



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



THIAGO DE FREITAS SANTOS

QORPO-SANTO, ENCENADOR DE SI MESMO

Feira de Santana, BA
2012

THIAGO DE FREITAS SANTOS

QORPO-SANTO, ENCENADOR DE SI MESMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira

Co-orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

Feira de Santana, BA
2012

THIAGO DE FREITAS SANTOS

QORPO-SANTO, ENCENADOR DE SI MESMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em agosto de 2012.

Professora Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira
Orientadora - UEFS

Professor Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz
Co-orientador - UFBA

Professor Dr. Adeítalo Manoel Pinho
UEFS

Professor Dr. Diógenes André Vieira Maciel
UFPB

Ficha Catalográfica: Biblioteca Central Julieta Carteado – UEFS

S12q Santos, Thiago de Freitas
Qorpo-Santo, encenador de si mesmo / Thiago de Freitas Santos. – Feira de Santana, BA, 2012.
125 f.

Orientadora: Elvya Shirley Ribeiro Pereira
Co-orientador: Márcio Ricardo Coelho Muniz

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)– Universidade Estadual de Feira de Santana, Departamento de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2012.

1. Literatura brasileira – Teatro – Crítica e interpretação. 2. Qorpo-Santo, José Joaquim de Campos Leão – Ensiqlopédia. 3. Metateatro. 4. Obra aberta. I. Pereira, Elvya Shirley Ribeiro. II. Muniz, Márcio Ricardo Coelho. III. Universidade Estadual de Feira de Santana. IV. Departamento de Letras e Artes. V. Título.

CDU: 869.0(81)-2.09

Às atrizes do meu palco:
Judith, Solange, Marianas e Maria.

AGRADECIMENTOS

Prof. Dr. Jorge de Souza Araújo, que me apresentou a obra de Qorpo-Santo.

Prof. Dr. Márcio Coelho Muniz pela disponibilidade em acolher as falhas desta dissertação, sugerir mudanças, indicar paralelos e revisar o texto final. Meu muito obrigado!

Prof. Dra. Elvya Pereira por aceitar tomar parte na construção deste trabalho.

Luciano Penelu pela camaradagem e companheirismo desde os tempos de graduação. Aos colegas de turma, especialmente Ricardo Pacheco e Thiago Lins.

Solange de Freitas, mamãe, por toda dedicação e influência.

Mariana Paes, companheira inseparável, que animou cada passo desta travessia.

RESUMO

Em 1877 o gaúcho José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo imprimiu por conta própria, com a exceção de um dos nove volumes, sua obra completa, a *Ensiqlopédia ou Seis mezes de huma enfermidade*. A construção do projeto enciclopédico revela em alguns momentos um processo de criação conturbado, como se o autor tivesse correndo contra o tempo, sem possibilidades de correções, às vezes num fluxo ininterrupto de criação. O teatro, por exemplo, todo ele datado, teria sido escrito em apenas seis meses, de janeiro a junho de 1866. O presente trabalho gira em torno de como Qorpo-Santo realizou um teatro que demonstra a todo tempo seu caráter de artificialidade, seja através de sua auto representação, de personagens conscientes de si mesmas, ou do teatro-dentro-do-teatro. Também discutimos o conceito de *obra aberta*, e destacamos a “abertura” que Qorpo-Santo concede ao leitor. Uma liberdade de intervenção que parte duma consciência própria de que sua obra é incompleta, talvez até mesmo imperfeita. Ironicamente, o dramaturgo gaúcho intitulou sua obra completa de *Ensiqlopédia*, o que sugere uma pretensão de universalidade, de completude. No entanto, o que se realiza é um teatro repleto de imperfeições, não estéticas, mas reflexo da condição humana, de um mundo caótico e fragmentado.

Palavras-chave: Qorpo-Santo. Metateatro. *Obra aberta*. *Ensiqlopédia*.

ABSTRACT

In 1877 José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo privately printed, with the exception of one of the nine volumes, his complete work, the *Ensiqlopédia ou Seis mezes de huma enfermidade*. The construction of the encyclopedia project reveals at times a troubled process of creation, as if the author had a race against time, with no possible corrections, sometimes in an uninterrupted flow. The theater, for example, all of it dated, was written in only six months, from January to June 1866. This work revolves around of how Qorpo-Santo produced a theatre that demonstrates all the time its artificial nature, either by his self-representation, conscious characters, or the play within the play. We also discussed the concept of *openwork*, and highlighted the “opening” that Qorpo-Santo gives to the reader. A freedom of speech that comes from self-consciousness, that his work is incomplete, perhaps even imperfect. Ironically, the playwright titled his work *Ensiqlopédia* (encyclopedia), suggesting universality. However, what takes place is a theatre full of imperfections, not aesthetics, but as reflect of the human condition, a chaotic and fragmented world.

Keywords: Qorpo-Santo. Metatheatre. *Openwork*. *Ensiqlopédia*.

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	8
1 DUAS PÁGINAS EM BRANCO	18
1.1 A “obra aberta” entre a tradição e a rasura.....	18
1.2 Metaficções em diálogo.....	23
2 A AUTORREFLEXIVIDADE DO TEATRO DE QORPO-SANTO	39
2.1 Qorpo-Santo multiplicado en(cena)	40
2.1.1 <i>A impossibilidade da santificação</i> ou <i>A santificação transformada</i>	44
2.1.2 <i>Um parto</i>	50
2.1.3 <i>Um credor da Fazenda Nacional</i>	53
2.1.4 <i>Hoje sou um; e amanhã outro</i>	55
2.2 Os sonhos, sonhos são.....	59
2.2.1 <i>Lanterna de fogo</i>	60
2.2.2 <i>O marinheiro escritor</i>	66
2.3 O ato de fingir.....	69
2.3.1 <i>Dois irmãos</i>	71
2.3.2 <i>A impossibilidade da santificação</i> ou <i>A santificação transformada</i>	75
2.3.3 <i>O marinheiro escritor</i>	76
2.4 Personagens-escretores.....	78
2.4.1 <i>Duas páginas em branco</i>	80
2.4.2 <i>O hóspede atrevido</i> ou <i>O brilhante escondido</i>	83
2.4.3 <i>Eu sou vida; eu não sou morte</i>	87
2.5 As relações naturais, o caso do teatro-dentro-do-teatro	90
3 À GUISA DE CONCLUSÃO OU UMA PITADA DE RAPÉ.....	101
3.1 <i>A obra aberta</i> de Qorpo-Santo.....	107
3.2 A época e a recepção tardia da obra de Qorpo-Santo.....	114
REFERÊNCIAS.....	120

PRÓLOGO

O escritor só descansa quando não tem que escrever
(Qorpo-Santo, 2003, p. 33).

O ano é 1877. A cidade, Porto Alegre. Qorpo-Santo, uma espécie de segundo ser, de fato pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, então com 48 anos, edita e publica em sua tipografia particular cerca de 200 cadernos manuscritos de sua autoria. Essa reunião, composta por nove volumes dos mais variados textos, viria a ser sua obra completa: a *Ensiqlopédia ou Seis mezes de huma enfermidade*¹. A essa altura, ele não mais colabora para os jornais nos quais, entre 1852 e 1873, costumava publicar. Um destes de sua própria autoria, intitulado *A Justiça*, publicado espaçadamente por alguns meses, entre 1868 e 1871².

Sua *Ensiqlopédia* é composta por uma incrível diversidade de temas e gêneros, na qual se pode encontrar, entre outras coisas, aforismos, cartas, prosa satírica, poesia, teatro, biografia, crônica, um romance e uma tragédia em 74 atos (os dois últimos em volumes ainda não encontrados)³. Até aqui nenhuma surpresa, exceto a ampla heterogeneidade da obra, acrescida a seu aspecto dessacralizante, de uma espantosa nivelção de estilo e dicção literárias, em que baixo e sublime mesclam-se mutuamente.

Sabe-se que o autor produziu durante um período relativamente longo, entre 1852 e 1877. Entretanto, parte desses anos foi sacrificada em razão de processos judiciais e de suas consequências, provenientes das acusações de loucura que lhe foram ditadas, inclusive por sua própria esposa. Acuado, Qorpo-Santo chegou a ficar internado duas vezes em instituições mentais no Rio de Janeiro, em 1867 e 1868, a fim de que lhe avaliassem o caráter psicológico. Imaginemos a situação do homem

[...] a ser injuriado, *qaluniado*, roubado, inabilitado moralmente para a *jerensia* de meus bens tão lícitamente *adquiridos*: *prezo*, processado pelos próprios *qrimis qontra* minha pessoa e estes, *qometidos*; obrigado a viajar

¹ Usaremos ao longo da dissertação, em casos específicos, a grafia própria do autor, que chegou a propor uma reforma ortográfica da língua portuguesa.

² Todas as informações históricas a respeito de Qorpo-Santo, incluindo datas e feitos, foram extraídas do livro *Os homens precários*, de Flávio Aguiar (1975), e do estudo crítico de Guilhermino César, em introdução ao *Teatro completo* de Qorpo-Santo, edição de 1980.

³ Sua *Ensiqlopédia* é composta por nove volumes, três deles ainda não encontrados. Os outros estão digitalizados no *site* da PUC do Rio Grande do Sul. O teatro completo foi publicado pela primeira vez em 1980, por Guilhermino Cesar. Outros textos, incluindo poesia e aforismos, foram publicados pela pesquisadora Denise Espírito Santo, no livro *Miscelânea Quriosa* (2003).

esqoltado qomo um qriminozo ou algum desgraçado rqurta; metido em gazas de saúde, e em hospitais qomo se sofresse alguma enfermidade; ameaçado de ferros! (QORPO-SANTO, Queixa, 2003, p. 113).

Na melhor das hipóteses, a internação em casas de saúde, para ele, poderia representar a oportunidade de certificar abertamente, através dum exame de sanidade, sua condição normal perante o público; enquanto que para este, era como um antídoto para aquietar o “louco”. Protagonista desse turbilhão, o autor corria desesperadamente contra o tempo para pôr em prática sua devoção pela literatura, para ele como um escape da insuportável realidade em que se apresentava então. Em meio a todo esse alvoroço, deixou apenas alguns textos com títulos, e poucos datados. A maioria produzido entre 1862 e 1871. O que nos interessa na redação deste estudo é o volume IV, composto por dezessete comédias, dos nove volumes que constituem a obra completa do multifacetado escritor gaúcho.

Não sabemos até que ponto Qorpo-Santo realmente sofreu um surto psiquiátrico, como dizem inclusive alguns críticos de sua obra, ou se simplesmente suas ideias e ações foram entendidas como “loucas”, principalmente por conta de certas invenções/inoações, tais como a reforma da ortografia ou a criação do primeiro letreiro luminoso de Porto Alegre, que ilustrava sua tipografia. Para a época, meados do século XIX, esse tipo de atitude era completamente extravagante, ainda mais numa província geograficamente distante dos centros culturais do Brasil, marcada por duas guerras de longa duração, a Revolução Farroupilha (1835-1845) e a Guerra do Paraguai (1864-1870). Nesse sentido, parece-nos plausível que o imaginário popular tenha distorcido a figura de Qorpo-Santo, julgando que ele estivesse fora de seu próprio eixo, representando perigo para a sociedade.

Este estudo não será pautado por essa questão. Nosso foco é o texto literário, muito embora este possua um intenso entrelaçamento com a vida real, sobretudo porque Qorpo-Santo transformou-se em personagem de si mesmo em vários momentos de sua obra. Ao transpor sua vida para a literatura, o autor criou uma ficção de ampla subjetividade, unindo realidade e fantasia. Vida e obra mesclam-se intimamente, a ponto de quase só encontrarmos dados biográficos sobre Qorpo-Santo por meio de seus escritos. Por isso podemos dizer que sua obra, em várias oportunidades, tem caráter de testemunho; que são textos escritos ao sabor dos conflitos da vida pessoal.

Exilado em seu próprio lar, sua vida pode ser resumida a esse ato literário de confissão. Relegado, o escritor não viu outro caminho para (re)significar sua existência, a não ser através da escrita. Talvez por isto Qorpo-Santo se insere no campo do desconhecido, numa

região totalmente privada de certezas. O autor fez o possível para, através da literatura, colocar-se para fora de si e para dentro do texto, como se sua imagem fictícia contribuísse para resgatar o que em vida havia se perdido, até mesmo reconhecimento e dignidade. Por isso, pode-se dizer que ele é um escritor sem território definido, não pertencendo a um lugar determinado. Provavelmente, por razão desse afastamento, tenha sido possível enveredar-se por diferentes territórios da literatura, o que o torna enigmático por natureza.

As atribuições enfrentadas por Qorpo-Santo, entre processos judiciais para manter seus bens e internamento em instituições psiquiátricas, possivelmente o tornaram conhecido, o que não garantiu que seus escritos fossem lidos, com a exceção presumível para as publicações jornalísticas, por terem maior circulação. Sua dramaturgia ficou exatos 100 anos sob uma áspera camada de poeira, até que foi trazida à luz pelo esforço de Aníbal Damasceno Ferreira e Antônio Carlos de Sena, em 1966. Neste ano foram apresentadas pela primeira vez ao público as comédias *As relações naturais*, *Mateus e Mateusa*, e *Eu sou vida; eu não sou morte*⁴.

Aos olhos de seus contemporâneos a volumosa *Ensiqlopédia* ou *Seis mezes de huma enfermidade* não passa de escritos frutos de alucinações. Esse é o juízo crítico da época e também dos anos subsequentes. Contudo, apesar do ostracismo de cem anos que separa a dramaturgia de Qorpo-Santo dos palcos, seu nome e obra, antes de 1966, já apareciam através de alguns comentários, frequentemente sarcásticos e pejorativos, sobretudo envolvido nas polêmicas modernistas a partir da Semana de Arte Moderna. Em 1925, por exemplo, o escritor gaúcho Roque Callage chegou a reivindicar ironicamente para Qorpo-Santo “a glória de ter sido o verdadeiro fundador da escola 'futurista' no Brasil” (*apud* AGUIAR, 1975, p. 29). Ao compará-lo com os poetas modernistas, Callage chega à conclusão de que os novos são ainda mais idiotas e malucos que o poeta gaúcho. Também Múcio Teixeira, ao comentar numa entrevista o Futurismo de Marinetti e a nova safra de poetas brasileiros, atribuía à Qorpo-Santo a ideia de fundação daquela escola literária que estava afrouxando o miolo de muita gente. Era este o tom dos comentários a respeito do autor gaúcho, que desde a década de 20 teve seu nome veiculado pelos passadistas para apequenar a imagem dos modernistas. Diziam, entre outras coisas, que Qorpo-Santo, apesar de louco, produzira melhor poesia do que a realizada pelos poetas de 22.

⁴ Aníbal Damasceno foi quem “descobriu” a obra de Qorpo-Santo nas mãos de Dário Bittencourt, que possuía um fascículo da *Ensiqlopédia*, no qual havia algumas peças do autor. Aníbal leu algumas delas e ficou impressionado, despertando nos companheiros de literatura o gosto pelo “esquisito” escritor gaúcho. Antônio Carlos de Sena foi o grande responsável pela primeira montagem e apresentação das peças de Qorpo-Santo. Estas informações foram extraídas de Janer Cristaldo, em *Qorpo-Santo de corpo inteiro*.

Para Flávio Aguiar, autor de *Homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*, de 1975, essa aproximação é possível, apesar da diferença de quase sessenta anos que separa o dramaturgo e poeta gaúcho dos modernistas brasileiros. O crítico acrescenta ainda que as escolas literárias desde 1922, embora tão sensíveis à brasilidade, perderam a oportunidade de reconhecer no escritor do século XIX um precursor conterrâneo, tanto na poesia como no teatro.

O rumo das coisas tomou outra direção, sua obra deixou de ser vista unicamente como produção dum sujeito curioso, quando na noite de 26 de agosto de 1966,

Aos olhos do público desfilavam figuras que lembravam — no traje, no linguajar e em algumas preocupações — as pudicas e insuportáveis Cocotas, Chiquinhas, Filipas e as cândidas vovós que o teatro brasileiro do século XIX consagrara como personagens desta terra. Mas apareciam curiosamente deformadas, cheias de duplos e maliciosos sentidos (AGUIAR, 1975, p. 21-22).

A descrição de Flávio Aguiar resume o olhar do público em relação à estreia, no palco do Clube de Cultura, em Porto Alegre, de três comédias de Qorpo-Santo. O caráter paródico, a ação rápida, o inconformismo e o *nonsense*, aliados ao sucesso do Teatro do Absurdo no pós-guerra, talvez tenham sido os maiores responsáveis para que a crítica interpretasse as peças do autor como vinculadas à escola europeia, e o autor como um “Ionesco do século XIX”.

Décio Pignatari, em *Contracomunicação*, de 1971, dizia que “a seu propósito (Qorpo-Santo), no sul, lembram Ionesco e o 'teatro do absurdo'. As analogias não são difíceis de ser localizadas” (*apud* FRAGA, 1988, p. 20). Guilhermino César, organizador da primeira edição do teatro completo de Qorpo-Santo, de 1980, compartilha a mesma opinião, ao dizer que o dramaturgo gaúcho foi, com toda certeza, o criador do “teatro do absurdo”. No volume *Qorpo-Santo, As relações naturais e outras comédias*, de 1969, o crítico reafirma que:

A importância da sua obra precursora do teatro de Ionesco, de Ghelderode, de Jarry e de Vian, será um dia unanimemente reconhecida. As soluções de Ionesco, levando ao humor pelo absurdo, não representam nenhuma novidade, ante o que realizou modestamente, no mais complexo desamparo social, o autor gaúcho morto em 1883 (*apud* FRAGA, 1988, p. 21).

Yan Michalski, em 1968, no *Jornal do Brasil*, declarou que “o autor gaúcho é, muito provavelmente, o primeiro precursor mundial do teatro do absurdo” (*apud* FRAGA, 1988, p. 21). Já em 1972, em um artigo intitulado “Qorpo-Santo: o teatro do absurdo nasceu no

Brasil?”, Michalski responde à pergunta feita no título do artigo: “até prova em contrário, sua obra é a primeira, no mundo inteiro, a revelar a maioria das principais características daquilo que, corretamente ou não, convencionou-se hoje em dia chamar de teatro do absurdo” (loc. cit.).

Apesar dos frequentes comentários depois da estreia em 1966, até 1975 o único estudo que existia sobre a obra de Qorpo-Santo era o de Guilhermino César, prefácio do *Teatro completo*, publicado pela Fundação Nacional de Arte. Somente com *Homens precários*, de Flávio Aguiar, o escritor gaúcho passa a ser estudado profundamente, numa perspectiva mais analítica. Realmente, com a pesquisa de Aguiar o teatro qorpossantense é erguido a um novo patamar estrutural, sobretudo por se tratar dum livro que contempla várias características da dramaturgia do autor, desde as mais simples às mais complexas considerações.

A estreia de Qorpo-Santo nos palcos causou acaloradas discussões. No final dos anos 60, o Teatro do Absurdo reverberava suas influências no Brasil e, talvez por isto, tanto a crítica da época quanto a seguinte tenham inferido uma relação entre o dramaturgo gaúcho e os autores europeus, especialmente Beckett e Ionesco. A crítica também se referiu à obra de Qorpo-Santo como resultado de manifestações de loucura, destacando que genialidade e insanidade podem caminhar lado a lado. Eudinyr Fraga, ao contrário, tratou de descartar o rótulo de absurdo, acrescentando uma feição surrealista ao teatro do dramaturgo do século XIX, sobretudo por causa da escrita automática e dos fluxos de consciência de vários textos seus. Também em *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, de 1991, Leda Maria Martins destaca a modernidade do autor, apontando inclusive para o caráter de metateatralidade e artificialidade de sua dramaturgia. Entretanto, apenas um dos capítulos do estudo crítico da autora atem-se ao metateatro, “Efeitos de ilusão: a cena metateatral”. É a partir dessa carência que nossa dissertação procura destacar a importância de Qorpo-Santo ao fazer uso de recursos metateatrais. Acredita-se que esta análise contribuirá para os estudos sobre o autor no Brasil, complementando o que já existe em termos críticos.

Nosso tema de pesquisa requer uma análise em relação ao que o continente europeu produziu. No Brasil do século XIX, marcado profundamente pela escola realista, parecia impossível que um escritor retomasse a tradição shakespeariana e cervantina de refletir sobre a própria arte no interior dos textos, com a exceção óbvia de Machado de Assis, a quem vamos recorrer em certo momento de nossa análise. Na contramão da época, o teatro de Qorpo-Santo pode ser avaliado comparativamente com essa qualidade autorreferencial de autores como Shakespeare e Cervantes.

Vimos que os processos judiciais marcaram fortemente a vida do escritor gaúcho,

sobretudo porque a partir do momento em que foi pela primeira vez acusado de estar louco passa a escrever compulsivamente. Qorpo-Santo já tinha alguma atividade literária, mas foi durante a luta para provar sua condição mental que intensificou a escrita, num período em que sua “íngnata e nojenta imaginação” obrigou-o a trabalhar com incrível rapidez. Escrevia uma peça num único dia e algumas mesmo em poucas horas de trabalho, e em seis meses escreveu, pelo menos, dezesseis das suas dezessete peças de teatro hoje conhecidas. Isso nos leva a indagar outros motivos para o início de sua atividade como escritor. Sua biografia, ainda que curta e repleta de subjetividades, pode nos revelar detalhes significativos sobre autor e obra. Em trechos da *Autobiografia ideal*, um excerto da *Ensiqlopédia*, Qorpo-Santo revela que o início de sua atividade literária está relacionado ao seguinte fato: “Foi exactamente quando começaram taes actos violentos que eu comecei tãobem a tomar notas para nesta última dacta escrever a Enciclopedia (sic)” (1877, p. 3). A nota se refere a supostos atos violentos, que acreditamos estar relacionados às acusações de loucura, e de não poder gerir nem a seus bens nem a si próprio.

Outro indicativo refere a uma influência externa, como se tivesse começado a escrever após uma subida ao céu: “Se meu corpo era pura carne animada de hum pouco de espirito, 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” (1877, p. 3). Metaforicamente, podemos perceber uma tendência mística na formação do escritor. A crença em uma inspiração divina seja talvez influência do período romântico, que a esta altura, final do século XIX, ainda reverberava suas marcas, principalmente no Brasil. Além disso, o trecho transcrito acima, apesar de bastante subjetivo, parece nos esclarecer a escolha do escritor pela alcunha Qorpo-Santo, pseudônimo que por si só revela a criação de um segundo ser, condicionado à criação literária, um criador de mundos, autor personagem de sua obra.

Os dados autobiográficos são importantes para uma melhor apreciação da obra, principalmente porque alguns deles estão relacionados a temas centrais de seu teatro, a exemplo do adultério. Quanto a isso, afirma o autor em sua autobiografia ter sido repassado de indignação quando na idade de três anos presenciou uma mulher casada e um transgressor do nono preceito das leis divinas. Esse primeiro grande evento na vida de Qorpo-Santo marcou profundamente sua psique, de maneira que em grande parte de sua obra dramática, apesar de ficcionalizados, os temas ligados a sua vida pessoal são recorrentes.

Esse tipo de análise, na qual buscamos detalhes minuciosos em textos tidos como secundários da obra do autor, caracteriza-se como uma espécie de crítica genética, que segundo Philippe Willemart, em o *Universo da criação literária* (1993), é quando o crítico

investiga a obra de arte a partir de sua gênese. Isto é, partimos da hipótese de que a criação literária exige tempo, dedicação e disciplina por parte do escritor. Quando nos deparamos com a obra já pronta temos a impressão de que ela é produto simplesmente da criatividade do escritor, sem levar em consideração o processo de correções, pesquisas e esboços. Este tipo de abordagem crítica rompe, de certo modo, com a imagem romântica do poeta inspirado por uma musa. Segundo Willemart, o interesse pelo prototexto ou por qualquer tipo de escritura anterior ao texto publicado vem desde Goethe, passando por Novalis e Schlegel, autores que de uma maneira ou de outra se preocupavam com a composição literária.

Nosso estudo do teatro de Qorpo-Santo deseja empreender uma abordagem semelhante, pois pretendemos examinar o sistema de criação do autor. O metateatro em sua obra, por exemplo, é fruto desse processo, dum teatro pensado e cru, sem correções posteriores. O poema que segue ilustra sua obsessão pela escrita. Além disso, os versos abaixo revelam a tendência por um sistema de criação bruto, feito, se possível, com a lâmina afiada dum canivete.

À meia noite

Com lápis rombundo escrevo
 Por falta de um canivete
 Mas inda assim me diverte
 Borrões que a fazer m'atrevo.
 Enquanto andar a galope,
 Quer como compositor,
 Quer como poetador,
 Não preciso de envelope.
 Eu sou a vida
 Eu não sou a morte.
 Esta é a sorte.
 É minha lida (2003, p. 56).

A prática literária do autor é uma enxurrada de ideias, sem espaço para padronização temática e estilística, como destaca nos versos “borrões que a fazer m'atrevo/não preciso de envelope”. A grande maioria de suas peças foi escrita em poucas horas, como se correndo contra o tempo, muitas vezes guiadas por uma escrita automática. Além disso, o autor usa a palavra “borrões” ao se referir a seus escritos, o que significa certo senso próprio de imperfeição, que emana de vários textos. Ao final de *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*, por exemplo, o autor revela que: “Esta comédia é apenas um borrão que deve passar pelas correções necessárias antes de ser impressa, tanto mais que foi escrita das 11 horas da noite de 30, às 3 quando muito da madrugada de 31” (2001, p. 41). Apesar de não termos acesso aos

manuscritos, podemos perceber em diversos momentos o autor no processo de criação expondo suas dúvidas, explorando opções e muitas vezes brincando com o desenvolvimento de suas comédias.

