, as minhas nobres ambições de a tudo aprofundar, saber, e por tal modo alcançar tudo quanto pode fazer as delícias ou felicidades da vida presente, e com esta como espécie de trânsito, caminho ou estrada para a vida eterna. (p. 295)

*Lanterna de fogo*

Robespier (com certo ar de indiferença; para um lado) – Tenho estado melhor! Tenho estado pior! Mais forte e mais fraco! Mais triste e mais alegre! Penso que ainda existe uma mão no céu que há tempos para mim se estendeu! Essa mão deve ser de Deus! Ou pelo menos de algum grande santo! Receberei, quando necessário, o amparo celeste; e ampararei com ele estes entes terrestres! (...) (p. 292)

*O marinheiro escritor*

Mário – Tu sabes ou queres saber de uma coisa? É de julgar que não. Eu digo-te: é que as mulheres todas..., concebi este pensamento, são minhas filhas!

Joanicota – Tens lembrança, meu caro Mário, que parecem esquecimentos da minha trisavó!

Mário – És muito graciosa, nem por isso... E, se eu fosse padre, que dúvida haveria?!

Joanicota – Nenhuma; mas também só nesse caso.

Mário – Pois fique sabendo que hoje sou, e não... (com aspecto de convicção), e não um simples padre mas um padre universal!

Joanicota – Se continuas com esses pensamentos, mando-te (rindo-se) pôr na Caridade!

Mário – És muito ignorante! Pois não sabes que Deus faz hoje de um sapateiro um taberneiro; de um alfaiate um carpinteiro!? De um tambor um grão-doutor!?

Joanicota – Bem digo eu que o senhor está enfermo! (p. 77-78)



b) Apesar das resistências vistas acima, há momentos em que os santos são reconhecidos e a eles é dada especial atenção. Em *Dois irmãos* Gregório repreende a José por não reconhecer que Mateus, é um “grande Garibaldi, grande Napoleão, grande César, grande Voltaire” (p. 122). Em *Hoje sou um; E amanhã outro*, o Rei pede ao Ministro que encomende um quadro de Qorpo-Santo, que a seu ver é “tão grande ou maior que o próprio Jesus Cristo” (p. 186). Em *Lanterna de fogo*, uma velha pede a Robespier que cure sua filha com sua santidade:

*Lanterna de fogo*

A velha – Venho pedir-lhe para que logo que saia à rua, como sei que é... chegado à santidade, que se corresponde com o Santo Padre, e talvez muitos outros santos, para chegar à minha casa e benzer minha filha mais velha, de nome Chapedau, que se acha atacada de febre amarela, tifoide e não sei que mais! (...) Seja como for, eu o que quero é minha filha salva; e o senhor pode salvá-la; mais com a santidade do seu espírito que com os seus remédios de botica, que na muito ela não toma, porque não pode! (p. 303)

Mas este Santo também é reconhecido pelo milagre da sapiência: o grande feito, o de escrever muitos livros, é citado por Mancília, cujas palavras são comparáveis às do Evangelista João ao dar testemunho sobre feitos de Jesus que não foram escritos, mas se o fossem, tais livros não caberiam no mundo. (Cf. Jo 21:24-25).

*Dois páginas em branco*

Mancília – Eu ouvi tudo; ele não queria crer-te, nem te acreditar; mas falaste tão bem sobre os milagres que em vários tempos faz o Ente supremo aparecer entre nós; discute que era um milagre haver um só homem escrito mais de duzentos livros, como é o aparecimento de um grande poeta sem estudos de arte, de um político sem estudos de ciência, e assim sobre as grandes maravilhosas verdades, como sobre o que de vez em quando lhe apraz iluminar-nos! (...) (p. 142)

O fato de ser reconhecido como santo também tem seu preço. Quando impellido pelas necessidades carnis<sup>39</sup> a ter relações sexuais, até mesmo as

<sup>39</sup> Na Enciclopédia lemos: Se a palavra corpo santo foi-me infiltrada em tempos que eu vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente pelo uso da mesma palavra hei sido impellido para esse mundo. (QORPO-SANTO in ESPÍRITO SANTO, 2003 p. 103)

prostitutas não o querem, para que não sejam culpadas de prostituir o Santo. As prostitutas que Ele procura em *As relações naturais* dizem que não dormirão com Ele por este possuir filhos espirituais ou carnaís. Planeta, de *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*, também se diz em conflito por ouvir a voz de mulheres que o chamam em espírito, mas que o desprezam quando se aproxima na carne, pois, assim como Ele, “já está esquecido que os discípulos o fizeram padre eterno e que por isso não deve tocar em carne”. (p. 168). Este conflito é uma das fontes de seus principais incômodos, não maior ou menor, mas equivalente à irritação que lhe causa o não reconhecimento de sua *esqrta*, o desrespeito às autoridades e os ataques financeiros e morais à sua pessoa. Esta indignação que lhe faz “um leão” quando briga e lê e “um santo” quando calmo reflete, conforme testemunho sobre si na *Ensiqlopédia* (QORPO-SANTO, 2003 p. 109), que faz com que Farmácia reconheça Esculápio ora como um santo ou um Deus, ora “o mais feroz ente que existe no mundo em que habitamos” (Qorpo-Santo, 2001 p. 219) é também o que lhe causa irritação e o impele à violência, obrigando-o, como nos disse Bipedal, ora a rir, ora a espancar.

São nestas situações extremas em que o santo é reconhecido é gerado o arrependimento. Roscália desprezava Leva-Remos e Malévola insultava C-S; quando reconhecem-nos como santos e se arrependem amargamente:

*A impossibilidade da santificação ou  
A santificação transformada*

Malévola (*fazendo um movimento extraordinário com a cabeça e dando um grito de dor*) – Deus! ... perdoai-me... Ele é o Padre Santo! (*Cai de joelhos a orar com as mãos postas.*)  
C-S – (*entra em um quarto; logo depois, voltando, pega nas mãos, depois de a haver benzido pelas costas, duas ou mais vezes*) – Eu te suspendo, mulher maligna, a maldição de que foste digna. Retirate, porém, de minha presença; e nunca mais ouses vir insultar a quem só se ocupa em promover o bem feral de todos (*a conduz pela mão até a porta e Malévola retira-se*). (p. 53)

*Dois irmãos*

Roscália (só e com as obras na mão) – Meu Deus! Onde tinha eu esta cabeça! Onde estava o meu pouco juízo quando maltratei este homem! Eu não o conheci. (*Batendo nas faces.*) Perdoai-me, meu Deus! Perdoai-me! Ele me havia tratado sempre tão bem e eu fui tão cruel para com ele! Como eu sinto o efeito dos benefícios esparzidos por este Homem-Deus! Que alma grande! Como agora vejo que ele se espalha como o vento por toda a parte; como ele faz-se ouvir na Europa, na Ásia, na África e na Oceania! Já não falo da América que tão perto fica... (...) Que grandeza de homem! É onipotente. (*cai de joelhos com as mãos postas.*) A ele imploro perdão (*batendo nos peitos*) de minhas culpas, de meus pecados! A ele imploro que por mim interceda... se algum outro tem de punir-me ou julgar-me! (*Cai de bruços, gritando:*) Ai! (p. 110)

Por ser reconhecido como santo, Rapivalho já temia ser crucificado em *O marinheiro escritor* (p. 74). No entanto, é em *As relações naturais* que Malherbe é de fato ameaçado e crucificado por ser Santo e se recusar a viver “conforme as relações”. É ameaçado pelas filhas que querem fazer dele um centro, exemplo de fim para todas as autoridades que querem impedi-las de gozar, e é erigido pelo criado Inesperto no centro da sala, por ordem de sua esposa e filhas, logo que o ator é substituído por um boneco de papelão. Enforcando-o, a esposa espera conseguir “viver como quiser, e com quem quiser”, afinal, está morto o que se importava com os direitos. Considerando o contexto, o desejo expresso na fala da esposa pode sugerir tanto o homossexualismo, quanto a pedofilia e o incesto. É notável o que se sucede a esse evento.

O corpo de Malherbe pendurado ao centro é um boneco de papelão. Não deixa de ser uma imagem, a imagem de um “santo”, um motivo para reflexão, diante da qual mãe, filhas e criado se arrependem, assim como Malévola diante de C-S, Roscália diante de Leva-Remos e Gregório que sentiu uma “enorme dor no coração” ao desprezar Mateus em *Dois Irmãos*. Arrependidas por ter enforcado o

“- Não nos meteremos  
Mais com relações  
Maridos procuraremos  
Pois temos corações

A nenhum mais tentaremos  
Destruir seus sentimentos!  
A um só nós serviremos  
Para não termos duros tormentos!

Com nenhum nos contentarmos;  
Ou a todos não quereremos;  
É assim querer matar-nos,  
Pondo todos quase enfermos.

Tenhamos pois juízo!  
Cada qual com seu esposo!  
Se não, não há paraíso!  
Tudo inferno! Nenhum gozo!

Para comermos;  
Para bebermos;  
Não precisamos  
De certos dramas!

De andar,  
Sempre a matar,  
Os corações  
Com as relações!

Os que só querem  
(Que desesperem!)  
Por relações  
São veros ladrões!

Basta o trabalho,  
Certo, não falho;  
Para vivermos;  
E mil gozos termos. (p. 178-179)

Santo, mulher e filhas cantam o texto exposto ao lado, finalizando assim os exemplos concernentes ao reconhecimento do santo.

### 3.3.2 A relação com a sociedade: A *esqrta*.

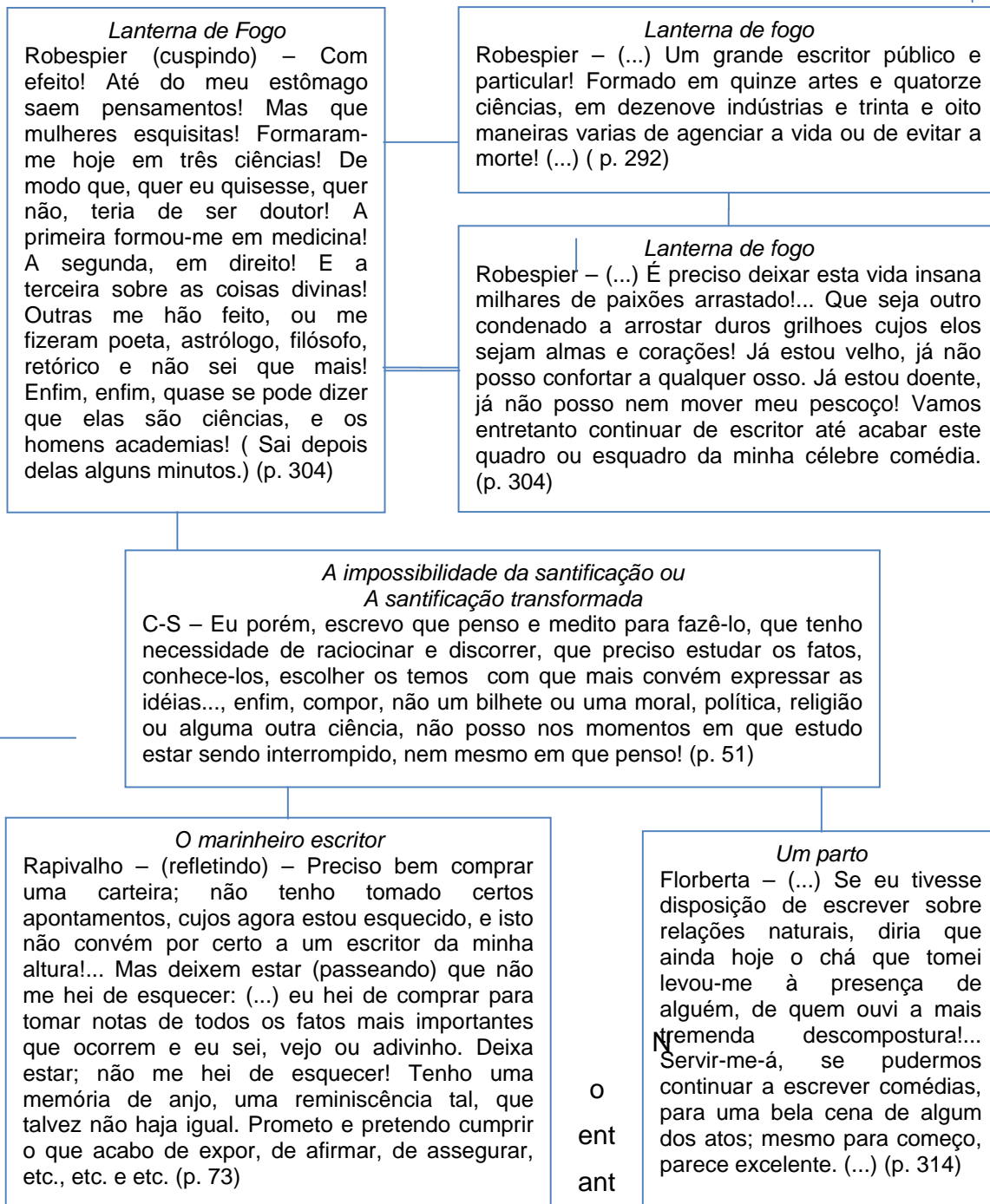
Quando o chamado para a santificação de Qorpo-Santo é colocado em questão, percebe-se que o ato compulsivo da escrita é resultado da necessidade de contar sobre este chamado. Se por um lado esta necessidade emergiu para defender-se de todas as acusações de loucura que sofria, a *esqrta*, embora a princípio seja um ato de defesa, também é o fator que reitera sua loucura, pois é ela que causa o estranhamento da sociedade sobre o indivíduo. Por outro lado, todo santo é incumbido de uma missão e seu milagre deve ser reconhecido pelos quais sua missão se destina. Para que seus textos sejam reconhecidos e a missão de instruir através deles se cumpra, sua defesa deve estar impressa neles, principalmente porque são sua única forma de defesa. Assim, por meio de muitas personagens Qorpo-Santo enaltece a profissão de escritor e defende a excelência da profissão. Uma delas é Ernesto, que reflete sobre as mais excelentes profissões, colocando os escritores ao lado das maiores autoridades.

*O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*

Ernesto – As mais agradáveis e dignas (profissões), em minha opinião, são as que se exercitam com a pena, com a espada e com a palavra. Que mais alto pode subir o homem que de seu palácio dirige uma infinidade de entes seus iguais, escrevendo e mesmo em seu gabinete!? A que altura maior pode subir o que com a espada dirige os exércitos? Ou que profissão mais nobre e elevada que aquela que, com a palavra, convence, persuade e ata à cauda de seu carro de progresso, e logo depois de triunfo, milhares e mesmo milhões de indivíduos? Quem subiu mais alto por sua palavra que Jesus Cristo, que os Demóstenes, que os Cíceros!? Quem, mais que os Napoleões, que os Alexandres, que os Césares por sua espada!? E quais mais que os Palmerstons, os Paranás, os Pombais, e tantos outros, por sua política ou administração!? Assim, pois, procuremos sempre ser úteis (expressão mais própria que servir) aos nossos semelhantes, por algum, e pelos três modos, se ocasiões para tal nos oferecem; isto é: pela pena, pela palavra e pela espada. Assim se distinguem os homens.” (p. 29)

Várias personagens se orgulham por exercerem o ofício da escrita pois aqueles a quem seus escritos se destinam reconhecem a sua importância. Robespier afirma que o fizeram escritor, assim se apresenta e diz que assim continuará até acabar a comédia; C-S reclama por ser interrompido pois nesta

profissão é necessário muita dedicação e concentração; Rapivalho e Florberta consideram que todos os fatos importantes devem ser escritos. Assim são suas palavras:



mesmo Robespier que havia se mostrado tão convicto na grandiosidade de seu ofício de escritor logo adverte ao Cavaleiro a quem se apresenta: “Mas que lucraríeis vós com a amizade de um homem cuja vida são montões de contradições!” (p. 293). Assim como ele, C-S também põe em questão a utilidade de seu ofício:

*A impossibilidade da santificação ou  
A santificação transformada*

C-S – O que lucrará a humanidade com meia dúzia de folhas escritas?! E o lucro em escrevendo-as!? Parece-me um tempo verdadeiramente perdido. Entretanto, tenho sido e ainda vou sendo forçado a essa pena ou perda! Qual será e quando se me dará a compensação desta perda?! Será amanhã, depois, passado um mês; quando? E qual? Só Deus o sabe! Ah! Recordo agora a promessa que fiz em 1863: ilustrar meus semelhantes até completar um século de existência neste globo de argila! (*Aponta para o chão por dois minutos e cai o pano.*) (p. 56 e 57)

Esta inconstância quanto certeza da importância de seu ofício se deve ao não reconhecimento da sociedade sobre seus escritos. A única forma de o Santo ser reconhecido como tal não era aceita pelo público ao qual se destinava. A propósito, era a via pela qual era dada a conhecer sua loucura. Assim, Q... S se apropria da pessoa do Rei para escrever suas reflexões aos cidadãos, Ruibarbo, Rapivalho e Robespier são criticados, e Impertinente tem um ataque de fúria tão logo inicia a comédia:

*Hoje sou um; e amanhã outro*

O Rei – Não me recordo, iremos portanto dar um passeio ao jardim, e depois se me lembrar voltarei. Ah! Agora me lembro: o rascunho da participação que cumpre fazer a todos os governadores que nos auxiliam em nosso importante governo. (*Senta-se, pega a pena e escreve.*) “Meus muito amados súditos e govenadores das diversas províncias do meu importante reino! Participo-vos, e sabeis que quase inesperadamente fui surpreendido por numerosos ladrões e assassinos, mas que um dia, hoje cercado dos meus generais e dos mais valentes, denotados soldados, obtive o mais completo triunfo sobre eles. É sempre a Providência Divina que auxilia nossas Armas e que, se por alguns momentos, como para experimentar a nossa crença, envia-nos alguns flagelos, estes desaparecem logo, como as sobras da noite aos raios da loura Aurora. Publicai esse fato glorioso de nossos concidadãos, de nossa fé, de nossa religião, de nossa moral e de nossa valentia. E conservai-vos, como sempre, no desempenho tão honroso, quão importante do governo que vos conferiu – O vosso Rei. Q...S, - m – Palácio das Mercês, abril 9 de 1886.” (p. 194)

*Um parto*

Melquíades (pegando em um papel em que RuiBarbo, havia escrito) - Oh! Este RuiBarbo, quanto mais estuda, menos aprende! Pois ele ainda suprime letras quando escreve!

RuiBarbo – Doutor! Você não vê que, quando assim procedo, faço um grande bem ao Estado?

Melquíades – Geral bem?

Galante – São coisas do RuiBarbo! Tudo quanto ele faz diferente de outros homens, sempre protesta ser por fazer bem ou por conveniência do Estado. Não é mau modo de se fazer o que se quer! É uma capa maior que a de Satanás! É uma espécie de céu que ele tem, com que costuma abrir a terra!