São raros os chamados prototextos, conceito de Philippe Willemart, na obra de Qorpo-Santo, pois ele escrevia sem antes rascunhar e sem correções posteriores. Contudo, se levarmos em consideração que a maioria de seus textos foi escrita desse modo, pode-se afirmar que seus escritos são como prototextos, como o próprio autor faz questão de frisar em diversos momentos. Em *Dois irmãos*, por exemplo, uma de suas peças, o título vem seguido por “notas para uma comédia”, indicando incompletude em relação ao fechamento literário. O único trecho que encontramos que de fato pode ser considerado um prototexto vem destacado a seguir:

Cenas para uma comédia. Visita a um velho; interrupção por um caixeiro, questão com o amo; conversa com alguém; entrada em certa casa; desesperos de um marido. As calças em uso do Martins; um quarto para morar em casa de um amigo; pelotiqueiro que tudo quebra e nada conserta; o mesmo fazendo aparecer na sala de visitas sua mulher em fraldas de camisa. Pedido de uma moça em casamento; disputa entre um casal; da mulher deste com uma generosa jovem; insultos recíprocos; queixas à autoridade competente; condenação, satisfação em dinheiro. Uma audiência em palácio. Entrada de um hotel; entrada em um templo, de uma jovem em ocasião de missa; um passeio às charqueadas. Repreensão a uma criada, que termina por atirar uma bota à cara; em uma casa que vendem-se roupas feitas, fazendas, ferragens, molhados, ouro e prata; sonho que causa espanto; sonho que causa gosto; um major suspendendo com a espora o balão de uma senhora na procissão do Senhor; questão de uma velha e um moço (divórcio); a tentativa de um adultério; as mortes dos adúlteros. Uma questão em um hotel, entretenimento (sic) com uma moça, logro a certo petimetre que, sem ser convidado, foi a um baile; questão na polícia por causa de umas armas (*apud* FRAGA, 2001, p. 16).

Os diversos temas listados na passagem acima integram o teatro qorpossantense. *A priori*, são simples, porém ao trazer para o palco, o autor os ressignificou com complexas relações, sobretudo porque Qorpo-Santo encenou a si mesmo, metateatralizando sua obra. Como um eixo central, praticamente todas temáticas giram em torno do homem que, em vida, foi perseguido por suas inovações e diferenças, e que como escritor pretendia ser santo, sob o pseudônimo de Qorpo-Santo.

Estruturalmente, concebemos nosso pensamento acerca da dramaturgia de Qorpo-Santo basicamente em três capítulos. No capítulo de abertura, “Duas páginas em branco, Qorpo-Santo: o escritor e o espectador”, apresentamos um breve panorama da literatura

denominada metaficcional. Procuramos destacar os dramaturgos e as estratégias usadas na construção desse recurso literário tão comum aos dias atuais, reinventado a cada geração de escritores. Como suporte teórico, utilizamos *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*, de Lionel Abel (1968). No livro, o crítico reflete sobre as (des)semelhanças entre o metateatro e a tragédia antiga, observando como ideologicamente um substituiu o outro ao longo dos anos. Além disso, discutimos o conceito de *obra aberta*, na perspectiva de Umberto Eco (1976), enfatizando a dualidade e o caráter de inacababilidade que caracteriza esse tipo de arte. Por último, abordamos a quase impossibilidade de se apagar os vestígios do autor no interior do texto, apontando que mesmo que o escritor permaneça de fora, nos bastidores, sua presença será sempre notada.

No segundo capítulo, discorremos sobre os diversos aspectos metateatrais nas peças de Qorpo-Santo. Com isso, ressaltamos que há certa diluição das fronteiras entre realidade e ilusão, o que possibilita em muitos casos a instauração de um mundo completamente fora das normas, desregulado. A distribuição dos temas foi feita considerando as intervenções do autor implícito, conforme Wayne Booth, que expõem a estrutura e o processo de criação; o palco como representação constante, em que se revela um mundo marcado pela dissimulação e fingimento; personagens escritores ou diretores, com forte carga de autoconsciência dramática; e finalmente, o chamado teatro dentro do teatro. É necessário advertir que em alguns casos a divisão temática deste capítulo não foi feita individualmente, comédia por comédia, principalmente porque apenas algumas destas têm enredo linear. A maioria delas é de grande variedade de temas e personagens. Portanto, para melhor apreciação, dividimos as comédias em partes. A peça *O marinheiro escritor*, por exemplo, não foi analisada num único capítulo, mas em diversos tópicos, principalmente porque esta reúne vários elementos do teatro de Qorpo-Santo, desde encenações caracterizadas pelo ato de fingir às personagens dramaticamente autoconscientes.

No terceiro capítulo, focamos a noção de autoria em Qorpo-Santo. Percebemos que em alguns momentos o autor coloca sua autoridade enquanto escritor em xeque, chamando atenção para a incompletude que caracteriza parte de sua obra literária. Encontramos ainda espaço para destacar a importância deste estudo em relação à abordagem um tanto quanto confusa com que a obra de Qorpo-Santo foi tratada desde o momento de sua publicação, em 1877. Ou seja, fizemos uma espécie de estudo comparativo entre nossa contribuição e a crítica existente sobre o autor, que em alguns momentos o trata como criador do Teatro do Absurdo ou como um surrealista. Nossa proposta não se opõe a essas interpretações. Pelo contrário, pretendemos somar nosso trabalho aos já realizados, buscando compreender Qorpo-Santo sob

outro viés, com raízes no passado, e não no futuro.

Antes de prosseguir, gostaríamos de destacar que ao longo da dissertação usamos três edições/fontes de livros de Qorpo-Santo — os dados eletrônicos disponibilizados no site da PUC, do Rio Grande do Sul, com cópias de originais do autor (1877), que podem ser acessados em <http://www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto>; a edição do *Teatro completo*, organizada em 2001 por Eudinyr Fraga, publicada pela Iluminuras; e o livro organizado por Denise Espírito Santo, *Miscelânea Curiosa*, que reúne textos diversos do autor, incluindo uma autobiografia, aforismos, prosa e poesia, publicado pela editora Casa da Palavra em 2003. Além disso, os estudos críticos de Flávio Aguiar (1975), *Homens precários*; Eudinyr Fraga (1988), *Surrealismo ou absurdo?*; e Leda Maria Martins (1991), *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, foram de extrema importância para a produção desta dissertação.

1. DUAS PÁGINAS EM BRANCO, O ESCRITOR E O ESPECTADOR

1.1 A obra aberta entre a tradição e a rasura

MANCÍLIA - Das duas páginas em branco, eu já fui hoje uma escritada; a outra o meu velhinho (*batendo-lhe no ombro*) há de escrever amanhã (*Duas páginas em branco*, 2001, p. 143).

O texto da epígrafe acima encerra uma das dezessete peças de Qorpo-Santo, *Duas páginas em branco*. Não há um final propriamente dito, somente a fala de Mancília marca o desfecho da ação. Algo de inusitado paira no ar. As cortinas, por exemplo, não se fecham no final do último ato, como de costume. Elas permanecem abertas. Ao contrário de todas as outras comédias do autor, em *Duas páginas em branco* não há uma referência que indique o fim, como uma rubrica de “desce o pano” ou “fim do quadro e da comédia”. Esta trama do dramaturgo gaúcho, sem levar em consideração a incompleta *Uma pitada de rapé*, acaba sem, no entanto, concluir-se em definitivo. A suposição resulta da falta dum final que é comum em outras peças, e sobretudo do tema imbricado no título, já que afinal apenas uma das duas páginas foi escrita, justamente a que o leitor tem diante de si. A outra página permanece em “aberto”, talvez para que o leitor a conclua posteriormente. Esse tipo de artifício usado por Qorpo-Santo pode indicar que o dramaturgo entenda a peça como uma “obra inacabada”, e que por isso transmita ao leitor ideia de continuidade.

Mancília tem consciência de que é personagem fictícia, enquanto também reconhece que Espertalínio, a quem ela chama de “meu velhinho”, além de protagonizar consigo por boa parte do enredo, é também o autor da peça em que está inserida. Temos então uma personagem identificada como autor do texto, e outras, ao seu redor, que interagem conscientes de sua teatralidade. Essa série de elementos que pode ser extraída dum único trecho da peça evidencia a natureza metaficcional de *Duas páginas em branco*. A epígrafe é relevante, no sentido em que manifesta duas condições do teatro de Qorpo-Santo, a inacababilidade da obra e a metateatralidade, dois conceitos que abordaremos com mais detalhes ao longo da dissertação. Neste capítulo, examinaremos algumas estratégias de obras que remetem ao ato criacional ou à literatura que fala de si mesma, além de levantarmos alguns pontos do que chamaremos de *obra aberta*, para fazer uso do termo de Umberto Eco.

Em seu livro, *Obra aberta*, pela primeira vez lançado em 1962, o crítico italiano

observa que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (1976, p. 22). Essa ambiguidade artística a que Eco se refere chega até nós leitores através de estratégias narrativas como *informalidade, desordem, casualidade e indeterminação*. Daí também resulta uma proposta dialética entre “forma” e “abertura”, o que no pensamento de Eco quer dizer que o artista busca equilibrar essa ambiguidade, para que sua criação não extrapole a forma, e com isso deixe de ser uma “obra”. “Entendendo-se por 'obra' um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (1976, p. 23). Nessa configuração, o leitor/espectador passa a ocupar espaço maior na consciência do escritor, no momento da criação. Ele figura como centro ativo dos componentes da obra de arte. Uma espécie de autonomia executiva é concedida ao intérprete. Por isso o texto somente abrange sua totalidade de sentido no ato de leitura, quando o leitor encerra o ciclo escritor-texto-leitor.

Antes de qualquer outra coisa, é relevante advertir que o modelo é teórico e de certa forma independe de obras definíveis como “abertas”. Sendo assim, o autor não divide a literatura em duas categorias: obras “abertas” e “fechadas”. Sua ideia também não quer dizer que o século XX produziu obras do tipo “aberto”, enquanto os séculos anteriores tenham criado apenas obras “fechadas”. A “abertura”, no sentido da ambiguidade, é para ele uma constante da arte. Ou seja, não há “obras fechadas”. Nesse sentido, nosso desejo é o de ler a obra de Qorpo-Santo dentro desse paradigma, visto que vários elementos apontam no sentido de uma “abertura” bem comum ao sistema de Eco.

Ainda segundo Umberto Eco, uma das características da *obra aberta* é a diversidade de perspectivas da obra de arte. Como um dos exemplos o crítico sugere a composição musical “Trocás”, formada por 16 seções, de Henri Pousseur, um compositor belga do século XX, que é frequentemente associado a um estilo aleatório e de formas móveis. Na música em questão, cada uma das seções pode ser encadeada com outras sem que a lógica sonora perca sentido ou fique prejudicada. Ou seja, existe uma gama de possibilidades, sendo que quaisquer das seções podem convergir para o mesmo ponto, sem necessariamente seguir uma ordem pré-estabelecida. No teatro de Qorpo-Santo ocorre algo semelhante. Peças como *O marinheiro escritor* e *Dois irmãos* são compostas por atos e quadros que não se articulam um com o outro, e que podem, portanto, ser lidos ou encenados sem seguir obrigatoriamente a ordem em que estão dispostos, pois na maioria das vezes não se relacionam entre si. Ao invés de um todo indissolúvel, nas duas peças as partes conjugadas integram um todo multifacetado. Isso quer dizer que, ainda que de forma primária, Qorpo-Santo produziu obras

que se afastam de uma sequência linear e lógica, seguindo uma disposição que já estava presente tanto em sua época, como por exemplo, em *Os irmãos Karamazovi*⁵, de Dostoiévski, ou num passado mais longínquo, como em *Dom Quixote*, de Cervantes, mas que se tornaria um estilo de fato no século XX.

Nessa perspectiva, Márcio Ricardo Coelho Muniz, em artigo intitulado “A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente”, de 2003, observa como no teatro medieval ocorre algo similar, sendo que em diversos autos de Gil Vicente há uma justaposição de cenas, em que uma sucessão de episódios paralelos, nos quais personagens entram em cena desempenhando seus papéis, independe de outros acontecimentos. Nesse tipo de ação, segundo o crítico, “as personagens em cena se restringiam a gestos de mímica, a danças ou outro tipo de coreografia” (2003, p. 2). Essa forma é denominada no artigo como *estrutura processional*, se caracterizando por um conjunto de breves cenas que compõem o todo das peças. Isso quer dizer que o formato de *obra aberta* sugerido por Umberto Eco pode ser encontrado em Gil Vicente e em outros dramaturgos do século XVI.

Aliás, esse tipo de fruição entre o sujeito que vê e o artista não passou despercebida dos antigos, como indica Umberto Eco. No *Sofista*, Platão afirma que os pintores tinham noção de que suas figuras seriam vistas por um observador, e por isso pintam as proporções de acordo como elas seriam visualizadas, e não segundo uma conveniência objetiva. Apesar de conscientes dessa relação, “tais convicções levam a agir justamente em oposição à *abertura* e a favor do *fechamento da obra*.” (1976, p. 42). O observador tem diante de si um único momento certo possível, aquele em que o autor procurou fazer convergir a consciência do fruidor.

Outro exemplo de “abertura” é a teoria do alegorismo que se desenvolveu no medievo. O sistema previa a possibilidade de se ler a Bíblia não só em seu sentido literal, mas em outros aspectos — o alegórico, o moral e o anagógico. Mais tarde essa teoria também chegaria ao campo da poesia e das artes plásticas. Sob esse viés, a obra adquire certa “abertura”, pois o texto abre uma multiformidade de significados que o leitor deverá montar. Apesar disso, a teoria prevê resultados limitados, antes prefixados pelo autor. *A obra aberta*, pelo contrário, sugere “infinitas” possibilidades e “indefinição” comunicativa.

A arte barroca também sugere uma “abertura” similar. Em oposição à definitude estática e inequívoca da forma renascentista, o barroco é dinâmico, pois sugere uma

⁵ A história da conversão do Padre Zossima, em *Os irmãos Karamazov*, poderia ser disposta em qualquer capítulo. Cronologicamente, ela se passa numa época anterior ao início do romance, porém o autor posiciona a história no meio da trama, chamando atenção para sua presença selecionadora.

progressão do espaço. Ela provoca o intérprete a ver a obra sob aspectos sempre distintos, como se ela estivesse em constante deslocação, em movimento. Na forma clássica renascentista, por outro lado, o espaço é desenvolvido em torno de um eixo central, e por isso sugere uma ideia de eternidade “essencial”. O observador deve portanto integrar-se à contemplação, visto que a arte barroca desperta sua imaginação em direção a algo não tão evidente. Contudo, Eco aponta que seria imprudente creditar à poética barroca uma consciência teórica da *obra aberta*.

É com o simbolismo de Verlaine e Mallarmé, já na segunda metade do século XIX, que a *obra aberta* passa a ser consciente de si mesma, já que então ela sugere propositalmente a livre reação do fruidor.

[...] de Mallarmé até certas composições musicais examinadas, notamos a tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com a definição última dessa obra; cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se (1976, p. 57).

Sob a perspectiva de “abertura”, no campo poético da obra qorpossantense, na página final de um dos livros que integra a *Ensiqlopédia*, o livro número 1, *Poezia e Proza*, encontramos o poema “Hum Adeus”, que visualmente, junto a outros três (“Censura”, “Fé” e “Gratidão”), encerram a obra dispostos em forma de crucifixo, formando um poema visual de significação estética.

Hum Adeus

Cesso a vida de – qompòr
 Cesso a vida d'esqritòr;
 Passo a rever minhas obras;
 Passo a cortar-lhe as sobras.
 Passo a ezaminar-lh'os érrros,
 A decepal'os passo à ferros (1877, p. 33).

Qorpo-Santo, ao fechar seu livro de poesia incluindo, entre outros, o poema acima, deixa claro que sua obra está ainda em “aberto”, inclusive para ele mesmo. Essa liberdade de intervenção parte de uma consciência própria de que a obra é incompleta, e talvez até mesmo “imperfeita”. Ironicamente, o dramaturgo gaúcho intitulou sua obra completa de *Ensiqlopédia*, o que sugere uma pretensão de universalidade e completude.

Alguns exemplos podem comprovar que seu processo de criação, além de conturbado, é reflexo de uma escrita automática⁶. Ao final de *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*, por exemplo, o autor revela que: “Esta comédia é apenas um borrão que deve passar pelas correções necessárias antes de ser impressa, tanto mais que foi escrita das 11 horas da noite de 30, às 3 quando muito da madrugada de 31” (2001, p. 41). Também em *Certa entidade em busca de outra*, o autor diz: “Escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo” (2001, p. 277). Já no verbete “Espíritos aéreos”, Qorpo-Santo declara que:

Estou querendo... querem ver que me convenço!? Corrijo 29.385 vezes este jornal antes de ir para o prelo, 984.689 — depois de estar no prelo; e ainda assim depois de impresso noto erros e faltas como no fim se vêm... não há a menor dúvida — os espíritos aéreos que produzem os efeitos extraordinários nas entranhas da descomunal mulher são — que alteram aquilo que escrevo, e que tantas mil vezes corrijo (2003, p. 109).

No trecho acima fica evidente a proposta de Qorpo-Santo por uma obra “perfeita”, exageradamente corrigida com este intuito. Contudo, o que se realiza é um teatro repleto de “imperfeições”, não estéticas, mas reflexo de sua própria condição enquanto escritor inserido num mundo caótico e fragmentado.

Vimos até aqui que *obras abertas* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor. Também há casos em que obras já completadas fisicamente permanecem “abertas”, em um jogo de relações no qual o fruidor é quem deve descobrir e escolher os rumos da obra. Além disso, a *obra aberta* sugere uma série de infinitas possibilidades de leitura, em que cada leitor revive a obra de acordo com sua perspectiva.

⁶ A escrita automática revelou-se uma estratégia de criação artística de fato a partir do *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, de André Breton. Ela sugere que a criação aconteça através do funcionamento real do pensamento, que deve ser exprimido por um automatismo psíquico puro, numa ausência do controle racional, sem preocupação estética ou moral. É deste modo, aliás, que Eudinyr Fraga analisa o teatro de Qorpo-Santo no livro *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?*

1.2 Metaficções em diálogo

Em *A retórica da ficção*, Wayne Booth observa que “um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque de passar além da superfície da acção, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem” (1980, p.21). Esse artifício literário, usado por muitos escritores até os tempos modernos, permite que o narrador penetre no pensamento das personagens e descreva, a partir disso, os detalhes interiores de cada um, seus desejos e aflições. Na vida real, esse mergulho íntimo é impossível. Nunca saberemos exatamente o que certo indivíduo pensa sobre os outros ou sobre si mesmo. O conhecimento que temos é apenas parcial e baseado em ações. Por isso Booth argumenta que é estranho que em literatura um autor descreva direta e autoritariamente os mínimos detalhes psicológicos das personagens.

A narrativa moderna, por outro lado, como vimos em Umberto Eco, é ditada por outro ritmo: a ambiguidade. Em *A metamorfose*, de Kafka, por exemplo, o narrador descreve a situação em que de repente se encontra o protagonista, mas não nos informa em momento algum sobre sua condição psicológica. O que há são apenas inferências. Ainda assim, o tipo de retórica direta e autoritária nunca desapareceu totalmente da ficção. A partir de Flaubert, no entanto, o aparecimento direto do autor ou de seu porta-voz fidedigno passou a ser visto pela crítica e por outros escritores como um método ultrapassado. Afinal, entre as exigências do Realismo, a neutralidade é imprescindível. O escritor devia então sentar-se nos bastidores e apenas observar o desenvolvimento da trama e das personagens. Contudo, Booth considera que nem mesmo o autor francês do século XIX conseguiu expurgar por completo sua presença do texto. O que quer dizer que apesar dos vários disfarces possíveis, o escritor não pode nunca optar por desaparecer da obra.

Por isso que, em qualquer tipo de literatura, podemos encontrar vestígios do autor e as particularidades de sua produção. Inclusive no Realismo do século XIX, com a pretensão de simular o máximo da “realidade”, e ao mesmo tempo em evitar demonstrar a ficcionalidade da arte, temos os exemplos das narrativas de Flaubert e José de Alencar. Ambos escritores dialogam com o público leitor, muitas vezes sobre o ato criacional, como podemos observar nos dois romances em sequência, 1862 e 1864, de Alencar: *Lucíola* e *Diva*.

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias. [...] Calando-me naquela ocasião, prometi dar-lhe a razão que a senhora exigia; e cumpro o meu propósito mais

cedo do que pensava. [...] Escrevi as páginas que lhe envio, as quais a senhora dará um título e o destino que merecerem. É um perfil de mulher apenas esboçado (*Lucíola*, s.d , p. 9).

Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. [...] É natural que deseje conhecer a origem deste livro; previno pois sua pergunta. Foi em março de 1856. Havia dois meses que eu tinha perdido a minha Lúcia [...]. Senti a necessidade de dar ao calor da família uma nova têmpera à minha alma usada pela dor (*Diva*, 1996, p. 15).

Além de discutir sobre a motivação que o levou a compor os dois romances, o narrador alencariano convida sua leitora para atribuir título e destino ao manuscrito que lhe envia, no caso de *Lucíola*. Cria-se também a ilusão de que há um mesmo narrador para os dois romances. É como se um fosse continuação do outro, apesar dos enredos serem diferentes. O segundo narrador diz que “havia dois meses que tinha perdido sua Lúcia”, obviamente se referindo à protagonista do primeiro romance. Apesar de ser leitor fictício, uma projeção do próprio escritor, o diálogo existe e nos faz supor que Alencar, ao escrever, pensa em como sua obra será recebida pelo público. É evidente que o autor tanto cria seu leitor quanto cria personagens. Sabemos que as intromissões do autor tendem a diminuir a realidade ou a autenticidade da narrativa. No entanto, nem mesmo Alencar consegue de fato se afastar do texto. Talvez essa nem seja sua intenção.

Em outros casos, há um determinado tipo de ficção que nos diz logo de início, propositalmente, que o que estamos lendo é uma construção inventada pela mente do autor. São obras que, diferentes da concepção realista, pretendem não simular a realidade. São modelos que não causam a impressão de representabilidade. Algumas delas, além disso, referem-se a uma representação do ato de representar. Um exemplo é *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Na peça de 1921, o leitor/espectador tem diante de si, já com as cortinas abertas, uma companhia de teatro ensaiando uma peça. Atores, diretor e assistentes ensaiam no palco dum teatro de comédia uma peça que supostamente será apresentada ao público. De repente, o palco é invadido por seis personagens de uma “comédia por fazer” que tentam convencer o diretor da companhia a encenar suas vidas fictícias e assim tentar torná-las “real”. Passado o susto inicial, o diretor acaba sendo convencido pelas personagens a se tornar também um autor. As discussões entre o grupo teatral e as personagens ilustram filosoficamente a produção literária. Com isto, a arte discute a si mesma. O drama do século XX envolve propriedades da metaficção, mas o conceito vem de muito antes.

A metaficção, termo criado por William Gass para distinguir os romances americanos

do século XX, mas que não deve restringir-se àquela literatura, é a ficção sobre a ficção. Isto é, uma obra ficcional a respeito de si mesma, e que representa em muitos casos um anti-ilusionismo, uma espécie de espelho que reflete a condição ficcional da narrativa. A origem dessa estrutura autoconsciente, que hoje está presente em muitas obras de arte, foi inaugurada, ou pelo menos formalizada, de acordo com vários críticos do assunto, com *Dom Quixote*. Apesar da metaficção não ser exclusiva de uma época específica, o romance de Cervantes carrega consigo essa marca, sobretudo por causa do segundo volume das aventuras do “Cavaleiro da Triste Figura”, que volta e meia remete-se ao primeiro volume de sua própria história. Aliás, grande parte do livro, suas estratégias narrativas e estruturais são de uma ambiguidade constante. Essa ambiguidade recai automaticamente no conceito de *obra aberta*, de Umberto Eco, embora o crítico italiano credite ao simbolismo de Verlaine e Mallarmé as primeiras poéticas conscientes da *obra aberta*. Todavia, não podemos deixar de nos referir ao *Quixote*, tendo em vista suas características ambíguas, como uma obra basilar de toda essa estrutura autoconsciente. Robert Stam, por exemplo, afirma que *Dom Quixote* foi o primeiro livro “a descobrir, na ficcionalidade das ficções, a chave do predicamento de toda uma cultura e a criar, a partir disso, novas ficções” (*apud* PINO, 2004, p. 36).

Claudia Amigo Pino acredita que são as descontinuidades do romance de Cervantes, que se referem à representação do processo de criação, que o caracterizam como metaficcional. Quando o padre e o barbeiro decidem queimar os livros de Dom Quixote, numa tentativa de frear o ímpeto do cavaleiro, eles hesitam diante de um livro, *La Galatea*, de Cervantes, que, segundo o padre, propõe mas não conclui. Ele acredita que é preciso esperar a segunda parte do livro antes de tomar qualquer decisão a respeito da queima dos livros de Dom Quixote. Pino observa que “é possível ler esta referência como uma alusão ao próprio livro que se lê, ao seu inacabamento e, conseqüentemente, à ideia de que nosso objeto de leitura é um processo e não uma obra acabada” (2004, p. 37). Ainda podemos interpretar esse exemplo como referência à criação e à existência dos vários manuscritos ao longo do romance. No capítulo 8, por exemplo, o narrador interrompe o texto e explica que a história está incompleta. Com isso em mente, ele adquire alguns manuscritos árabes e descobre que estes correspondem às aventuras do cavaleiro da história que ele narra. Para a autora de *A ficção da escrita*, essas referências a manuscritos e obras incompletas causam a ilusão no leitor de que a obra está sendo escrita no mesmo momento em que está sendo lida. Essa cumplicidade entre escritor e leitor é uma das muitas formas da metaficção.

Enquanto a maioria dos autores concorda que *Dom Quixote* inaugura o jogo metaficcional consciente, Lionel Abel, em seu *Metateatro, uma nova visão da forma*

dramática, de 1968, acredita que seja *Hamlet* a obra primordial da metaficção. De fato, a peça de Shakespeare (1601) é anterior em alguns poucos anos ao romance de Cervantes, cujo primeiro volume é de 1605 e o segundo de 1615. Uma opinião divergente de ambas é a de Gustavo Bernardo, em seu *O livro da metaficção*, de 2010. O crítico acredita que o conceito existe desde sempre, tanto nos mitos que tematizam sobre o nascimento do próprio mito, como nas primeiras tragédias gregas, através dos coros e corifeus. Apesar de a maioria concordar que *Dom Quixote* é a obra inicial, parece mais plausível a observação de Gustavo Bernardo.

A autoconsciência desses escritores foi transmitida ao longo dos séculos para autores como Laurence Sterne, Denis Diderot, Machado de Assis e Qorpo-Santo. A ficção que se refere a si mesma é uma tradição secular que até hoje gera frutos. É com essa ideia em mente que abordaremos parte do teatro do dramaturgo gaúcho do século XIX. Passemos, então, a uma breve exposição do conceito, na tentativa de esclarecer os motivos e as estratégias narrativas da metaficção.

Em *Tristram Shandy*, Laurence Sterne convida o leitor para dentro do livro. A narrativa é desenvolvida para que cada vez mais o leitor seja cúmplice do ato criacional. O narrador cede espaço para a entrada de um segundo criador, uma leitora:

Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler meu último capítulo? Nele eu vos disse *que minha mãe não era uma papista*. — Papista! O senhor absolutamente não me disse isto. — Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, poderiam dizê-lo. — Então, senhor, devo ter pulado a página. — Não, senhora. - não perdestes uma só palavra. — Então devo ter pegado no sono, senhor (1998, p. 89).

Temos um caso que vai se repetir em muitos outros romances, em diversas épocas. Fica evidente que a história é fruto do diálogo entre um narrador e uma leitora. Esta assume um papel importante na construção da obra. Isto é, a história só passa a existir de fato com sua irrupção e ato complementar de leitura. É óbvio que no caso de *Tristram Shandy* a narrativa não segue o desejo da leitora, mas se cria a ilusão de que o livro está sendo escrito enquanto o autor dialoga com sua receptora. No entanto, por mais que seja parte fundamental do romance, o leitora não tem o poder de transformação sobre este. Afinal, o livro que está sendo lido já está escrito e impresso.

Vejamos agora o caso de Machado de Assis, considerado pelo mexicano Carlos Fuentes como o único herdeiro de *Dom Quixote* em toda América Latina, afinal “Machado

assume no Brasil, a lição de Cervantes, a tradição de La Mancha que esqueceram, por mais homenagens que cívica e escolarmente se rendessem ao Quixote, os romancistas hispanoamericanos” (*apud* BERNARDO, 2010, p. 126). Com isso Fuentes quer dizer que Machado reinventa, a seu modo, a tradição cervantina, que, segundo ele, havia sido interrompida durante a ficção realista do século XIX.

Assim como Cervantes reagia à violência representada pela Contrarreforma espanhola, sobretudo através da criação fictícia de outra realidade, repleta de alternativas não excludentes, Machado reagia ao estilo literário vigente em sua época. Além disso, Gustavo Bernardo acredita que as personagens mais famosas de Machado — Simão Bacamarte, Brás Cubas, Quincas Borba, Rubião e mesmo Bento Santiago — são variações “do mesmo louco doce e patético criado por Miguel de Cervantes” (2010, p. 130). Mas não é Machado nosso maior escritor realista? Segundo Gustavo Bernardo, não. Para isso, ele parte da conhecida frase do escritor brasileiro: “A realidade é boa, o realismo é que não presta para nada.”

De fato, Machado nunca nos deixa esquecer que em suas narrativas estamos lendo uma obra de ficção. *Memórias póstumas* é um ótimo exemplo de como em Machado não há ambição de criar uma literatura próxima da realidade de todos os dias. Afinal, Brás Cubas narra suas memórias além da sepultura: um narrador que de modo algum pode ser confundido com o narrador onisciente do Realismo. Na carta ao leitor, por exemplo, escrita pelo próprio Brás Cubas, o narrador admite se tratar de obra de finado, escrita “com a pena de galhofa e a tinta de melancolia” (2005, p. 11), quebrando com isso qualquer tipo de ilusão que remeta a uma história real contada. Além disso, a carta dialoga com escritores como Stendhal e Sterne, discutindo forma, estilo e a própria criação literária. Propositamente, Brás Cubas alerta ao leitor desde o início ser um escritor imaginário, assim como sua narrativa.

Em *Narcissistic narrative*, de 1980, Linda Hutcheon descreve alguns artifícios do que ela denomina de narrativa narcisista, pois, como Narciso, a ficção autorreflexiva é ciente de sua própria existência, e com isso chama atenção para o processo de criação e de estrutura linguística. Nesse sentido, o que fica mais evidente quanto aos moldes estruturais são os enredos relacionados à criação: da figura do escritor e do ato de escrever, dos textos ainda por serem construídos e, em muitos dos casos, da importância do leitor na construção da obra. Além disso, algumas dessas obras trazem referências diretas a certa “instância criadora”. Isso acontece quando o escritor “aparece” no texto, seja para interferir no andamento da narrativa ou para dialogar com o leitor. Esse recurso é muito utilizado por Qorpo-Santo, através do que chamaremos de “autor implícito”, para recorrer ao termo usado por Wayne Booth, em *A retórica da ficção*.

Em *Um parto*, por exemplo, Florberta nos revela em certo momento que se “tivesse disposição de escrever sobre relações naturais”, que certo chá na companhia de alguém servirá, “se pudermos continuar a escrever comédias, para uma bela cena de algum dos atos; mesmo para começo, parece excelente” (2001, p. 314). Isso quer dizer que além de identificar-se como escritora, Florberta escreve ou pretende escrever enquanto nós lemos suas frases. Esse tipo de artifício gera a ilusão de que a peça está sendo construída no mesmo instante em que a obra é lida, como nos casos de *Dom Quixote* e *Tristram Shandy*. É como se as palavras surgissem uma a uma diante dos nossos olhos na página do livro. No trecho em destaque, Florberta também referencia outra peça de Qorpo-Santo, *As relações naturais*, quando diz que se tivesse disposição escreveria sobre “relações naturais”. Este tipo de artifício é uma das características que definem obras como metaficcionalis.

Sabemos que nós enquanto leitores/espectadores somos parte essencial do processo metaficcional. Mas como reagimos diante de situações em que nossa presença é indispensável na interpretação da obra? Linda Hutcheon, no trecho que segue, esclarece muito bem como as estratégias da metaficção chegam ao leitor, e como este reage diante de tal situação:

As metaficções despem as convenções, rompem os códigos que agora *têm* que ser conhecidos. O leitor deve aceitar a responsabilidade pelo ato de decodificar, o ato de ler. Perturbado, desafiado e expulso de sua complacência, ele deve, autoconscientemente, estabelecer novos códigos para chegar a um acordo com o novo fenômeno literário. Uma vez que o produto mímese não é suficiente para dar conta das novas funções do leitor tal como foram tematizadas nos próprios textos, talvez seja necessário propor uma mímese do *processo*. Pede-se agora que ele esteja consciente do trabalho, da construção que se produz, da qual também está a cargo, já que é o leitor quem, nos termos de Ingarden, “concretiza” a obra de arte e lhe dá vida (*apud* PINO, 2004, p. 34).

Quanto ao desenvolvimento do conceito metaficcional, Hutcheon observa que a partir das narrativas que dialogavam sobre a construção textual, surgiram no século XIX as narrativas sobre narrativas, aquelas em que o objeto da ficção é a própria ficção. São obras que refletem sobre sua gênese e transformação, desafiando o conceito de realismo, que a esta altura ameaçava se tornar a única forma possível de abordagem literária. Hutcheon argumenta que a narrativa autorreferenciada não sinaliza uma falta de sensibilidade ou de interesse humano do escritor, como a crítica pode querer avaliar. Nem tampouco é uma marca de crise ou de asfixia. Aliás, como vimos até aqui, algumas particularidades estruturais da metaficção são semelhantes aos conceitos atribuídos à *obra aberta*. Para Umberto Eco, a tendência ao

ambíguo e ao indeterminado, em detrimento da necessidade segura e sólida, tanto pode ser reflexo da condição de crise do homem de cada época, ou, ao contrário, exprimir em harmonia com a ciência “as possibilidades positivas de um homem aberto a uma renovação contínua de seus esquemas de vida” (1976, p. 60).

Linda Hutcheon, ao contrapor as duas formas, entende que o romance e o teatro realista de enredo bem estruturado causa no leitor a sensação de que a vida humana é completa e repleta de significados, ou de que a arte por ela mesma pode proporcionar ordem e sentido à vida. Por outro lado, a narrativa ambígua e moderna com enredo de final inacabado sugere insegurança ou falta de sentido da experiência de mundo. O sofrimento é deveras maior, um sofrimento existencial. Além disso, essa segunda concepção admite a ficcionalidade da arte, tornando a obra de arte narcisista. Nesse caso, a ilusão é rejeitada em troca de uma consciência de que a “verdade” possui muitas formas, e não uma única.

Em *A ficção da escrita*, Claudia Amigo Pino recorre ao crítico norte-americano Robert Stam para definir a metaficção. Segundo Stam, em *Espetáculo interrompido*, esse tipo de narrativa destrói a ilusão artística na qual o leitor está imerso, sobretudo por causa da reflexão da arte sobre si mesma e de interferências frequentes. Essa abordagem literária manifesta-se sobretudo por interrupções ao longo do enredo, por histórias dentro de outras histórias e por referências, às vezes bastante nítidas, a outros textos. Nas palavras de Pino, “essa descontinuidade obrigaria o leitor a se ver como cúmplice da ilusão artística e, nesse mesmo momento, esta ilusão estaria destruída e a reflexão sobre a narrativa, instaurada” (2004, p. 36).

Embora seja uma constante na literatura desde o século XIX, a arte metaficcional tem poucos estudos sistemáticos, sobretudo no Brasil. O próprio Qorpo-Santo, embora compartilhe muitas das características metateatrais, nunca foi objeto de um estudo direcionado para este viés. Na verdade, em *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, Leda Maria Martins contempla essa característica, embora o estudo se resuma a um único capítulo. A maioria dos livros a respeito de sua obra trata o autor como precursor do chamado Teatro do Absurdo, um escritor à margem de seu tempo. Diferentemente, o que aqui pretendemos é analisar o teatro qorpossantense como parte de uma tradição secular, que data do teatro grego em termos de origem e, se levarmos em conta a opinião de Lionel Abel, de *Hamlet*, que é considerada pelo crítico como pilar da literatura moderna.

Por sinal, em seu livro Abel faz uma breve varredura por todo o teatro no ocidente, em uma espécie de “antes e depois” de *Hamlet*. Como ponto de referência de toda sua argumentação, Abel explica que a tragédia clássica grega não encontrou espaço no mundo das artes após o Renascimento, principalmente por causa da racionalização do saber e das

mudanças conceituais do período. Hamlet, enquanto personagem, demonstra um tipo de autoconsciência dramática que não existia até então. Do mesmo modo, o enredo da peça apresenta algumas personagens que desempenham seus papéis a fim de conduzir ou manipular a ação de outras. É o caso de Cláudio, de Polônio e do Fantasma, que segundo Abel, podem ser definidos como “fundamentalmente dramaturgos” ou “pretensos dramaturgos”. Por razões como estas que Abel considera *Hamlet* como o início de uma nova conscientização sobre a natureza dramática do teatro.

O metateatro é um recurso essencialmente moderno, cuja manifestação não se desenrola plenamente até o Renascimento. Entretanto, é possível também reconhecer alguns recursos precursores desse procedimento literário nas culturas gregas e latinas e na Idade Média. O fenômeno do teatro-dentro-do-teatro surge mais ou menos simultaneamente ao desenvolvimento das literaturas europeias. Esse efeito estético no entanto não se restringe à literatura. Nas artes plásticas, o quadro *As meninas*, de 1656, de Diego Velázquez é um exemplo de que a noção de metaficcionalidade também alcançou a pintura. Esse apelo estético está diretamente relacionado com uma nova concepção do ser humano e os modos de interpretação da existência, de modo que o mundo e a vida são percebidos pelo homem como um teatro em que eles próprios são atores e observadores.

A noção de metateatro não é exclusiva dum período artístico, até porque podemos encontrar algumas características da metaficção na Grécia antiga, através dos coros e corifeus; na Idade Média, em autores como Gil Vicente, como por exemplo, no *Auto da Lusitânia*, de 1531; e no Renascimento, em Shakespeare, Cervantes e Calderón. A ideia de Abel sobre o metateatro pode ser traçada para o início dos anos 1960, quando o prefixo “meta” alcançou uma proeminência extraordinária em vários campos de análise crítica. Uma das grandes vantagens do conceito é o fato de que o termo tornou-se uma ferramenta analítica válida para o estudo teórico de uma série de peças que se referem a si mesma. O conceito respondia a um movimento paralelo na área de teoria literária, sobretudo depois dos estudos sobre as funções da linguagem, de Roman Jakobson.

O uso do termo revela a intenção do dramaturgo em falar de teatro, de suas técnicas e funcionamento. Além disso, manifesta uma preocupação pela criação formal, através da autocontemplação e até mesmo da justificativa pessoal de determinadas abordagens dramáticas. Em suma, o espectador assiste a uma apologia da expressão teatral, repleta de recursos e referências formais. Outro ponto relevante do conceito é o meio termo das metapeças, que não podem ser consideradas como comédias ou tragédias, apesar de que a maioria delas conduz o espectador a um grave silêncio ou a uma tristeza especulativa, e

muitas terminam bem, como nas comédias. *Tartufo*, de Molière, é um exemplo de comédia que não nos faz rir, entre outras coisas, por causa da grandeza de Tartufo. Ele é capaz, como personagem ponto de referência do enredo, de apequenar outras personagens. Todos se referem a ele na peça. Abel sugere que se Molière escreveu *Tartufo* a fim de criticar o fanatismo religioso e a hipocrisia moral, sua peça destrói a si mesma, afinal “o hipócrita e fanático não é odioso, e sim interessante” (1968, p. 89). Segundo Abel, Tartufo e Hamlet não permanecem nas peças em que apareceram pela primeira vez. Eles as extrapolam, e por isto foram obrigados a aventurar-se para longe de seus criadores. O autor argumenta ainda que não foi encontrada a forma dramática correta para eles, e uma das razões para tal é que eles são *dramaturgos*, capazes de recriar situações que não aquelas em que de início nos foram apresentados.

Segundo Abel, para escritores como Shakespeare e Calderón, não podia haver essência ilusória na realidade. A autoconscientização afeta a consciência de realidade, criando uma inseparabilidade entre ilusão e realidade. Como exemplo, Abel cita as frases famosas de ambos os autores: de Shakespeare, “o mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres apenas atores”, e “somos aquela matéria da qual são feitos os sonhos”; de Calderón, o título da maior peça do dramaturgo, “a vida é um sonho” e a maneira como ele próprio intitulou sua obra, “El Gran Teatro del Mundo”. Estes exemplos não são expressões casuais, mas conceitos da nova forma dramática que, segundo Abel, ambos autores iniciaram.

Depois que Lionel Abel lançou sua obra *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*, e William Gass cunhou o termo metaficção, outros autores se debruçaram no estudo desse tipo de ficção. Entre eles Richard Hornby, em *Drama, metadrama, and perception*, de 1986, sem edição brasileira. O crítico americano lista cinco possíveis variações de autoconsciência no metadrama⁷:

Peça dentro de outra peça;
A cerimônia no teatro;
Papel dentro do papel;
Referências literárias e da vida real;
Autorreferência.

Vejamos sumariamente como o autor define estas variações metateatrais. O artifício peça-dentro-de-outra-peça representa a perspectiva reflexiva do dramaturgo ou da plateia sobre a vida. O drama moderno utiliza este artifício como metáfora do mundo ilusório ou

⁷ O crítico americano prefere utilizar metadrama ao termo metateatro, usado por Lionel Abel.

falso no qual vivemos. Como o público é constantemente lembrado de que a peça que assiste é apenas ilusão, reconhece afinal que tudo representado no palco é uma simulação. Esta variação é geralmente dividida em duas categorias: *inset* e *framed*, que em português significam inserção e emoldurado, respectivamente. No primeiro tipo, a segunda peça é secundária em relação à primeira. É como um interlúdio dentro da ação principal, como acontece em *Hamlet*, de Shakespeare. Enquanto assistem à peça armadilha preparada pelo protagonista, as personagens reconhecem totalmente a existência da encenação e fazem comentários a respeito. Por outro lado, no tipo enquadrado, a peça interna é principal, enquanto a outra é como uma moldura, como na introdução de *A megera domada*, de Shakespeare. Isso porque os episódios de Sly integram uma parte menor do todo, emoldurando a peça principal, na qual Sly e seus companheiros são conscientes que estão assistindo uma peça de teatro.

A cerimônia no teatro é muito difundida, principalmente devido ao fato do teatro ter origem nos ritos religiosos. Apesar da cerimônia no teatro ser menos metadramática do que a peça-dentro-de-outra-peça, ela tem importância no sentido em que, como um fenômeno cultural, se realiza através da performance teatral, o que gera um interesse pela natureza do drama. Casamentos, festas, funerais ou jogos podem ser vistos como exemplos de cerimônias. Entretanto, no teatro contemporâneo, especialmente a partir do Teatro do Absurdo, rituais e cerimônias perderam seus significados. Porém, as personagens continuamente tentam dar significados à suas vidas triviais inventando seus próprios rituais, como é o caso de *O balcão*, de Jean Genet, no qual as personagens frequentam um bordel para representar papéis que não aqueles da “vida real”. Segundo Hornby, esse tipo de cerimônia aumenta o sentimento de que o mundo é fútil e vazio.

O caso do papel dentro do papel ocorre quando uma personagem representa um papel diferente do usual ou daquele em que foi previamente enquadrado, como Sly em *A megera domada*, quando se faz passar por um *lord*, ou mesmo as personagens de *O balcão*. Este tipo de artifício encaixa-se perfeitamente no drama, porque acrescenta uma terceira camada metadramática, formando uma tríade: à parte do papel principal, há outro papel representado, mas a própria personagem está sendo representada por um ator. Esse procedimento demonstra não somente quem é a personagem, mas também quem ela pretende ser, o que torna a representação complexa e ambígua. Consequentemente, o uso do papel dentro do papel levanta algumas questões sobre a identidade humana, sobretudo porque explora as preocupações do indivíduo em relação à sociedade. Numa sociedade cada vez mais complexa a identidade torna-se um problema insolúvel, como em muitas peças modernas, nas quais

personagens regularmente não demonstram segurança em relação à identidade.

Referências literárias ou da vida real são interrupções dentro da peça principal a obras literárias e a alusão a pessoas ou eventos reais. Esse tipo de referência pode ser encontrado em algumas passagens do teatro de Qorpo-Santo, no qual podemos perceber insinuações a escritores do passado ou eventos próximos. De acordo com Hornby, estas referências prendem a atenção dos espectadores, no sentido em que por serem reais, ou por terem sido previamente discutidas ou pensadas, podem enriquecer o entendimento do público.

A última variação avaliada por Hornby diz respeito à autorreferência, que segundo o crítico, é forma mais intensa de metadrama. Esse artifício chama a atenção do leitor/espectador para o caráter imaginário e fictício do drama. É o caso, por exemplo, de Mancília, em *Duas páginas em branco*, de Qorpo-Santo, que ao final da peça se reconhece como personagem. Isto tem o efeito de fazer com que o público examine conscientemente o que há por trás da peça. Naturalmente, o público é levado a considerar se o questionamento da natureza da arte se aplica à peça. Por isto que a referência cria múltiplas reflexões sobre a própria peça encenada e sobre a arte dramática como um todo.

Essas variações metateatrais são extremamente complexas, pois o espetáculo metateatral nem sempre permite que o observador capte com facilidade a intensidade das cenas representadas. É preciso que o espectador entenda a peça como artifício, pois na leitura da ficção autoconsciente ele é leitor, escritor e crítico ao mesmo tempo. O papel do leitor/espectador começou a se alterar, e a leitura deixou de ser uma tarefa fácil e confortável. Atacado por todos os lados pelo texto literário autoconsciente, o leitor deve controlar, organizar e interpretar o texto.

Vimos até aqui que seja através da presença de um porta-voz do autor, de prólogos e coros, da incorporação de fantoches comentando sobre a ação no palco ou do uso de elementos teatrais que revelam em primeiro plano a natureza artificial do drama, o metateatro é proeminente na literatura desde o Renascimento, e até hoje não perdeu sua força dramática. Em seu livro, Lionel Abel encerra o ensaio com um resumo dos valores e desvalores da tragédia e do metateatro. Para concluir recorreremos a algumas das conclusões de Abel, tendo em vista que seu conceito é primordial ao estudo da obra teatral de Qorpo-Santo:

A tragédia transmite de longe o sentido mais forte da realidade do mundo. O metateatro transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da consciência humana.

A tragédia florifica a estrutura do mundo, que supostamente reflete em sua

própria forma. O metateatro glorifica a falta de vontade da imaginação para considerar qualquer imagem do mundo como final.

A tragédia torna a existência humana mais vivida por deixar transparecer sua vulnerabilidade face o destino. O metateatro torna a existência humana mais semelhante aos sonhos por nos mostrar que o destino pode ser superado.

A tragédia pretende ser mediadora entre o mundo e o homem. A tragédia deseja estar dos dois lados. O metateatro pressupõe que não existe mundo senão aquele criado pela luta humana, pela imaginação humana.

A tragédia não pode operar sem o pressuposto de uma ordem que seja um valor último. Para o metateatro, a ordem é alguma coisa que está sempre a ser improvisada pelos homens (168, p. 149-150).

Para Lionel Abel, a tragédia, como nos moldes clássico, não tem espaço para existir na modernidade, devido a diversas mudanças que abalaram a estrutura de mundo grega, sobretudo de caráter religioso. Para o crítico, a forma da tragédia é praticamente o contrário do metateatro. Enquanto a primeira reside em considerações sobre o destino e deus, e de como o homem se relaciona com estas forças, o segundo se restringe à vontade humana contornando seus próprios problemas. Assim, não existe tragédia humanista, ao mesmo tempo em que não é possível falar do metateatro sob um paradigma religioso. Enquanto na tragédia é deus metaforicamente quem assiste o desenrolar das ações, no metateatro tudo gira em torno do homem e de suas relações consigo mesmo.

De modo geral, quando pensamos em teatro, concebemos esta arte como símbolo de encenação, ilusão, aparência, máscaras. Se voltarmos à Grécia, veremos que Platão, e um pouco mais adiante Aristóteles, definem o gênero dramático de modo semelhante, ambos usando o conceito de *mimese*. Isto é, como um processo que revive o que é fatural ou real, no sentido de imitar ou reproduzir. Entretanto, em *A interpretação da Poética de Aristóteles*, de 1998, Alfredo Leme Coelho de Carvalho observa que apesar de Aristóteles ter reaproveitado o conceito de Platão, os dois filósofos divergem em alguns pontos a respeito de *mimese*:

Platão distinguia, por nome diverso, a “mimese”, exclusivamente dramática, da “diegese”, narrativa. Aristóteles, diferentemente, engloba sob o nome de “mimese” também aquilo que Platão separa como “diegese”, distinguindo, no caso, duas formas de mimese (1998, p. 34).

Embora as opiniões sejam divergentes, Platão e Aristóteles concordavam quanto ao uso do termo *mimese* para nomear a imitação artística. A concepção designada pelos gregos tornou-se tão decisiva a ponto de direcionar a reflexão sobre teatro no Ocidente até hoje. Condiçionados

a retratar a realidade, dramaturgo, diretor e ator almejam sempre uma aproximação mais palpável desta, através de recursos teatrais que imitem o cotidiano social. Tanto que o realismo tem sido o pilar interpretativo da crítica e da teoria dramática por longos períodos. Não que todas as peças sejam realistas, pelo contrário. O caso é que o realismo municia toda a base teórica do que acontece no teatro e na literatura de maneira geral. Praticamente tudo é definido em termos de realismo. Mesmo obras não realistas precisam do termo para uma definição aproximada. Tomemos como exemplo obras *avant-garde*, que são usualmente descritas como irrealistas ou mesmo surreais. De modo semelhante, livros de história literária categorizam gêneros tais quais simbolismo e expressionismo como sendo parte de uma “revolta” contra o realismo.

Essas denominações críticas levantam questionamentos a respeito de como o drama ou qualquer outro tipo de arte pode se relacionar com a vida real. Certamente que a simples polaridade binária entre “mais próximo” ou “mais distante” do real não convém para explicar algumas complexidades artísticas, visto que deixa muitos elementos dramáticos inexplorados, além de tornar o drama algo de certo modo passivo diante da possibilidade de temas, abordagens e variações que um escritor tem em mãos no momento da criação.

Pois como capturar efetivamente o real, se as condições visuais e tangíveis ultrapassam o mundo material? Parece-nos que há grande diferença entre o que é proposto, tal qual o conceito de *mimese*, e como de fato a realidade pode ser representada ou repetida no texto literário. A produção dramática, sobretudo a partir do período renascentista, compreendeu a dificuldade em reproduzir a realidade como tal, o que proporcionou uma busca em razão de conduzir a arte por outros caminhos. Esteticamente, essa percepção representou uma série de cortes em algumas tradições do drama antigo, especialmente em relação à pura e simples representação e às crenças religiosas.

Se a maioria da crítica concorda que as origens do drama podem ser encontradas nas práticas e rituais sagrados na Grécia, onde os festivais de teatro surgiram das homenagens a Dionísio, também deve admitir que o afastamento do drama em relação à religiosidade foi responsável por uma reinvenção da forma dramática, como aponta Lionel Abel. Segundo o crítico, o distanciamento divino é uma das principais razões pelo fim da forma da tragédia clássica grega, dando lugar ao que o autor chama de metateatro.

Em *Como gostais*, de Shakespeare, a personagem Jaques anuncia, em seu discurso sobre as sete idades do homem, que o “mundo é um palco”. Sua proposição, nos parece, evidencia que o teatro é suscetível a praticamente tudo — experimentações, modificações e diferentes impressões. O homem moderno do Renascimento é capaz de transcender o destino,

e a máxima de Jaques representa essa transgressão de limites. Em *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, o Rei Basílio se antecipa à tragédia lida nas estrelas, de que seu filho Segismundo mataria tanto o pai como a mãe, ao modo de Édipo. Segundo Lionel Abel, “uma tragédia foi prevista, porém não aconteceu. E, se não aconteceu, foi por causa da intervenção dramática de Basílio, que substituiu a peça escrita pelo destino por outra, de sua própria invenção” (1968, p. 101). Nesses termos, qual seria a relação entre *Como gostais* e *A vida é sonho*? Não poderíamos dizer que a reviravolta no enredo do drama espanhol seria uma espécie de complementação ao “mundo é um palco” de Shakespeare? Autoconsciente, Basílio parece ter conhecimento de que habita o palco e não o mundo real. Daí a transgressão, simbolizada pelo ato de “reescrita” do que teria sido um final trágico.

A partir de certo ponto, a arte dramática foi redimensionada em várias escalas, mas principalmente ao grau de tematizar a problemática da criação em si, questionando códigos estabelecidos, apresentando outras possibilidades, que apontam para o teatro como uma arte de reflexão sobre ela mesma. Desse modo, o drama pode ser reflexivo e autoconsciente, capaz de direcionar o pensamento sobre si mesmo dentro da própria encenação. Trata-se duma reflexão não somente declarada, mas encenada, como faz Qorpo-Santo em parte de sua obra teatral.