RuiBarbo – Eu me explico: quando escrevo, penso e procuro conhecer o que é necessário e o que não é; e, assim como, quando me é necessário gastar cinco, por exemplo, não gasto seis, nem duas vezes cinco, assim também, quando preciso escrever palavras em que usam letras dobradas, mas em que uma delas é útil, suprimo uma e digo: diminua-se com esta letra um inimigo do Império do Brasil! Além disso, pergunto: que mulher veste dois vestidos, por cima do outro!? Que homem, duas calças!? Quem põe dois chapéus para cobrir uma só cabeça!? Quem usará ou que militar trará à cinta duas espadas! Eis por que também muitas vezes eu deixo de escrever certas inutilidades! Bem sei que a razão é; assim se escreve no grego, no latim e em outras línguas de que tais palavras se derivam; mas, vocês que querem, se eu penso ser assim mais fácil e cômodo a todos!? Finalmente, fixemos a nossa língua; e não nos importemos com as origens! (p.320)

*As relações naturais*

Impertinente (...) (Atirando com a pena, grita:) Leve o diabo essa vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever, sem nada ler; sem nada ver. (Muito zangado) Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando! (p. 163)

*Lanterna de fogo*

Mulher – Ainda querera escrever mais!? Ainda não se satisfaria de tantas comédias, romances e tragédias?

Menina – Titia! Titia! Ele ainda quer poesia. Acha que é pouco chamarem-no de maluco por tanto haver ensinado, ora lendo, ora falando, ora escriturando. (Riem-se todos.) (p. 306)

*O marinheiro escritor*

Malhada (na porta dos fundos) Se o senhor não escritasse, ah! Não o enrolavam. (p. 73)

### 3.3.3 As relações de poder

Como foi visto na fala de Ernesto na primeira citação do tópico anterior, Qorpo-Santo enaltece a profissão de escritor sobre as demais profissões justificando ser uma das mais dignas. Esta conclusão, no entanto, não surge apenas do fato de ser esta a sua profissão, mas sim de uma reflexão a que foi levado tempos antes, exposta pelo mesmo Ernesto ao afirmar que entre os que servem ou são servidos, mais importantes são aqueles que diretamente servem ao Estado:

*O hóspede atrevido ou o brilhante escondido*

Ernesto – (...) E de que me havia eu lembrar agora!... De certa pergunta que me fez um judas escariotes, e é: “Que é ou será melhor: ser servido ou servir?”. Respondo: seja melhor; seja pior; prefiro ser servido à servir. Note-se: falo do que é próprio da classe dos criados, etc., visto que todos servem serve o Imperador ao Estado no Conselho de Estado, dirigindo os negócios públicos. Servem os ministros, executando as leis e apresentando projetos de reforma e outros melhoramentos, economizando os dinheiros públicos e praticando outros... milhares de atos, de utilidade geral. Servem os senadores e deputados e mesmo vereadores das câmaras, legislando. Sevem os membros do Supremo Tribunal de Justiça ou das Relações, conselheiros de Estado, juizes de direito e municipais, e outros, os presidentes de província, secretários, chefes e delegados de polícia e outros; finalmente todos os empregados públicos, seja qual for a sua classe, executando as leis de outros modos; quanto maior é ou for sua capacidade, mais valiosos e importantes são seus serviços.(P. 28)

Esta concepção de serviço ao Estado está ligada à idéia de hierarquia compreendida pelo autor, necessária para a ordem social: Deus e o Estado são colocados no topo, os profetas, mestres e Exército no centro e os criados como base de uma pirâmide social que surge por meio de “valores a serem hierarquizados conforme o nível de aproximação das pessoas com o Onipotente” (Arantes, 2009 p. 84). Isto resulta em uma lei de causa e efeito: sendo os governos justos e observantes das leis de Deus há ordem; sendo eles injustos, desordem. Sendo os criados obedientes e cientes de seu lugar na hierarquia, respeitando o amo como autoridade, há paz e louvor a estes; sendo eles ingratos e insubmissos, há incômodos e os responsáveis são castigados.

O que vemos em suas peças a esse respeito, são questões que tangem a) ao respeito às autoridades que enaltecem o poder de Deus, da Igreja e do Estado; b) às relações de poder que se dão entre amo e criado, normalmente ressaltando os conflitos entre criados insubmissos e amos prejudicados; c) ao bom e o mau procedimento dos funcionários públicos e ao senso de justiça resultante de desrespeitos ao cidadão de bem e prejuízos causados pela má administração do Estado e d) às conseqüências do desrespeito às Leis inspiradas por Deus, que geralmente se dão quando o indivíduo tenta favorecer a si próprio burlando as Leis divinamente constituídas.



a) Marco Antônio Arantes em seu livro *Qorpo-Santo: inovação e conservação* dá grande atenção para os trechos da *Ensiqlopédia* em que *Qorpo-Santo* deixa clara sua visão de que as leis, embora não sejam criadas por Deus, são inspiradas por Ele, devendo ser respeitadas para que se estabeleça a ordem social. Devido ao caráter de proteção primeira ao ser humano, por vezes estas leis são consideradas “naturais”, pois o que vai contra a honra, a dignidade e integridade física do homem é contra a natureza humana e não deve ser praticado. Veremos no tópico destinado às “relações naturais” que algumas leis, como a da monogamia, quando convém ao autor, são consideradas passíveis de serem burladas, desde que não prejudiquem a ninguém. Mas, como o ser humano é considerado injusto por natureza, não cabe a ele julgar ou criar leis.

As leis não seriam inteiramente divinas, mas deveriam ser respeitadas como tais, podendo originar-se por vontade popular, de juízes e reis, ou até mesmo de uma revelação nas escrituras sagradas: “se alguma lei temos contrária às divinas, eu qualifico tresloucada; estúpida; absurda”. Entende não caber aos mortais a criação das leis naturais, pois “raros homens poderão ser verdadeiros sustentáculos das leis, quer divinas, quer humanas: a própria natureza, ou os outros homens – o não consente. (ARANTES, 2009 p. 83)

Arantes afirma ainda que a *Ensiqlopédia* está repleta de repetições das leis divinas como fundamento das leis humanas, o que faz pensar em *Qorpo-Santo* como sendo um jurista carrancudo. Não fugindo à opinião deixada na *Ensiqlopédia*, as personagens do teatro qorpo-santense reiteram em seus conflitos a necessidade de serem obedientes às leis humanas, por sua origem divina, demonstrando o caos que se instaura se estas não forem respeitadas. Seguindo esta lógica de que o poder de Deus e sua justiça são a fonte de todo o juízo que há na terra, Robespier afirma:

*Lanterna de Fogo*

Robespier – Não querem os homens crer nesta verdade eterna, e é... que Deus criou o homem livre para ser feliz. E à Sua Imagem para ser orgulhoso ou altivo. Assim é que por essa causa tantos males se lamentam sobre a Terra. Ontem vimos praticar um furto, um roubo, um assassinato físico, ou moral, por causa de uma calúnia, por inveja das mercês que Deus fez a este ou àquele nosso semelhante. Anteontem, observamos o levantamento de exércitos, pelas autoridades... para combater e debelar aqueles que praticaram as maiores atrocidades para com seus semelhantes. Por idênticos fatos, vemos por toda a parte... desgraças de todos os quilates. Hoje Deus está punindo os autores de iguais ações, lembrando-lhes que existe; ou vela sobre os ausentes, destruindo, aterrando os maus com as tempestades, com os raios, com os coriscos e com os trovoes. Não têm bastado para corrigi-los as pestes, as enfermidades, a fome, a sede e tantos outros males para que emendem ou corrijam de seus erros! Não basta o fogo e o ferro por eles mesmos inventados para destruírem-se uns aos outros e assim ficar vingada a Justiça divina ou Deus! É ainda preciso que Este, do alto da sua majestade, envie ao homem fogo celeste para completamente humilhá-lo, ou aniquilá-lo, confundi-lo, ou destruí-lo. Céus! Quando terão os vossos entes o necessário juízo, a conveniente retidão em suas ações! Quando cumprirão fielmente seus semelhantes! (p. 282-283).

Assim Farmácia anuncia que devemos ser obedientes às Leis divinas em *A separação de dois esposos*, Pedro afirma que os governos corruptos não são capazes de exercer plenamente sua função em *O marido extremoso ou o pai cuidadoso* e Brás condena aos que com sua corrupção se fazem traidores da Pátria em *Certa entidade em busca de outra*, todos de acordo com a afirmação de Planeta, em *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada* que defende seu ponto de vista com muita convicção: “Sem lei, sem moral e sem religião. Eu o juro: não há nação.” (Qorpo-Santo, 2001 p. 59)

*A separação de dois esposos*

FARMÁCIA – (...) Como o Céu é às vezes cruel para com os entes que cria! Tenho observado que tudo quanto existe tem uma parte de celeste e outra de terrestre. Animais, plantas, árvores, flores; frutas: tudo! Tudo é celestial-terreno ou terreno-celestial! Como Deus há ligado o Céu à Terra, ou esta ao Céu! É por isso que vemos, quer quanto às nossas boas ações, quer quanto às más, uma punição infalível ou uma compensação generosa; e premia aquelas de suas partes que merecem prêmio, e castigo! Somos dela uma parte, tanto física como moral, ou espiritual e material; assim deve ser portanto. Sim, se os nossos pés marcham por caminhos firmes, limpos e seguros, nossos passos também são firmes, limpos e seguros! Mas se a estrada que pisamos é escabrosa, ora resvalamos, tropeçamos, cambaleamos e algumas vezes temos o infortúnio de cair! O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados! (:217)

*O marido extremoso ou o pai cuidadoso*

Pedro – (...) Tem sido esta a desgraçada marcha seguida pela polícia de dois anos para cá! E não sei por que fatal coincidência quantos crimes se tem perpetrado para comigo e para com minha inocente e particular família; outras tantas desgraças tem experimentado o Império, nesta ou naquela de suas partes. Qual é o dever de um bom governo, e com especialidade de uma boa polícia, esse poderoso auxilio do Ministério Público!? Qual é, pergunto, um de seus primeiros deveres, senão procurar dar boa educação à juventude!? Qual o segundo, senão a amparar da prostituição, da fome, da nudez e de milhares de outros males, dando-lhe o trabalho, ocupação ou amparo de seu país!? Não vê a polícia que, continuando a destruir em vez de edificar, não poderá trazer senão a ruína do Estado? Não vê que está traindo a si própria, àqueles que a nomearam e aos quais sustentam os impostos que pagam!? Não conhece que, senão respeita os direitos de todos, sejam quais forem as suas espécies, os seus também serão menosprezados, quer como cidadãos, quer como autoridade, pois que uns e outros nascem das mesmas fontes, das Leis que as criou e pelas quais eles se mantêm!?! (p. 240)

*Certa entidade em busca de outra*

Brás – (...) Poluem a honra das famílias! Divorciam esposos para massacrá-los e a seu gosto fruïrem seus bens! Escravizam em vez de libertarem... Hei de lançar por terra tão indigno governo! Ou hão de os governantes e governados terem direitos e deveres, ou nenhum governo durará no poder mais que treze meses! A Nação, cujo espírito será como o de um só homem, inutilizá-los-á, a todos embrutecendo ou a cabeça fedendo! Ainda não estão satisfeitos estes entes (a quem chamam governo porque ocupam as posições oficiais) com o s milhões de desgraças que têm ocasionado!? Quererão bilhões, trilhões. Assassinos, traidores de sua Pátria! Até onde chegará a vossa perversidade? E até que ponto subirá também, ou a que extensão alcançará a vingança do Supremo Arquiteto do Universo!? Tremei, malvados! A trombeta final não tardará muito a tocar a voz: “Sejam queimados e reduzidos à cinzas! (p.271)

Mas mesmo se o governo não exerce diligentemente sua função honrando o cidadão em defesa da propriedade, da integridade moral e física e do bem geral da Pátria, ele deve ser respeitado e servido, sendo que aquele que não cumprir com suas obrigações de servir tal governo é mal visto pela sociedade, como é o caso de Alberto, criticado por Ernesto e Eulália:

*O hospede atrevido ou O brilhante escondido*

Ernesto – (...) Que te parece, Eulália? O senhor Alberto, que devia estar no Exército, visitando condes e marqueses! As nossas tropas marchando contra o Paraguai para libertar famílias paraguaias e brasileiras, famílias de brasileiros distintas, escravizadas dentro de nossa própria pátria, e por seus próprios patrícios! Que amarga verdade; quase incrível! (p. 35)

Sabe-se que *Qorpo-Santo* se autodenominava *conservador-progressista*, segundo Arantes, “progressista em matéria econômica e conservador em matéria de política e questões sociais”. Para chegar a esta conclusão, Arantes não apenas

compara o quadro histórico e político do Rio Grande do Sul e Brasil nas décadas de 1850 e 1860, mas também se vale da própria informação de *Qorpo-Santo* a este respeito, contida na *Ensiqlopédia*:

sem ligações partidárias, os princípios políticos que professo – abrangem todos os partidos: Sou conservador, porque quero não só a conservação, mas o cumprimento fiel das leis que podem fazer a particular e com esta a pública felicidade. Sou liberal, não só porque quero as liberdades conferidas pelas leis, como quaesquer outras que possam trazer utilidade pública – sem ofensas de direitos: Sou progressista porque quero a reforma para melhor, e a criação de novas leis aconselhadas pelo grau de civilização a que nos – temos elevado e exigidas pelos povos que temos de representar. Porto Alegre, 1864 (ARANTES, 2009 p. 149)

Assim, a reforma política que já era prevista para o Brasil, que passaria de Império para República, embora combatida por *Qorpo-Santo* era “profetizada” por ele, tanto em trechos da *Ensiqlopédia* quanto em *Um credor da Fazenda Nacional*, quando o Porteiro anuncia os planos dos Republicanos ao Contínuo. Porém, mesmo defendendo que o Império foi instituído por Deus, *Qorpo-Santo* fala por intermédio do Porteiro que qualquer revolução a se dar nas questões políticas, seriam igualmente por Deus permitidas:

*Um credor da Fazenda Nacional*

Porteiro – Mas tu sabes o que os empregados querem? Talvez não saibas. Pois eu te digo: 1º) acabar com a Monarquia Constitucional e Representativa; 2º) pôr termos às repartições públicas, isso é, acabarem com todas estas imposturas; 3º) mudar a forma de governo para República; 4º) fazerem uma liga entre todos que...

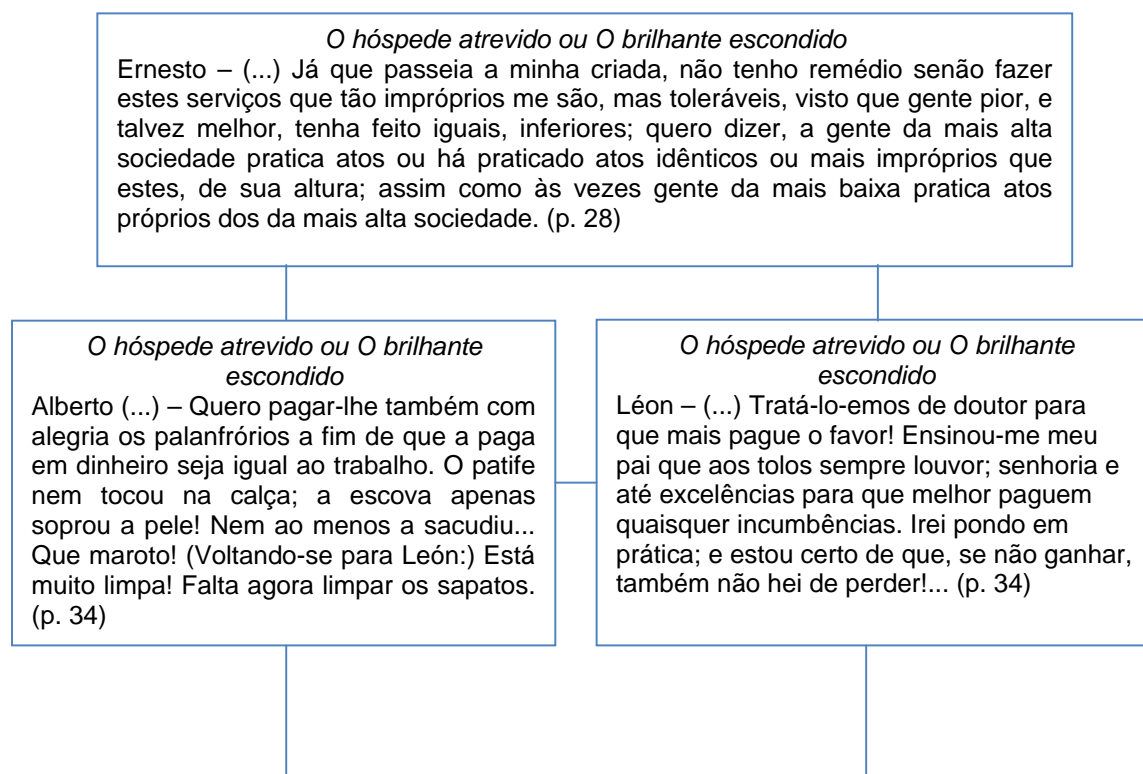
Contínuo (pondo as mãos na cabeça e puxando as orelhas) – Estás louco, homem! De onde vieram-te esses pensamentos!? Se não mudas de modo de pensar, vais parar à Caridade.