Para Gustavo Bernardo, “de dentro da literatura, portanto, a metaficção tenta responder às perguntas mais complicadas da filosofia: 1) sabemos quem somos?; 2) sabemos se somos?; 3) a consciência pode ter consciência da consciência?” (2010, p. 45). De acordo com o crítico, a literatura que recorre à sua própria condição ficcional acaba levantando outras questões sobre nossas diferentes concepções de realidade. Patricia Waugh, nessa perspectiva, observa que “ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional” (WAUGH *apud* BERNARDO, 2010, p. 46).

De fato, em vários momentos podemos relacionar personagens de ficção com as perguntas filosóficas levantadas no trecho acima, a exemplo de *Hamlet*, no qual Shakespeare não simplesmente questiona quem somos, mas nos força a questionar quem pretendemos ser. Numa lógica existencial, percebemos que o questionamento de Hamlet sobre “ser ou não ser” não necessariamente se desenvolve a partir do que somos, mas quem realmente não somos. Todas as peças de Shakespeare, aliás, nos faz meditar sobre qual papel devemos representar, quais vestuários devemos usar em nossa vida cotidiana. Quanto de nosso ser, entendido como alma ou personalidade, é uma construção teatral? Quantas vezes desempenhamos papéis em

nossas atividades diárias? São de fato perguntas complexas, que exigem reflexão, e são de difíceis respostas. Tornar-se autoconsciente quanto a nossa representação da vida pode nos levar a loucura, exatamente como simbolizada pelo ato de fingir à loucura de Hamlet.

Através da leitura dos textos de Lionel Abel e Richard Hornby, entendemos que um dos artifícios de maior complexidade dramática é a duplicação de personagens durante a encenação, principalmente quando uma personagem representa mais de um papel na obra, como em alguns casos do teatro qorpossantense. Podemos pensar num único ator interpretando diversos papéis, o que torna o trabalho de atuação ainda mais complicado. Este tipo de estratégia pode acontecer de dois modos, através da multiplicação duma personagem em vários planos, por meio de *flashbacks* ou mesmo uma projeção no futuro; ou quando diferentes personagens representam uma única.

Para Lionel Abel, podemos dividir em duas as estratégias do metateatro. A chamada peça-dentro-de-outra-peça é considerada pelo autor como simples, enquanto que as personagens conscientes de si mesmas, que ora destacam aspectos do teatro, ora agem como diretores ou dramaturgos, pertencem a um campo mais complexo e abstrato. Outras possibilidades do metateatro são as reflexões sobre a peça, através do prólogo, coro ou epílogo; aparte (diálogo direto com o público); e presença de um diretor ou de personagens com consciência dramática.

No caso do teatro-dentro-do-teatro, devemos salientar que nem sempre a atmosfera teatral de uma delas depende da outra. Ao contrário, na maioria dos casos temos uma peça independente dentro da peça original. Outro recurso metateatral bastante comum é a personagem ter consciência de que está num palco de teatro representando um papel, o que resulta numa desconstrução da quarta parede, podendo se referir diretamente ao público que o assiste.

Outra categoria do metateatro é a referência, alusão ou citação sobre o próprio teatro, ou seus aspectos físicos, morais e temporais, durante a apresentação de uma peça; dito de outro modo, trata-se da inserção do discurso crítico no discurso ficcional. É comum encontrarmos personagens falando sobre práticas teatrais de épocas passadas ou sobre grandes dramaturgos. É o caso de algumas comédias de Qorpo-Santo, que se referem, como veremos, as personagens como Sócrates, Dom Quixote ou Gregório de Matos.

Com base nos estudos de Lionel Abel, podemos considerar como metateatro a consciência dramática que faz com que determinadas personagens ajam como diretores ou dramaturgos, manipulando ações e decisões de outros personagens durante a peça, e muitas vezes influenciando diretamente na forma de falar, agir ou se relacionar com outros

personagens. Isso acontece em *Hamlet*, onde segundo Abel, todas as personagens do drama podem ser definidas ora como “fundamentalmente dramaturgos” ou “pretensos dramaturgos”, ora como “fundamentalmente atores”, visto que “quase todos os personagens importantes agem em um momento ou outro como um autor dramático, utilizando a conscientização do drama que tem o dramaturgo, para impor determinada postura ou atitude a algum outro” (1968, p. 69). Desse modo, Gertrudes e Ofélia são atrizes, enquanto Hamlet, Cláudio, Polônio e o Fantasma são essencialmente dramaturgos, dentro da própria encenação.

2. A AUTORREFLEXIVIDADE DO TEATRO DE QORPO-SANTO

Nos espíritos de todos os entes animados foram..., estes eram eu (ou seus corpos foram em geral por mim animados! Os inanimados parece haverem de mim recebido certa animação!)

(Frederico em *Dois irmãos*, 2001, p. 107).

No teatro de Qorpo-Santo, seja ele encenado ou lido, temos a impressão de que tudo que acontece foi anteriormente escrito. Queremos dizer com isto que as personagens agem como se já soubessem seus destinos e muitas vezes representam papéis que não propriamente aqueles em que foram anteriormente demarcados pelo escritor. É o caso, por exemplo, de Rapivalho, em *O marinheiro escritor*, que desde o início da ação tenta se passar por escritor e por marinheiro bêbado. Ao todo Qorpo-Santo legou-nos dezessete peças de teatro, umas delas incompleta. Em seu livro sobre o dramaturgo gaúcho, Leda Maria Martins sintetiza perfeitamente, em poucas palavras, como este conjunto de comédias e tragédias se apresenta em relação à época, expondo sua estrutura de criação e apresentando o mundo como palco:

Nas suas peças, o autor gaúcho foge à criação teatral como reprodução mimética da realidade, construindo uma dramaturgia que revela constantemente seu caráter de artifício, chamando a atenção para a criação artística em si. Como características do metateatro em Qorpo-Santo destacam-se a intervenção constante do autor implícito, expondo os mecanismos de sua criação; o mundo apresentado como palco, universo caracterizado como representação constante, e a primazia da imaginação que transcende o real exterior, através de cenas que contêm em si sua própria realidade (1991, p. 36).

A observação de Martins destaca os artifícios metateatrais, tais como a intervenção do autor implícito, empregados no teatro de Qorpo-Santo. Estes aspectos permitem a inserção de vários elementos distintos num mesmo texto, ao invés de um todo indissolúvel, partes conjugadas integram um todo multifacetado. Ainda que de forma primária, o autor de *As relações naturais* produziu obras que se afastam de uma sequência linear e lógica. Para melhor explicarmos esta noção recorreremos à observação de Ernesto Sampaio, em prefácio à *Teoria da vanguarda*, de Peter Burger:

Na obra de arte tradicional, as partes e o todo constituem uma unidade: o sentido das partes só pode ser revelado pelo todo, e este, por sua vez, só pode ser entendido através das partes. Na obra de vanguarda, pelo contrário,

não existe nenhum todo que se sobreponha às partes, nem qualquer impressão geral que permita uma interpretação de sentidos. Como adiante dirá Peter Burger, “estas (as partes) já não estão subordinadas a uma intenção de obra” (SAMPAIO *apud* HUPPES, 2000, p. 31).

Ao trabalhar o objeto literário como uma espécie de pretexto para produzir certos efeitos, ao admitir ser um criador iluminado sob o pseudônimo de Qorpo-Santo, ao possibilitar o acréscimo de um desencontro, ou uma personagem *flash*, uma coincidência ou uma situação absurda, o dramaturgo gaúcho, mesmo sem ter consciência, reforça uma tendência estética do século seguinte. Distante de retratar uma realidade perfeita ou moldá-la para que melhor se encaixe nos enredos, como na comédia de costumes realista, atrelada ao cotidiano burguês, Qorpo-Santo enfatiza a invenção humana e seus problemas.

Através deste conjunto de características que compõem a estrutura do teatro qorpossantense, tanto nos enredos desarticulados como nos enredos multiplicados, o escritor gaúcho criou uma dramaturgia que manipula os elementos duma realidade quase que totalmente artificial. Como observa Leda Maria Martins, as características metateatrais implicam uma referência constante ao ato criador, a consciência das personagens de sua natureza dramática e o predomínio da fantasia na construção dos enredos, o que evidencia o teatro como caráter de representação humana. Através destas e outras estratégias daremos prosseguimento ao nosso estudo.

2.1 Qorpo-Santo multiplicado en(cena)

A companhia Depósito de Teatro, de Porto Alegre, encenou em 2007 o espetáculo *Dr. QS — Quriozas Qomédias*, sob direção de Roberto Oliveira. A encenação reuniu algumas comédias de Qorpo-Santo, entre elas *Mateus & Mateusa*, *As relações naturais*, *O marinheiro escritor*, e *Eu sou vida; eu não sou morte*, além de textos em prosa, aforismos e poesia. Serviram também como suporte para a montagem trechos da *Autobiografia ideal*⁸ e do romance *Cães da província*⁹ (1986), de Luiz Antônio de Assis Brasil, cujo enredo traz, para o mundo da ficção, vida e obra do escritor gaúcho. Escritas em 1866, e encenadas pela primeira

⁸ *Autobiografia ideal* foi publicada no volume II da *Ensiqlopédia*. É uma curta biografia sobre alguns momentos da vida de José Joaquim de Qampos Leão, Qorpo-Santo. Para esta citação ver Denise Espírito Santo.

⁹ O romance de Assis Brasil, *Cães da província*, reconta a vida de Qorpo-Santo num jogo muito bem estruturado entre ficção e realidade.

vez somente cem anos depois, em 1966, o teatro de Qorpo-Santo continua sendo reencenado, o que indica vigor e atualidade dos temas e personagens. Nas palavras de João André Brito Garboggini, sobre a montagem do Depósito de Teatro, em tese de doutorado que leva o título de *Qorpo-Santo – Lanterna de fogo: qompêndio dramatúrgico em parágrafos e imagens*, “o espetáculo transforma Qorpo-Santo em personagem de sua obra e multiplica a sua presença em cena. Aparecem vários Qorpos-Santos em diferentes situações” (2008, p. 30).

A imagem da multiplicação, encenada na montagem de Roberto Oliveira, destaca um dos elementos determinantes do teatro qorpossantense, sobretudo porque em grande parte de suas peças o autor faz-se realmente personagem de si mesmo. E não só isso. Qorpo-Santo verdadeiramente se multiplica enquanto personagem-autor de suas comédias. Ele aparece diversas vezes em diferentes situações. Nesse sentido, Fred Hines, pesquisador americano que se debruçou durante algum tempo sobre a obra do dramaturgo gaúcho, publicou em 1973, no Suplemento Literário Minas Gerais, o artigo “Qorpo-Santo e o segundo ser”, analisando as relações entre autor, narrador e personagem. O crítico observa que a prática do segundo ser do autor dentro do texto apresenta a seguinte sequência: 1. autor real (o próprio); 2. autor autobiográfico (indica o desejo de construir uma versão nova de si mesmo, o outro); 3. autor autobiográfico como narrador da ação; 4. narrador como personagem dentro da comédia; 5. as relações do narrador com outras personagens. Percebemos que o modelo esquematiza muito bem os modos como o autor implícito aparece e se desloca no texto.

O primeiro elemento da lista de Hines refere-se a José Joaquim de Campos Leão, o homem; enquanto o segundo simboliza a figura de Qorpo-Santo, o escritor. É certo que podemos comparar alguns detalhes entre o autor real e o autor autobiográfico, sobretudo se levarmos em conta que um deles é a representação literária da imagem que outro tem de si mesmo. Com isso temos duas personas, que em várias comédias irão aparecer como personagens ou simplesmente como referência, do tipo “envie a esta corte um retrato do dr. Q... S... (2001, p. 187), como ocorre em *Hoje sou um; e amanhã outro*. Para Hines, todo escritor constrói uma segunda versão de si mesmo no processo de criação literária. A sua função é separar o ser vivo do criador artístico, afastando problemas pessoais e preconceitos, e substituindo-os por uma posição literária em relação ao texto. Essa posição pode flutuar através da obra expressando uma infinidade de técnicas e caracterizações.

Hines considera que o artifício do segundo ser é uma constante em toda obra literária. Entretanto, é preciso fazer uma distinção entre o processo no romance e no teatro. No romance, o segundo ser transmite suas ideias sem intermediários. O autor as põe na página para que o leitor tome conhecimento delas direta ou implicitamente. Isso não acontece no

teatro, porque a voz do segundo ser do autor é desarticulada pelo ato da representação teatral. Segundo Hines, o fator da variabilidade do desempenho dos atores também deve ser levado em consideração, isso porque dois desempenhos nunca são exatamente iguais. O cansaço, o estado emocional, dificuldade da parte do público de reagir, a natureza do elemento humano afetam tanto o autor como o espectador. Assim, a espontaneidade e a vida da produção teatral privam o segundo ser do dramaturgo da imutabilidade de que goza o segundo ser do romancista.

Esses princípios são mais claramente observados em peças que possuem a estrutura peça-dentro-de-outra-peça, no sentido em que a atenção é atraída para a natureza ilusória da representação, e o controle por parte do autor está mais em evidência do que em obras que aspiram a uma representação verossímil da realidade. Em geral são duas as manifestações do segundo ser. Uma delas, mais notadamente técnica, consiste na manipulação direta da ação por parte dum diretor ou contrarregista fora do palco, ou mais raramente presente na peça como personagem. A outra é a presença do autor que se move numa personagem a outra num constante fluir, forçando-as brevemente a funcionar como porta-vozes dele. A totalidade desse movimento equivale ao segundo ser.

Com essas formulações em mente Fred Hines concentra a análise do segundo ser no teatro de Qorpo-Santo em três peças: *Um credor da Fazenda Nacional*, *Hoje sou um; e amanhã outro* e *As relações naturais*. Para o crítico, o escritor gaúcho eternizou a si mesmo através da personagem autobiográfica Qorpo-Santo, o pseudônimo, construindo uma figura dramática de complexas relações, uma representação de seus pensamentos em relação à sociedade, que em alguns pontos foi impossível pôr em prática na vida real.

Sabemos que o autor é responsável por cada particularidade de sua personagem. Cada traço, acontecimento, pensamento ou sentimento da personagem é acentuado pelo autor. Com isso, a personagem “exibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor” (BAKHTIN, 2010, p. 4). Isso quer dizer que mesmo que o escritor esteja empenhado em manter-se emocionalmente afastado, pequenos fragmentos de seu caráter virão incorporados ao da personagem. Entretanto, essa dependência, como observa Bakhtin, não deverá pautar a análise crítica, sobretudo porque o artista, enquanto pessoa, nada tem a dizer sobre seu processo de criação. Ele apenas nos indicará que é na obra que devemos procurar definir o produto criado, pois só no texto é que encontraremos nítidas impressões sobre os momentos técnicos da criação.

O mais comum é extrair o material biográfico das obras e vice-versa, explicar pela biografia uma dada obra, e aí se consideram plenamente satisfatórias as justificações puramente factuais como, por exemplo, a simples coincidência entre fatos das vidas da personagem e o todo do autor; conseqüentemente, ignora-se o elemento essencial: a forma do tratamento do acontecimento, a forma do seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo (2010, p. 8).

Bakhtin entende que é absurda a maneira com que parte da crítica compara as visões de mundo das personagens com a do autor, explicando uma pela outra. Porém, ele adverte que em algumas obras de literatura a relação entre o autor e a personagem sofre um desvio. Esse tipo de digressão ocorre quando a personagem coincide com o autor na vida, ou seja, quando é essencialmente autobiográfica. E talvez seja nesse tipo de desvio que encontraremos relações entre nosso escritor, Qorpo-Santo, e suas personagens. Na relação direta, o autor deve colocar-se para fora de si no momento da criação da personagem. “Ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro” (2010, p. 13).

No primeiro caso de desvio, Bakhtin observa que a personagem assume o domínio sobre seu criador. Para o crítico, esse tipo de personagem exerce grande autoridade, sobretudo através de sua visão de mundo, que o criador não pode perceber a seu redor apenas pelos olhos da personagem. Conseqüentemente, o escritor busca colocar-se para fora de sua criação, pois caso contrário a obra será um tratado de filosofia ou uma confissão-relatório pessoal.

O segundo caso difere do primeiro no sentido em que o autor se apossa da personagem, ao ponto da correspondência entre ambos se tornar uma relação da personagem consigo mesma. “A personagem começa a definir a si mesma, o reflexo do autor se deposita na alma ou nos lábios da personagem” (2010, p. 18). Segundo Bakhtin, esse tipo de personagem pode desenvolver-se em sentidos opostos. Em primeiro plano, ela não é autobiográfica, já que conserva consigo a unidade artística que o autor lhe atribui, permanecendo fiel a seu princípio estético. No outro sentido, ela é autobiográfica, e

Tendo assimilado o reflexo concludente do autor, sua resposta formadora total, a personagem faz dela um momento de autovivenciamento e a supera; essa personagem é inacabada, ultrapassa no seu interior cada determinação total como inadequada a si mesma, vivencia a totalidade acabada como uma limitação e lhe contrapõe cada segredo interior que não pode ser externado. [...] Personagem desse tipo é infinita para o autor, isto é, tudo está sempre a renascer, reclamando novas e mais novas formas de acabamento que ela mesma destrói com sua autoconsciência (2010, p. 18).

No terceiro caso “a personagem é autora de si mesma, apreende sua própria vida esteticamente, parece representar um papel; essa personagem [...] é auto-suficiente e acabada de forma segura” (2010, p. 18). Com essas considerações traçadas a respeito das relações entre autor e personagem podemos agora partir para a análise das comédias de Qorpo-Santo.

2.1.1 A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada

Em *A impossibilidade da santificação* ou *A santificação transformada*, há uma Explicação de teor autobiográfico que descreve trechos da existência dum homem. Ao mesmo tempo em que revela momentos da vida de José Joaquim de Qampos Leão, o texto também refere-se à criação do pseudônimo Qorpo-Santo, uma espécie de profeta das letras. Em termos biográficos, há uma diferença básica entre os dois. Enquanto o primeiro havia sido professor, político e chefe de família, além de ter passado por transtornos decorridos de acusações de loucura; o segundo dedicou sua vida exclusivamente à criação literária. O trecho referido abaixo, abertura da explicação biográfica que antecede a peça, alude exatamente a esta ambiguidade entre autor real e autor autobiográfico:

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 último porque, cheia sua cabeça de Luz Divina, começou a profetizar! (2001, p. 45).

Temos o intuito de estabelecer relações entre os dois tipos de autor. Não é tarefa simples, afinal, o próprio autor confunde-se entre si mesmo e sua personificação, principalmente porque a vida real mesclou-se em muitos momentos com a obra literária. Com frequência, esta adquire um tom confessional marcante. Podemos dizer que José Joaquim tomou a si mesmo como personagem de seus escritos, criando um segundo ser, Qorpo-Santo. Flávio Aguiar, ao analisar essa disposição, afirma que “o escritor marginal construiu — com a irônica ajuda, por ausência, de seus contemporâneos — um desses raros momentos privilegiados em que a vida real e a vida literária compõem entre si uma imagem única e significativa” (1975, p. 33).

Ao abrir possibilidades para um pseudônimo, o autor criou histórias repletas de misticismo em torno de sua invenção. Acreditava ser iluminado, dando a entender que tivesse

sido convocado por uma força maior para, em suas próprias palavras, “ilustrar seus semelhantes”. Além disso, cria em reencarnação e chegou a afirmar em trechos da *Ensiqlopédia* ser investido do poder espiritual do Papa, capaz de transportar-se para outros locais, conversar com personalidades históricas, e trocar de corpo com outros entes, tal como acontece em uma de suas peças, *Hoje sou um; e amanhã outro*. Na cena de abertura, Rei e Ministro dialogam sobre uma descoberta realizada por dr. Q... S...¹⁰. Para ele, “os nossos corpos não são mais que os invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros [...] este fato é tão verídico, que milhares de vezes vemos uma criança falar como um general; e este como uma criança” (2001, p. 184). O pensamento de dr. Q... S... antecede e explica o fato de que, ao que parece, no decorrer da trama, Qorpo-Santo assume os corpos das duas personagens, Rei e Ministro, com isso tornando-se também personagem. Esta situação nos serve como abertura para a análise das peças em que Qorpo-Santo aparece como personagem ou como diretor, que dos bastidores participa, observa e orienta a ação.

A impossibilidade da santificação ou *A santificação transformada* conta a história dos infortúnios do próprio Qorpo-Santo, numa espécie de peça autobiográfica. Ao longo da trama ele é visitado por credores, vigiado pela polícia e perseguido por mulheres. Durante dois dos três atos, o protagonista se lamenta pelos sofrimentos que a sociedade lhe impõe. No terceiro ato, Qorpo-Santo sai de cena, dando lugar a uma série de personagens fictícios, que até o fim da ação discutem, entre outras coisas, problemas a respeito do relacionamento humano. Na cena inicial da peça, um caixeiro dialoga com outra personagem cujas iniciais são C-S., que assim como em *Hoje sou um; e amanhã outro* é nítida referência ao autor autobiográfico. O caixeiro vem cobrar uma dívida em nome de seu amo, Rabicundo. Na sequência, o protagonista C-S. recebe uma série de visitantes inesperados em casa, inclusive Rabicundo, que chega para pessoalmente cobrar o débito, antes cobrado por um caixeiro. Assustado com a presença imprevista, C-S. rebate com o seguinte argumento:

Ao senhor que está continuamente comprando, vendendo, pagando e recebendo, e por conseqüência escrevendo..., borrando papel como creio, nada custa ou nenhum embaraço pode encontrar em borrar, em vez de quatro ou cinco folhas de papel, seis ou oito! Eu, porém, escrevo que penso e medito para fazê-lo, que tenho necessidade de raciocinar e discorrer, que preciso estudar os fatos, conhecê-los, escolher os termos com que mais

¹⁰ Em cinco das dezessete comédias, há referências diretas a Qorpo-Santo. Em algumas, ele aparece como personagem; em outras, é apenas mencionado, como no caso de *Hoje sou um; e amanhã outro*. Por causa da reforma ortográfica proposta pelo nosso autor, nunca ficou esclarecido o uso do C ou do Q para a palavra corpo. Em algumas edições podemos encontrar ambas, ou uma única. O próprio escritor alternou o uso em diversas vezes. Na edição publicada pela Iluminuras, organizada por Eudinyr Fraga, em 2001, também há alternância entre o C e o Q.

convém expressar idéias..., enfim, compor, não um bilhete ou uma carta, mas uma comédia, romance, tragédia, um discurso sobre moral, política, religião ou alguma outra ciência, não posso nos momentos em que estudo estar sendo interrompido, nem mesmo nos em que penso! (2001, p. 51).

Nesta cena, C-S., ao mesmo tempo em que repentinamente se revela escritor, discursa sobre suas tarefas. Notemos que ele não é um mero escritor, mas o próprio autor da peça em que atua como personagem. No caso, a voz de Qorpo-Santo é nítida, isto é, ela não vem disfarçada. É ele mesmo quem nos fala. Se levarmos em conta a prática do segundo ser analisada por Fred Hines, poderíamos relacionar a personagem C-S. com o autor real. No entanto, a explicação autobiográfica no início da trama nos leva ao autor autobiográfico, que aparece no texto em correspondência com a vida real.

No mesmo diálogo com Rabicundo, C-S. levanta uma questão sobre sua condição de escritor *outcasted*. Ele indaga sobre o que lucrará a humanidade com meia dúzia de palavras suas. Admite que, ao escrever, perde tempo; entretanto, se vê forçado a essa “pena ou perda”. Questiona ainda se algum dia terá compensação por isto. Nenhuma, ele concorda. No final da cena, recorda uma promessa feita em 1863: “ilustrar meus semelhantes até completar um século de existência neste globo de argila!” (2001, p. 57). Em outro momento, C-S. faz referência a um evento real, que trata de documentos perdidos pelo autor:

C-S. — Há anos mandei litografar certa coleção de pensamentos por um, e este, passado algum tempo, não só não fez a encomenda, como disse que se havia perdido o manuscrito que lhe havia sido entregue. Fui... parar a um hotel de igual raça e deu-se o fato de se me roubar um livro com numerosas produções, como foi por mim anunciado! (2001, p. 54).

Toda a caracterização da personagem C-S., tanto em suas atitudes como em seus discursos, é clara referência a Qorpo-Santo. Podemos afirmar que a peça é autobiográfica, sobretudo quando C-S. está em cena. Quando está ausente, ela encaminha-se melhor no sentido da ficção. Por isto, podemos dividi-la em duas partes. A primeira, até o momento em que C-S. desaparece de cena, e em seu lugar, como se fosse um diretor de teatro, Planeta assume controle do desenvolvimento da comédia. A outra metade, sem traços autobiográficos, ocorre depois do monólogo de Planeta e envolve uma série de personagens que entram e saem rapidamente do palco.

Planeta e mais adiante Rapivalho justificam a ideia de multiplicação duma única personagem, como observado por João André Brito Garboggini ao analisar a montagem *Dr*:

Qs — Quiriozas Comédias. Vejamos. Ao sair de cena, C-S., que se revelara escritor e, entre outras coisas, discutira sobre o trabalho literário, dá lugar a Planeta. Este sobe ao palco com livros e papéis na mão. Sua entrada, na segunda cena do ato dois, é seguida por um longo monólogo. Ele parece atuar dos bastidores, controlando o andamento da comédia, e não exatamente no centro do palco. Suas primeiras palavras são:

Isto não vai bem! Não há certo encadeamento de idéias!... Para havê-lo, seria necessário também haver de mulheres velhas, meninas, moças e crianças! Outros dizem que é misteríssimo de comidas; outros que é o de bebidas! [...] De cada uma se escreve um pouco; e assim se compõe uma obra...
(2001, p. 58).

Neste caso, a personagem interrompe a peça para refletir sobre a mesma, questionando sua construção, temas e a inserção de novas personagens. Ele acredita que a comédia não vai bem, e sugere alguns elementos que a enriqueça — mulheres e comidas. Além disso, ele reconhece se tratar duma comédia, quando inesperadamente, em meio a reflexões sobre o pecado, diz: “(À parte.) Esta doutrina é de comédia” (2001, p. 60).

Em outro momento de autorreflexão, ao notar que seu devaneio se estende demais, para diante de si, com a mão aberta sobre a cabeça, dizendo: “acham-se escritos deste lado pensamentos que devem ser escritos em outro lugar, entre as máximas ou mesmo reflexões, quer por sua natureza, quer pelo lado que exprimem” (2001, p. 60). Planeta percebe que o discurso de seu monólogo ultrapassa os possíveis campos da dramaturgia, se aproximando mais do pensamento filosófico. Agora ele hesita, para logo em seguida levantar uma questão inerente ao homem moderno, a falta de significado da vida: “será que para termos ciência não devíamos tê-la? Ilusão! Tantos têm uma e outra coisa!... Logo, este mundo é incompreensível! E direi mais: é um enredo em que todos vivem e de que só a morte os safa! É um mistério que ninguém decifra para os que vivem sem ela!” (2001, p. 60).

Na cena em que se passa o monólogo não há sequer um diálogo. No final do discurso, Planeta se encontra repentinamente com duas velhas senhoras e foge espavorido, deixando no palco as mulheres que acabaram de entrar. A cena nos causa a impressão de que Qorpo-Santo, através duma personagem, ao mesmo tempo em que medita sobre o enredo da comédia, materializa, a partir de sua contemplação, o que virá a acontecer em seguida. Planeta argumenta que para qualquer produção ser boa, é necessário mulheres. E ainda antes que ele deixe o palco, as mulheres realmente aparecem, concretizando seu pensamento anterior. Se pensarmos sobre a construção/criação da peça, trata-se dum teatro que se realiza aqui e agora,

no exato momento em que se escreve.

Assim como C-S., Planeta sai para a entrada de outra personagem, Rapivalho, que entra em cena no momento em que Revocata e Amélia ainda estão no palco — cena terceira, ato dois. Ele também é escritor, como se pode notar em: “Estou querendo compor, escrever alguma coisa e não me lembro o que há de ser; ficará, portanto, para depois. [...] Compus ontem alguns versos de que hoje não me lembro; e assim vamos...” (2001, p. 64). Rapivalho representa o mesmo papel que C-S. e Planeta desempenharam em cenas anteriores. Os três simbolizam o escritor dentro do texto dramático, atuando e ajustando o enredo. O único que contracena com outras personagens é C-S. Os outros simplesmente marcam o andamento da peça e funcionam como elemento transitório entre os atos.

Rapivalho ainda discute outras questões inerentes à vida do autor real, destacando os problemas sociais pelos quais Qorpo-Santo, o próprio escritor, passou:

Aqueles que vivem de janela são continuamente visitados. Passei ontem uma boa parte do dia doente; operou-se uma revolução em minha cabeça, como as que costuma haver na atmosfera. São coisas bem incômodas a falta de dinheiro, de mulher e de empregos; de bom emprego! [...] Estou querendo compor, escrever alguma coisa e não me lembro o que há de ser; ficará, portanto, para depois. Devia ter ido pagar o almoço e o hotel. Que desarranjo... E o caso é que não sei quando este cessará. Que diabrura! Compus ontem alguns versos de que hoje não me lembro; e assim vamos... Onde, porém, chegaremos? A que ponto tocaremos?... É incrível... É bem esquisita a minha vida. Pergunto: o que é razão no homem e na mulher? Entendo por razão o procedimento conforme ao do geral dos entes da espécie humana. Falta desta, ou do uso desta, os atos ou ações contrárias. Vamos tomar chá, e à mesa prosseguiremos (2001, p. 64).

A última frase do trecho em destaque nos revela outra característica das interferências do autor implícito. São interrupções explicativas, na maioria das vezes por não conseguir dar continuidade às peças, que foram escritas num só ímpeto criativo e, como indica no final de algumas peças o próprio autor, de uma só sentada, como se tivesse correndo contra o tempo, sem correções posteriores, num fluxo ininterrupto de criação. O chá à mesa simboliza um bloqueio criativo do escritor, marcando o intervalo que separa as duas cenas.

No teatro de Qorpo-Santo, o artifício de se autorrepresentar dá voz a um autor implícito quase sempre presente nas comédias. Nesse sentido, Eudinyr Fraga observa que “suas personagens [de Qorpo-Santo] são sempre projeções dele próprio, e com ele muitas vezes se confundem, como observamos pelo conhecimento de sua biografia” (2001, p. 25). Apesar de nomes diferentes, a ideia de multiplicação pode ser muito bem aplicada neste caso.

Qorpo-Santo, enquanto personagem de si mesmo, acompanha dos bastidores todo o desenvolvimento da peça. Aqui e ali, aparece no palco para fazer intervenções. Podemos imaginá-lo na figura dum diretor teatral, que marca os pontos, orienta os atores e cuida da continuação das cenas.

Além das três representações do autor, há outra espécie de multiplicação na comédia. O doutor Faniquito está num baile e conversa ao mesmo tempo com duas senhoras, em momentos distintos: “(Ao mesmo tempo, conversava outro com outra senhora; com uma muito espirituosa dona Basilisca.)” (2011, p. 67). As ações ocorrem simultaneamente, o que nos leva de volta ao trecho de *Hoje sou um; e amanhã outro*, “nossos corpos não são mais que os invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros”. Enquanto atende uma paciente, ele conversa e flerta com Basilisca, filha dum amigo seu. É um caso extraordinário. Imaginemos como a multiplicação pode ser encenada. Dois atores diferentes teriam que representar o doutor Faniquito, um deles incumbido de atuar como médico e o outro como galanteador¹¹.

O baile continua até que uma carta da Excelentíssima Baronesa d'Holdeudorfe é entregue para Ridinguínio. Ele abre e ao ler constata ser um convite para uma entrevista. Em seguida, se dirige para o público: “Não há dúvida, comecei por comédia e acabo por romance! Representar-se-á, portanto, em todo o mundo habitado, pela primeira vez, uma novíssima peça teatral tríplice chamada 'Comédia, romance e reflexões!'” (2001, p. 70). O verbo “começar” conjugado na primeira pessoa indica que Ridinguínio é, além de personagem, escritor de *A impossibilidade da santificação* ou *A santificação transformada*. Como autor, ele ainda reflete sobre o fechamento da ação, e destaca sua qualidade triádica, sintetizando o enredo múltiplo da peça, que apesar de relatar trechos da vida do próprio escritor, tem caráter fictício na segunda parte.

Além desta voz implícita, a presença do autor disfarçado de personagem metateatraliza as ações, pois como vimos no capítulo anterior, uma das características do metateatro é a inserção de personagens-autor na trama, além de personagens autoconscientes de seus papéis enquanto tal. *A impossibilidade da santificação* é um claro exemplo de metateatro, isto porque uma série de elementos se enquadra nessa perspectiva, sobretudo quando as personagens discursam sobre a criação literária ou sobre a própria peça em que estão inseridas.

¹¹ Algo semelhante ocorre em peças do chamado Teatro do Absurdo. Em *O rinoceronte*, de Ionesco, por exemplo, temos várias pessoas conversando ao mesmo tempo, mas nunca uma personagem que esteja em dois planos simultâneos, como Ridinguínio.

2.1.2 *Um parto*

Outra personagem de que Qorpo-Santo faz uso para intervir como autor dentro do texto dramático é Cário, personagem de *Um parto*, que momentos antes de dormir, “assentado a uma mesa, provando algumas leves comidinhas”, divaga consigo mesmo. Na cena primeira do ato um, as divagações vão desde observações sobre Deus e o Diabo e de suas relações com o homem, passando pela experimentação de estrelinhas de massa e bebidas, até chegar subitamente a reflexões sobre um soldado que cometera suicídio e por isto se livrara dos horrores das guerras. Apesar de não tão nítida, a voz de Qorpo-Santo pode ser claramente percebida no trecho a seguir:

Não me convém, não devo escrever sobre os mortos, ou fazer nêias. 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 (2001, p. 312-3).

É importante observar que as duas primeiras cenas da comédia não estabelecem contato direto com o enredo da peça. As divagações de Cário são mais exclusivas ao pensamento do autor implícito do que propriamente uma introdução para o restante da comédia. Não há diálogo entre as personagens, apenas reflexões sobre o ato da escrita e divagações filosóficas. Na terceira cena do ato um, Cário pega seu chapéu e sai, dando lugar a Florberta. O monólogo desta nos leva a conjecturar que a personagem feminina é um segundo ser de Cário, uma espécie de multiplicação. Afinal, ambos são interferências do autor no andamento da peça. Apesar da mudança de nome, a essência não se altera, como vimos em *A impossibilidade da santificação*. Além disso, há uma quebra estrutural na sequência. Cário sai de cena para a entrada de Florberta sem que haja um entrecruzamento ou rubricas. Florberta nos diz:

Se eu tivesse disposição de escrever sobre relações naturais, diria que ainda hoje o chá que tomei levou-me à presença de alguém, de quem ouvi a mais tremenda descompostura!... Servi-me-á, se pudermos continuar a escrever comédias, para uma bela cena de algum dos atos; mesmo para começo, parece excelente (2001, p. 314).

Em seguida, a personagem esclarece o que teria acontecido em uma visita e cogita, dentro de suas possibilidades, estabelecer um fim útil para alguma de suas peças. Ela se identifica como escritora da peça em que é personagem. Além disso, Florberta faz alusão à outra comédia de Qorpo-Santo, *As relações naturais*¹².

Na cena quarta, ainda do primeiro ato, vemos Casto, personagem *flash* da peça, entrar no palco e sair tocando castanholas, pulando e fazendo piruetas. Adiante, Cário volta a aparecer, outra vez refletindo sobre o ato da escrita e, mais importante, identificando-se também, assim como Florberta, como autor da peça. É como se Florberta tivesse sido incorporada por Cário, que volta a meditar sobre uma visita que teria transtornado a comédia. “Quão bem foi começada esta comédia e quão mal acabada vai! Já nem posso chamar a isto mais de comédia... Enfim, vereis se posso consertar minhas ideias e prosseguir então” (2001, p. 315). De acordo com Flávio Aguiar, “este movimento é freqüente nas peças de Qorpo-Santo: o teatro mostra-se como teatro, como maquinaria artificial, através da auto-referência” (1975, p. 97).

Na sequência, depois de quatro cenas em que Cário e Florberta, além de Casto, são as únicas personagens, a comédia se divide em duas, e finalmente há um enredo, uma história a ser contada, provavelmente por Cário/Florberta. A segunda parte justifica o nome que lhe é dado, *Um parto*. Porque quando os estudantes Melquíades, Guindaste, Galante e Ruibarbo entram no palco deparam-se com uma cabra que acabara de dar luz a alguns cabritinhos. Leda Maria Martins associa o parto da cabra em pleno palco como alegoria do ato criador que é gerado pelo autor implícito, sendo que “a peça adquire caráter de artifício e dramatiza o nascimento da arte” (1991, p. 39). Essa autorreflexividade do teatro de Qorpo-Santo representa, segundo a autora, a artificialidade da arte, “pois o signo teatral volta-se sobre si mesmo como objeto de especulação e investimento, traduzindo algumas das características do metateatro” (1991, p. 35). Além disso, o autor implícito revela outra condição da dramaturgia qorpossantense, a consciência de teatralidade das personagens.

Na segunda parte da comédia, Qorpo-Santo continua em cena, agora sob a pele da personagem Ruibarbo, que se mostra desde o início erudito, instruindo os colegas. Além disso, ele representa a ordem, simbolizada pela falta de tolerância pela desarrumação. Ruibarbo é um dramaturgo, como deixa evidente na cena em que:

(*Pega em um livro.*) São horas, vou às minhas lições de retórica! E logo

¹² Como vimos em Richard Hornby, referências a outras obras e autores é comum na metaficção. No caso de *Um parto* a alusão é interna, por se tratar duma outra peça de Qorpo-Santo.

continuarei a escrever a minha encantadora comédia, a ilustríssima senhora dona Anália de Campos Leão Carolina dos Santos Beltrão Josefina Maria Leitão História das Dores Patão, ou Bulhão, etc., etc. (2001, p. 318).

Sabemos que os escritores de *Um parto* são Cário e Florberta, como eles mesmo antecipam no início da comédia, na qual Ruibarbo, que também é dramaturgo, está inserido. Poderíamos dizer então que é o caso de uma peça dentro de outra, por mais que nunca saibamos conteúdo e enredo da comédia escrita por Ruibarbo. Ele faz apenas uma referência, ao dizer que continuará, depois das lições de retórica, a escrever. Temos então uma comédia por escrever dentro duma comédia que através do título se refere à criação (nascimento) literária, o que transmite um jogo metaficcional articulado em torno de uma peça real, na qual uma personagem escreve uma peça fictícia. É importante ainda expor que a peça de Ruibarbo não depende da peça maior, *Um parto*, principalmente porque a primeira ainda não foi escrita.

Outra aproximação entre o escritor Ruibarbo e Qorpo-Santo está no diálogo com Melquíades, que pega um papel em que Ruibarbo havia escrito:

MELQUÍADES — 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 quando 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 inútil, suprimo uma e digo: diminua-se com esta letra um inimigo do Império do Brasil! Além disso, pergunto: que mulher veste dois vestidos, um 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 você 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!

MELQUÍADES — Enquanto passares bem assim, continua; mas, logo que te deres mal, é melhor seguir a opinião geral (2001, p. 320).

O diálogo transcrito integralmente acima é uma clara referência à reforma ortográfica proposta por Qorpo-Santo que, de acordo com o mesmo, facilitaria o entendimento e a comunicação, sobretudo por suprimir letras dobradas. Ao invadir o palco sob a pele de Ruibarbo, Qorpo-Santo pretende que o leitor identifique e assimile sua proposição linguística, que, apesar do estranhamento, é inteiramente aceitável. Este, aliás, não é o único momento em que o escritor faz referência à sua reforma ortográfica. No livro *Miscelânea Curiosa*, organizado por Denise Espírito Santo, há um capítulo exclusivo sobre o tema, no qual o autor expõe suas ideias sobre a língua portuguesa. A reforma da ortografia é fundamentada principalmente pela supressão de letras, no sentido de tornar mais útil o uso da língua. Deixaremos para discutir um pouco mais a fundo a reforma no último capítulo, quando tratarmos do enciclopedismo da obra de Qorpo-Santo.

2.1.3. *Um credor da Fazenda Nacional*

Em *Um credor da Fazenda Nacional*, escrita entre 26 e 27 de maio de 1866, Qorpo-Santo também aparece como personagem, porém sem a complexidade das duas peças já analisadas. Logo na listagem de personagens anterior ao ato primeiro percebemos que ele é o protagonista Credor (Qorpo-Santo), um credor que chega a uma repartição pública para cobrar dívidas. Ele é uma das muitas multiplicações do escritor no interior do texto dramático. Porém, diferentemente das outras peças analisadas neste tópico, o Credor é somente uma personagem de teatro, isto é, não marcará o andamento da comédia como nos casos de *Planeta e Rapivalho*, *Cário e Florberta*. Para Flávio Aguiar, a peça em questão pode ser ligada “à tradição da farsa e da comédia de costumes, simples, ingênua e seguidora do bom senso [...] cujo enredo é, sem dúvida, o mais linear que Qorpo-Santo construiu” (1975, p. 115). De fato, em *Um credor da Fazenda Nacional*, não há a complexidade de *A santificação transformada* ou de *Um parto*. Isso porque Qorpo-Santo simplesmente representa o papel dum credor que sofre com as burocracias das repartições públicas brasileiras, o que proporciona a linearidade a que Aguiar se refere.

Além de Qorpo-Santo estar em cena como personagem, um único elemento da comédia pode ser analisado em termos metateatrais. As cenas iniciais da peça correspondem a uma introdução ao final “apocalíptico” de *Um credor da Fazenda Nacional*, pois criam em nós leitores a atmosfera propícia ao andamento da ação. Quer dizer, o Porteiro da repartição,

em diálogo com um Contínuo, faz previsões sobre “o dia que em 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” (2001, p. 247). Ele prevê ainda que “começará de cima e descerá à Terra, como a saraiva em certos dias chuvosos” (2001, p. 247). O Porteiro anuncia uma grande revolução, ao que tudo indica de natureza divina, como se fosse uma punição aos males causados ao Credor (que pretende receber uma dívida) e a outros beneficiários públicos. “Despertando pavor no contínuo, o porteiro prevê o dia em que incendiarão o prédio — numa antevisão do que sucederá no segundo ato” (AGUIAR, 1975, p. 115).

Assim que termina seu anúncio, ouve-se trovoadas e relâmpagos, pressagiando que realmente suas previsões serão cumpridas. Nada mais justo e simbólico. Afinal, a personagem profética não tem nome, ela simplesmente carrega como alcunha a função que lhe é dada, de porteiro. Alegoricamente, podemos relacionar o papel da personagem com a dum guardião dos portões, que ao se abrir libertarão toda a cólera contra as burocracias das repartições públicas. Por que então concluímos que esta cena do diálogo entre o Porteiro e Contínuo se caracteriza por certa metaficcionalidade? Sobretudo porque no teatro qorpossantense tudo o que acontece já foi anteriormente escrito ou premeditado, e como parte das personagens são autoconscientes de seus papéis dramáticos, elas parecem ter conhecimento dos finais dos enredos em que estão inseridas. Este parece ser o caso de *Um credor da Fazenda Nacional*. No entanto, como observa Flávio Aguiar, “o prenúncio da ação — ainda no ato I — vai muito mais longe do que a realização final” (1975, p. 117), porque apesar de prever um final “apocalíptico”, o incêndio que encerra a comédia é menor e menos profundo do que o previsto pelo Porteiro.

Mais um ponto importante da ação é a troca do Credor (Qorpo-Santo) por Outro Credor, uma espécie de multiplicação em cena, pois ao que tudo indica o outro é nada mais que o próprio credor num momento de fúria. Entretanto, em certo momento ambos coabitam o palco, atuando juntos, o que sugere que os dois são indivíduos diferentes. É esse Outro Credor afinal que vai atear fogo aos papéis e espalhar as chamas pelo cenário, cumprindo, ao menos em partes, as previsões do Porteiro. Fica evidente o caráter moralizante da comédia, na qual a personagem autobiográfica, como herói da ação, tem o papel de, através do fogo, pregar a moral e a vingança. A cena se passa da seguinte maneira:

OUTRO CREDOR — [...] Receio, senhores, que os numerosos incômodos que tenho sofrido pelo procedimento que esta repartição para comigo vai tendo, os vexames, as faltas, as privações e até as enfermidades que me tem causado, e numerosos outros transtornos, farão de repente com que se

espalhe fogo nestes papéis e tudo se incendie. (*Toca uma caixa de fósforos numa mesa; esta se incendia; ele a atira para as mesas de um dos lados; faz o mesmo à outra e atira para outro lado; enquanto os empregados trabalham para apagar o fogo em alguns papéis que começam a incendiar-se, ele sai*) (2001, p. 251).

A ação final da comédia, apesar de realizada por Outro Credor, e não o Credor Qorpos-Santo, ilustra os sofrimentos enfrentados pelo autor real em vida. Ao se multiplicar em cena, neste e em outros casos, o dramaturgo gaúcho desabafa no campo da ficção o que gostaria de dizer diretamente ao público. Talvez seja essa uma das razões por encontrarmos diversos Qorpos-Santos atuando como personagem, numa tentativa de se fazer ouvir. Na peça mais linear do escritor, o final apocalíptico e moralizante indica essa relação através do fogo.

2.1.4. Hoje sou um; e amanhã outro

Outro caso significativo de multiplicação em cena ocorre no drama *Hoje sou um; e amanhã outro*, no qual até o título ilustra a ambivalência. O foco central da peça é a luta dum reino governado pelo Rei Dourado contra uma conspiração interna, que fica implícita no início, e uma batalha contra exércitos estrangeiros. No primeiro ato, o Rei Dourado questiona o Ministro Eleutério, posteriormente denominado Doutor Sá e Brito, sobre ordens para que detivesse a conspiração. O Ministro alega não ter sido possível pôr em prática as recomendações do Rei. Como justificativa pela falta, ele se refere a uma grande descoberta no Império do Brasil, fundamentada por duas importantes questões, que adiante sabemos ter sido elaboradas por um homem que produziu uma obra de 400 páginas sobre todas as ciências, de pseudônimo dr. Q... S...

1^a) Que os nossos corpos não são mais que os invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros; que o que hoje é rei [...] ontem não passava de um criado, ou vassalo meu, mesmo porque senti eu meu corpo o vosso espírito e convenci-me, por esse fato, ser então eu o verdadeiro rei, e vós o meu ministro!

2^a) [...] Este fato é tão verídico, que milhares de vezes vemos uma criança falar como um general; e este como uma criança. [...] Eu, pois, ontem estava tão acima de Vossa Majestade, porque sentia em mim o dever de cumprir uma missão Divina, que me era impossível cumprir ordens humanas (2001, p. 184).

Impressionado com as revelações, o Rei solicita ao Ministro um retrato do dr. Q... S... como reverência ao homem, que no texto é tratado como tão grande ou maior que Jesus Cristo. Nitidamente, a sigla Q.S. é referência a Qorpo-Santo, e isso pode nos revelar muitas coisas a respeito do escritor, que se encena mais uma vez como personagem. Inicialmente, o ponto um da descoberta revela a crença em reencarnação, o que nos leva a alguns trechos da *Ensiqlopédia*, na qual Qorpo-Santo afirmava ser investido do poder espiritual do Papa, capaz de transportar-se para outros locais, conversar com personalidades históricas, e trocar de corpo com outros entes. De outro modo, o trecho funciona como uma apologia à interpretação de que o espírito de Q... S... coabita os corpos do Rei Dourado e do Ministro Eleutério, isto é, que os três são na verdade um único espírito. Essa interpretação parte da cena final do drama, na qual o Rei assina uma carta louvando a vitória na guerra contra as forças estrangeiras como “O vosso Rei, Q... S...”. Também não podemos deixar de considerar a posição própria de Qorpo-Santo com relação à transmigração de almas entre os vivos, como pode ser observado no trecho abaixo em destaque:

São muitos ignorantes os que não sabem ou não vêem que as almas passam-se de uns para outros corpos [...] de modo que um homem pode (seu cérebro, seu corpo) hoje ser habitado pela alma desta ou daquela Sra., e amanhã pela deste ou daquele homem. Ontem, por exemplo, eu era o Sr. Visconde da Boa Vista [...] (*apud* AGUIAR, 1975, p. 241).

A partir dessa alegoria podemos cogitar que em *Hoje sou um; e amanhã outro*, assim como nas peças até aqui analisadas, Qorpo-Santo aparece como personagem em cena, mesmo que de maneira subentendida e simbólica. Isso porque o caso de multiplicação, discutido no início do capítulo, ocorre subliminarmente. Ou seja, Qorpo-Santo, ao seu modo, transita no interior do texto como personagem, ora na pele do protagonista, o Rei, ora na pele do Ministro. Essa transmigração tem justificativa no fragmento “os nossos corpos não são mais que os invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros”. É de se afirmar, portanto, que essa complexidade temática do drama *Hoje sou um; e amanhã outro* manifesta duas características dentro daquele esquema construído por Fred Hines. Queremos dizer com isso que Qorpo-Santo surge como autor real, através da referência às obras compostas por Q... S..., no texto intitulada de E... ou E... de... (alusão à *Ensiqlopédia*), e a algo sobre qual Hines não deu a devida atenção: Qorpo-Santo como uma espécie de essência espiritual em algumas personagens, o que seria um autor real como personagem espiritualmente implícita, isto é, são personagens que no fundo são nada mais que o próprio autor encarnado. Claro que este tipo

de concepção espiritualista não deve ser levado em conta na análise literária, embora no caso de *Hoje sou um; e amanhã outro* o tema seja recorrente. Por isso que alegoricamente levantamos a questão para ilustrar a peça.

Essa análise nos leva aos casos de desvio na relação autor vs. personagem abordada por Bakhtin, a que nos referimos anteriormente. Em *Hoje sou um; e amanhã outro*, o autor se apossa da personagem ao ponto da correspondência entre ambos se tornar uma relação da personagem consigo mesma. É importante observar que as personagens encarnadas por Q... S... não são autobiográficas. Ao contrário, o Rei e o Ministro conservam consigo a unidade artística atribuída pelo autor, permanecendo fiéis a seus princípios estéticos.

O segundo ponto levantado pelo Ministro funciona como apologia sobre o fato de na peça Q... S... transitar espiritualmente entre as duas personagens, tanto que em certo momento Eleutério (provavelmente encarnado por Q... S...) se vê acima do Rei, a ponto de descumprir ordens deste. É como se o critério de importância hierárquica no Palácio das Mercês (assim chamado no texto) dependesse unicamente da presença espiritual de Q... S... nos corpos do Rei ou do Ministro. Um cumprindo ordens e o outro desobedecendo. Por outro lado, quando Q... S... não habita os corpos das personagens, elas continuam desempenhando seus papéis. Ao que parece, Q... S... só encarna nas personagens com o intuito de tomar decisões de grande importância. Na batalha contra a ameaça estrangeira, por exemplo, não há indicações de que o Rei está incorporado por alguma entidade. Isso porque Qorpo-Santo prefere agir pela pena, através de ideias e ordens, e não pela espada.

Outro detalhe cênico que deve ser considerado é a batalha contra tropas estrangeiras que ocorre na praia próxima ao palácio. O rei parte para o combate, deixando a Rainha lamentando sobre as conspirações no reino. O mais significativo é que ela, acompanhada de suas damas, fica emoldurada numa das janelas do castelo, descrevendo as cenas que se passam do lado de fora, para o público da peça. Toda a matança que acontece no exterior da cena é relatado unilateralmente pela Rainha, que descreve:

(O guarda parte a todo galope; a rainha, olhando por um óculo, e muito atentamente:) Ainda agora é que reparo! A fumaça não me deixava ver bem! Os nossos vasos (dois) partem cheios de tropas para o lugar do desembarque! Numerosas lanchas os acompanham; daqui por cinco minutos, deve estar toda a tropa inimiga debelada! Em balde os traidores procuram uma posição tão importante para destruir-nos... Serão destruídos e completamente aniquilados! Como saltam cabeças, pernas, braços pelos ares! Que carnificina horrível se observa!? Como se matam, como se destróem entes humanos! (2001, p. 191).

Antes, quando os guardas entram para avisar sobre a invasão estrangeira, interrompendo um diálogo entre Rei e Rainha, o leitor/espectador prevê que o clímax da peça ocorrerá durante as cenas de guerra. Somos privados do ápice da ação, pois é através do olhar da Rainha, numa posição de espectadora, que temos consciência do entrave entre as nações. Ocorre um anticlímax, porque além do curtíssimo tempo da ação, que finda juntamente com as descrições da Rainha, o espectador tem o olhar restrito, apenas o registro do que é visto pelo outro.