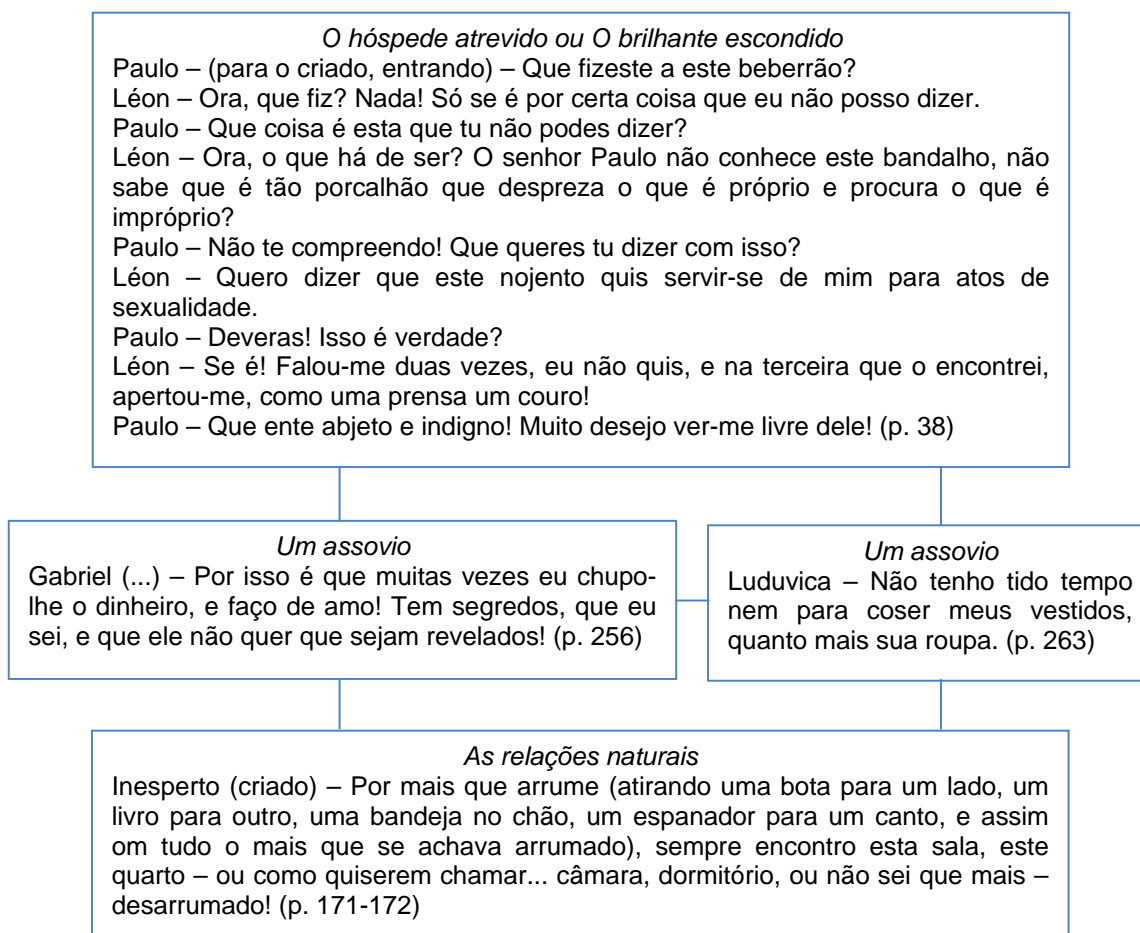
Porteiro – Ali! Tu não ouves!? És surdo! Tens olhos e não enxergas! Ouvidos e não ouves! Só falas! Tu verás a revolução que em breve se há de operar! Olha, eu estou vendo o dia em que entra por aqui uma força armada, vai aos cofres e rouba quanto neles se acha. Acende um facho e lança fogo em tudo quanto é papéis.

(...)

Porteiro – (...) Tranqüiliza o teu coração. Ainda que não desceram raios, fogo e tudo o mais que se há preparado para a grande revolução! Começará de cima e descerá à Terra, como a saraiva em certos dias chuvosos. (p. 247)

b) Quanto à ordem social, já foi dito sobre as profissões mais dignas, as que se exercem com pena, palavra e espada. A outra extremidade da escala social, aquela ocupada por criados e funcionários públicos também é contemplada nos textos teatrais, principalmente no tocante ao mau exercício destas funções, fato gerador de desordem e, conseqüentemente, de grandes incômodos aos personagens “de bem” que com estas personagens “arruaceiras” se relacionam. Alberto, Ernesto, Malherbe e Fernando reclamam da insolência de seus criados que tentam se fazer de amos. As situações são diferentes, mas as atitudes iguais. Léon, criado de Alberto não quer servi-lo porque sabe que não será pago, além de que recusa-se a servi-lo sexualmente; a criada de Ernesto demonstra de forma mais clara que não quer servi-lo: não aparece; Inesperto bagunça o que Malherbe arrumou; e Gabriel chantageia Fernando de forma que este o mantém como criado, mesmo que não trabalhe bem. Posteriormente, Gabriel outrora insolente criado de Fernando, recebe sua paga: uma insolente criada, Luduvica. A seguir, os textos em que estas situações se apresentam:





c) Quanto ao funcionalismo público existem dois posicionamentos referentes à mesma lei de causa e efeito citada no início: os bons devem ser louvados por serem promotores da ordem; os maus castigados por instaurarem desordem. Quem lê *Um credor da Fazenda Nacional*, é capaz de chamar seu autor de anarquista por literariamente incendiar uma repartição pública. Se esta peça for comparada ao *Marinheiro Escritor*, talvez seja possível pensar em contradição, uma vez que o mesmo autor que incendiou uma repartição pública pela ineficácia de seus funcionários, os elogia a tal ponto de confiar um baú cheio de coisas valiosas aos cuidados de um deles antes de viajar. Mas esta mudança de atitude se dá em resposta ao bom ou mau desempenho do funcionalismo público. Vamos ao primeiro caso, da personagem Leão elogiando um Chefe de Polícia por sua competência:

*O marinheiro escritor*

Chefe de Polícia – Faço a esse respeito o que posso, por dever, por amor à nação e por conveniência própria, pois, se assim não procedera, desacreditar-me-ia para com o governo geral e provincial e para com o povo, cuja opinião muito respeito e acato! E certamente não viveria com a minha consciência muito tranqüila.

Leão – Assim, não pode Vossa Excelência deixar de ser feliz. Participo-lhe que me retiro por algum tempo da capital e pretendo voltar passado um mês pouco mais ou menos. Venho, portanto, despedir-me; e ofereço-lhe o meu pouco préstimo para a Campanha. E, se me não resolver a levar, desejo deixar junto aos seus baús um com alguns papéis a que dou muito valor e que realmente para mim são de grande importância. (p. 95)

*O marinheiro escritor*

Leão – (...) Estimarei que Vossa Senhoria continue a gozar perfeita saúde e a desempenhar como deseja e convém, aos interesses públicos, as importantes funções de seu cargo. (Faz profunda referência\* e retira-se.) (p. 95) (\*provável erro de digitação.)

Sem fugir da regra, os que exercem bem suas funções devem ser louvados e são dignos de confiança afinal, além de serem fiéis à Pátria, são fieis a Deus que a instituiu. O que instigou o credor a atear fogo na instituição pública foi o desrespeito com que os funcionários o trataram, ignorando seus direitos enquanto cidadão livre – mesmo que a condição de interdito não o faça tão livre assim. Os que constataram a injustiça foram o Contínuo e o Porteiro da repartição:

*Um credor da Fazenda Nacional*

Contínuo – O caso é que ele tem procedido sempre com a maior prudência!

Porteiro – Isso é verdade. Mas quantos terão sofrido pela falta de cumprimento de deveres de alguns funcionários públicos? (p. 246-247)

Mas antes de o credor entrar na repartição pública para incendiá-la, Frederico conta que um amigo não consegue receber da Fazenda Nacional (p. 106) Farmácia reclama que Esculápio não quer ir receber seus vencimentos como servidor público (p. 210) e Mitra ameaça aos funcionários públicos que cumprem mau os seus deveres:

*O marinheiro escritor*

Mitra – Sabe o senhor o que precisava fazer-se a meia dúzia de empregados públicos? Enforcá-los! Já tem sido o seu procedimento irregular ou contrário aos direitos dos outros homens, ou de transgressões das Leis – a causa, e está sendo de milhares de desgraças, que estúpidos, observamos e lamentamos no Estado! (p. 91)

*O marinheiro escritor*

Mitra – Vou lavar a sentença de morte ou de penas a todos os funcionários públicos que mal cumprem os seus deveres! E, se Deus quiser ouvir-me, não se queixem, será a punição que merecem, visto não quererem cumprir seus deveres. Com estas violências, puseram minha família a rolar; não podendo destruir-me, mataram uma pessoa, a minha queridíssima filha; e agora parece tentar-se nova destruição em alguma outra pessoa da mesma! Isto é crueldade inqualificável. Não serei eu brasileiro!? Não devem ser garantidas pelas autoridades, visto que o é pelas leis, a minha vida e propriedade!? Não será isto o que a nação inteira quer..., que cada qual goze o produto do que licitamente adquiriu e possui!? Parece que sim. E por que se há de a mim querer tirar uma parte que não devo e que não devem!? (...) paguei e de cuja compra recebi as competentes escrituras que eu; visto que, por todos esses fatos, sou o legítimo e verdadeiro dono ou proprietário. (Sai.) (p. 92).

Estas ameaças de Mitra – que foram as atitudes do Credor – são movidas pelo mesmo senso de justiça que se levanta toda vez que um governo não atua satisfatoriamente, um indivíduo intenta contra os bens, moral e integridade física do outro, um grupo ou indivíduo se move contra a ordem ou ofende a soberania do Estado instituída por Deus. O castigo para tais atitudes pode vir da mão de Deus ou dos justos inspirados por ele. Para que as citações não se tornem extensas, apenas algumas para exemplificar: a indignação da personagem Enciclopédio e as diversas situações que da peça *O marido extremoso* ou *O pai cuidadoso*.

*O marinheiro escritor*

Enciclopédio (só, passeando) – Botei abaixo um ministério por causa muito simples: o desrespeito (com gestos satíricos e graciosos) aos meus direitos de pai! Lancei por terra um presidente de província! Também por razão muito insignificante (com os mesmos gestos), por coisa pouco menor, querem destruir-me por não me quererem reintegrar em meu emprego! Fiz voar um chefe de polícia, um juiz municipal por causa também de nenhum valor por não me quererem despachar requerimentos fundados no mais sólido direito e nas mais sábias leis. Amordacei um outro; escrivães, por nada, por serem apenas vis instrumentos de autoridades despóticas! Tapei a boca de dois meirinhos com pontapés por fatos de nenhum valor por sua audácia e má criação! (p. 98)

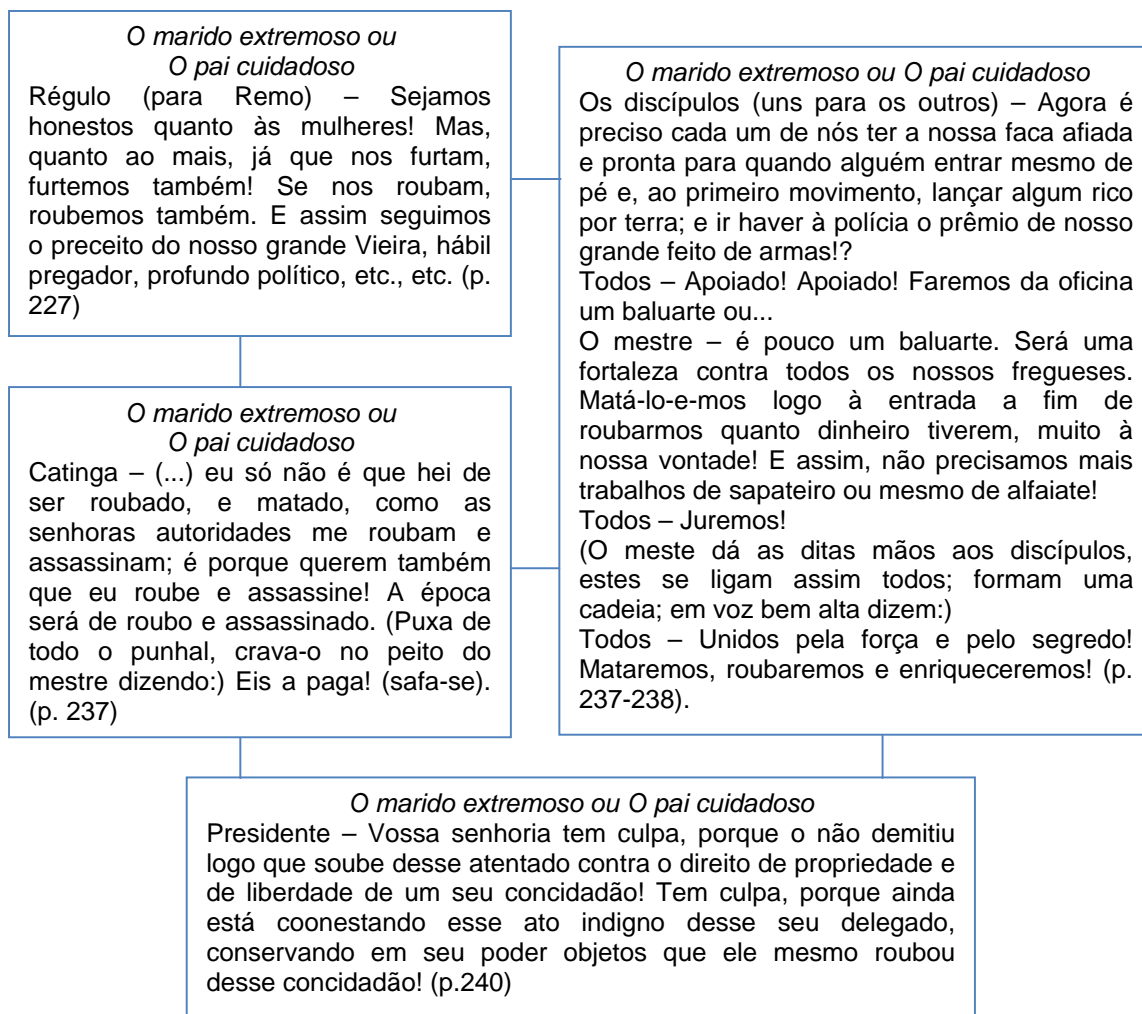
*O marinheiro escritor*

Enciclopédio – Qual ele, nem ele, senhor cachorro! Pensa que ainda estamos naquele tempo de despotismo em que as autoridades andavam roubando e matando de casa em casa, seu patife! Seu ordinário! Já! (Apontando para a porta.) Já! Rua! Ao contrário, o farei voar depois de lhe imprimir as pernas desta cadeira na cara! (p. 99)

*O marinheiro escritor*

Enciclopédio – (desenrolando um chicote que tinha na cadeira em que estava sentado) – Agora pagam com o lombo o que há tempos me fizeram com a pena! (Dá uma chicotada no juiz, este corre, mas não acha a porta para sair; dá no escrivão, no meirinho, a estes acontece o mesmo, e andam em roda da sala gritando.) Agora não é como antes. Não é. Não é. (O chicote trabalha sempre, até que fica Enciclopédio sozinho.) Eis o prêmio que tarde ou cedo esperar sempre devem os criminosos!... (Corre o pano.) (p. 99-100)





Este mesmo senso de justiça faz com que os Soldados não aceitem propina de Paulo e León que não querem ser presos em *O hospede atrevido ou O brilhante escondido*, Luduvica apunhale seus amos indignos em *Um assovio* e Brás se una a Satanás para lutar contra os maus em *Certa entidade em busca de outra* pois, assim como “nenhum inocente deve pagar por pecadores”, (segundo Planeta afirmou em *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*), Deus “vinga os inocentes” e “ensina os homens a respeitar a religião que pregou” (conforme Eulália em *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*) reservando àqueles que “não querem ser decretados” morrerem “desgraçados” (Tatu em *A separação de dois esposos*).

d) Partindo do conhecimento sobre as Relações de Poder no pensamento de Qorpo-Santo, veremos a seguir as conseqüências decorrentes do desrespeito às Leis de Deus – veiculadas pelas leis dos homens – deixando que: o Mestre conte das impressões que teve após ter sido assaltado e apunhalado; Mateus e Mateusa briguem por não mais serem fiéis às leis que os uniram; e Japegão demonstre a Lindo que o se o direito não prevalecer sobre a vontade, a vontade pode ser cruel e assassina:

*O marido extremoso ou O pai cuidadoso*

Mestre – Eis as conseqüências de um país mal policiado, ou onde as autoridades, como também alguns outros, dão o mau exemplo do roubo, da violência e da rapina! O cidadão tranqüilo, trabalhador, honesto é em sua casa apunhalado e roubado do que tem! O adúltero, o ladrão, o assassino, protegido, amparado e quiçá louvado e elevado! Por isso tantas guerras! Tantas pestes! Tantas mortes! Tantos males! (p. 237).

*Mateus e Mateusa*

MATEUS – Não há de ir; não há de ir; não há de ir, porque eu não quero que vá! Você é minha mulher; e pelas leis tanto civis quanto canônicas, tem obrigação de me amar e de me aturar, de comigo viver até eu me aborrecer! (*Bate com um pé.*) Há de! Há de! Há de!

MATEUSA – Não hei de! Não hei de! Não hei de! Quem sabe se eu sou sua escrava!? É muito gracioso e até atrevido! Querer cercear minha liberdade! E ainda me fala em leis da Igreja e civis, como se alguém fizesse caso de papéis borrados! Quem é que se importa hoje com leis (*atirando-lhe com o Código Criminal*), senhor banana! Bem mostra que é filho dum lavrador de Viana! Pegue lá o *Código Criminal*, traste velho em que os doutores cospem e escarram todos os dias, como se fosse uma nojenta escarradeira!

MATEUS – (*espremendo-se todo, abaixa-se, levanta o livro e diz à mulher*) – Obrigado pelo presente; adivinhou ser coisa de que eu muito necessitava! (*Mete-o na algibeira. À parte:*) Ao menos servirá para algumas vezes me servir de suas folhas, uma em cada dia em que estas tripas (*pondo a mão na barriga*) me revelarem a necessidade de ir à latrina.

MATEUSA – Ah! Já se sabe que isso não vale coisa alguma; e principalmente para as autoridades – para quem tem dinheiro! Estimo muito, muito e muito! (*Pega em outro, a Constituição do Império, e atira-lhe na cara.*)

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

MATEUS – (*ao sentir a pancada, grita*) – Ai que fiquei sem orelha! Ai! Ai! Ai! Onde cairia!? (*Atirando os livros na velha e com raiva.*) Por mais que recomendasse a essa endemoninhada que não queria presentes caros, este demônio havia de quebrar-me o nariz e pôr-me fora uma orelha! Oh! Mateusa do diabo! Com que partes desta casa sem eu ir amanhã ao baile masquê visitar as pavoas!? E...

MATEUSA (*batendo com o pé*) – Cachorro! Ainda me fala em pavoas e em baile masquê!? Traste! Ordinário! Já... rua, seu maroto!

MATEUS (*voltando-se para o público*) – Já se viu que escaler velho mais impertinente! Esperem que eu lhe boto cavernas novas! (*Procurando uma bengala.*) Achei! (*Com a bengala em punho.*) Já que a senhora noa faz caso da lei escrita! Falada! E jurada! Há de fazer da lei da cacetada! Paulada! Ou bengalada! (*Bate com a bengala no chão.*)

MATEUSA – Ah! Dessa lei, sim, tenho medo. (*À parte.*) Mas ele não pode comigo, porque eu sou mais leve que ele, tenho melhor vista e pulo mais. (*Pega em uma cadeira e dá-lhe com ela, dizendo:*) Ora tome lá! (*Ele apara a pancada com a bengala, encolhendo-se todo; enfia esta na cadeira; empurram para lá, empurram para cá.*)

CATARINA, PÊDRA E SILVESTRA (*aparecendo na porta dos fundos, umas para as outras*) – Vai lá! (*Empurrando. Outra:*) – Vai tu apartar! (*Outra:*) Eu, não; quando eles estão assim, eu tenho medo, porque sou pequenina!

MATEUS – Ai! Eu caio! Quem me acode! Perdi o queixo!

MATEUSA – (*gritando e correndo*) – Ai! Eu esfolei um braço, mas deixo-lhe a cadeira enfiada na cabeça! (*Quer assim fazer e fugir, vai acudi-la; quer correr; as filhas convidam-se a fugir; ele cai aos pés da velha.*) (p. 157-159)

*Eu sou vida; eu não sou morte*

Linda – (...) Não ouviu já ele dizer que sou mulher dele!? O que mais quer agora? Agora fique solteiro e vá casar com uma enxada! Não quer acreditar que não há direito, que ninguém faz caso de papéis borrados, que isso são letras mortas, que o que serve, o que vale, o que dá direito é a aquisição da mulher!? Que quem se pega com uma, essa tem, e tudo o que lhe pertence? Sofra agora o isolamento, e na obscuridade! Seja solitário! Viva para Deus. Ou meta-se num convento se quiser companhia. Não vá mais à reunião de outros homens. (p. 200-201)

Linda – (...) Não ouviu já ele dizer que sou mulher dele!? O que mais quer agora? Agora fique solteiro e vá casar com uma enxada! Não quer acreditar que não há direito, que ninguém faz caso de papéis borrados, que isso são letras mortas, que o que serve, o que vale, o que dá direito é a aquisição da mulher!? Que quem se pega com uma, essa tem, e tudo o que lhe pertence? Sofra agora o isolamento, e na obscuridade! Seja solitário! Viva para Deus. Ou meta-se num convento se quiser companhia. Não vá mais à reunião de outros homens. (p. 200-201)

*Eu sou vida; eu não sou morte*

Lindo – Já lhe disse (muito formalizado) que fiz esta conquista! Agora o que quer?! Conquistei é minha! Foi meu gosto, portanto, safe-se, senão o mato com este estoque! (*Pega em uma bengala e arranca um palmo de ferro.*)

(...)

Japegão – O senhor tem estoque, pois eu tenho punhal e revólver! (*Mete a mão na algibeira da calça, puxa e aponta um revólver.*) Agora, de duas uma: ou Linda é minha, e triunfa o direito, a natureza, a religião ou é tua, e vence a barbaria, a natureza em seu estado brutal, a irreligião! (p. 201)

*Eu sou vida; eu não sou morte*

Japegão e Linda (*desprendem-se dos braços um do outro, desce então uma espécie de véu, de nuvens sobre os dois. Lindo quer abrigar-se também, e não pode: chora, lamenta, pragueja. Levanta-se rapidamente a nuvem, torna a descer sobre os três, mas separando aquele. Ouve-se de repente uma grande trovoada; vêem-se relâmpagos; todos tremem, querem fugir, não podem. Gritam:*) – Punição Divina! (*E caem prostrados de joelhos.*) (p. 202)

*Eu sou vida; eu não sou morte*

Japegão – Hoje decidiremos (à parte) quem é o marido desta mulher, embora esta filha fosse fabricada pelo meu rival. (Desembainha a espada e pergunta para o rival:) A quem pertence esta mulher? A ti que a roubaste..., que lhe deste esta filha? Ou a mim que depois com ela liguei-me pelo sangue, pelas leis civis e eclesiásticas, ou de Deus e dos homens!? Fala! Responde! Ao contrário, varo-te com esta espada!

Lindo – Ela quis; e, como a vontade é livre, não podeis ter sobre ela mais direito algum!

Japegão – Em tal caso..., e se ela amanhã disser que não quer? E se o mesmo fizer no dia seguinte para com outro? Onde está a ordem, a estabilidade em tudo que pode convir às famílias e aos Estados? Onde iríamos parar com tais doutrinas!? O que seria de todos!?

Lindo – Não sei. O que sei é que as vontades são livres, e que por isso cada qual faz o que quer!

Japegão – Pois como as vontades são livres e cada qual faz o que quer, como não há leis, ordem, moral, religião!... Eu também farei o que quero! E porque esta mulher não me pode pertencer enquanto tu existires, varo-te com esta espada (...) E a tua morte será um novo exemplo para os governos e para todos os que ignoram que as espadas se cingem, que as bandas se atam, que os galões se pregam, não para calçar, mas para defender a honra, o brio, a dignidade, a integridade nacional! (p. 204-205)

### 3.3.3.4 Relação sociedade / indivíduo: Incômodos e privações

Já foi vista a relação que Qorpo-Santo tinha com a sociedade em que vivia, na qual para afirmar-se como são, santo e profeta tinha a necessidade de fazê-lo por meio da escrita, instrumento pelo qual foi chamado para ser útil. No entanto, suas afirmações, denúncias e reclamações o faziam alvo de privações geradoras de inúmeros incômodos, dentre eles o próprio ônus que a acusação de loucura trazia consigo, de não permitir que sua obra fosse reconhecida como obra, a privação da família, dos bens e sucessivamente, da liberdade.

As personagens que mantêm um conflito semelhante ao do autor, posicionam-se de três maneiras diante da sociedade: a) refletindo sobre seu problema; b) queixando-se para alguém sobre algum problema e c) vivenciando as situações que lhe causam incômodo.

a) A respeito das reflexões, vejamos primeiramente o que Tatu diz a respeito de artistas, filósofos e sábios: os incômodos são necessários para suas criações e descobertas:

*A separação de dois esposos*

Tatu – já sei o que estimaria que eu lhe dissesse: que a ingratidão é uma espécie de luta entre o agraciado ou favorecido e aquele que faz a graça ou o favor; que as lutas, muitas vezes, não só fortalecem o espírito, ilustram ou esclarecem a inteligência, como até engordam e robustecem o corpo. E que, por conseqüência, os ingratos, quando assim são para com alguns, tem por fim ser-lhes úteis, senão necessários! Por exemplo: os homens científicos, como sabes, estão sempre em contínuas lutas! Os artistas, qual é o que com sua ferramenta não luta constantemente? Os filósofos, com suas descobertas; os retóricos, com a composição de magníficos discursos; os políticos, com a composição de governo ou com a melhor direção que devem dar aos negócios públicos; os magistrados, com a perseguição dos criminosos e com o emprego de todos os meios para que os crimes se não repitam, para que cada qual possua e goze aquilo que por direito lhe pertence! Finalmente, não há ente algum sobre a Terra que não lute no mister a que se dedica para poder viver! Portanto, são loucos aqueles que se assustam, fogem ou praguejam as lutas! E é delas, ficai certo, que nasce o progresso e a civilização dos povos a todos os respeitos. (p. 221-222)

Ernesto, Cário, Fernando e Impertinente, reclamam dos males que sofrem por conta de sua imaginação; Lindo e Linda atentam para os cuidados que devem ter por estarem sempre expostos à traição; Ruibarbo reflete sobre as opressões; Planeta, Esculápio, Robespier e novamente Cário levantam a problemática do viver prazerosamente uma vez que os gozos são necessários, mas trazem conseqüências que devem ser avaliadas antes de qualquer ato, reproduzindo assim uma das reflexões da *Ensiqlopédia*:

Se o que hoje – agrada, amanhã incomoda;  
 Se o que hoje – utiliza, amanhã prejudica;  
 Se o que hoje – faz crescer, amanhã faz descer;  
 Se o que hoje – felicita, amanhã põe doente.  
 Quem poderá – ter vida regular!  
 (QORPO-SANTO, in *ESPÍRITO SANTO*, 2003 p. 108)

Também os músicos que acompanham Jerônimo de Avis mostram em suas reflexões a maneira pela qual os incômodos esgotam-lhes a as fontes de produção artística. Nos textos abaixo estão todos estes exemplos:

*O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*

Ernesto – (...) Que revolução se opera, minha querida Eulália.  
 Eulália – Onde?  
 Ernesto – Na minha imaginação.  
 Eulália – Essas revoluções de nada valem.  
 Ernesto – Para mim, muito. Transformam-me às vezes as idéias, perturbam-me interrompem-me e fazem-me muitas outras: mudar de pensar e de parecer. (p. 30)

*Um parto*

Cário – (...) É preciso fortalecerno-nos; é preciso não fraquecerno-nos. Se eu atendesse, direi neste momento, aos desejos que tive (depois de haver passado e meditado algum tempo zangado), teria ecangalhado, talvez destruído ou inutilizado um baluarte, cujas forças já me não convém conservar. Se, porém, lhe presto muita atenção, se me penalizo de seu sofrer, do que se me representa à imaginação, terei de viver qual preso em cadeia. (p. 313)

*Um assovio*

Fernando (passeando e batendo na testa) – Não sei que diabo tenho nesta cabeça! Nem São Cosme, que é da minha particular devoção, é capaz de adivinhar o que se passa dentro desse coco! O que, porém, é verdade é que todas as horas e todos os dias transgrido os deveres que em tais protestos me imponho! (p. 255)

*Eu sou vida; Eu não sou morte*

Linda (cantando) – Se não tiveres cuidado,  
Algun cão danado  
Te há de matar,  
Te há d'estraçalhar! (...) (p. 197)

*As relações naturais*

Impertinente – (...) “Estava querendo sair a passeio, fazer uma visita; e já que a minha ingrata e nojenta imaginação tirou-me um jantar, pretendia ao menos conversar com quem isso me havia oferecido.”  
“Leve o diabo essa vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver. (Muito zangado.) Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando! Levem-me trinta milhos de diabos para o céu da pureza se eu pegar mais em pena antes de ter... Sim! Sim! Antes de ter numerosas moças com quem passe agradavelmente as horas que eu quiser. (Mais bravo ainda.) Irra! Com todos os diabos! Vivo qual burro de carga a trabalhar! A trabalhar! Sempre a me incomodar! E sem nada gozar! Não quero mais! Não quero mais! E não quero mais! Já disse! Já disse! E hei de cumpri-lo! Cumpri-lo! Sim! Sim! Está dito! Aqui escrito. (Pondo a mão na testa) (...) (p.163)

*A impossibilidade da santificação  
ou A santificação transformada*

Planeta – Ora não pode vestir certa calça (se ele é prudente); ora não pode comer pão; ora não pode beber chá, ora faz-lhe mal sair à rua; ora incomoda-se por estar em casa; ora enjoa das mulheres; ora se aborrece da comida; ora pode escrever; ora não o pode fazer... (p. 61)

*A separação de dois esposos*

Esculápio (espantado) – Que ouço? Será a voz dela? Estou com uma fúria! Quero e não posso, desejo e não faço, busco e não pego. Tenho nesta cabeça, às vezes, uma legião de demônios, como em outras, neste coração, um milhão de deuses. Quando entrei, achei aqui um traidor; e quem sabe se um ladrão, se um assassino. Estou sempre em luta com estes malvados, sempre a mais perfeita moral está sendo a guia de meus passos! Os outros riem-se! Me indigno e nada faço. Parece que o que se quer é gozar, gozar e mais gozar. Ninguém quer saber do modo, se lhe é lícito, ou ilícito nem tampouco das conseqüências boas ou más que podem resultar! Vou (desembainhando um punhal), vou também ser um imoral! A primeira que encontrar de meu agrado, gozo-a; ou faço-a jurar ser amiga de quem eu quiser com este ferro! (Dá uma volta com o punhal levantado e sai rapidamente.) (p. 216-217)

*Lanterna de fogo*

Robespier – Estou hoje com os diabos nas tripas! E a sofrer na alma. Estou capaz de matar a quanto demônio diante de mim encontrar! Mas, como não estou disposto para isso, vou fumar um charuto, que ordinariamente me recorda os fatos censuráveis, e me faz censurá-los! Não há maior maldade, malignidade, atrevimento, audácia, perversidade e indignidade, do que querer um ente compelir o outro a praticar este ou aquele ato que sabe que não deve ou que não pode praticá-lo, já porque ofende e prejudica aos outros homens, já porque ofende e prejudica a si próprio! E, se fora só a ofensa, pouco era, mas a perda que ordinariamente trazem tais atos é que ainda é mais digna de lamentação; e, por causa desta, seus autores de maior punição. É preciso não ter caráter, nem brio, nem dignidade, dizem eles, para se fazer fortuna! E eu digo: é preciso não ter caráter, nem brio, nem dignidade para se procurar fortuna por modos, ou maneiras, ou atos que nos rebaixam à vil condição de animais ferozes ou desprezíveis. (Toma um fósforo e acende um charuto, que até então tinha sem fogo nos dedos. Tira uma fumaça e diz:)

Há horas de aflição,  
 Em que me dás consolação!  
 Outras me dás de descanso,  
 Em que quase lanço!  
 Algumas de tal prazer,  
 Em que me é difícil conter!  
 Em muitas de tão aflito,  
 Por certas Deusas eu grito!  
 E a verdade é:  
 Que não tenho descanso!  
 Se como, quero!  
 Se não como, desespero!  
 Se bebo, desejo;  
 Se não bebo, almejo!  
 Se saio, apeteço!  
 Se não saio, careço!  
 Não há trabalho,  
 Ou ocupação,  
 Que tranqüilize  
 O meu coração!  
 Não há entreter,  
 Nem distrair,  
 Que possa convir  
 Ao espírito meu!  
 Só a mulher, amável, formosa,  
 Me pode trazer  
 Tranqüilo viver!  
 Ai! Quem me acode!  
 Isto está que não pode!  
 Ai! Ai!  
 Que aqui cai!...  
 (A cada dois versinhos, chupa e tira uma fumaça.)  
 Só a mulher,  
 Bela, amorosa,  
 Me pode dar  
 Tranqüilo gozar!  
 Tudo mais é entreter,  
 Neste mundo a que vim ter,  
 Entreter para não morrer!  
 Ou inda que pouco viver! (p. 285-286)

*Um parto*

Cário – (...) Está se servindo Deus de mim para punição de uns e prêmios de outros. Não me convém, não devo escrever sobre os mortos, ou fazer nênias. Convém-me mais passear, que estar em casa; passeando, me entretenho, me divirto e fortifico; em casa me enfraqueço e sempre apeteço. Fora, não necessito trabalhar, mas apenas conversar; em casa não posso deixar de o fazer sem cessar... Ao homem convém caminhar, falar, pular, dançar, palrar e o exercício de mais um milhão de verbos acabados em ar, ar, ar, ar, ar, etc., etc., etc., etc. Como é difícil e tantas vezes impossível, a conciliação de interesses opostos! Sente-se uma necessidade; é-se instado por um desejo; procura-se satisfazê-lo; encontra-se uma dificuldade... Alguém geme, alguém chora, que nos dói, que nos estorva. Mas por que lamentar? Se necessário, vençamos. Ou sigamos os impulsos de nossa inteligência, os conselhos de nosso coração; ou os conselhos daquela e os impulsos deste. Façamos algum sacrifício, visto que ninguém (é de conjecturar) há que viva sem os fazer. (p.313)

*Um assovio*

Minha musa está vazia,  
De tanto haver dado à tia!  
Minha rabeca já não canta,  
Nem o violão desencanta!  
Trai, larai; tri, lari,  
Lari; trai, larai, tri, lari,  
Larou...  
(Repete-se.)  
Minha viola 'sta zangada,  
Por não ter mais uma corda;  
Dela a flauta discorda;  
E assim – só desagrada!  
Trai, larai; tri, lari,  
Lari; trai, larai, tri, lari,  
Larou...  
(Repete-se.)  
(...) (p. 265-266)

b) Os incômodos de que se queixam as personagens estão relacionados à falta de família, de mulher, danos financeiros, físicos e morais. Na maioria das vezes, as personagens falam de situações que elas mesmas enfrentam, como é o caso de Malherbe, Pedro, Leão, Miguelítico, Mateus e Robespier; mas também há os que se queixam pelos que estão sendo injustiçados, como Robespier (embora nesta fala ele generalize o sujeito, podendo ser ele mesmo) e Frederico. Num terceiro caso, a esposa Farmácia se queixa do gênio do marido e Zeferino se queixa dos sonhos do amigo:

*As relações naturais*

Malherbe (depois de todos tranquilos) – Sempre a desordem nas casas sem ordem! Sempre as perdas, os desgostos, os incômodos de todas as espécies! Santo Deus! Por que não crucificais aqueles que desrespeitam vossos santos preceitos!? (p. 175)

*O marido extremoso ou O pai cuidadoso*

Pedro – Não há nada a ponderar; porém, a narrar: que eu estava em uma de minhas propriedades, e no seio de minha família que os objetos de que trato existiam em um dos quartos de minha casa, como existem nas prateleiras das lojas de ferragens, numerosas de tal qualidade; que, estando eu descansando um pouco das fadigas da manhã, e apenas nessa ocasião como um criado, entra força armada e, roubando-me a doce liberdade, o maior dos bens que se pode gozar sobre a Terra, com ela roubaram-me também tais objetos! (p. 239-240)



*O marinheiro escritor*

Enciclopédia – Não sei o que te responda. Talvez fosse melhor te esqueceres disso, visto que ainda tens mulher viva e filhos... segundo me disseste. Miguelítico – Sim, mas que de nada me servem pela distância em que se acham; e mesmo porque perto, em vez de servir-me, só tem tratado de destruir-me. Mas continuemos. Faço em casa milhares de projetos, converso espiritualmente (somente em minha imaginação). Com todas as mulheres de que gosto e que me podem servir de esposas e também com alguns homens; espero-as, saio, busco-as... e nada ou coisa alguma hei realizado! As convicções as mais profundas de ser bem aceito que se abrigam em meu coração em casa desaparecem as mais das vezes, ora vendo, ora ouvindo a quem procuro! É extraordinário; é coisa tão rara como a descida de uma estrela sobre a Terra! Entretanto, não pouco e quase sempre isto me incomoda. Não sei como se abre esta minha cabeça, que está sempre pronta a tudo receber... Quisera vê-la fechada com um só pensamento, firme em uma só resolução, e não me tem sido possível. Ora a causa é moral, ora a razão é física. Quanto à segunda, porém, parece-me fraca, pois o que não se pode fazer hoje, faz-se amanhã; e quantas vezes com superioríssimas vantagens! (p. 84)

*O marinheiro escritor*

Presidente da Província – Pelo que ouço, está muito desgostoso...