Não sabemos se para poupar a produção dramática de arduo trabalho cênico¹³, com o intuito de construir uma obra de fácil realização, ou para quebrar com qualquer possibilidade de aproximação com a realidade, o certo é que em *Hoje sou um; e amanhã outro*, como observa Leda Maria Martins, “a ilusão de realidade é totalmente rompida pelo autor, com uma guerra que não alcança a dramaticidade ou verossimilhança, transformando-se em cenas fantásticas e grotescas” (1991, p. 49). A autora ainda analisa que atitudes como a volta do Rei ao palácio, em meio à carnificina descrita, simplesmente para trocar o fardamento banhado em sangue e suor; as damas, ainda que atentas às lutas, que reclamam do atraso nas refeições; ou o fato da Rainha lamentar os males da guerra, e ao mesmo tempo, discursar sobre as vantagens de uma, são fantásticas e destacam o uso da fantasia na construção da peça. Desse modo, de acordo com Martins, a defesa do reino imaginário do Rei Dourado se realiza no mesmo plano, o da ilusão.

Outro ponto que deve ser tocado é a cena da Rainha com óculo, a descrever sua nação reprimindo a invasão estrangeira. Vista da posição de espectador na plateia, a cena consta dum quadro dentro de outro. O primeiro, visível e encenado, é o quadro da Rainha na janela, que pode ser comparado com uma pintura de fato; o segundo, fechado ao público, deixa em aberto o imaginário do espectador, possibilitando uma multiformidade de significados que devemos montar para construir, cada um ao seu modo, a idealização da cena que é apenas descrita. Neste caso, consciente ou simplesmente para evitar que sua peça fosse de difícil montagem, podemos dizer que Qorpo-Santo realizou o chamado teatro-dentro-do-teatro, que no final das contas fica plausível de interpretação a partir da privação do público em assistir o que teria sido o clímax de *Hoje sou um; e amanhã outro*.

¹³ A cena de batalha na praia precisaria duma série de atores figurantes, e dum cenário que correspondesse ao que é descrito pela Rainha. Hoje, diferentemente, com outros recursos tecnológicos, isto não poderia ser levado em conta.

2.2 Os sonhos, sonhos são

Em *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*, Lionel Abel define o metateatro como repousando sobre dois postulados básicos: 1. o mundo é um palco, e 2. a vida é um sonho. A primeira proposição, conceituada pela máxima de Jaques, em *Como gostais*, de Shakespeare, traduz a ideia de que tudo no mundo é representação, de que vivemos, em realidade, no grande teatro do mundo, no qual representamos diferentes papéis. Sendo assim, todas as ações, reações e expressões de sentimento humanas representadas no palco parecem teatrais, no sentido em que os atores devem representar as emoções como vivenciadas pelo homem, e não realmente senti-las. A segunda questão, de significado semelhante à primeira, implica a noção de que a vida é um sonho, como admite Segismundo, em *A vida é sonho*, de Calderón, e de que o espectador compreenderá isto, ou pelo menos captará a sugestão como resultado do efeito da peça. Portanto, para Abel, na metapeça o mundo é um palco e a vida é um sonho.

A famosa máxima “os sonhos, sonhos são”, de Segismundo, ilustra perfeitamente a consideração de Abel, isso porque “o sonho é, no repertório de lugares do século XVII, comparável ao teatro [...]. O teatro, como o sonho, encena imagens fictícias, porque fingidas pela fantasia, e remete a alma imagens da vida e da vigília” (LIMA; VALLE, 2009, p. 15). *A vida é sonho* é considerada uma das primeiras peças com elementos de metateatro. No enredo, Segismundo, príncipe da Polônia, desde seu nascimento, é mantido prisioneiro pelo próprio pai, por causa duma profecia lida nas estrelas pelo Rei Basílio, de que o príncipe mataria tanto a mãe quanto ao pai. Ao nascer, sua mãe morreu de complicações de parto. Com metade do presságio anunciado realizado, Basílio mantém seu filho preso a fim de evitar que ele seja a próxima vítima. Contudo, o rei resolve assumir o andamento da própria peça em que está inserido, “reescrevendo-a”.

Quando completa 21 anos Segismundo é drogado e, adormecido, levado às dependências do palácio. Assim que acorda, contam-lhe que nunca estivera acorrentado, que tudo havia sido um sonho, e revelam então sua verdadeira identidade. Indignado, o príncipe se revolta e ameaça o rei. Dominado pelos guardas, eles dão-lhe outra vez a droga pra que adormeça e, ao acordar, de volta a seu estado inicial, dizem-lhe que tudo havia sido um sonho, que não é de fato um príncipe, que nunca havia deixado a prisão, nem estivera livre das correntes. Desolado e confuso, Segismundo conclui que a vida não passa dum sonho, no qual são sonhos as coisas com que sonhamos.

Ao final da segunda jornada, o príncipe lamenta consigo mesmo sua condição:

SEGISMUNDO (*só*) —
 [...]

Eu sonho que estou aqui

de correntes carregado

e sonhei que noutro estado

mais lisongeiro me vi.

Que é a vida? Um frenesi.

Que é a vida? Uma ilusão,

uma sombra, uma ficção;

o maior bem é tristonho,

porque toda a vida é sonho,

e os sonhos, sonhos são (2009, p. 75).

A vida é sonho, percebe Segismundo aprisionado. Porém, já havia visto nos sonhos fingidos os resultados de sua própria liberdade, do poder e da amargura. Em *A vida é sonho* não há sequer um sonho de fato em cena. Segundo Lima e Valle, existe, entretanto, o fingimento de que houve sonhos, sobretudo quando o príncipe é drogado e levado ao palácio. De volta ao cárcere, Segismundo acha que na verdade seu dia como príncipe não passara dum sonho. Lima e Valle argumentam que “o sonho aqui é artifício empregado por um rei que pretende verificar se vaticínios podem definir a sucessão e o futuro de seu reino” (LIMA; VALLE, 2009, p. 20).

De modo semelhante, em *Qorpo-Santo* algumas cenas remetem a sonhos. Podemos imaginar que o significado de representação da máxima de Segismundo foi absorvido pelo dramaturgo gaúcho. Principalmente em duas de suas peças, *Lanterna de fogo* e *O marinheiro escritor*, certas ações e diálogos parecerem emanados do mundo onírico, como se o palco e a vida fossem sonhos.

2.2.1 *Lanterna de fogo*

Cronologicamente, *Lanterna de fogo*, escrita em 10 de junho de 1866, é a décima quinta peça de *Qorpo-Santo*. Ela é composta por (três) atos e (dois) quadros cuja estruturação é basicamente onírica, sobretudo pela frequente troca entre plano real e sonho. Na maior parte, o enredo gira em torno da busca por uma “lanterna de fogo”. Quando as cortinas se abrem, o espectador se depara com a personagem Robespier, a *sós*, e como indica a rubrica, “muito aflito”:

ROBESPIER — Ando há mais de três dias em busca de uma coisa que tanto me agrada, que tanto me flagela! E o que há de ser? Um presente que me fez meu pai quinze dias antes de morrer! E que objeto, coisa ou pessoa me deu ele! Uma lanterna a que chamava de fogo, mas que eu nunca vi lançar chamas, fumos e iluminar. [...] É preciso procurá-la com paciência e perseverança até que ela apareça! (2001, p. 281).

A lanterna ou o que ela simboliza causa logo estranhamento. Ela não é um objeto qualquer, pois nem mesmo Robespier a viu iluminada. O protagonista tampouco sabe do que se trata, se um objeto, coisa ou pessoa. O sentido de buscar/procurar a lanterna não pode ser interpretado literalmente. Por isso podemos dizer que, para Robespier, é preciso decifrar o significado da lanterna, não simplesmente encontrá-la. Precisamos ter em mente que a personagem deve ser analisada num segundo plano, cuja principal referência é a imaginação. Robespier não é um mero indivíduo, isso porque durante o desenvolvimento do enredo percebemos aos poucos a complexidade que envolve suas relações e atitudes. A lanterna, por exemplo, tem sentido figurado, ela representa a imaginação e não simplesmente o objeto real. É como se Robespier tivesse sonhado e nos trazido para dentro de sua imaginação.

Após a abertura, entra em cena Zeferino, que nos ajuda a entender melhor os mistérios que nos são apresentados na cena inicial. Ele chega reclamando sobre as divagações de Robespier:

ZEFERINO (*entrando*) — Cruzes! Que diabo tens tu, que sempre estás a cismar? Ora pensas que o diabo te há de vir importunar à meia-noite, ora sonhas que vês, que ouves, que falas com defuntos. Ora com ministro, bispados, papados e não sei que mais! Finalmente! Finalmente, é um nunca acabar de sonhar! Não parece que és homem; mas sim um sonho! [...] sempre te encontro a sonhar! (2001. p. 281).

O ataque é direto. Zeferino sequer cumprimenta o outro ao chegar. Percebe-se logo um conflito entre as partes. Enquanto o sonhador busca uma lanterna, sem que esta tenha um sentido real; o segundo critica as “cismas” do primeiro: protesta contra os sonhos, contra a imaginação de Robespier, que ironicamente, distinto do personagem da Revolução Francesa, não encarna a razão em suas atitudes. Ao contrário, o protagonista nem parece homem, mas um sonho, afinal é sempre encontrado a sonhar. A querela, logo, é entre os dois planos que vão habitar a mesma realidade durante o desdobrar da peça: o plano da realidade e o do sonho.

Ainda estamos no primeiro diálogo e o plano vai ser alterado novamente. Zeferino sai, repellido pelo protagonista, para a entrada de seu pai, “o demônio mais velho, impertinente e feroz que habita os infernos!” (2001, p. 281). Ao entrar, ele saúda Robespier, lamenta os males da velhice e cai como um bêbado. O protagonista lhe toma como morto e sai em busca duma resolução. Na transição para a próxima cena ouve-se uma grande trovoadas. O acontecimento abre alas para um Robespier racional, que discursa sobre justiça divina e os males do homem, talvez agora justificando seu nome em relação à personagem francesa. Adiante, o criado Simplício entra em cena com um saco nas costas e atira no assoalho ratos, gatos, galinhas e frangos que trazia. Outra vez a peça alterna entre o sério, representado pelo monólogo de Robespier, e a comicidade dos bichos correndo por todo palco.

No restante da cena Robespier, Simplício e Zeferino promovem um “diálogo de surdos”, como bem definiu Flávio Aguiar, sobretudo porque cada um fala como se estivesse só. Em certo momento o protagonista acende um charuto, que, segundo ele, faz censurar fatos que são capazes de fazê-lo matar. A presença do fogo traz inspiração para uma canção, e a cada dois versinhos dá uma baforada.

Até aqui o espectador não sabe ou ainda não descobriu sobre a atividade de escritor de Robespier. Ademais, ele não é um simples escritor, sobretudo porque ao mesmo tempo em que é protagonista da comédia, ele cria suas próprias personagens, permitindo uma interação mútua. Parte das personagens com quem interage parece projeções de sua mente, especialmente as mulheres. Por isso podemos dizer que Robespier é um dramaturgo com pretensões a ator principal. Todos na comédia giram em torno dele. Atuando como referência, ele está em todas as cenas, às vezes só.

UM CAVALEIRO (*de espada em punho, entrando*) — Consta-me ter entrado nesta casa o meu mui prezado amigo, o doutor... Venho em busca dele! É o senhor chefe da mesma?

ROBESPIER — Sim, senhor! Um grande escritor público e particular! Formado em quinze artes e quatorze ciências, em dezenove indústrias e trinta e oito maneiras várias de agenciar a vida, ou de evitar a morte! Queria, pois, alguma coisa? (2001, p.292).

Depois de revelar-se como escritor, o que até este ponto não significa que seja o autor da própria peça, ficamos sabendo através do Cavaleiro que antes batera à sua porta, que Robespier é criador das personagens com quem contracenava. Ou seja, ao mesmo tempo em que dramatiza como um ator, o protagonista da ação é também o dramaturgo criador das cenas que

se passam na comédia.

ROBESPIER — [...] Mas que lucraríeis vós com a amizade de um homem cuja vida são montões de contradições?

CAVALEIRO — É porque Vossa Excelência tem lutado com muitas mulheres! Há de saber que cada uma delas é uma máxima, um pensamento, um discurso, que muitas vezes a outro se opõe, e por isso encontra todas essas contradições (2001, p. 293).

Para o Cavaleiro, as mulheres são como pensamento ou discurso, sendo elas criações da mente de Robespier. Como Dom Quixote, que busca situações onde quer atuar, não esperando que a vida provenha as ações de maneira natural, Robespier encena consigo mesmo suas criações teatrais, mesmo que não tenha tanta certeza disso. Para ele, as mulheres, especialmente Gonçala e Jesuína, são como alucinações que aparecem para atormentá-lo.

A cena com as três mulheres que veem pedir auxílio a ele também é enigmática nesse sentido. Não sabemos se as figuras identificadas como “uma mulher”, “outra mulher” e “uma velha muito velha” são personagens propriamente ditas ou se delírio/invenção da mente do protagonista dramaturgo. Ao final do curto quadro, no qual Robespier e o Cavaleiro dialogam, a interpretação sobre as mulheres saírem da mente do protagonista adquire ainda mais destaque, sobretudo porque ele mesmo admite a relação entre pensamentos e mulheres, como pode-se perceber no trecho abaixo:

ROBESPIER (*cuspiendo*) — Com efeito! Até do meu estômago saem pensamentos! Mas que mulheres esquisitas! Formaram-me hoje em três ciências! De modo que, quer eu quisesse, quer não, teria de ser doutor! A primeira formou-me em medicina! A segunda, em direito! E a terceira sobre as coisas divinas! Outras me hão feito, ou me fizeram poeta, astrólogo, filósofo, retórico e não sei que mais! Enfim, enfim, quase se pode dizer que elas são ciências, e os homens academias! (2001, p. 304).

Robespier é puramente metateatral, se levarmos em conta as características definidas por Lionel Abel. Como nas palavras do Cavaleiro, cada uma das mulheres é “uma máxima, um pensamento, um discurso”, que até do estômago do protagonista parecem emanar.

Outro elemento fundamental da peça em questão é de como a vontade de Robespier dá forma à comédia. Ao final, depois de ser visitado pelas três mulheres acima referenciadas, Robespier aparece como “um velho (*o mesmo Robespier com tal figura, entrando com um ombro um tanto encolhido*)”, que ao entrar reflete sobre o andamento da peça em que está

inserido:

UM VELHO — [...] Já estou doente, já não posso nem mover meu pescoço! Vamos entretanto continuar de escritor até acabar este quadro ou esquadro da minha célebre comédia! (*Pega uma pena e abre um livro.*) Ui! Que diabo tem a barriga? Será figa ou ferida!? Sinto-a toda a mexer e dentro a se revolver... Que diabo! Estou assustado! Querem ver que é filho. Mas eu não comi milho! Apenas provei feijão... Como diabo... Ai! Só se foi do leitão. (*Largando a pena, depois de ter escrito algumas linhas, e gritando e correndo pela sala toda*) (2001, p. 304).

Além de mudar de nome, a personagem de Robespier, agora como Um Velho, diz que apesar das dores no pescoço, provavelmente provenientes de longo período de escrita, deve continuar sendo escritor, até que por fim se encerre a peça. Isto demonstra o quanto é possível a movimentação ou a transição de algumas personagens-chave, provavelmente Qorpo-Santo encenando a si mesmo, entre papéis diversos, ora de escritor, de personagem, ora de diretor. No caso de *Lanterna de fogo*, Robespier transita ao longo da ação ao representar vários papéis, regulando o andamento de sua própria peça. A apresentação das muitas imagens duma mesma personagem representa também, cada uma delas, momentos diferentes da vida do protagonista.

Logo adiante o agora Velho é um Visconde que recebe seu filho Estanislau. O Visconde tem o nome de Robespier. O dramaturgo parece se utilizar desse recurso metamórfico (Robespier-Velho-Visconde-Robespier) para de algum modo pôr fim à sua busca inicial: “uma lanterna a que chamava de fogo, mas que eu nunca vi lançar chamas, fumos e iluminar” (2001, p. 281). O envelhecimento demasiadamente precoce do protagonista (para o público um evento inesperado e absurdo), que a princípio é um escritor ativo, afigura-se como uma tentativa de buscar a morte, para com isso, encontrar sua *lanterna de fogo*. Este símbolo é para Robespier como a própria vida; enquanto a *lanterna* simboliza o corpo, o *fogo* representa o espírito. Talvez por esta razão que a morte seja um caminho definitivo para localizar a *lanterna de fogo*. Dizemos isso pois quando duma discussão espiritual com Simplício e Zeferino, duas personagens da comédia, o segundo, argumentando com Robespier, diz:

ZEFERINO — Eu penso ora de um modo, ora de outro; há ocasião em que penso ser um ente divino, isto é, estou em uma tal correspondência com santos, santas, etc., que não posso negar a existência desse espírito a que chamamos de alma. Outras vezes, porém, sinto-me tão material, que pareço ou penso não passarmos de simples vidro de algum espírito desaparecido, o

qual, porque se esgota evaporando-se, extinguindo-se ou subindo à atmosfera, torna-se pura matéria; e, quando se quebra, pura inutilidade ou pó, terra, cinza e nada, como se costuma dizer! (2001, p. 296-7).

A ação final da comédia demonstra como Robespier, dramaturgo e personagem, escreve e encena da maneira que mais lhe agrada, em busca de sempre encontrar uma resolução para seus problemas. Esta ideia nos remonta imediatamente a *A vida é sonho*, de Calderón. Na peça espanhola, o Rei Basílio se antecipa à tragédia lida nas estrelas, de que seu filho, Segismundo, mataria tanto o pai como a mãe, ao modo de Édipo. “Uma tragédia foi prevista, porém não aconteceu. E, se não aconteceu, foi por causa da intervenção dramática de Basílio, que substituiu a peça escrita pelo destino por outra, de sua própria invenção.” (ABEL, 1968, p. 101) Em *Lanterna de fogo*, os fatos e ações acontecem de modo semelhante à peça de Calderón, ou Basílio, que a reescreve.

O final da peça é o clímax da ação dramática, pois as várias imagens representadas ao longo da trama se encontram numa mesma cena. Robespier, aparentemente bem velho, se encontra de repente com um filho do Visconde, que há longos anos estava ausente. Entretanto, o Visconde é o próprio Robespier, que tem um ataque e outra vez cai morto. Para o espectador, as três imagens — Robespier, Visconde e Velho — são a mesma pessoa. Depois as cortinas vão se fechando devagarinho e o protagonista volta a aparecer. Ao se encontrar com uma mulher, joga-se em seus braços e vai dizendo:

ROBESPIER — Eis a lanterna de fogo que em testamento legou-me meu Pai e que eu há mais de três anos procuro! A viva luz de teus olhos me exprimem, os raios de teu semblante não me enganam! O reflexo de teu todo me convence! (*Com força:*) É ela, é ela! (*Atira-se em seus braços, e assim termina a comédia*) (2001, p. 308).

Para Flávio Aguiar, é no fechamento desse círculo mortífero e de trágica percepção que se resolve o enigma da peça: a natureza da lanterna. A lanterna legada pelo Pai, objeto perdido no início da comédia e recuperado simbolicamente no final, surge no texto na figura duma mulher. O distanciamento com que Robespier se coloca no princípio do quadro, dizendo que vai terminar a própria comédia, permite-lhe, como personagem, o desdobramento de imagens de si mesmo: Robespier velho relembra a morte do Pai, Estanislau, evocando, segundo Aguiar, amor e morte num único gesto. Em apenas uma cena Robespier reconstitui a morte de seu pai, e faz conviver num instante diferentes percepções do mesmo fato.

2.2.2 *O marinheiro escritor*

Cronologicamente, *O marinheiro escritor* é a primeira das quatro comédias divididas em diferentes quadros. Cada uma dessas cenas ou atos envolve uma grande diversidade de personagens. Nesse caso, em pouco mais de 12 páginas de texto, são trinta diferentes figuras que atuam como protagonistas ou meros figurantes. Nesse vórtice em que praticamente tudo é possível, o primeiro ato é de extrema importância para nós, pois contém quase todos os elementos abordados neste estudo, e resume muito bem a totalidade do teatro qorpossantense: personagens escritores, o fingimento característico das ações, e a materialização do sonho.

As cortinas se abrem com Rapivalho, também personagem de *A impossibilidade da santificação*, caminhando dum lado para outro, refletindo sobre algumas questões de seu cotidiano. Ele também é um escritor, ou pelo menos age como um. Logo que entra no palco alerta o espectador para sua condição.

RAPIVALHO (*refletindo*) — Preciso bem comprar uma carteira; não tenho tomado certos apontamentos, cujos agora estou esquecido, e isto não convém por certo a um escritor da minha altura!... Mas deixem estar [...] eu hei de comprar para tomar notas de todos os fatos mais importantes que ocorrem e eu sei, vejo ou adivinho (2001, p. 73).

De repente, Malhada e Quinquinata interrompem o pensamento do escritor. Elas chegam para cobrar-lhe uma dívida. A primeira grita da porta dos fundos: “Se o senhor não escritasse, ah!, não o enrolavam!...” (2001, p. 73). Ao insulto, Rapivalho replica com trocadilhos, possível referência à sua posição de criador: “Sempre as senhoras [...], parece que pensam que eu sou massas! Enroladas ficarão as senhoras, e quantos pretenderem enrolar-me. Hei de fazer de cada um um rolo, ou rola, ou rala!” (2001, p. 73). Fica evidente que o protagonista é um escritor, assim como em *A impossibilidade da santificação* e em outras peças do autor.

Ao ser cobrado, Rapivalho procede de modo um tanto estranho. Com as mãos na cabeça, lamenta que queria se passar por escritor, mas que as mulheres não permitiram, rasgando-lhe o capote desde a gola até a barra. Quinquinata percebe a cena: “Olhem, olhem que impostor! Que figura! [...] querendo fazer-se desconhecido de nós?! Ah! Ah! Ah!” (2001, p. 74). Imediatamente, o sujeito passa a caminhar e mover-se tal qual um marinheiro, criando outro disfarce, já que o seu anterior fora revelado. Malhada e Quinquinata, ao perceberem a

nova simulação de Rapivalho, concordam dar-lhe um cristal¹⁴. Elas saem, voltam com uma seringa com lã queimada, e metem no nariz dele. Mesmo transtornado, o homem permanece consciente, tanto que lança um questionamento para a plateia, evidenciando sua autoconsciência enquanto personagem de ficção: “[...] (*Apontando para elas e falando para a platéia:*) Que lhes parecem as sujeitinhas!? São bem amáveis! Hão de ser recompensadas” (2001, p. 74).

Mário, ao que tudo indica amigo do “marinheiro escritor” chega para expulsar as mulheres, tratando-as com indiferença e desprezo. Rapivalho, fatigado em razão do ataque feminino, antes de desfalecer, ainda tem tempo de dizer:

RAPIVALHO — Estou (*fazendo muitas caretas e esfregando as pernas*) atacado de reumatismo, e... estas senhoras, estas mulheres me puseram... sim, puseram-me ainda pior. São piores que cobras! Envenenaram-me com suas palavras, com seu olhar e com sua voz... Estou como se tivesse tomado um copo de cicuta. Talvez Sócrates, ao tomar o seu, não ficasse qual eu me acho neste momento! (*Vai desfalecendo e cai.*) (2001, p. 75).¹⁵

Manuel, ao entrar, olha a figura caída, que julga ser um morto. Absorto, percebe que “suas faces estão negras! Seus olhos gotejam sangue, sua boca espuma! E ainda mais com as pernas inchadas!” (2001, p. 75). Esta cena chama a atenção porque pelas circunstâncias Rapivalho realmente estaria morto, pois fora supostamente envenenado. Contudo, “(‘o defunto’ pouco a pouco se levantando e, de repente, dando dois saltos, põe-se em pé:) Pensavas que eu tinha morrido, não!? Ainda estou vivo! (*Dá dois saltos, ameaça Manuel com os dedos e cai assentado*) (2001, p. 75).

Diante da “ressurreição” de Rapivalho, Mário tenta correr, mas algo o impede. Com os olhos esbugalhados, atônito, observa o morto por mais de cinco minutos. O intervalo entre a segunda queda de Rapivalho e a próxima ação é marcado pelo olhar de espanto de Mário, que por sua vez, dá início ao momento de transição do quadro. O pano desce, privando o público da visão. O fechamento leva o espectador a simplesmente imaginar o que acontece em meio aos gritos e ao grande barulho no soalho por mais cinco minutos. A interrupção faz com que o público transforme em imagens o que escuta nos bastidores. É como se Qorpo-Santo convidasse a plateia para tomar parte, ao menos por um momento, no processo de criação.

¹⁴ O mesmo que clister: instilação, pelo ânus, de água ou líquido medicamentoso nos intestinos, por meio de seringa, irrigador. Consulta online: <http://www.priberam.pt/>

¹⁵ Sabemos que referências a outras obras e autores é uma característica da metaficção, como observado por Richard Hornby. Em Qorpo-Santo, podemos encontrar esse tipo de alusão em alguns momentos, como na primeira cena de *O marinheiro escritor*, quando o protagonista menciona Sócrates e sua execução por envenenamento, comparando-se ao filósofo grego.

Para Flávio Aguiar, “o fechamento do pano concretiza, em termos cênicos, a existência de um 'segundo mundo', de uma segunda ordem de coisas que permanece subjacente àquela que os espectadores conseguem visualizar sobre o palco” (1975, p. 91). Segundo o crítico, o recurso de distanciamento foi bastante utilizado no teatro clássico, romântico, na comédia e no drama. Até mesmo nos filmes e novelas de televisão o processo é o mesmo — o público sabe ou adivinha mais que as personagens sobre determinada situação. Por outro lado, na cena que se passa por debaixo do pano, há uma ironia de “sinal negativo”. As personagens sabem mais que os espectadores, sendo que nem mesmo estes compreendem de fato o que acontece em meio à agitação por trás das cortinas.

Quando as cortinas se abrem novamente, Rapivalho revela ao espectador, um tanto quanto subjetivamente, o que acontecera nos bastidores.

RAPIVALHO (*para Mário*) – Acabei, amigo, de voltar do mais profundo sono ou sonho. Estive ou pensei estar morto por mais de um quarto de hora. Vi-me nesses mundos em que só habitam deuses! Vi-me nesses lagos em que só se banham ninfas; nesses céus em que só se sentem gozos! (2001, p. 77).