Leão – Pois não hei de estar desgostoso, quando é certo que as maiores desgraças tem pesado sobre a minha pátria, pelas violências que já dois anos seguramente hei sofrido em meus direitos!? Três requerimentos hei apresentado para ter dinheiro com que cubra as minhas despesas; e não tenho podido conseguir. Se eu pedisse por esmola, *transeat*: mas alugueis de uma das minhas propriedades é espécie de crueldade! Pedi que se mandasse buscar minha família há tanto tempo, porque padecia todos os dias em razão de sua ausência! E o que tem feito o governo?... Nada! Visto que em dois dias estaria aqui, e este fato teve lugar há talvez quinze! Deixo de parte fatos anteriores, porque é desnecessário narrá-los para censurar o procedimento de quem há desprezado os meus mais sagrados direitos. E calar-me-ia; e nada diria se não tivesse consciência dos grandes e numerosos serviços que hei prestado à pátria, os quais não são ignorados nem pelo Governo, nem pela Nação, nem mesmo pelos estrangeiros; é um homem universal que em sua província, depois de como tal reconhecido, para com o qual se tem sido miserável e praticado as maiores vilanias! Quem crerá que, para fazer o presidente da província cumprir um contrato feito por um general comigo, em que nada há de despropósito, é preciso que eu faça uma viagem de setenta léguas, incômoda, mais que incômoda para mim, por minhas enfermidades! Quem que, no Governo estando, transgride seus deveres, e com tal transgressão faz, expõe a tal o seu maior e talvez o mais forte amigo!? Quem suporá que o mesmo governo arrancou dos braços deste homem o que tinha de mais caro – sua família – e que, em vez de atendê-lo, quando reclama e grita pela entrega da mesma, o compele de alguma maneira a viver dela separado, ocasionando-lhe assim perdas talvez irreparáveis!? Quando era seu primeiro dever, conhecendo o mal que lhe fazia, imediatamente mandá-la buscar, como pelo mesmo lhe foi pedido!? Se o Império, depois de haver perdido milhares de soldados, decair será a culpa de tais governos, aos quais o povo, com bastante razão, lançará eterna maldição. Despeço-me de Vossa Excelência (Aperta a mão, faz as cortesias de costume e retira-se.) (p. 97-98)

*Dois irmãos*

Mateus explica o motivo pelo qual está sem casa: Mateus – (...) sempre tenho morado em casa de certo individuo, depois dos vexames que passei em hotéis por falta de dinheiro, conquanto muito fizesse em utilidade aos mesmos pela minha ciência e reputação, que me tratava como o mais intimo de seu peito; falou-me por vezes em sociedades, fez-me milhares de oferecimentos, manifestou milhares de franquezas, em virtude do que o instituí meu procurador e, ultimamente, sem a menor razão plausível, despropositou comigo! A dureza, pois, de suas palavras, a grosseria de suas maneiras, a rudeza de suas expressões fazem com que eu me veja hoje nestas circunstâncias. (p. 121-122).

*Lanterna de fogo*

Robespier – (...) O que é verdade, senhor Cavaleiro, é que vivemos em um mundo de ladrões! Se estes roubam dinheiro, aqueles roubam mulheres! Se estes roubam comidas, outros roubam vestidos! Se tais roubam vestidos, estes outros roubam lanternas, visto que ando há mais de três anos em procura de uma de fogo, que meu pai deixou-me pouco antes de morrer e que até hoje não me foi possível encontrar! (p. 293)

Robespier e Frederico, sobre os problemas de amigos:

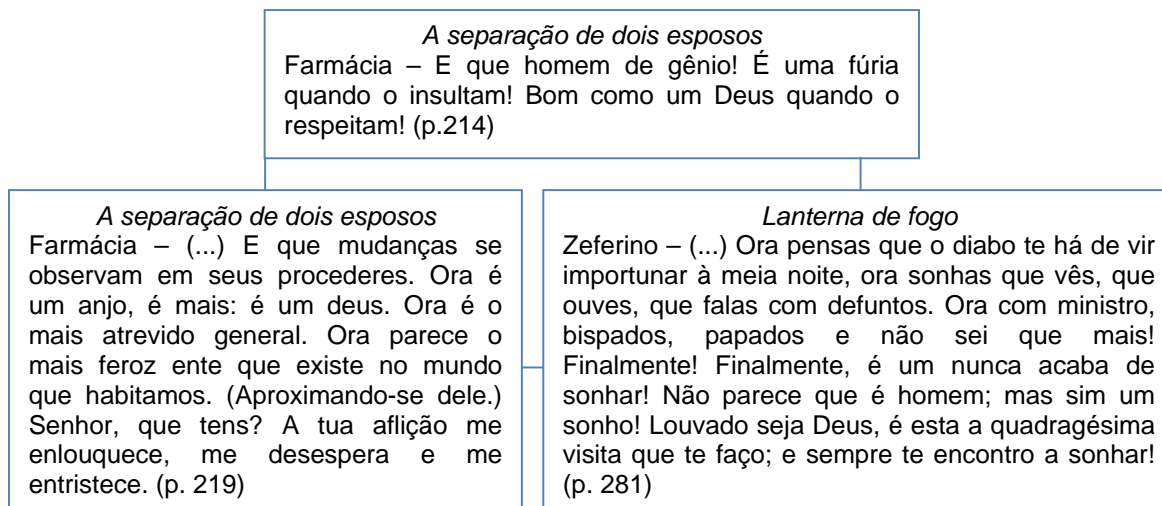
*Lanterna de fogo*

Robespier – (...) Um homem assaz notável por sua ilustração, erudição, virtudes, saber e prudência sofreu um ataque em sua pessoa e seus bens; queixou-se ao chefe de polícia, este não fez caso! Lembrou-lhe que, ao passar este principio, nem ele, nem autoridade alguma, exceto o monarca estariam livres de ir parar à cadeia! Palavras proferidas por um profeta, ouvidas por Deus e postas em prática pelos homens! Não passaram oito dias sem que corresse o boato em toda a cidade de que o chefe de polícia ia preso; não para a cadeia, mas para a Caridade, e isto pelo simples fato de se ir dizer ao presidente da Província, não que ele tentava contra a vida ou propriedade de alguém, não por se lhe levantarem calúnias ou dizerem verdades dessa ordem, mas porque além havia convencido o presidente da Província que ele havia enlouquecido! (...) Falo ou aludo aos direitos consagrados pela natureza ao homem como um ente animado! Como um ente racional e moral! Como livre entre os de sua espécie! Como cidadão, a quem as leis civis e criminais, e principalmente as com que se organizam os Estados, lhes conferem assim como lhes prescrevem os deveres! Assim é que, se as simples ofensas a um individuo, quando por infinidade de razões ou injustas causas, trazem numerosos males, aqueles que praticam consideradas de suma gravidade e por requintadas maldades quantos milhares devem trazer e deve-se esperar que tragam, têm trazido e trazem sempre!?. (Com transporte) Assassinos! Malvados! Pérfidos! Infames! Traidores! (p. 287-288)

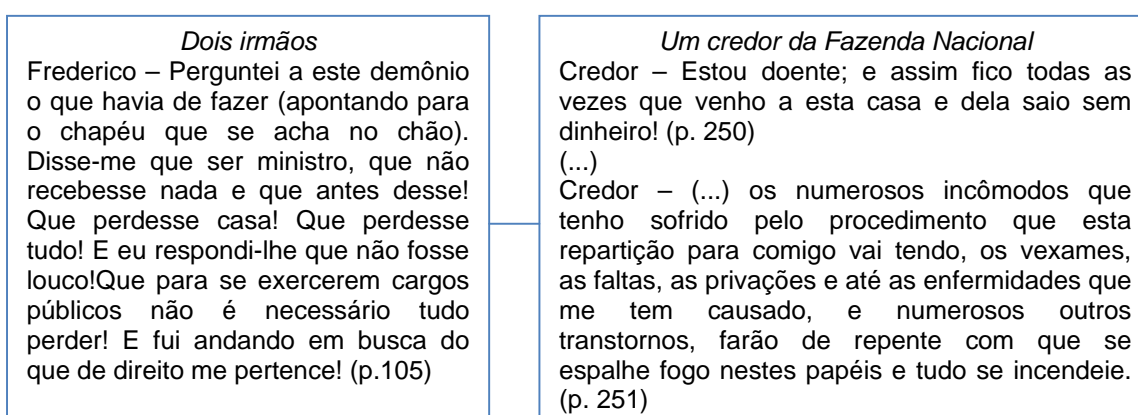
*Dois irmãos*

Frederico – Um amigo meu alugou para a ocupação de objetos pertencentes à Fazenda Nacional uma de suas propriedades; houve preço marcado; houveram ordens para pagar-se; vieram documentos que o comprovaram; entretanto, aparecem todos os dias novos embaraços e há quase um ano ele não pode haver tais quantias. (...) Hoje temos um despacho, amanhã não passou de ilusão! Depois... (p. 106)

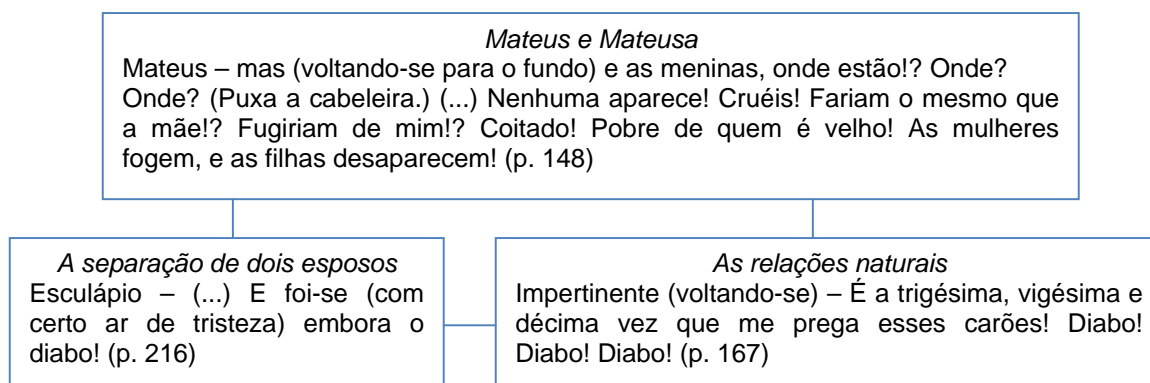
## Farmácia e Zeferino:



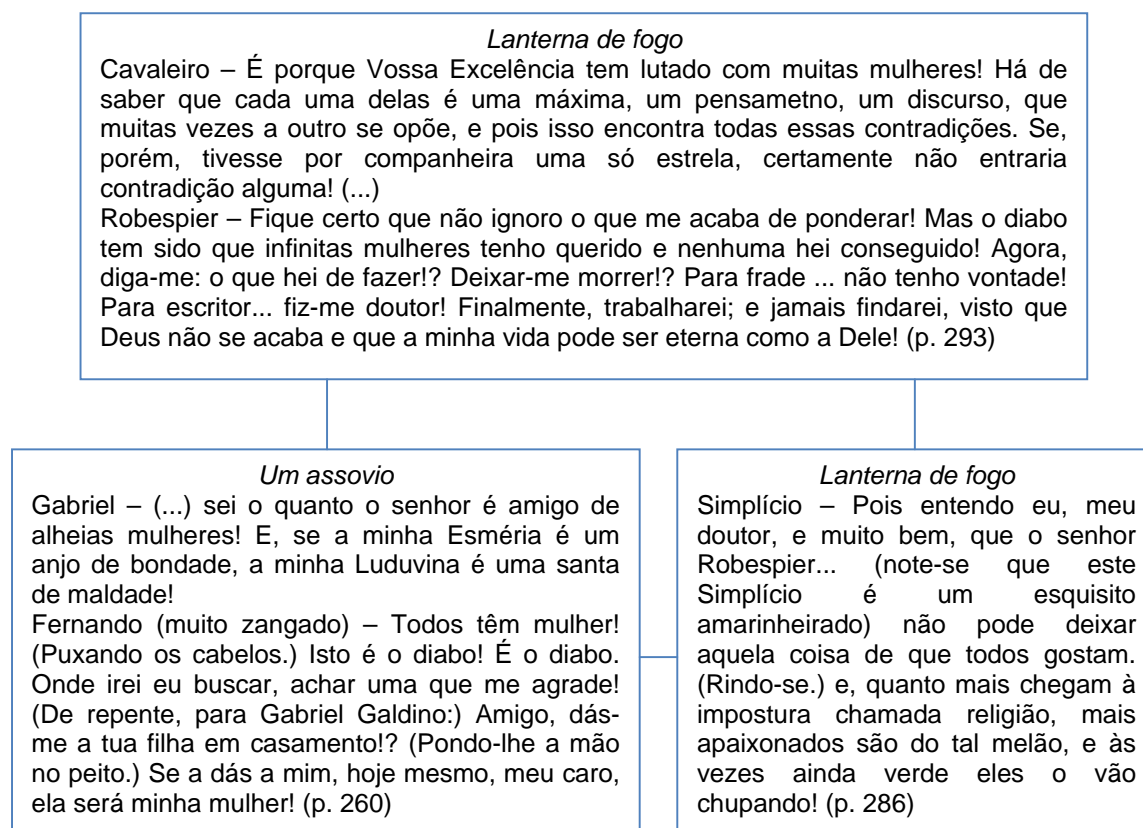
c) As situações vividas são as mesmas a que se destinam as queixas. Uns sofrem danos financeiros, como C-S que se sentiu lesado pelo caixeiro que lhe cobrava, segundo ele, injustamente em *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*, p. 52; o Credor reclama sofrer prejuízos por conta da dívida que a Fazenda Nacional tem para com ele (p. 249), e Marquinfálio é assaltado por Miguelítico e Enciclopédio, que se sentem no direito de explorá-lo por este ter-lhes oferecido seus préstimos. Nos exemplos abaixo, depoimentos de Frederico e do Credor sobre suas situações:



Outros passam por situações de solidão ou abandono que causam desespero, tristeza e ira, expressos em falas e rubricas:



À solidão, soma-se a necessidade de ter mulheres. Não consegui-las resulta em grandes aflições e aumenta o anseio por tê-las. Algumas personagens têm constante necessidade de pedir conselhos e reclamar, sendo freqüentemente cerceados pela moral e pela religião:



O problema de Robespier com a sexualidade presente na fala de Simplício – que é o mesmo que faz com que Truquetruque, Ele, C-S e Planeta ouçam vozes

de mulheres os chamando – é avaliado e diagnosticado por Zefefino na fala seguinte à que vimos acima:

*Lanterna de fogo*

Zeferino – Dizem por aqui que tu estás na Igreja, e por isso que tanto sofres!? Esta Igreja, se eu pudesse (com raiva) todas as vezes que assim procede, a teria assolado. Quantos e quão grandes males flagelam a humanidade pelo procedimento indigno de meia dúzia de especuladores que nada poupam para conseguir seus fins!? Quanto custa a firmar uma política de retidão, imparcialidade... pela qual se veja em todos os atos de autoridade o cunho da moralidade! É coisa quase tão difícil como a descida de um santo dos Céus que em presença de todos habitasse a Terra. (p.288)

Existem ainda outros problemas além da solidão e sexualidade. Pedro (*O marido extremoso ou o Pai cuidadoso*) e Brás (*Certa entidade em busca de outra*) reclamam de injustiças que sofrem de governos e polícia, apenas por causa das más intenções destes; A morte é um elemento que circunda alguns conflitos, seja ela real, em sonho, ou em personagens dados como mortos que logo em seguida revivem e fogem, em peças como *O marinheiro escritor*, *Dois Irmãos*, *A separação de dois esposos*, e *Lanterna de Fogo*. O temor diante da morte faz com que Robespier queira fugir da “peça e de suas conseqüências” (Robespier em *Lanterna de fogo*, p.282).

Outros temas como a Guerra do Paraguai aparecem na preocupação de algumas personagens, são repetidos em *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*, quando Alberto prefere fazer visitas a marqueses à ir à Guerra; em *Eu sou vida*, *Eu não sou morte*, quando Mancília teme perder seu esposo se este for à rua ajudar uma possível vítima da guerra; atrapalha a discussão sobre a metempsicose em *Hoje sou um; e amanhã outro*; mantém o filho de Estanislau longe deste, por estar em campanha, em *Lanterna de fogo*, retornando apenas para ver o pai morrer.

A cidade do Rio de Janeiro, conhecida pelo autor por conta do período de reclusão no Hospital Psiquiátrico, aparece em citações como a fonte do dinheiro para a compra de presentes para as filhas de Mateus, que disse ter lá tirado a sorte grande na loteria em *Mateus e Mateusa*; na necessidade de viagem da Viúva

de *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*; e no destino de concerto do relógio de um moço em *Dois irmãos*.

Diante de tantos conflitos de difícil resolução o tempo nas rubricas das peças de *Qorpo-Santo* torna-se mais compreensível. Enxurradas de problemas, de lembranças, de vivências, de dívidas são causadoras de ansiedade, medos, busca por resoluções de problemas que, quando encontradas, não são possíveis de serem postas em prática por conta das mesmas adversidades que as causam: estar sem família lhe deixa sem apoio; estar sem dinheiro lhe tira os créditos para sua defesa; ser visto como louco lhe tira a voz. Logo, bater e gritar se torna mais eficaz que argumentar; Fogo, água, luzes, raios, trovões, fumaças e animais vivos e mortos surtem mais efeito que descrições de situações em palavras. Cinco minutos de gritos e correrias, ou apontando silenciosamente para o chão, ou mesmo esperando a entrada de alguém, se torna um tempo breve para quem por tantos anos quer ver-se livre de acusações e privações, esperando ansiosamente pela volta da família. Da mesma forma, a mudança brusca de cenários, locais de ação e personagens se configuram como normais diante da realidade de quem tão rapidamente foi interno e obteve alta de um hospital psiquiátrico. Já o ato de falar com o público no decorrer das peças pode provir da necessidade de comunicação do autor: do palco e por vozes de personagens, possivelmente ele seja ouvido.

### **3.3.3.5 As relações naturais e sociais: a ordem e a desordem da família e das coisas.**

A aproximação destes temas se dá em torno da problemática existente nas repetições de situações e falas que envolvem a) as relações naturais; b) relações sociais ou de parentesco e o papel do homem e da mulher, bem como o relacionamento destes com filhos e filhas e c) relações sexuais e temáticas ligadas à poligamia, à liberdade sexual, à homossexualidade e às supostas relações incestuosas e de pedofilia que se apresentam nas peças.

a) As relações naturais dizem respeito a uma das crenças de *Qorpo-Santo*: as leis inspiradas por Deus foram assimiladas como naturais pelos seres humanos por seu caráter de bem comum às sociedades. Como pontua Arantes:

Para ele devia prevalecer na sociedade patriarcal as relações naturais compreendidas nos preceitos divinos. Qorpo-Santo gostava de falar em relações, de ver relações em tudo, e de estabelecer ligações com coisas que considerava naturais. É importante ressaltar que às relações naturais não dizem respeito apenas as relações sexuais fora do casamento, pois naturais envolve o quociente patriarcal assimilado por Qorpo-Santo na defesa da posição dominadora que o homem ocupa na sociedade e, por conseguinte, a submissão doméstica da mulher (ARANTES, 2009 p. 181)

As chamadas relações naturais foram temas sempre presentes no pensamento de *Qorpo-Santo*, constituindo mais que um refletir: uma preocupação. Aparentemente, o pensar em relações se iniciou a partir de um desencadeamento de idéias a respeito de temas simples, como a maneira pela qual as coisas estão relacionadas entre si por semelhança ou aproximação de cores, formas, conteúdos ou pensamentos que suscitam. Para *Qorpo-Santo* mais que uma prática, o relacionar é uma sensibilidade que algumas pessoas possuem e mais pessoas deveriam possuir para que as relações se dessem com freqüência e excelência. Relacionar seria então uma prática sensível, quase uma arte, capaz de levar a pessoa que dela se ocupa a uma nova maneira de pensar e viver:

Bem poucas pessoas sabem fechar uma porta; uma janela; meter um ferro; acender qualquer objeto; tomar tabaco ou rapé; comer, beber, dormir, vestir, levantar, andar, deitar, finalmente – viver; porque para sabê-lo faz-se mister saber todas as cousas relacionar”. (QORPO-SANTO in ESPÍRITO SANTO, 2003 p.37)

A pessoa que sabe “todas as cousas relacionar” é alguém com clara compreensão da realidade. O *relacionar* pode ser comparável à idéia de estar no mundo e racionalmente sentir-se parte dele, compreendendo-o para alcançar a compreensão de si próprio, uma vez que, para *Qorpo-Santo*, a natureza biológica pode muito ajudar na compreensão da natureza espiritual, por estar a ela relacionada. Tendo este conhecimento, ninguém se deixaria enganar pela convenção social, tão pouco pela própria imaginação.

Necessitamos muito estudar a Natureza para conhecermos as verdadeiras relações naturais de milhares de objetos; ninguém as pode conhecer baseando-se no que outros dizem as mais das vezes para enganar; e muito menos nos pensamentos que passeiam e desaparecem de nossa imaginação. (Ibidem)

Não conhecer as possibilidades que as relações oferecem para quem tenta compreender sua existência no mundo pode ter sérias implicações, como em um “efeito borboleta” causador de catástrofes:

Quantos efeitos podem produzir – um bocejo; a ação de respirar; o levantar de uma cabeça, o volver de uns olhos; o bulir de uns lábios; o mexer d’uma perna; o manejo de uma pena; e muitas outras ações que a ignorância pratica – insensivelmente! (Ibidem p. 38)

*Qorpo-Santo*, porém, isentava-se da responsabilidade provocada pela ignorância desses fatos declarando-se um sábio observador das relações possíveis ao pensamento, conforme estas duas frases:

Tem dias em que o mover de um braço, de uma perna; o calçar um chinelo, uma botina; o pegar em um livro e outros semelhantes – movimentos sugerem-me cada qual o seu pensamento ou idéia. (Ibidem p. 96)

Relaciono as letras que abro, com cabeças em que alguma coisa útil introduzo. (Ibidem)

Mesmo que não se saiba exatamente o porquê da relação, para *Qorpo-Santo* o ato de relacionar por si só é louvável. Em seu pensamento, as relações constituem-se em metáforas para pensar a natureza, o corpo físico, o espírito, a alma e o sagrado como partes constituintes do existir, e explicações ou saídas para a angustiante busca pela santificação.

Estes exemplos entre tantos outros que podem ser retirados da *Ensiqlopédia* a respeito da relação que as coisas têm entre si, que as pessoas têm entre si e que as coisas têm com as pessoas, encaminham-se pouco a pouco para as metáforas que dizem respeito a homens e mulheres, tanto em sua *natureza carnal* quanto aos papéis sociais que desempenham. A maneira primeira de pensar em relações – semelhante à idéia que as coisas estão relacionadas entre



si, contida na Enciclopédia – aparecem em apenas duas peças teatrais: em uma reflexão de Planeta e em uma brincadeira de Luduvina. A partir destas falas, expostas na sequência, chega-se aos papéis sociais do homem e da mulher no casamento.

*A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*

Planeta – Parece-me mais exato que fosse necessário ou encadeamento, ou relaxamento de mulheres para que qualquer produção possa ser boa... Se é uma só obra, deve ser uma só mulher; se diversas produções em um só livro, diversas mulheres ocupadas com um só homem! De cada uma se escreve um pouco; e assim se compõe uma obra. (p. 58-59)

*Um assovio*

Luduvina – Visto que me troca o nome, eu trocar-lhe-ei o chapéu. (Tira o que ele tem na cabeça, põe-lhe outro mais esquisito.) O nome que me deu regula com o chapéu que eu lhe ponho, e dê graças a Deus de não o deixar com a calva à mostra. (p.259)

b) Sobre as relações sociais ou de parentesco, percebe-se nas constantes repetições, que a família era uma preocupação constante de Qorpo-Santo pois segundo Enciclopédio

*O marinheiro escritor*

Enciclopédio – (...) Nenhum homem pode ter circunspeção sem sua família, sem ter família, sem ao menos ter uma verdadeira amiga; sempre anda buscando, sempre anda variando de desejos mudando. Ora é traído por esta, ora por aquela; ora tem de baixar de certa dignidade, ora é a sua cabeça um mundo de variedades. (p. 85)

O pensamento de Qorpo-Santo quanto às obrigações do marido e da esposa e lugar que por direito cada um ocupa dentro do lar encontra-se subjetivamente distribuído ao longo de suas peças curtas na maneira como as personagens se comportam, nos locais onde se distribuem as ações – respeitando a mobilidade que uma única personagem tem em ser mulher/esposa/mãe ou homem/esposo/pai que permite à mesma personagem ocupar lugares diferentes por terem papéis sociais diferentes, e não por terem direitos iguais – e em algumas situações está explícito objetivamente nas falas das personagens e não apenas na subjetividade de suas ações.

Na formação da família, homem e mulher tem clareza sobre quais são seus deveres, direitos e obrigações. Esta clareza é expressa nas falas das personagens e todas as vezes que um casal dialoga, esposo e esposa mostram-se cientes dos espaços que devem ocupar. Quanto ao papel dos homens são poucas as considerações, uma vez que estas funções são, segundo o pensamento do autor, “naturalmente” claras ao pensamento gaúcho machista do século XIX. Na fala de Planeta, o papel masculino é aliado à condição de profeta do autor:

*A impossibilidade da santificação ou  
A santificação transformada*

Planeta - É certo que todos os que vivem como Jesus Cristo e seus apóstolos, derramando ciência ou trabalhando em proveito público com a pena, com a palavra, jamais devem gastar dinheiro sem que o recebam; tanto para alimentarem-se, como para vestirem-se, e mesmo para serem de um teto abrigados... Os incômodos que passam os que assim o gastam, arraigam-me esta crença: tais entes nada deviam gastar, mas terem quem lhes prestasse tudo que carecem! (...) Parece indecente andar um homem honesto metido por bibocas; acho também irrisório. Mas também me parece que viver ser mulher é viver sem mulher, com a diferença que quando elas cosem, bordam, crivam ou picam-os, os homens escrevem ou pensam! E a falta de seus contato muitas vezes os petrifica!... (p. 60)

Já sobre as mulheres, a fala é mais extensa. Após longa fala de Ernesto sobre como se distinguem os grandes homens, ele também dá a sua opinião sobre como devem ser as mulheres:

*O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*

Ernesto – (...) Quanto às mulheres, elevam-se e brilham por sua conduta moral, pela obediência e respeito e afeto para com seus pais; pelo recato e honestidade em suas maneiras e vestidos, pela brandura, suavidade e encanto de usa palavra; pela escolha dos trabalhos mais delicados e dos prazeres inocentes, pelo goste e perseverança no estudo das belas-artes, belas letras e de tudo o mais que lhes é próprio e que pode concorrer para que sejam sociais; inteligentes, boas filhas, boas mães, boas esposas e respeitáveis senhoras. As que tanto conseguem são mulheres distintas, e por isso mesmo as Rainhas do Mundo, como Aquelas, os diretores dos outros homens e das sociedades em geral e pode-se dizer que esses e outros serviços seriam capazes de metamorfosear o... não! Porque não pode haver mundo, nem haveria distinções, se tudo fosse igual. Parece que as diversidades constituem a harmonia na espécie humana, como as das pessoas de uma máquina a tornam perfeita e capaz de trabalhar... (Sai.) (p. 29)

Há uma delimitação social de espaço a ser ocupado pelo homem ou pela mulher reconhecida por ambos, conforme veremos no seguinte diálogo:

*A separação de dois esposos*  
 ESCULÁPIO – É o dever das mulheres cuidarem de tudo quanto se acha das portas para dentro, inclusive os maridos. (p. 209)

*A separação de dois esposos*  
 FARMÁCIA – Também é dever dos maridos cuidarem de todos os interesses seus e de sua família das portas para fora de uma casa, entretanto o senhor está aqui metido dia e noite, sem tratar desses deveres. (p. 209)

Ambos reconhecem quando este espaço não é respeitado, conforme o descrito na peça *A separação de dois esposos*, onde Esculápio e sua esposa Farmácia travam um diálogo a este respeito, desencadeado pela irritação do marido com a mulher que não pára de limpar a casa. Farmácia de pronto sentencia que a irritação do marido se dá por este não sair de casa, espaço que deveria ser ocupado prioritariamente pela mulher. “(Nesta ocasião, um filho de 3 a 4 anos passa do lado do pai para o da mãe com uma caixa de chapéus na mão a levar-lhe)”. (:209) O menino pede para que a mãe guarde o chapéu, e esta pede para que o leve ao pai, ao que o pai responde ser esta a obrigação da mãe, e não dele. Irritados por uma suposta invasão de espaços, marido e mulher discutem sobre o papel e espaço que cada um deve ocupar no lar, expondo os motivos pelos quais supõe que um se irrita com o outro. A seqüência de falas é de *A separação de dois esposos*:

ESCULÁPIO – Pelo que vejo a senhora censurar o meu procedimento; e dizer talvez que lhe estou usurpando um direito: o de governar a seu belo-prazer filhos, escravos, etc. (p. 209)

ESCULÁPIO – És muito ralhona! Sempre estás a ralhar, porque passeio pouco! Que impertinência de mulher! Não pode ver o marido em casa nem um só dia! Safa! (p.210)

FARMÁCIA – Isso não é coisa alguma! O senhor não querer ir à tesouraria receber seus vencimentos como funcionário público é que me causa estranheza. Em que é que o senhor se fia? Em mim? Não é trabalho próprio de uma senhora andar por repartições públicas recebendo honorários de seu marido. E o senhor melhor o sabe que eu! Não tem caixeiros, não tem criados; não sei portanto, o que espera. Amanhã ou depois talvez não haja nem para ganhar o pão; entretanto o senhor anda aqui em roda de mim, como o ganoso peru da mais nova perua. (p. 210)

Nas relações de gênero, além das obrigações sociais as personagens femininas também são conhecidas por suas “manias”. Para Ernesto, as mulheres são metidas e volúveis (cf. *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido* p. 28 e 30-31); para Romualdo, difíceis de contentar (cf. p. 31). Mas ainda assim, há aquele ideal de mulher, representado por Eulália, que lutaria com suas unhas contra quem intentasse contra a integridade física e moral dela e do marido (cf. p. 36); e também pela Rainha, disposta a animar as tropas e se necessário, lutar na guerra (cf. *Hoje sou um; e amanhã outro* p. 190). Mas as que se impõe se negando sexualmente ao marido são desprezadas por este (cf. *Um assovio* p. 263-264) e as que deixam em casa seus filhos para passear à toa são alvos de críticas (cf. *O marinheiro escritor* p. 76-77), capazes de tirar Bipedal do sério a ponto de se aborrecer contra “tudo o que veste saia e quer viver como homem” (cf. *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada* p. 65). Possivelmente essa atitude de deboche feminino de tentar tomar o papel dos homens sendo insubmissas a eles fez com que surgissem dois homens grávidos em *O marinheiro escritor* (Mário p. 79 e Marquinfálio p. 88)

Embora estas falas apresentem uma conotação machista comum a um gaúcho do século XIX, não há só machismo nas falas das personagens qorpo-santenses, mas também uma lógica que não a do preconceito por trás desse pensamento: a de que a mulher – assim como qualquer outro animal fêmea – tem liberdade de escolha, de vida e de relações. Esta liberdade que se estabelece no relacionamento humano como um todo, aproxima o homem do animal – sem leis, sem obrigações, sem emoções e guiado pelo instinto e pelas necessidades físicas. Isto é parte da compreensão de *Qorpo-Santo* sobre as “relações naturais”. No entanto, ao conviver em sociedade, homem e mulher trazem sobre si as obrigações relativas a seus papéis sociais. A mulher enquanto esposa, deve atender o marido em suas necessidades e enquanto mãe, formar o caráter e conceder educação aos filhos e filhas, futuros homens e mulheres. Em relação ao papel da mulher como mãe, *Qorpo-Santo* já tecia considerações antes de iniciar a escrita teatral:

Devem os governos cuidar tanto e ainda mais na educação das mulheres que na dos homens. Quem não vê que elas são os primeiros preceptores da mocidade? Que os primeiros costumes são os que mais se arraigam em nós!? Quem desconhece, que ainda mesmo depois de sairmos da companhia de nossas mães, ainda são as mulheres indivíduos que mais poderosamente concorrem para tornar-nos mais dóceis, mais agradáveis e conseqüentemente mais perfeitos? (QORPO-SANTO in ESPÍRITO SANTO, 2003 p. 40)

No entanto, esta declaração tão cheia de beleza e paixão diz respeito à mulher ideal, do “casamento formal [que] tudo preenche”, compreensiva, companheira, fiel e amorosa, “o anjo tutelar da existência do marido”; “o alimento de sua alma e a fortaleza de seu corpo”, mas se, o contrário acontecer e ela for inimiga do homem, “é ela o algoz que cotidianamente lhe devora a existência; é o tormento eterno de sua infeliz vida; é a serpente que destruindo-lhe as entranhas com seu hálito venenoso, ameaça a cada instante tragá-lo de um só bote.” (Espírito Santo, 2003 :103). Estes são os extremos entre anjos e demônios das personagens femininas apresentadas por *Qorpo-Santo*.

As personagens masculinas, apresentadas como, homem, pai e/ou esposo também atuam com características distintas, mesmo que estas três facetas da mesma personagem se encontrem em cena, podendo fazer com que uma única personagem apresente diálogos distintos e muitas vezes contraditórios. O mesmo vale para personagens femininas, onde mulher, mãe e esposa se encontram em uma mesma personagem em um curto espaço de tempo, fazendo parecer ao público ou leitor estar diante de um personagem de “três cabeças”. Isto possibilita a uma personagem ser machista enquanto homem, agressivo enquanto esposo e protetor e carinhoso enquanto pai, como é o caso de Mateus em *Mateus e Mateusa*. Em outro exemplo encontrado na peça *As relações naturais*, a mesma personagem pode até trocar de nome: Impertinente: livre enquanto homem, tanto que sua liberdade o permite já com outro nome, *Ele*, procurar prostitutas que posteriormente e pela mesma lógica de flexibilidade característica das personagens, podem vir a ser suas filhas e, como pai, Malherbe, que protege e ama as filhas, pode estender a elas a liberdade que como homem tem de possuí-las como prostitutas. Também a esposa pode usufruir de sua liberdade de mulher

para relacionar-se sexualmente com quem lhe for de direito, ou seja, qualquer homem livre.

A relação que se dá entre esposo e esposa é assim, de paixão, interesses e convenção.

Outra cena importante para compreender o relacionamento entre marido e esposa também se encontra na peça *Mateus e Mateusa*, na terceira cena. Nela Mateus pede que Mateusa, confesse: “por que não quiseste tu o teu nome de batismo, que foi posto por teus falecidos pais?” (p. 156) ao que ela responde: “Porque achei muito feio o nome Jônatas que me puseram; e então preferi o de Mateusa, que bem casa com o teu!” (Ibidem). Nota-se que não se trata de uma questão de “sobrenomes”, ou seja, não é simplesmente o nome enquanto legado da família a que a mulher pertence, mas seu próprio nome, sua diferenciação de Mateus enquanto indivíduo que deixou de existir dado o ato do casamento. Diferente da questão de família em *Romeu e Julieta*<sup>40</sup>, essa sequer é aqui citada como condição para o matrimônio. “Jônatas” é só um nome, como “Romeu” é só um nome. Mas assim como “Jônatas” não é Montecchio – ou seja, não importa sua família – “Mateusa”, por sua vez, não é “Amor”. Pode-se entender nesta fala, que não o sentimento, mas a convenção é o motivo da aliança e talvez, para *Qorpo-Santo*, é a “sociologia da aliança” tomando o lugar da “psicologia do amor”.

Na continuidade da cena, outra situação da vida de *Qorpo-Santo* entra em questão: o divórcio. Diante das agressões verbais de Mateus, Mateusa, ameaça separar-se pois tem outro com quem pretende “viver dias mais felizes”. Usando a voz destas personagens, *Qorpo-Santo* fala de seu drama diante da separação:

*Mateus e Mateusa*

MATEUS (*correndo a abraçá-la apressadamente*) – Minha queridinha, minha velhinha! Minha companheirinha de mais de 50 anos (*agarrando-a*), por quem és, não fujas de mim, do vosso velhinho! E as nossas queridinhas filhinhas! Que seriam delas se nós nos separássemos; se tu buscasses, depois de velha e feia, outro marido, ainda que moço e bonito! Que seria de mim? Que seria de ti? Não! Não! Não! Tu jamais me deixarás. (*Tanto se abraçam, agarram, pegam, beijam-se, que cai um por cima do outro.*) Ai! Que quase quebrei uma perna! Essa velha é o diabo! Sempre mostra que é velha e renga! (Querem erguer-se sem poder.) Isto é o diabo! (p. 157)

<sup>40</sup> Ver Viveiros de Castro, in Velho, Gilberto (org). 1977

“Que seria de mim? Que seria de ti?” Que seria de Mateus(a) se dele(a) se separasse Mateus? Quem se perderia na história? O que foi de Qorpo-Santo quando perdeu Inácia? O que foi de Inácia quando se desprendeu de Qorpo-Santo? O que seria de um homem na Porto Alegre do século XIX sem o casamento formal “que tudo preenche” (Espírito Santo, 2003 p. 39). É o que foi de Euzébio em *Cães da Província*<sup>41</sup>, quando se viu em ruínas por perder Lucrécia para o adultério e não podendo suportar a vergonha a manteve em cativeiro domiciliar até matá-la, saída menos angustiante para ele do que seria assumir que não foi capaz de manterem-se unidos pelas leis civis e canônicas às quais juraram ser fiéis, antes mesmo de serem fiéis um ao outro.