A Manuel e a Joanicota sucedeu o mesmo. Ambos fazem relatos semelhantes ao de Rapivalho. O acontecimento nos leva a crer que toda a ação anterior ao fechamento do pano tivera sido um sonho. Provavelmente, um sonho de Rapivalho, que surpreendentemente, ao voltar a si, depara-se com algumas das personagens que estiveram em seu sonho, Mário e Joanicota. Como Segismundo, em *A vida é sonho*, as personagens de *O marinheiro escritor* não estão certas se estiveram ou não num sonho. A diferença é que no drama espanhol o espectador tem noção sobre a manipulação de Basílio, que faz com que o príncipe acredite ter sido tudo um sonho. Diferentemente, na comédia de Qorpo-Santo o espectador é privado do olhar. A comunicação do outro lado do pano fechado se dá unicamente em ruídos. Entretanto, mesmo as personagens sobre o palco não têm certeza do que se passa nele, pois o mundo é instável e fantasioso. Talvez por isto seja possível imaginarmos que tudo até ali havia sido um sonho, sobretudo porque em seguida Rapivalho some do palco sem ser notado. O mundo de sonhos das primeiras cenas dá lugar então a uma realidade mais palpável e linear, na qual outras personagens completam o enredo da trama. Aparece uma Vizinha de Joanicota. Mário concebe que todas as mulheres são suas filhas. Sua mulher o repreende. A seguir, acredita ser um padre. Brigam rapidamente e fazem logo as pazes. A Vizinha volta e percebe que Mário está com barriga de nove meses; ele, no entanto, se irrita, mas logo cogita a possibilidade. Alguém bate à porta. É Isolino que entra, pedindo Joanicota em casamento. Ela, espantada, se

irrita. Mário, no entanto, não se importa, acredita inclusive que Isolino fora seu primeiro namorado. Não é. Isolino e Vizinha se encontram, apaixonados, fazem juras de amor e cantam. Tudo se passa o mais rápido possível em cenas completamente absurdas, tais como a gravidez de Mário e a confusão que faz Isolino em busca da mulher amada. Em *O marinheiro escritor*, a imaterialidade das primeiras cenas dá lugar a um mundo quase tão fantasioso quanto ao sonho de Rapivalho. É, aliás, pautado pelo imaginário que quase todo o teatro de Qorpo-Santo adquire forma.

2.3 O ato de fingir

Segundo Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário*, é saber tácito a condição ficcional da literatura. Entretanto, a simples oposição entre realidade e ficção não é mais suficiente para descrever textos literários nos parâmetros atuais, de modo que o modelo ficção *versus* realidade é substituído por uma relação tríplice, na estimativa de que “como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente físico não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário” (1996, p. 13).

Assim, a trindade literária é concebida pelas distinções entre o real, o fictício e o imaginário. Na concepção de Iser, se o texto ficcional recorre à realidade para existir, tendo-a como ponto de referência, a repetição dessa troca é um ato de fingir, que por sua vez transgride a realidade, contemplando aspectos que não pertencem a esta. Assim, o imaginário surge da relação entre o fingir e sua incapacidade de ser deduzido da realidade repetida no texto. Nesses termos, o imaginário é nada mais que o fingimento da realidade, tal como encenado pela ficção.

Difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, o imaginário, de acordo com Iser, ocorre em condições inesperadas e arbitrárias, ou em situações descontinuadas ou prosseguidas por outras bastante diversas. “O ato de fingir realiza uma transgressão de limites diversa daquela que é possível observar com relação à realidade da vida real repetida no texto” (1996, p. 15). Por isso que o fingir é o *modus operandi* da relação triádica ficção-realidade-imaginário. Além disso, ele é responsável por transgredir os limites destas relações. O fingimento é por um lado a “irrealização do real” e por outro a “realização do imaginário”.

Iser subdivide os atos de fingir em diversas escalas. Para nós, o de maior importância é o *desnudamento de sua ficcionalidade*. Este ato consiste na confissão do próprio texto

literário sobre sua natureza ficcional. Iser descreve esta relação como um “contrato” entre autor e leitor, cujo ponto primeiro é conceber o texto como “discurso encenado”. A indicação do que pretende ser já torna diferente sua função, sobretudo quando comparada àquelas ficções que não se mostram como tais. Segundo o crítico alemão, Shakespeare, em *Sonho de uma noite de verão*, já fornecera esse paradigma, quando os operários atores afirmam a seus espectadores que não precisam temer o leão, já que este é apenas uma representação feita por Snug. Desse modo, o texto ficcional é posto sob o signo do fingimento, principalmente porque o mundo representado deve ser entendido com se o fosse. Algo semelhante ocorre em diversas cenas do teatro qorpossantense, como no exemplo a seguir de *Dois irmãos*.

2.3.1 *Dois irmãos*

Na comédia *Dois irmãos*, alguns desses elementos do “discurso encenado” podem ser encontrados. A comédia é dividida em vários quadros, cada um deles com personagens e temas diferentes. Especialmente em três dos quadros podemos avaliar o ato de fingir como uma constante na ação e nos diálogos. Na única cena do terceiro quadro, o cenário é composto por uma sala, com algumas mulheres e alguns homens. *Uma delas*¹⁶ apresenta, com prazer, a personagem que vamos chamar parodicamente de “mágico”. Ele exibirá um pequeno espetáculo. Certo estranhamento ocorre na cena quando a mulher adverte a plateia, anteriormente ao início do número, que o senhor Quadrado, “há pouco vindo da Europa... dos Estados Unidos, [...] aprendeu a arte de tudo quebrar e nada endireitar!” (2001, p. 112). Percebe-se aí que a cena é tridimensional, no sentido em que existem dois públicos, o da própria encenação que está no palco, e o público que assiste no teatro (ou faz a leitura) à comédia. Nesses termos, poderíamos dizer que este quadro de *Dois irmãos* é metateatral, sobretudo por duas razões. Primeiro porque contém o chamado teatro-dentro-do-teatro, no qual o espectador comum tem diante de si uma plateia assistindo a uma exibição. O outro motivo decorre, como veremos no desenrolar da cena, porque o palco funciona como um canal de representação constante, onde se evidencia um mundo marcado pela dissimulação e fingimento.

Vejamos o quão propositalmente fictício são os gestos e as ações de Quadrado. Após a

¹⁶ Na análise deste quadro terceiro da comédia *Dois irmãos* as personagens serão citadas em itálico. Isso porque, com a exceção do senhor Quadrado, nenhuma delas tem um nome propriamente dito.

apresentação feita pela dona da casa, ele humildemente dirige-se a *Um dos circunstantes*, pedindo-lhe o relógio. Complacente, o homem entrega o objeto; o “mágico” então procede com o truque, e em seguida com outros, que acontecem do seguinte modo:

QUADRADO (*Tirando um martelinho da algibeira, bate no relógio e quebra-o, dizendo*) — Nunca fiz uma operação tão bem-feita! (*Põe os cacos em cima de uma mesa. Dirige-se a uma senhora e pede-lhe o leque com que se abanava. Seus pedidos são feitos com maior urbanidade; tira do bolso outro instrumento e com ele põe o leque em um bolso, dizendo:*) Pode-se com este jogar a carambola! (*Pede a outra um lenço; com uma tesourinha pica-o e põe em cima de outra mesa, dizendo:*) Está ótimo o guisado! (*Bem como o leque, em cima de outra. Pega em uma manga de vidro, quebra e atira com os pedaços para cima da outra. Reina no salão o mais profundo silêncio. Apenas de vez em quando se ouve alguma voz de senhora:*) “Se ele não conserta, estamos bem servidas, principalmente a dona da casa, que nos fez a honra de apresentá-lo. Se não consertar, desonra-a! Se deixar tudo quebrado, embrulhado, picado...” (2001, p. 112-3).

Apesar de previamente advertidos pela dona da casa, de que o suposto mágico nada sabe fazer além de quebrar as coisas, as personagens agem com total indulgência, entregando-lhe tudo o que é pedido. Esse tipo de atitude demonstra o quanto a cena pretende evidenciar a artificialidade da representação humana. Qorpo-Santo faz questão de destacar essa fragilidade, ao pôr em cheque a condição da obra de arte, afinal são dois mundos ficcionais, um dentro do outro. Enquanto Quadrado executa seus movimentos, todos permanecem calados, como se acreditassem na possibilidade de reconstrução dos objetos quebrados. Uma única senhora reage, interrompendo o espetáculo. O “mágico”, ciente de que nada pode compor, começa a fazer rodeios tentando livrar-se do problema em que ele mesmo se meteu.

QUADRADO — Quebrei (*passando*) relógios! Estraguei um leque, piquei um lenço, quebrei, pus em estilhaços uma manga de vidro!... E como agora há de ser!? Nada (*em voz baixa*) posso consertar, porque nada aprendi. E agora com que cara fico!? O que hei de fazer! Enlouqueço... não! Pedir desculpas... não devo! Compor não posso. Que hei de eu fazer!? (*Divisam-se os sorrisos em todos os semblantes.*) Já sei! (*Com desdém:*) Tornar-me-ei estúrdio... (2001, p. 113).

Para tentar safar-se da confusão, ele avisa que vai se comportar como um estúrdio, ou seja, estranhamente. Tudo na peça é antecipado, pois logo adiante realmente disfarça outro papel para sair ileso do desconcerto causado por seus truques. Mesmo evidente, a plateia interior ainda persiste que ele pode consertar os destroços. É o caso de *Outra*, que confiante diz: “[...] ele que quebrou, é porque tem capacidade para compor. Esperem..., está estudando

a matéria; logo mais há de pô-la em discussão” (2001, p. 113).

Sem poder resolver nada, em apuros, Quadrado perde perdão, “(com uma mão na cabeça e a outra no peito, corre pela casa toda, gritando:) Me acudam, se não eu morro! Me acudam!” (2001, p. 115). *Uma prejudicada* percebe o fingimento, insinuando que ele assim o faz para inspirar compaixão. Desesperado, padece até que finalmente cai no chão. Vemos então o público correr para acudir o falso moribundo, até que *Um dos circunstantes*, para a plateia do teatro, revela a moral da história: “Aproveitamos para não confiarmos em quem não conhecemos, nem crermos em impossíveis!” (2001, p. 116).

O espetáculo realizado pelo “mágico” Quadrado demonstra o quanto a arte pode ser superficial. Ele finge vários papéis, e nunca atua como se fosse ele mesmo. Essa particularidade presente no terceiro quadro permeia outros quadros da mesma comédia, quadros dois e quatro. O teatro de Qorpo-Santo é todo ele marcado por uma dissimulação constante, onde tudo que acontece parece já ter sido escrito e (re)encenado. As personagens, em sua maioria, agem como se já soubessem o final tragicômico de suas histórias. Por isso há certa condescendência em cenas aparentemente tão absurdas, como a do “mágico” que conhece a arte de tudo quebrar e nada consertar. É de se entender que Qorpo-Santo insere uma artificialidade consciente que comanda as ações, a linguagem e os diálogos, a fim de fazer com que o texto mostre sua expressão ficcional.

Outro ponto que deve ser tocado é que a única personagem nomeada é o senhor Quadrado. Todas as outras não demonstram certas particularidades próprias da dramaturgia, são personagens sem rostos, como se fossem máscaras habitando a cena teatral. Qorpo-Santo quase nunca caracterizou fisicamente suas personagens, nem mesmo lhes compôs um passado que os marcasse enquanto indivíduos. Em sua maioria, são seres que surgem no palco como se brotados dum mundo sem passado. Não sabemos de onde vêm, quem são, e sua função nas peças muitas vezes é indefinida. São pontos de referência para o diálogo, ao invés de representações físicas e psíquicas. Frequentemente em suas peças os nomes das personagens evocam em sua realidade verbal a natureza de caricatura de seus possuidores: ‘Truque-Truque’, Impertinente, Consoladora, Guindaste, Galante, Tamanduá e Tatu, Régulo, Esquisto, Catinga, Malévola, Faniquito, Ignota, Revocata, a dupla Luduvina-Luduvica, etc. Quadrado se insere exatamente nessa qualidade de personagens, sobretudo porque seu nome remete às encenas sem saída em que ele mesmo se coloca por tentar representar papéis que não aquele em que foi inicialmente manejado.

No quadro dois da comédia *Dois irmãos*, o ato de fingir corresponde à morte premeditada e disfarçada, um caso repetido em outras cenas do teatro qorpossantense, como já

observamos em *Lanterna de fogo*. A cena se passa numa loja, na qual Roscália é o vendedor, enquanto Leva-Remos é o cliente que chega pra comprar roupas. Desde o início, o comprador é tratado mal gratuitamente, com insultos do tipo “O senhor é bem falta de conhecimento. É bem impertinente!” (2001, p. 108) ou “Ah! Não me quer; pois há de ir despir a roupa que lhe dei, ou há de ir nu, ou há de ir de roupa velha! Que marreco!” (2001, p. 109). Ofendido, o freguês sai sem comprar nada. A sós e arrependido, Roscália lamenta ter maltratado o homem, a quem ele mesmo chama adiante de “Homem-Deus”. De joelhos, prostrado, como se pedisse perdão, a personagem cai de bruços no chão. Ao chegar, Leva-Arriba, dono da loja, encontra-o caído. Sua primeira impressão, sem nenhum espanto, é de que o vendedor está morto. “(*dá-lhe pontapés e ele não se mexe*), vocês estão vendo? Está morto; Levem-no, levem-no. E pago bem o seu trabalho” (2001, p. 111). Primeiro os cangueiros e depois um carroceiro se negam a dar fim ao corpo. De repente, Leva-Remos retorna à loja e tem diante de si a cena. Agora juntos, os dois “Levas”, Arriba e Remos, tratam de botar o corpo pra fora da loja. Ao perceber que seu fingimento estava realmente sendo levado a sério, como se de fato estivesse morto, Roscália começa a gritar por socorro: “Ai! Quem me acode? Quem me acode?” (2001, p. 112). Indiferentes aos gritos do vendedor, Leva-Arriba e Leva-Remos arrastam-no de dentro pra fora¹⁷.

No quadro dois da comédia, assim como na cena em que Quadrado se passa por “mágico”, o fingimento realizado por Roscália, na tentativa de escapar das confusões em que de repente se encontra metido, não resulta num final feliz, pois ambos acabam sendo “punidos” por suas caricatas atitudes, servindo como exemplo moralizante. Ao contrário, o quadro quarto da comédia, no qual o marido Fernadinho prega uma peça na mulher Pulquéria, difere dos outros, no sentido em que não é de fato uma dissimulação, mas um simples gracejo encenado.

As cortinas se abrem e “*entram quatro senhoras, um homem as recebe muito carinhosamente e as faz sentar*” (2001, p. 116). Rumânica chega para visitar sua amiga de infância, dona Pulquéria, esposa de Fernandinho de Noronha, que a recebe. Ao chegar ao quarto para chamar a mulher, Fernandinho a encontra dormindo:

FERNADINHO (*entra no quarto e encontra a mulher deitada; para esta:*)
— Pulquéria! [...] Pulquéria! Estás dormindo? Não ouves? Levanta-te! Está

¹⁷ O trocadilho com os nomes das personagens nos parece incompreensível, diferentemente, por exemplo, de Consoladora, Malévola ou Impertinente, que explicam através de suas atitudes e ações os nomes a elas atribuídos. Talvez o verbo levar caracterize o fato de que os dois carregam o corpo do “morto” para fora, mas isso não nos parece suficiente para justificar os nomes.

aí uma visita que te quer falar! É dona Rumânica, a tua amiga de infância. Anda! (*Pulquéria não fala.*) Ah! Tu não ouves! Não respondes! Estás dormindo! Pois bem, vou pregar-te uma peça que te há de escarmentar. (*À parte.*) Vou pôr-me a gritar, e ela há de se levantar. (*Com as mãos na cabeça.*) Pulquéria! Pulquéria! Roubaram a nossa querida filha! Levanta-te! Corre! Procura-a! (*A mulher salta em fraldas de camisa, cheia de espanto, procurando com a vista por todos os lados do quarto*) (2001, p. 117).

O fato é que Fernandinho, apesar de não ser escritor, tal como Rapivalho e outros do teatro de Qorpo-Santo, de repente resolve incrementar o enredo da comédia, de certo modo “reescrevendo-a”. Podemos vê-lo como um dramaturgo manipulando a ação dentro da peça, pois a não resposta da mulher leva-o a inventar o suposto desaparecimento de uma de suas filhas. Desesperada, Pulquéria levanta-se de camisola em busca da menina “perdida”. Aí é que Fernandinho evidencia seu gosto pela manipulação, ao dizer “eu não disse que lhe havia de produzir bom efeito o que eu ia pôr em prática? Vejam que ela saltou e se apresenta em fraldas” (2001, p. 117-8). Tínhamos destacado uma distinção entre este e os outros quadros de *Dois irmãos*, sobre o diferente tipo de fingimento. Acontece que neste caso o leitor/espectador tem consciência da ação disfarçada, já que Fernandinho anuncia que vai pregar uma peça, antecipando a ação para o público.

Depois de sair desesperada em busca da filha, Pulquéria encontra sua amiga na sala, que a consola, e pede-lhe que não vá à rua com os trajes de dormir que se apresenta. Apesar do fato de aparentemente sua filha ter desaparecido, ela não demonstra, em alguns momentos, grande preocupação, visto que inclusive solta uma gargalhada quando percebe que estava prestes a sair praticamente nua: “(*Com ar cortês e voltada para a amiga, entra no quarto em que encontra o marido deitado e a filha do lado. Ao vê-los, dá o seguinte grito de alegria, pondo as mãos.*) Oh! Achei-a! E deitada com ele!” (2001, p. 118).

Ao perceber que sua filha nunca estivera sumida, Pulquéria volta a dar uma gargalhada, chamando seu marido de extravagante e brejeiro. Enquanto isso, na sala ao lado, Rumânica e suas duas filhas conversam sobre o inusitado incidente. As duas cenas se passam simultaneamente. Ao voltar à sala, as amigas de infância se despedem rapidamente, sem sequer terem conversado. O clímax da cena gira em torno do sumiço da filha simulado pelo próprio pai, Fernandinho, que ao que nos parece é um dramaturgo que de dentro do enredo manipula todas as ações e sentimentos. Por isso que a visita de Rumânica fica em segundo plano, ao ponto de nem se realizar por completo, como poderia ter ficado subentendido na abertura do quadro. O ato de fingir em Qorpo-Santo não está restrito a *Dois irmãos*. Em

outras peças também percebemos esse fingimento proposital por parte das personagens, que parecem saber o final de suas histórias.

2.3.2 *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada (revisitada)*

Em *A impossibilidade da santificação* ou *A santificação transformada* a dissimulação se torna evidente por um curto momento na cena quarta do ato segundo, que abre do seguinte modo: “*Entra Helbaquínia, criada que quer fazer de ama; cálculos, projetos sozinha.*” (2001, p. 64)

Semelhante ao quadro em que Quadrado finge ser um mágico, em *Dois irmãos*, no qual a anfitriã da casa adverte ao público de dentro da peça que estão prestes a assistir um espetáculo de ilusionismo, a rubrica em destaque acima avisa previamente ao espectador sobre o fato de que uma personagem irá interpretar disfarçadamente o papel de ama, e não o de criada, sua função real. Ao entrar em cena, Helbaquínia reafirma sua posição dissimulada, nos levando a crer que seu fingimento ocorre frequentemente, e não apenas na cena em que agora ela atua como personagem.

HEBALQUÍNIA — Meu amo ordenou-me que viesse cedo; mas, se eu fizer assim, eu sou criada, e não ama! E eu que antes quero ser uma senhora que criada, hei de vir tarde! Assim fazia eu com o outro, e é como passava melhor; é preciso incomodá-lo, senão tenho que passar mal; quero passar meu bem... (2001, p. 64).

A atitude da personagem é marcada por desobediência e esperteza. Ela não só desrespeita a ordem para que chegasse cedo, como faz conscientemente o contrário, com a intenção única de sentir-se como dona da casa, transgredindo o papel em que foi inicialmente delimitada pelo autor. É como se Helbaquínia assumisse a autoria de si mesma, pois tendo compreendido sua vida esteticamente ela (re)representa um papel com o intuito de “passar bem”.

O mais espantoso é que o amo Bidepal ouve tudo que se passa por trás dos bastidores, sem entretanto quebrar de imediato o “encanto” da criada. Ele prefere esperar. Isso quer dizer que ele sabe da premeditada dissimulação da criada, mas entra no jogo. Bipedal chega como se nada estivesse sabendo, e ordena que Helbaquínia prepare-lhe um banho. Quando ela sai, ele promete que “nunca mais esta escrava criada há de querer fazer de ama!” (2001, p. 65).

Para quebrar o “encanto”, Bipedal, que também se revela escritor, porém sem maiores

detalhes, usa da força e embasa sua atitude ao dizer que “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, a rir-me; em outras, a espancar!” (2001, p. 65). Ao apanhar com uma bengala na cabeça, Helbáquinia corre desesperada a fim de preparar imediatamente o banho que havia sido solicitado pelo amo e premeditadamente recusado, tudo bem depressa. É inevitável compararmos a cena da criada que quer se passar por ama com as de Quadrado e Roscália. Nos três casos o ato de fingir não acaba bem, porque as personagens que assim agem tem fins distante do que se esperava, dando a entender que vale mais se enquadrar no papel dirigido pelo autor/diretor do que tentar transgredi-lo. O fingimento em *Qorpo-Santo* tem, portanto, caráter moralizante, o que também ocorre quando Rapivalho tenta se passar por um marinheiro escritor na comédia homônima.

2.3.3 *O marinheiro escritor*

Aliás, em *O marinheiro escritor*, a saída de Rapivalho do palco não quer dizer que o fingimento se encerra, ao contrário. A dissimulação continua na cena em que o casal Mário e Joanicota recebe a visita duma Vizinha. Inicialmente eles travam um diálogo de conteúdo semelhante ao caso de transmigração de almas em *Hoje sou um; e amanhã outro*. Para o espanto da esposa, um convicto Mário afirma ser um “padre universal”, baseado no preceito que deus pode fazer do sapateiro um taberneiro, de um alfaiate um carpinteiro, aderindo ao pensamento de Q... S... divulgado por Rei e Ministro na peça avaliada acima.

Pouco adiante Mário é tratado como um homem grávido por Joanicota e pela Vizinha . Elas o acham mais gordo, e como indica a rubrica, “(a barriga deve representar prenhez de nove meses)” (2001, p. 79).

VIZINHA (*continuando a apalpar-lhe a barriga*) — Meu compadre, ou meu amigo, se não quiser ser compadre, como também sou parteira, além de costureira, aviso-o que é necessário prevenir-se de enxoval, de óleo e do mais que se costuma usar em tais ocasiões para o seu bom sucesso! Não pode tardar. Não lhe dou quinze dias (*tornando a apalpar*). Está a parir! Pode ser que nestes três dias tenhamos gente nova; e é homem!

MÁRIO (*empurrando-a*) — Sai-te daqui, feiticeira! Este diabo (*dando algumas voltas, com os braços no ar*) é capaz de me fazer enlouquecer! Tem a audácia de dizer que estou prenho! (*À parte.*) Mas quem sabe? (*Em voz um tanto sumida:*) Quem sabe se é verdade! Eu, porém, não me lembro. Eu sei (*mexendo nas calças*); parece, mas quem sabe! É certo que há oito ou nove

meses seguramente que a senhora (*apontando para a mulher*) dona Joanicota me disse que esta desconfiada de que eu estava pejado! Mas é de crer que se enganasse (2001, p. 78-9).

Na cômica cena até o próprio Mário duvida entre estar ou não grávido, sem sequer considerar o quão absurdo seria o fato dum homem estar grávido ao invés da mulher. Mesmo a barriga do ator deve aparentar tamanho suficiente para supor-se que Mário está realmente grávido. No quadro dois da mesma comédia outra personagem masculina está grávida. Na cena em questão, Miguelítico e Enciclopédico são interrompidos por Marquinfálio, que se apresenta cheio de cortesias e cumprimentos. A dupla dispensa os elogios e tomam-lhe inesperadamente corrente, relógio e um anel de brilhantes, apesar da polidez da personagem.

MARQUINFÁLIO — [...] Meus Deus, o que há de ser de mim se fico sem o meu estimado anel! Fico infeliz. Fico... quem sabe... talvez... Oh! Que dor de barriga... Parece-me que estou prenho, Senhor! Senhor! Acuda-me (*apertando a barriga*), estou prenho! Quero parir! Acudam-me! Venha a parteira. Venha o médico! Eu caio, acudam-me! Eu morro! (*Miguelítico e Enciclopédico querem agarrá-lo; entra uma criada com uma xícara de chá, às carreiras.*)

FINDINGA (*criada*) — Ouvi gritar: “Parteira! Médico! Criada!”. E, como sou tudo isto, eis-me aqui para partejar; e já um remédio que fará Sua Senhoria (*para o doutor*) pôr já e já o filho fora. Tome, tome! (*Pegando-lhe em um braço.*) É bom de tomar, é infalível para curar! (*O doente pega a xícara e toma um gole.*)

MARQUINFÁLIO — Ah! Que alívio! Estou melhor um bocadinho... (*Toma outro.*) Sinto (*correndo a mão pela barriga*) mais aliviada esta pança... Se eu tivesse uma cama mais macia que este assoalho aqui; estas tábuas são tão duras... eu sei... Enfim, que será de mim?

[...]

ENCICLOPÉDICO — Que te parece, Miguelítico? O nosso amigo Marquinfálico?! (sic) Fingindo-se de prenho, doente... Nossa lição foi boa! (2001, p. 88).

Diferente da cena em que Mário está “realmente” grávido, Marquinfálio finge propositalmente estar grávido, com a simples intenção de escapar do “assalto” que subitamente lhe acontece. Assim como nos casos antes observados, Marquinfálio finge para fugir de encrencas. Mas levantemos agora a seguinte questão: porque Qorpo-Santo se utiliza do mesmo tema, homens prenhes, em dois diferentes episódios? É uma pergunta de difícil resolução, especialmente porque as cenas são curtíssimas e visivelmente despropositadas. A

não ser que o autor tivesse a finalidade de apenas fazer rir o espectador com casos absurdos. O fato é que a gravidez de Mário e Marquinfálio difere no sentido do fingimento, porque o primeiro parece realmente estar prestes a parir, e o segundo somente para iludir Miguelítico e Enciclopédico.

Depois da “cura” de Marquinfálio o quadro dois ainda traz outro ato de fingir. A criada Findinga, ciente que o ajudou a parir, quer ser paga pelo trabalho. Desesperada, se choca contra vários objetos numa mesa, e grita: “Ai! Ai! Ai! Meu Deus do céu! Ai! (*E caindo desfalecida.*) Cortei-me toda! Toda! Toda! [...] Ai que dor eu sinto! Que aflição o meu coração padece! Sim, estou... estou morta!” (2001, p. 89). Miguelítico e Enciclopédico tentam socorrê-la, mas desistem diante a histeria da mulher. Concluem afinal que ela é uma impostora, fingida assim como Marquifálio.