Como veremos adiante, Mateus e Mateusa são incapazes de se separarem, mesmo agredindo e odiando um ao outro. As leis podem tentar obrigá-los ao amor e respeito mútuo mediante a obrigação da convivência; mas como cumprir estas obrigações quando o que os une são apenas leis constituídas em torno de uma aliança social desprovida do amor e respeito que obrigam os anuentes a manter? As conseqüências do desrespeito a estas leis já foram abordadas anteriormente no item sobre as relações de poder.

Voltando às funções, outra característica importante de distinção entre esposo e esposa é a questão paternidade/maternidade. No contexto de briga e separação em que os casais se encontram – incluindo o casal Qorpo-Santo e Inácia – esta distinção é importante no relacionamento entre pai e filhas e entre mãe e filhas. Nas peças, é notável a maneira como as filhas ficam mais confortáveis na presença do pai e este, por seus mimos e caprichos faz com que se torne desagradável a presença da mãe. Um exemplo é a segunda cena de *Mateus e Mateusa*, na qual Mateus se mostra como um velho inteiramente dependente do cuidado das filhas que, uma a uma, entram em cena. As três filhas são um misto do “natural” amor ao pai e da “natural” educação da mãe, que prima pelos afazeres domésticos e inculca o desprezo pelos homens.

---

<sup>41</sup> Assis Brasil, Luiz Antônio de. *Cães da Província*. Mercado aberto: Porto Alegre, 2003.

No entanto, Pulquéria condena esta aproximação: como mãe, se enfurece ao ver a filha no colo do pai e avançando sobre o marido tira a criança de seus braços dizendo: “O senhor é homem e os homens não devem andar com crianças nos braços.” A provisão necessária para que a criança se desenvolva deve vir do pai, mas afeto e proximidade não. À criança restam dois locais de envolvimento: a mão do pai e os braços da mãe. Inserido nesta realidade, Qorpo-Santo procura reverter estes papéis a seus personagens, fortalecendo as mãos do pai – para que a criança se sinta mais que abundantemente suprida – e enfraquecendo os braços da mãe – não os dispendo em carinho à criança, fazendo com que estas procurem suprir no pai as necessidades emocionais que não são encontradas na mãe. A conversa de Mário com sua filha em *Uma pitada de rapé* é uma exceção à regra de relacionamento entre pai e filha: o carinho é via para alcançar os interesses, semelhante ao que vimos no relacionamento entre criado e amo. A seguir, uma demonstração de como se dá o relacionamento entre os pais e as mães das peças com suas filhas:

*Eu sou vida; Eu não sou morte*

Lindo (tomando as menina nos braços, abraçando-a e beijando-a) – Minha querida filha! Quanto adoçam a minha existência tuas ternas e maravilhosas palavras! Quanto transformam os furores de meu coração, as doçuras de tuas meigas expressões. Quanto apraz-me ver-vos! (...) Ah! Sim! Tu és o fruto de um amor... Sim, és! Tua mãe, sem que eu soubesse, depois casou; procurou juntar-se a mim... iludiam-me! (...) (p. 204)

*Mateus e Mateusa*

Mateus (voltando-se e olhando para Catarina) – Minha querida filha! Minha querida Catarina! (Abraçando-a) És tu. Oh! Quanto me apraz ver-te! Se soubesses, queridíssima filha, quão grande é o prazer que me banha (inclinando-se e levando a mão ao peito) este peito! Sim (tornando a abraçá-la), tu és um dos entes que fazem com que eu preze a velha existência ainda por alguns dias! Sim, sim, sim! Tu, a tua sábia irmã Pêdra e... aquela que ainda hoje não tive a fortuna de ver, a tua mais que simpática irmã Silvestra; são todas três os anjos que me amparam, que me alimentam o corpo e a alma, por quem e para quem vivo, e morreria, se fosse mister! (p. 149)

*Mateus e Mateusa*

PÊDRA e CATARINA: (formando com as mãos pegadas umas nas outras um círculo em roda do pai) – Nosso papaizinho! Não há de se desgostar; Não há de se desgostar. Não há de chorar; não há de chorar (dançando) Nós havemos de amparar o nosso querido papai. (Um para as outras:) Vamos, pulemos, dancemos e cantemos, todos! Todos a uma só voz. (O pai vira-se ora para uma, ora para outra, cheio do maior contentamento; o sorriso não lhe sai dos lábios; os olhos são ternos, a face se franze de prazer, quer falar e apenas diz:) Meu Deus! Eu sou; eu sou tão feliz! Que... Sim, sou; sou muito feliz! (As filhas cantam:)



Nós somos três anjinhos;  
 E quatro éramos nós;  
 Que do céu descemos;  
 E o amor procuremos:  
 - Mataremos ao algoz  
 Destes dois nossos paizinhos!

Sempre fomos bem tratadas  
 Quer deste, quer daquela;  
 Não queremos que a maldade,  
 Para nossa felicidade,  
 Maltrate a ele ou a ela...  
 Mataremos tresloucadas!

(...)  
 De principados – exércitos  
 Temos também de virtudes!  
 De tronos! Não mudes,  
 Papai! Vivam as ordens!  
 - Para debelarmos facínoras!  
 - Para triunfarem direitos,  
 - As armas temos nos peitos!  
 - A força de milhões de espíritos!

(Terminando o canto, abraçarão todas o pai, e este a elas, banhados todos na maior efusão de júbilo.) (p.151-152)

### Mãe e filhas:

#### *A separação de dois esposos*

FARMÁCIA – Sentem-se, minhas filhas. Vocês hão de estar muito cansadas, com fome, com saudades da mamãe, não é? Conta-me Lídia, como está a tua camarada? E você, Idalina, há de me dizer como ficou o seu namorado; pois eu sei que já vai gostando do primo Pedrinho! Esta outra eu sei que não namora, nem é de muitas camaradagens, por isso eu nada pergunto a ela.

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

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

PLÍNIA – Tem as duas bonecas! (Rindo-se.) São bem boas, porque não se zangam, não choram, não incomodam a ninguém, nem pessoa alguma se incomoda com elas.

FARMÁCIA – Vocês hoje vieram muito tralhonas, muito espevitadas! Está bom, chega, não quero mais conversar! (p. 213)

*A separação de dois esposos*

ELAS – Esta mamãe é assim: se a gente não está, tem saudades; se está, zanga-se conosco! Está bom. Vamo-nos embora; vamos, Lídia, levanta-te, não sejas preguiçosa. Vamos cantando (dão os braços e cantam):

A mamãe consolar

Vieram as três filhinhas!

Mas ela tem zanguinhas

Que se não pode aturar

Assim vamos-nos embora,

À vizinha passear;

Vamos ver ela bordar,

Enquanto a mamãe chora!

(*Saem as três de braço como tinham entrado.*)

*Mateus e Mateusa*

Mateusa (aproximando-se às filhas) – Vão, meninas, vão fazer a sua costura! Está tudo marchando! Cada uma das senhoras tem na sua almofada o pano, a linha, a agulha e tudo o mais que é necessário para trabalhar até às duas da tarde. O que é de abordar para a Pêdra, está desenhado a lápis; os picados para a Catarina estão alinhavados; e a costura lisa, a camisa deste velho feio (batendo no ombro do marido), está começada. Tenham cuidado: façam tudo muito bem feitinho. (p. 155-156)

Conforme o exposto, a diferença entre estes dois tipos de relacionamentos é grande, sendo que a música de “culto ao pai” contrasta fortemente com a música de crítica à mãe. Igualmente o pai é cultuado em *O marido extremoso ou O pai cuidadoso* e provavelmente o seria em *Uma pitada de rapé* se a peça tivesse sido concluída. O fato de mãe e filhas se darem bem em *As relações naturais* é uma exceção que contempla filhas moças e pervertidas.

Em se falando de perversão, vamos às relações sexuais.

c) Não é raro encontrarmos corpos expostos nestas dezessete peças. Saias subindo, vestidos sendo levantados, mãos tocando seios, pernas à mostra – até a velha Mateusa é exposta. O adultério é tema freqüente nestas peças e muitas vezes o local de fluxo de amantes é a própria casa do casal. Sabe-se do divórcio, do chamado para a santificação do autor e de sua necessidade de manter relações sexuais com mulheres. Essa miscelânea de conflitos fez com que Qorpo-Santo elaborasse a “doutrina de comédia” para pensar o sexo de que falamos no capítulo 2 no item reservado à intertextualidade com o texto bíblico.

Embora a sexualidade se apresente como entrave à santificação, ela é extravasada em grande parte dos textos; personagens discorrem abertamente sobre ela no desejo de ter várias mulheres, no desejo de ter vários homens nos impulsos homossexuais, no toque do corpo. No entanto, enquanto algumas personagens extravasam sua sexualidade, outras reprimem a sua e a alheia, ou

abrem o olho para a fonte de tanta repressão, como o já citado “meio-demônio” Zeferino que diz que esta repressão vem da igreja.

São vários os exemplos sobre a liberdade sexual envolvendo vários parceiros e várias ocasiões para o sexo, como a proposta de Brás à Satanás, de os dois juntos possuírem Micaela em *Certa entidade em busca de outra* p. 273 e os vários parceiros que entram no mesmo quarto em *O marido extremoso ou O pai cuidadoso* p. 231, ou mesmo a oferta que Mancília faz de seus seios para matar a fome do Tenente em *Duas páginas em branco* p. 139. A poligamia aparece com Robespier e suas duas mulheres em *Lanterna de fogo*; a pedofilia aparece quando Fernando casa-se com a filha de apenas seis anos de seu criado em *Um assovio*; o incesto aparece quando Malherbe beija e entra em um quarto com sua filha Mildona em *As relações naturais*. O discurso sobre a liberdade sexual sai da boca de C-S, Zeferino e Robespier:

*A impossibilidade da santificação ou  
A santificação transformada*

Diversas direções tenho querido dar à população porto-alegrense... Falo dos homens e nas mulheres. Primeira: acabar a prostituição, o adultério pela prática do casamento de direito; e do simplesmente de fato. Segunda: enviar cartão com o número da casa e o nome da rua à senhora que deseja a companhia deste ou daquele homem. Terceira: liberdade de irem elas à casa do homem que desejem, como fazem na Turquia, visto que os aleitamentos e os convites puramente espirituais raras vezes têm bom êxito. Quarta, finalmente: os cartões podem expressar visitas amorosas ou de amizade com uma das palavras: amor, amizade... Ora, de que me havia eu de lembrar agora? Que todas as vezes que tenho feito algum presente, o entrego com palavras que claramente o patenteiam; ou remeto com iguais expressões à pessoa a quem eu quero obsequiar. E penso que assim devem proceder todas as pessoas bem educadas. (*Sai*) (p. 55)

*Lanterna de fogo*

Zeferino – (...) É por isso que sou de opinião que cada qual deve ter a liberdade de viver do modo que mais gozar; ou que mais conveniente julga ser! Do que serviria forçarmos um ente de nossa espécie a viver de certo modo, ou a praticar certos atos, que os consideramos ótimos, embora a nós eles nos tornem felizes; se esses entes, praticando-os, se consideram desgraçados? (...)

Robespier – É justamente essa a opinião minha a respeito! Já disse e repito que creio tanto na existência de Deus, que nos criou, nos vê, nos ouve, e até que satisfaz nossos desejos, como creio que não pode existir nenhuma família animal sem pai; vegetal sem semente; arbórea sem muda, ou haste de que brota e produz! Penso também que todo o homem deve ter a mais externa liberdade para gozar, do modo que mais lhe agrada, conhecendo, e mesmo fazendo-se o experimentar todos, como também que seus gozos não tragam desgraças a alguém, que tem direito como os outros entes de gozar e não sofrer! Tudo quanto é fora destes princípios é para mim bárbaro, desumano e cruel. (p. 297)

A homossexualidade, no entanto, é condenada. Mesmo assim, a população alegretense precisa saber que ela se faz presente no abuso de autoridade dos patrões. As personagens homossexuais são reprovadas nas rubricas que indicam que são as figuras mais esquisitas ou exóticas que se possam imaginar (cf. p. 104, 221 e 281). São reprovadas até mesmo por outras personagens homossexuais:

*A separação de dois esposos*

TAMANDUÁ – Tu ainda não sabes a quarta parte da nossa! Oh! Se tu soubesses.

TATU – (agarrando-o e com muito empenho) – Ora, amigo! Diz, anda, fala; eu quero ouvir-te.

TAMANDUÁ – Não! (Com aspecto impertinente:) Não digo nada. Não quero te fazer saltar ao teto de júbilo.

TATU – Mau! Ingrato! A gente quer tanto bem a ele, e ele ainda quer ter segredos. Quer ocultar-me coisas que me podem dar prazer.

TAMANDUÁ – Não digo! Não quero! (muito zangado e batendo com as mãos.) Estou com raiva.

TATU – Por que, meu queridinho? (afagando-o.) Que te fizeram?

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

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

TAMANDUÁ – Mas que queres? (ainda com aspecto impertinente.) Apaixonar-me por ti de todos os modos! Paixão da alma! Paixão do corpo! E, se tu não quiseses satisfazer este desejo ou loucura..., vou..., faço..., aconteço..., pego..., levo..., (atirando-lhe com as mãos), faço o diabo! (Gritando.)

TATU – Pois, já que se não contenta com o nosso casamento espiritual somente, sendo ambos homens, já que quer o imundo e absurdo casamento carnal, declaro-lhe que não sou mais seu sócio (empurrando-o).

TAMANDUÁ (empurrando-o também) – Pois eu também não sou mais seu! (Há a mais renhida luta entre eles, em que rompem chapéus, descalçam-se, rasgam casacos e findam a comédia saindo aos gritos:) Fiquemos sem chapéu, sem botas, sem camisa! Mas estamos divorciados carnalmente e espiritualmente. Não! Não! Não! (Perto das portas por onde tem de sair; e voltando o rosto para a cena, com os chapéus ou restos destes levantados:) Viva!... Viva!... Viva!...

(Deve descer o pano. Estes vivas algum tanto prolongados, como indicam os dois pontos, e com especialidade o último em que há numerosos.)

Em 18 de maio de 1866. Porto Alegre (p. 223-224)

As metáforas que relacionam homens e mulheres a objetos podem ser usadas para encerrar esta explanação. Esta idéia, surgida na *Ensiqlopédia*<sup>42</sup> tem continuidade nos textos teatrais. A seguir os exemplos de onde ela aparece:

*As relações naturais*

Inesperto – O tal meu amo entendia que cada botina que comprava e que calçava, era uma mulher que condenava ao matadouro dos seus desejos! E a tal minha ama procedia do mesmo modo quanto ao xale que a cobria; dizia: (pegando e pondo um xale) isto é masculino, está portanto relacionado com um homem, é novo; e por isso, assim como eu me cubro com ele, também há de me cobrir esta noite um bom moço! E assim é que não havia pai, nem filho, mãe ou filha que pudesse, nem por cinco minutos ter descanso e tranqüilidade em suas habitações. (p.174)

*Dois irmãos*

Roscália - “Era... (muito admirado) uma, mais uma, depois de tantas experiências, que ia fazer: vestir roupa nova para beijar mulher nova.” (p.

*A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*

AMÉLIA – Mal sabem eles, minha amiga, que nós não passamos de casas; e que , assim como entram em uma casa velha, por outra nova, nelas param, saem, etc., assim também podiam entrar em nós, sair, estar o tempo que lhes aprouvesse.

REVOCATA – Ah! Ah! Ah! Que lembrança! Que comparação bem-feita, minha querida amiga. Só mesmo a sua capacidade e inteligência podia produzir tanto, e tão bom.

AMÉLIA – Pois o que somos mais nós, minha querida amiga?

REVOCATA – Não, menina (dispense-me trata-la assim, visto que sou mais velha!) , isso não é sempre assim; pelo menos...

AMÉLIA – Estou convencida de que é!

REVOCATA – Pode ser! O mundo melhora todos os dias; novas coisas aparecem; assim como se renova quanto aos entes, também se renova quanto às coisas.

AMÉLIA – Não há que duvidar, minha querida amiga, o que digo é incontestável.

REVOCATA – Inda a senhora talvez não saiba de uma coisa, e é que bem poucos homens conhecem que os que mais adulam as mulheres são os que mais facilmente as gozam: sendo adulão, faz delas o que quer.

AMÉLIA – Sei, sei, minha amiga; mas não são todas, nem todos. Há algumas que querem antes desprezo para amá-los e respeitá-los.

REVOCATA – Pode ser! (p. 63)

<sup>42</sup> Por exemplo neste fragmento: “As roupas relacionam-se com as pessoas, principalmente homens com mulheres! – Dizia certo rapaz folgazão que pretendia desposar uma de suas muitas namoradas. Por exemplo – vesti hoje uma camisa relacionada com a dela... e os meus botões do peito o estão com os seus olhos... a gravata com o lencinho que usa no seu pescocinho de garça; a casaca com a roupeta; e o vestido com minhas calças... e se ela andasse de calças, estas o estariam infalivelmente com as minhas ceroulas. Estamos pois bem relacionados: alma com alma pela conversação e pelo desejo veemente de vermos – as confundidas por algum padre; roupas com roupas para que possam habitar confundidas nos mesmos baús. Só nos faltam pois as palavras santas do reverendíssimo – Estais casados! Para certamente relacionar nossos corpos e confundir nossas vidas”. (Qorpo-Santo in Espírito Santo, 2003, p. 106)

Considerando o papel que Qorpo-Santo atribui à mulher dentro do lar, roupa e calçado são metáforas apropriadas para o “uso” da mulher, pois esta deve servir ao homem costurando, cozinhando, limpando, enfim fazendo os trabalhos “próprios das mulheres” de forma que o homem apresente-se sempre bem cuidado e estes cuidados prestados por mulher o possibilitem um viver digno. A única vez que esta metáfora está relacionada a um homem é na fala de Mariposa citada por Inesperto em *As relações naturais*, ainda assim, a roupa usada é um xale, usado para cobrir ou proteger contra o frio. A metáfora mais comum para o homem é a comida. Questão lógica, uma vez que o homem é quem traz o suprimento para dentro do lar. Em *As relações naturais*, quando Impertinente traz Intérpreta para morar em sua casa, preocupa-se primeiro em informar-lhe que esta será bem tratada, mostrando-lhe um quarto cheio de roupas, outro de comida e a cozinha. Na mesma peça, as mulheres fazem “relações” entre homens por quem se interessam sexualmente e as comidas que os trazem à lembrança:

*As relações naturais*

UMA DELAS (*para o criado*) – Ora muito bem! Já se vê quanto é bom viver conforme as relações naturais. Eu gosto de mingau de araruta ou de sagu, por exemplo, como; e porque está relacionado com certo jovem a quem amo; ele aqui me aparece, e eu o gozo! Já se vê pois que, vivendo conforme elas, é em duplicata!

OUTRA – É verdade, Mana; eu, como a comida que mais gosto é coco e porque este se relaciona com certo amigo de meu pai, ele aqui também virá, e o meu prazer não será só o de paladar, mas também aquele que provém do amar!

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

MARIPOSA – Pois eu, como gosto muito do meu criado, e ele é mel de abelha, já se sabe o que eu de hoje em diante hei de sempre comer ou beber! (...) (:176).

Somando o que foi visto sobre as relações naturais e relações familiares pode-se concluir que a relação que se dá entre marido e esposa é simples, pois é a convenção que os une. Amor e paixão também estão presentes, geralmente entre personagens jovens e efusivas. Àqueles a quem a convivência já encobriu grande parte do prazer de estarem juntos, resta a convenção. É perceptível nas

personagens qorpo-santenses que a paixão machuca, frustra, agride. O “saber relacionar”, no entanto, acaba por ser um antídoto contra os danos causados pela paixão. Separar o material da emoção faz com que o homem e mulher sejam conscientes de seus atos, por conseguinte, aptos para escolher o modo de viver: se néscios, livres para usufruir das relações sem culpa – porém não sem juízo divino; se sábios, menos propensos a se entregarem às relações, não necessitando delas para viver, tornando-se imunes às relações tanto naturais quanto sociais. Assim, as metáforas quanto à utilidade da união conjugal se multiplicam e se repetem nas peças de Qorpo-Santo, trazendo à consciência das personagens a idéia de que são coisas, sendo válido seu uso.

Em um plano mais amplo que envolve as relações naturais, sociais e de poder, para que não sejam coisas, “ovelhas merinas” ou simples “entes da espécie humana”, é necessário que as personagens sejam distintas, separadas: santas. Assim retorna-se à narrativa a respeito do chamado para a santificação.

### Considerações finais

O propósito deste trabalho, quando ainda contido no projeto era simples: analisar as dezessete peças teatrais escritas por Qorpo-Santo em seis meses – os Seis meses de uma “enfermidade”. Neste primeiro momento, não poderia perceber o caráter excessivamente complexo deste material e o quanto esta análise demandaria de busca de referenciais interdisciplinares.

Quanto mais me aprofundava no material “etnográfico”, ou seja, as dezessete peças, mais me conscientizava de que estas peças não poderiam ser analisadas separadamente, nem de seu contexto histórico e social, nem de seu autor, nem umas das outras e mais, sem enfrentar a questão da loucura em sua relação com a literatura. A fronteira existente entre literatura e teatro nestas peças levou-me para mais perto dos referenciais teóricos da primeira.

Quanto ao contexto histórico, nos deparamos com três momentos: o período em que foram escritas (século XIX), em que foram descobertas (início do século XX) e em que foram aceitas (segunda metade do século XX). Começando pelo último, seria inviável a tentativa de classificação destas peças em qualquer corrente teatral moderna surgida a partir do século XX. Mas isto não se devia exclusivamente a diferenças de estilo teatral ou concepção cênica, mas nas diferenças existentes entre as concepções *textuais*: não é apenas um século que distancia Qorpo-Santo de autores do século XX, mas um século no qual ocorreram transformações sócio-culturais importantes para permitir a aceitação da “obra” que não era “obra”. As razões atribuídas a esta inadequação, por assim dizer, residiam no *texto*, ou (quem sabe), no *não texto*.

A *loucura* do autor, que em um momento o excluiu e em outro o incorporou ao gosto da classe artística foi compreendida neste trabalho a partir da leitura de Foucault em seus estudos sobre literatura e loucura. A abordagem foucaultiana se deveu ao fato de não importar a este trabalho a contribuição que a ciência fez em relação à abordagem neuropsiquiátrica da loucura, e sim, as implicações sociais que esta acusação traz: aceita ou rejeitada, a loucura é sempre o outro lado da razão.



A exclusão do louco no século XIX fez com que *Qorpo-Santo* em sua loucura buscasse estar de forma “agônica” e, certamente irônica, ao lado da “razão”, e lhe devolvesse o que lhe havia sido tomado: sua própria obra incompreendida, sua posição de autor, seus bens, sua família, sua inteireza como pessoa. Só assim seria lido e poderia realizar a “missão” para qual fora “chamado”: ser santo e instruir as pessoas para que também sejam salvas.

Quanto ao autor, considerando suas pulsões, seus desejos, suas saudades, sua angústia e seu humor, é possível afirmar metonimicamente que ele é a obra; não por esta conter os principais fatos da vida de Joaquim José, mas por trazer à existência a personagem *Qorpo-Santo*. Através do desenvolvimento da noção de pessoa em Antropologia e da compreensão da personagem na ficção, pôde-se entender como as escritas biográficas e autobiográficas se tornaram importantes a partir do século XX e, por conseguinte, para esta análise. Mas não apenas neste nível da pessoalidade e sua ficcionalidade. Tratou-se de pensar em que nível da escrita, em seus aspectos formais e de conteúdo, o autor poderia tornar-se um autor, mesmo sendo considerado um alienado.

Da mesma maneira, quanto à obra em si, os desafios foram inúmeros e complexos. Em primeiro lugar, não foi fácil enfrentar a relação entre obra e loucura neste nível, *textual*, mesmo porque, se Foucault forneceu uma aproximação analítica fundamental, *Qorpo-Santo* nos deixou às portas de um mundo excessivamente intrincado, uma “selva” excessivamente povoada de personagens, objetos, sentimentos, palavras, rubricas, movimentos, espaços, uma verdadeira parafernália de linguagem.

O moderno conceito de hipertexto possibilitou a compreensão de que as peças não poderiam ser apreendidas isoladamente, pois estabelecem correlações (*links*) freqüentes entre si. Dentre estas, aparecem os diálogos existentes entre a obra teatral *stricto sensu*, a *Ensiqlopédia* e a *narrativa bíblica*, claros a partir da concepção dialógica de *Bakhtin*, inspirador do ainda em desenvolvimento conceito de *intertextualidade*. Quanto à contribuição destes conceitos, observa-se que sem as chaves fornecidas, sem “ouvir” os diálogos que se cruzam nos textos e se arremessam para fora deles, seria difícil compreender qualquer uma destas peças

A partir da contribuição de Lévi-Strauss, veio a sugestão da análise estrutural das peças conforme a análise estrutural dos mitos, justamente o instrumento que foi o método inicial de organização do material etnográfico. A analogia possível com a narrativa mítica permitiu a organização da leitura das peças de *Qorpo-Santo*, de forma a facilitar a análise e dar sentido à idéia de hipertextualidade.

Tendo este conjunto de textos como o objeto de análise, pode-se compreendê-los como parte constituinte da relação entre a vida e a loucura do autor, base de um imaginado “triângulo estruturalista”, tendo como vértice o que se poderia chamar de *obra*, resultado problematizado, mediado pela relação entre vida e loucura. Sempre esteve no horizonte deste trabalho avaliar a delimitação deste conjunto de textos “dramatúrgicos” ou “literários” como apenas uma parte da obra como um todo. No entanto, estava claro, também, que esta parte dos seus *esqritos* possuía uma característica fundamental: foram concebidos durante os “seis meses de uma enfermidade”, e, portanto, ainda que ela tivesse uma relação intrínseca com o restante do que *Qorpo-Santo* produziu, era específica em função da sua “loucura”. Desta maneira, foi preciso refletir a partir da afirmação de Foucault de que “(...)a liberdade do louco só existe nesse instante e nessa imperceptível distância que o tornam livre para abandonar sua liberdade e acorrentar-se à sua loucura; ela está apenas nesse ponto virtual da escolha (...)”: poderia se dizer que o louco não escolhe estar ali, neste ponto, mas é notável que este sentido de “liberdade” faça toda a diferença na escolha da **escrita** para (um) o **teatro**, em *Qorpo-Santo*. Esta mesma “liberdade” que, em seguida, Foucault vai identificar como um “mecanismo do corpo”, “encarceramento dos fantasmas”, “necessidades do delírio”... onde mais senão num possível “teatro”, e mais, com tantas e tão disparatadas “vozes”?

Assim também foi possível problematizar a relação entre autor e personagens, que se confundem e contracenam entre si num misto de problemas reais e situações ficcionais, nas quais a personagem *Qorpo-Santo*, criada por José Joaquim de Campos Leão, é por sua vez criadora de outras personagens; assim, as vozes ouvidas pelo autor são agregadas e ganham presença na “audição” dos

textos. Os conflitos reais são fatores geradores de temas para o campo ficcional. As falas, desconexas e turbulentas, se encontram sempre “apressadas” em reescrever o passado e sugerir um futuro melhor para a “humanidade” numa tentativa do autor em posicionar-se ao lado da razão para que sua obra seja “obra”.

Assim como Lévi-Strauss viu que o estudo do mito jamais teria um fim, visto que novas versões surgem constantemente abrindo novas possibilidades de interpretação, considero que estas peças abrem margem para uma imensa variedade de temas, que certamente possibilitarão a discussão de muitos mais.

Como foi visto ao propor o diálogo entre antropologia e literatura sobre a loucura apenas foram apontados alguns aspectos de cada uma destas áreas do conhecimento no encontro com a *esqrita qorpo-santense*. Os temas levantados – noção de pessoa, personagem, biografia, autobiografia, intertextualidade, hipertextualidade, compressão tempo/espço, narrativa cíclica, loucura e liberdade, loucura e razão, poderão dialogar com trabalhos posteriores e também procurar para além deste texto, outras leituras hipertextuais.

Pela demanda de recorte, tive que optar por excluir da análise outros aspectos contidos nestas peças, que são de meu interesse, como por exemplo, as *rubricas* como textos situados à margem do texto teatral. Embora a proposta de análise tenha ficado restrita às falas das personagens, fica nítido que as rubricas, contém muito mais informações do que aquilo a que se referem diretamente.

Findo o trabalho? Ao contrário. A partir deste sopro, como o proposto no início, a névoa apenas começa a se dissipar.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR**, Flávio. *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre: A Nação, Instituto Estadual do Livro, 1975.
- ARANTES**, Marco Antonio. *Qorpo-Santo: inovação e conservação*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- ASSIS BRASIL**, Luiz Antônio de. *Cães da Província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- BARTHES**, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BÍBLIA de Estudo de Genebra**. São Paulo e Barueri, Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil: 1999.
- BILAARDT**, Cid Ottoni. *Redes textuais literárias ou a noção de Hipertexto e a literatura contemporânea*. Disponível em [http://www.ufpe.br/nehete/hipertexto2007/anais/ANAIS/Art17\\_Bylaardt.swf](http://www.ufpe.br/nehete/hipertexto2007/anais/ANAIS/Art17_Bylaardt.swf)
- BOURDIEU**, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas – SP, Papyrus, 1996.
- CANDIDO**, A.; Rosenfeld, A.; Prado, Décio de A.; Gomes, Paulo E. S. *A Personagem de Ficção*. São Paulo – SP. Coleção Debates. Editora Perspectiva: 1998.
- CASTRO**, Eduardo Viveiros de. *Romeu e Julieta e a origem do Estado* [em colaboração com Ricardo B. de Araújo], in: Gilberto Velho (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977, pp. 130-169.
- COSTA**, Luis Artur e Fonseca, Tânia Mara Galli. *A construção da civilidade: urbanismo, arquitetura e loucura na Porto Alegre de fins do século XIX e início do XX*. Revista *Arquitextus* 101.06 ano 9, outubro 2008. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/105>
- DUMONT**, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da sociedade moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- DOUGLAS**, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa, Edições 70, 1991.
- ESSLIN**, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- GEERTZ**, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Zahar. Rio de Janeiro, 1973.

\_\_\_\_\_. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

**GEORGE E. Marcus** and Michael F. Fischer. *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

**HALL, Stuart**. Identidade Cultural na Pós-modernidade in *Globalização*. Disponível em: <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/hall4.html>

**FOUCAULT**, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_, Michel. A loucura, a ausência da obra In *Ditos e Escritos I: Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1999.

\_\_\_\_\_, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

\_\_\_\_\_, Michel. Prefácio à transgressão In *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_, Michel. A linguagem ao infinito In *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens/Vega, 2002

\_\_\_\_\_, Michel. O círculo antropológico in *História da loucura*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_, Eudinyr. *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 1988.

**GOFFMAN**, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

**LEACH**, Edmund. *As idéias de Lévi-Strauss*. São Paulo: Modernidade/Cultrix, 1970.

**LÉVINAS**, E. *Entre nós. Ensaio sobre a alteridade*. RJ., Petrópolis, 1997 p. 27

**LÉVI-STRAUSS**, Claude. "A análise estrutural em Lingüística e Antropologia" in *Antropologia Estrutural*. Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro, 1975.

\_\_\_\_\_ “A estrutura dos mitos” in *Antropologia Estrutural*. Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro, 1975.

\_\_\_\_\_ “Mitologia e ritual” in *Antropologia Estrutural Dois*. Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro, 1976.

**MACHADO**, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

**MARCUS**, George E. & Fischer, Michael M.J. (1999, 2nd edition) *Anthropology as a Cultural Critique*. Chicago, University of Chicago Press.

**MARINHO**, Rodrigo Costa. *Santificar o louco ou enlouquecer o santo: loucura e ruptura na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Dissertação de Mestrado. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2008.

**MAUSS**, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU, 1974.

**MIRANDA**, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte, Editora UFMG, 1992)

**ORTNER**, Sherry B. “*Theory in Anthropology since the sixties*”, in Society for Comparative Study of Society and History, 1984, vl 26, no.1

**PALLOTTINI**, Renata. *A construção do personagem*. Editora Ática, São Paulo, 1989.

**PAVIS**, Patrice. *Dicionário de teatro*, São Paulo, 1999.

**PRADO**, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: USP, 2003.

**QORPO-SANTO**. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: MEC-SEAC-FUNARTE-SNT, 1980.

**QORPO-SANTO**. *Miscelânea Quiriosa*. in Espírito Santo, Denise (org.) Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

**SCHECHNER**, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. London and New York, Routledge, 2002.

**SAMOYAUULT**, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo, Aderaldo e Rothschild, 2008.

**SCHIAVONI**, Alexandre Giovani da Costa. *Corpo e loucura na Porto Alegre do final do século XIX*. In LEAL, Olinda Fachel (org.) *Corpo e significado. Ensaio de Antropologia Social*. Porto Alegre, Editora Universidade UFRGS, 2001.

**SILVA**, Hécio Pereira. *Qorpo-Santo: Universo do Absurdo*. Rio de Janeiro. Colégio Pedro II (Biblioteca do Professor do Colégio Pedro II, série extra 1), 1983.

**SILVA**, Jorge Anthonio e. *Arthur Bispo do Rosário: arte e loucura*. 2ª edição – São Paulo: Quaisquer, 2003.

**STOLL**, Sandra Jacqueline. *Espiritismo à brasileira*. São Paulo, Edusp, 2003,

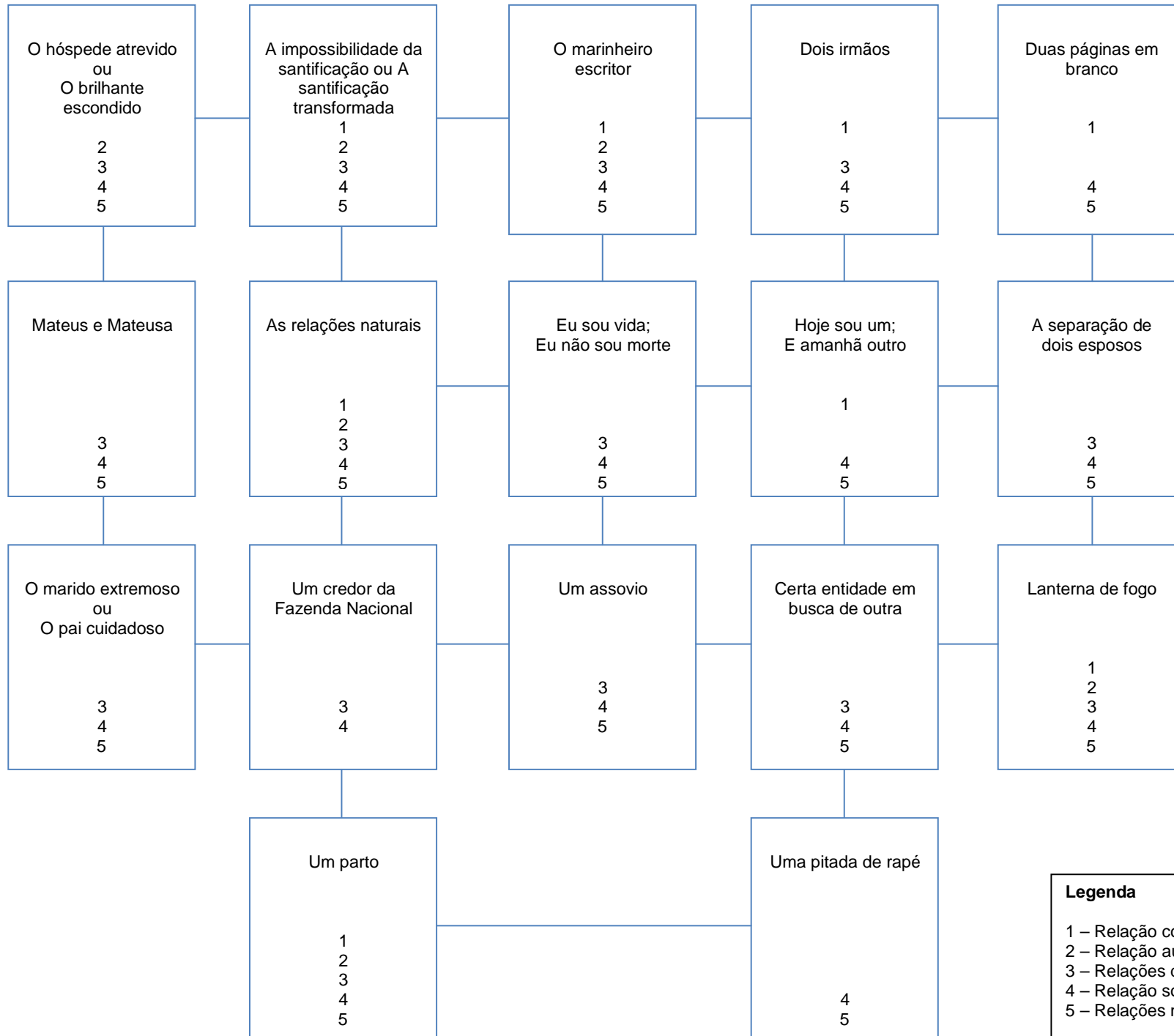
**TURNER**, Victor. *O Processo ritual*. Rio de Janeiro, Vozes 1974.

**ZANI**, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. Revista Em Questão, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan/jun 2003.

**ANEXOS**



## Esquema de relações entre as peças



## Classificação temática