Para concluir gostaríamos de destacar que os casos de fingimento em Qorpo-Santo parecem revelar propositalmente que tudo que sucede no palco é artificial. Isso nos leva a entender que todos os acontecimentos, ações, sentimentos, e caracterização das personagens, conscientemente ou não, tornam a dramaturgia qorpossantense de fato metateatro, concretizando o que é afinal nosso propósito nesta dissertação.

2.4 Personagens-escritores

Até aqui destacamos diversos elementos e recursos metateatrais da obra de Qorpo-Santo. Em primeiro plano, abordamos as peças em que o próprio escritor faz-se personagem de si mesmo, seja para interferir no andamento das comédias, como se fosse diretor ou dramaturgo, ou simplesmente por um desejo em trazer para o palco parte de sua vida, numa espécie de confissão para gerações futuras de leitores e espectadores. Também analisamos duas peças no sentido em que em algumas oportunidades seus enredos parecem emanar dum mundo de sonhos. É o caso de *O marinheiro escritor* e *Lanterna de fogo*. Além disso, ressaltamos o processo de re-representação de várias cenas do teatro qorpossantense, incluindo mortes e truques.

Também já discutimos sobre a dificuldade em dispor as peças do autor em seções, isto porque às vezes um tema atropela ou invade outros. Tomemos como exemplo *O marinheiro escritor*. A comédia engloba quase que todos os artifícios metateatrais possíveis, segundo Lionel Abel. Vejamos. Temos um protagonista, Rapivalho, personagem-escritor, que além disso tem uma autoconsciência dramática suficientemente reveladora; ele também re-

representa papéis em cena, ou seja, é uma personagem que interpreta outras personagens, sobretudo ao fingir muitas de suas relações. Outra característica definitiva é quando o enredo sofre uma transformação — do mundo de sonhos da primeira cena, torna-se realidade quando as cortinas descem e voltam a se abrir depois de algumas explosões. Ao transpor a comédia para o tópico “Sonhos, sonhos são”, deixamos de enquadrá-la no subcapítulo sobre dissimulação ou sobre personagens-escritores, como também é o caso. Sendo assim, dos muitos escritores do teatro de Qorpo-Santo, nos restam apenas três para analisar como objeto desta seção. São eles Ernesto e Romualdo, de *O hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido*, Espertalínio e Rocalipsa, de *Duas páginas em branco*, e Lindo, de *Eu sou vida; eu não sou morte*.

Em Shakespeare, além dos artifícios autorreflexivos e metateatrais já ponderados neste estudo, podemos falar na possibilidade de *Hamlet* ter um autor fictício dentro do texto dramático. No trágico desfecho em que toda a família real morre ao sabor do veneno administrado por Cláudio, Hamlet é último que agoniza no palco. Solícito com a cena, Horácio também pretende tomar do veneno, porém o protagonista lhe implora que não:

HAMLET
 Se és homem, entrega-me essa taça!
 Larga-a! Peço-te! Hei de alcança-la!
 Oh, Deus, Horácio! Que manchado nome
 Deixarei eu. Se um dia me estimaste,
 Transfere um pouco essa felicidade,
 E arrasta o teu alento pelo mundo
 Pra contar a minha história
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 234-5).

O verso final da estrofe, no qual Hamlet clama que Horácio conte o desenlace trágico do reino da Dinamarca, pode indicar que Horácio é o autor do drama em que é personagem, visto que na cena seguinte, quando entram Fortimbrás e os embaixadores ingleses, ele responde perante o assombro dos recém-chegados, indicando que realmente contará para o público presente, talvez textualmente, o que acabara de suceder com a família real:

HORÁCIO
 E deixai-me dizer a quem não sabe
 Como as coisas correram: ouvireis
 Atos carnais, sangrentos e incestuosos,
 Mortes causadas por traições astutas,
 E, afinal, intenções inconfessadas

Que caíram nas frentes que as tramaram.
Tudo isso eu contarei, pois é verdade
(SHAKESPEARE, 2010, p. 236).

2.4.1 *Duas páginas em branco*

Em *Duas páginas em branco*, cujo final emblemático já foi destacado no início do estudo, para ilustrar a poética da *obra aberta* em Qorpo-Santo, Espertalínio, além de personagem principal da trama, é escritor, assim como Horácio. Ele pode ser considerado uma personagem complexa, sobretudo porque não é um simples escritor, mas é quem escreve o próprio roteiro, como um dramaturgo, o que é confirmado nas palavras de sua esposa Mancília: “das duas páginas em branco, eu já fui hoje uma escritada; a outra o meu velhinho (*batendo-lhe no ombro*) há de escrever amanhã” (2001, p. 143).

A curta fala de Mancília nos revela de uma só vez diversas particularidades do teatro qorpossantense. É como se sua frase, simbólica para nós, resumisse todo nosso esforço dissertativo. Primeiro porque ela tem consciência de que é uma personagem dramática, porque sabe que sua história, antes uma de duas páginas em branco, agora está recheada de tramas, escritas pelas mãos dum dramaturgo. Em segundo plano, ela permite que nós avaliemos que sua história não foi escrita por um autor qualquer, mas pelo seu próprio companheiro romântico, Espertalínio, com quem contracena a maioria das ações da peça. Além disso, não podemos deixar de nos referir à abertura alegórica deixada por Qorpo-Santo, tendo em vista que uma das duas páginas continua em branco, dando a entender que outra história poderia ser contada, porém o autor preferiu deixá-la em aberto, para que talvez o leitor, no fundo de sua mente, apresente à página em branco um enredo adequado.

Claro que Mancília confere também ao seu “velhinho” a função de escrita da segunda página. Entretanto, muitos textos de ficção, sobretudo aqueles de alta complexidade, permitem que a leitura crítica proporcione diferentes pontos de vista sobre o que está sendo lido. Nossa inferência de que Qorpo-Santo admite que o leitor institua para a segunda página em branco um enredo de sua própria autoria parte dessa flexibilidade tácita da ficção, apesar do texto induzir que é Espertalínio quem dará rumos à segunda página em branco.

No início da peça “(*aparecem duas moças, uma assentada sobre uma mesa, outra em uma cadeira [...] e um moço em pé, ensinando a que está assentada. Chamaremos a uma de Mancília, à outra de Esterquilínia; ao moço, Espertalínio*)” (2001, p. 129). Nosso protagonista dramaturgo ensina uma das meninas a escrever, orientando-a que pegue melhor

na pena, que sente corretamente, que endireite o braço. Temos logo o indício de que ele é um escritor, que prontamente instrui as moças. A relação entre o trio não será apenas de professor/aluna. Isso porque Espertalínio faz de tudo para conquistar o amor de Mancília, sua prima. Em certo momento, ele declara amor à moça, o que evidencia seu conhecimento literário, sobretudo quando diz que seu amor é legítimo, diferentemente do amor poético, que escrito sobre “um quarto de papel” não possui a autenticidade nem a carga emocional das palavras abertamente direcionadas pelo amante. Persuadida, Mancília lhe aceita com grande afeição.

ESPERTALÍNIO — Sim, Mancília, eu te amo também; eu te adoro..., eu te quero, eu te desejo e meu amor não é desses amores poéticos que aparecem hoje e, apenas escritos sobre um quarto de papel, desaparecem da imaginação e do coração daqueles que dizem consagrá-los às suas amantes! É grande, é extenso, é forte; e com sua densidade não há nuvem, não há céu que se compare por mais espesso que pareça! (2001, p. 131).

Logo adiante há outra referência concernente ao ato de escrever, quando a avó Rocalipsa entra em cena e se depara com o casal recentemente enamorado. “Pois eu o que hei de fazer? [...] Não há remédio senão concordar; contem com a minha aprovação. Tratem do enxoval [...] Dito e feito, é melhor do que o melhor confeito! Conversado e demorado, é pior que o pior bocado!” (2001, p. 132). Por mais simples que sejam as rimas de Rocalipsa, elas não passam despercebidas pelo olhar perspicaz de Espertalínio, que retribui a aprovação com elogio: “A tua vó gosta tanto, Mancília, que até se fez hoje poeta! Que te parece?” (loc. cit.). Mancília, por sua vez, revela a feição poética da avó: “Ela sempre foi... Mas costuma esconder suas habilidades; e só nos momentos de entusiasmo é que as revela!” (loc. cit.). A aparição da avó funciona como mais uma referência ao mundo das letras em *Duas páginas em branco*. A família da peça é de letrados, até mesmo a pequena Isolina tem pretensões à sabedoria.

ISOLINA — [...] Quero ver o que vocês fazem; quero aprender a ser sábia.

MANCÍLIA — Tu és muito pequenina ainda para ser sábia. Tens muito pouca idade; não podes por isso já aprender conosco.

ISOLINA — Assim como se aprende a ler, a escrever, a contar [...] quando se é pequena, se deve aprender tudo o mais para quando se for grande saber fazer! (2001, p. 133-4).

Em seguida, o casal entra num quarto para consumir o casamento. Quando retornam,

encontram “dois bilhares no cenário, cada um com o seu jogador: Pedro e Paulo” (2001, p. 135). Espertalínio questiona a presença da mesa de bilhar e dos jogadores. Pedro responde: “Nós não sabemos! Entramos... Nós passamos, vimos aqui estes jogos, entramos, estávamos nos divertindo! E o senhor o que quer agora!?” (2001, p. 135-6). Depois de Espertalínio quase jogar o bilhar em cima dos intrusos, eles fogem do cenário. Chegam soldados, que dizem: “Presos! À ordem do Ilustríssimo Senhor Sapientíssimo, Digníssimo e Eminentíssimo Senhor Doutor dos Chefes de Polícia desta muito leal cidade e valoroso consorte de Sua Majestade Imperial do Brasil, o senhor dom Quixote de las Tulherias!” (2001, p. 137).

A invasão dos soldados, além de ilustrar o período de guerras vivido pela província rio-grandense, representa o clímax do enredo. Sem aparente justificativa para a prisão de Espertalínio, podemos identificar na cena sua natureza absurda e sem nexos, o que marca o cotidiano fantástico do casal de protagonistas, destacado pela cena do jogo de bilhar e da invasão. Além disso, a fala dos soldados, em nome de Dom Quixote de las Tulherias, parece ser alusão ao famoso cavaleiro da Mancha. A diferença é que aqui Dom Quixote representa a força antagonista da trama, ao contrário do que ocorre no romance de Cervantes. Esse tipo de referência literária, como vimos em Richard Hornby, é uma das características da metaficção, sendo que no teatro de Qorpo-Santo, aqui e ali, podemos ler referências a autores e personagens de ficção, e em outros momentos a eventos reais. É o caso de *Dois páginas em branco*, na qual encontramos os dois tipos de referência.

Ademais, a fala de Mancília, “das duas páginas em branco, eu já fui hoje uma escritada; a outra o meu velhinho (*batendo-lhe no ombro*) há de escrever amanhã”, pode indicar que temos duas peças, uma dentro da outra. Entretanto, a segunda continua em aberto, enquanto a primeira é a história de amor de Mancília, que após seu final feliz aguarda que a outra página seja escrita por Espertalínio. Podemos então tomar a peça em questão como representativa do teatro-dentro-do-teatro, pelo menos alegoricamente.

2.4.2 *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*

Na primeira comédia de Qorpo-Santo, *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*, escrita em 31 de janeiro de 1866, a duplicidade do título contempla dois dos focos do enredo.

Alberto é o hóspede atrevido, e consigo traz um brilhante, que após ser penhorado em troca de serviços, é mantido por Paulo, amigo da casa, e León, criado, que não querem devolvê-lo. A comédia é disposta por dois diferentes grupos de personagens. O casal anfitrião, Ernesto e Eulália, formam o primeiro núcleo; enquanto o trio envolvido na confusão do brilhante escondido, Alberto, Paulo e León constituem o segundo grupo. Qorpo-Santo estabelece um jogo bem articulado entre os dois grupos, que se revezam em cena na casa de Ernesto, a ponto de nunca se encontrarem por completo. Nesses termos, para Flávio Aguiar, em *Os homens precários*, a peça pode ser dividida entre “o bem” e “o mal”. No início, Ernesto e Eulália tem um pequeno desentendimento, especialmente porque a mulher sente-se abandonada pelo marido. Apesar disso, em certo momento, com um punhal na mão, Eulália afirma que nada poderá separá-la de Ernesto. “Os dois são 'o bem'. E a reconciliação final lhes vale como prêmio” (1975, p. 95).

O eixo central para o trio do outro grupo gira em torno do diamante de Alberto, penhorado por Paulo. Na cena final da comédia, os três têm acaloradas discussões a respeito de quem deve manter o brilhante. Alberto acusa o criado León de maus-tratos. León rebate a acusação denunciando Alberto de fazer-lhe propostas indecentes, atos de sensualidade. Paulo, por sua vez, não devolve o diamante porque o dono não pagou-lhe as dívidas referentes aos serviços prestados. Uma confusão generalizada toma conta da cena. Antes da polícia chegar para levá-los à delegacia, Alberto puxa um punhal, Paulo um revólver e León um cabo de vassoura. “Eles são 'o mal': são ridículos, pertencendo ao universo de caricaturas e exageros da farsa” (AGUIAR, 1975, p. 96).

Voltemos agora ao começo para abordar as personagens Ernesto e Romualdo, ambos escritores. Após receber uma visita inesperada, Ernesto se encontra a sós, o que abre espaço para o primeiro de muitos solilóquios da dramaturgia de Qorpo-Santo. Em sua divagação, a personagem, entre outras coisas, discute as relações públicas entre a escrita, o discurso e a guerra. Esse tipo de discussão revela o pensamento de Ernesto sobre a capacidade e os serviços prestados pelo homem.

ERNESTO — As espécies de serviço, pois, é que são diversas, e mais ou menos nobres e convenientes. As mais agradáveis e dignas, 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 maior altura 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?! [...] 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 oferecerem; isto é: pela pena, pela palavra e pela espada (2001, p. 29).

Esse discurso de Ernesto, como aponta Felipe de Oliveira Fiuza, se assemelha muito a um monólogo de Dom Quixote, no capítulo XXXVIII, cujo título é “Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. Segundo Fiuza, no entanto, há duas diferenças entre os discursos.

Enquanto D. Quixote fala apenas de Armas e Letras, incluindo nas letras todas as profissões em que se tem que estudar, como o direito ou a diplomacia, Qorpo-Santo/Ernesto fala sobre as armas, as letras e a pena. Diferenciando o ato de escrever de todos os outros campos letrados. [...] Valorizar a pena, separando-a, equivale a valorizar o Quixote e o próprio texto.

A outra diferença entre os dois discursos é que Dom Quixote considera as armas superiores às letras. [...] Qorpo-Santo/Ernesto parece, então, contradizê-lo, inicialmente, já que coloca em mesmo patamar as duas profissões, ignorando as dificuldades maiores enfrentadas por um soldado, entre as quais D. Quixote ressalta a pobreza (2007, p. 150).

A opinião de Felipe Fiuza é relevante, sobretudo porque Quixote, um soldado, prefere as armas às letras; enquanto Ernesto, um escritor/poeta, tem como prioridade as letras, respectivamente pena e palavra, em relação às armas. Para o protagonista de *O hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido* vale mais o escritor, em seguida o orador, do que o homem que pela espada persuade os seus.

Por outro lado, Hamlet age pela pena sempre que precisa tomar uma decisão importante. No drama inglês, a espada é deixada sempre em último plano pelo protagonista. A peça armadilha, assim como o ato de reescrever a carta de Cláudio, sugerem essa relação. Hamlet só se utiliza da espada de fato na cena final do drama, isso porque não tem outras alternativas. Isso ocorre talvez por ele ser um dramaturgo, ou por ter a consciência de um. Desse modo, Ernesto, que como analisa Fiuza é diferente de Dom Quixote, pode ser também ser comparado a Hamlet, no sentido em que ambos elegem a palavra, e não a espada, em seus códigos de conduta.

Ernesto é um poeta romântico inspirado por uma musa, como podemos observar no trecho a seguir:

ERNESTO — Não se zangue, não se zangue, minha queridinha! Sabe que sou todo seu..., que por mais que a roda do mundo ande e desande sempre a

senhora é e será a menina de meus olhos. E, quando assim não fosse, por simpatia o seria, porque a senhora tem inspirações, a senhora tem sugestões que transformam os corações.

EULÁLIA — Bravos! Veio poeta! Agradeço-lhe muito a comparação.

ERNESTO — Eulália, és capaz?

EULÁLIA — De quê?

ERNESTO — Ora de quê?! De me lembrar os versinhos que produzi hoje antes de sair. Que revolução se opera, minha querida Eulália.

EULÁLIA — Onde?

ERNESTO — Na minha imaginação.

EULÁLIA — Essas revoluções 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 parecer (2001, p. 30).

Antes mesmo de se apresentar como poeta, Ernesto tece elogios à sua musa, Eulália. Para ele, a mulher é “a menina de seus olhos”, que traz inspiração no seu ofício de criador. Ela é capaz de transformar os corações. Em seguida, o protagonista da comédia se revela propriamente dito um poeta, ao perguntar a sua esposa sobre os versos produzidos num momento anterior ao da ação. Como outros personagens-escritores da dramaturgia de Qorpo-Santo, ele tem uma característica peculiar, não se recorda de certos elementos do passado. Ao leitor/espectador, por sua vez, também não é dada nenhuma informação a respeito das lembranças esquecidas por essas personagens desmemoriadas. Rapivalho, por exemplo, em *O marinheiro escritor*, nos diz que não tem “tomado certos apontamento, cujos agora estou esquecido, e isto não convém por certo a um escritor da minha altura!... Mas deixem estar (*passeando*) que não me hei de esquecer” (2001, p. 73).

Logo adiante, Alberto, o hóspede atrevido, entra pela primeira vez em cena, e ao sentar, outra personagem chega à casa. É Romualdo, que antes de se apresentar quase cai num dos degraus, e diz “fiz uma genuflexão sem querer! O que vale é que pode ter aplicado à senhora... mulher, moças, que diante de mim vejo. Como vai? É boa esta casa? Tem cômodos?” (2001, p. 31) Percebemos que ao falsear num degrau do palco, ele ajoelha-se e aproveita a ocasião para, como um cavalheiro, introduzir-se a Eulália, dona da casa. Ele sequer saúda as personagens que já estão no palco desde a cena anterior. Percebe-se, portanto, que Romualdo é indiscreto, ou talvez acredite que a casa de Ernesto seja um hotel, onde ele

possa hospedar-se. O curto diálogo de Romualdo com a esposa de Ernesto segue do seguinte modo:

EULÁLIA — Tem os precisos, e é quanto basta, e assim mesmo eu não estou satisfeita.

ROMUALDO — As mulheres são sempre assim. Não há coisa que as satisfaça!

EULÁLIA — O senhor é bem satírico! Deus queira não seja, ou seja satirizado.

ROMUALDO — Já o tem sido, e muito. Por isso mesmo é que as não poupo.

EULÁLIA — Somos forçados a pedir-lhe licença, senhor Romualdo, porque temos de fazer um passeio.

ROMUALDO — Pois não (*levantando-se*). Passe bem! Passe bem! (*Retira-se*) (2001, p. 31-2).

Para Flávio Aguiar, “não se justifica o gasto de um personagem inteiro para tão pouco resultado. No entanto, o autor a considerava um 'borrão' passível de alterações. Talvez, se chegasse a corrigi-lo, atentasse para Romualdo e a escrava, retirando-os do texto ou ampliando-lhe a função” (1975, p. 95). Na verdade, apesar da curta aparição, o visitante é simbólico, sobretudo por se tratar de um personagem-escritor da dramaturgia de Qorpo-Santo, sendo inclusive associado a um autor real, como podemos observar nas palavras de Eulália: “Este senhor Romualdo é muito aborrecido. Já vivo enjoada dele [...] Mas o que mais me aborrece são as suas sátiras, que são piores que as de Gregório de Matos” (2001, p. 32). Além disso, Ernesto e Romualdo, respectivamente um poeta e um satírico, juntos na mesma cena, não dirigem a palavra um para o outro. Poderíamos dizer que eles são inimigos e que por isso não se falam? Possivelmente, sobretudo porque, ao sair, Romualdo é atacado verbalmente por Eulália, musa inspiradora do protagonista.

Mais adiante, Ernesto reitera a condição de musa de sua esposa, Eulália, e de sua própria como escritor. Para além destas relações, a comédia segue uma linearidade pouco incomum nas peças de Qorpo-Santo.

ERNESTO — Estás-me banhando, minha querida (*abraçando-a com grande expressão de prazer*) em ondas de perfumes! Tens sentimentos de amor... se mais é preciso tributar-te! És verdadeira mulher, esposa, amiga. És o que deviam ser todas as mulheres para consigo mesmas, para com seus maridos e

para com seus semelhantes! Caridosas quando o merecem! Punidoras quando criminosos! (*abraçando-a outra vez.*) Não podia o Céu fazer-me mais rico presente! (*Ainda com mais ternura e afeto.*) És a rainha e deves ser o modelo das mulheres (*pegando-lhe na mão*). Vamos até o jardim? Aprazete? (2001, p. 36).

2.4.3 *Eu sou vida; eu não sou morte*

Para completar a lista de escritores do teatro de Qorpo-Santo ainda nos falta analisar *Eu sou vida; eu não sou morte*. Como Ernesto e Eulália, de *O Hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido*, Lindo e Linda desempenham papéis semelhantes, no sentido em que o homem é escritor, provavelmente poeta, enquanto a esposa é como se fosse uma musa inspiradora, tal qual Eulália, como podemos perceber nas declarações amorosas do trecho abaixo:

LINDA — Meu Lindo, tu sabes quanto te amo! Quanto te adoro! Sim, meu querido amigo, quem melhor conhece do que tu o amor que neste peito mortal, mas animado por esta alma (*pondo a mão na testa*) imortal, te consagro!? [...] Adoças-me pois sempre com tuas palavras, com teus afetos, bafeja-me sempre o aroma de tuas palavras, com o perfume de tuas expressões!

LINDO — Ah! Minha adorada prenda, tu que foste a oferenda que me fez o Criador em dias do mais belo amor, que pedes? Como pedes àquele que tanto te ama, mais que à própria cama?!

LINDA — Há! Há! Há! Meu queridinho, quanto me deste, quanto me felicitaste com as maviosas expressões desses teus bofes pulmões — envoltórios dos corações!

LINDO — Estimo muito. E eu não sabia que tu tinhas o dom de adivinhar que, sempre que vou apalpar, sinto bater neste peito pancadas de ambos os lados, isto é, do esquerdo e do direito. O que por certo convence que neste vácuo estreito abrigo dois grãos corações (2001, p. 198).

Segundo Flávio Aguiar, o diálogo paródico entre Lindo (que possui dois corações) e Linda evidencia que nem mesmo eles escapam ao exagero da linguagem, uma vez que a intenção de Qorpo-Santo ao longo de toda a peça seria a de ridicularizar o adultério, além de parodiar a retórica amorosa do Romantismo. Podemos perceber também que Lindo direciona suas palavras afetivas a Linda, como se ela representasse a inspiração de suas criações poéticas.

Logo adiante, Lindo improvisa uma série de comparações a respeito de sua amante. Comparada a tripas que nunca se enchem, a vasilha que não chocalha, Linda ironiza o jogo de

palavras criado por ele, e o chama de diabo. Ela quer “comparações mais bonitas, mais finas, delicadas e elevadas” (2001, p. 199). É perceptível que Linda, como companheira e musa, critica o estilo do poeta. O diálogo que segue é simbólico, pois confirma a relação entre musa e criador, apesar do desgaste contínuo ao longo da peça:

LINDO — [...] Lá vai uma: a senhora é pêra que não se come!

LINDA — Essa não presta!

LINDO (*batendo na testa*) — E preciso arrancar desta cabeça, ainda que seja com algum gancho de ferro, uma comparação que satisfaça a esta mulher; ao contrário, é capaz de...

LINDA — E não se demore muito com as suas reflexões! Quero a comédia.

LINDO — Qual comédia, nem comédia! O que me comprometi a fazer-lhe foi comparação bonita; e não comédia (2001, p. 119).

Falta a Lindo inspiração devida para comparações realmente mais sublimes. “Pêra que não se come” não condiz com a beleza da mulher, beleza esta expressada no próprio nome “Linda”. As palavras de Lindo reafirmam a observação de Aguiar sobre a paródia ao Romantismo. Isso porque fica em destaque a relação oposta entre inspiração e razão. Por mais que não consiga satisfazer sua musa com comparações afetuosas, é necessário que Lindo invente alguma que lhe sirva, mesmo que precise arrancar de sua mente com algum gancho de ferro palavras que agradem a mulher. Outra questão importante é quando ela pede comédia. A resposta de Lindo evidencia sua condição poética, e não de dramaturgo, quando se recusa decisivamente a não escrever comédias. As referências metateatrais em *Eu sou vida; eu não sou morte* são pouco complexas e estão restritas a estes trechos aqui considerados.

Para além dessa relação entre musa e poeta, “Qorpo-Santo conseguiu, ainda que de modo um tanto tosco, construir uma percepção trágica por inteiro” (AGUIAR, 1975, p. 122), sobretudo porque o enredo aborda um triângulo amoroso, entre Lindo, Linda e Japegão, que termina de forma trágica, quando o terceiro, marido legítimo, mata o rival, atravessando-o com uma espada.

O tema, em si, seria próprio para uma tragédia ou dramalhão. Porém a ação é continuamente “recoberta” por um exagero retórico intencional que a deforma, e ridiculariza os personagens. Graças a isso uma primeira percepção da peça não se abre sobre o abismo trágico, mas sim repousa sobre um sólido juízo moral: o espectador/leitor contempla o ridículo a que chegam os protagonistas de uma situação “irregular” (1975, p. 123).

Recordemos agora o monólogo de Ernesto, em *O hóspede atrevido*, no qual o protagonista discursa sobre a importância dos serviços prestados por aqueles que usam a pena, a espada e a palavra. “Assim, pois, procuremos sempre ser úteis [...] aos nossos semelhantes, por algum, e pelos três modos, se ocasiões para tal nos oferecerem; isto é: pela pena, pela palavra e pela espada” (2001, p. 29). A ordem disposta pelo poeta romântico Ernesto é quebrada por Japegão, que, na tragédia *Eu sou vida; eu não sou morte*, inverte a disposição dos ofícios, pondo a espada à frente da pena e da palavra.

JAPEGÃO (*voltando-se para a mãe e a filha*) — De hoje em diante, senhora, quer queiras quer não, serás minha mulher, consorte, esposa! E tu, minha querida menina, continuarás a ser a mimosa dos meus olhos, a flor que aromatiza, a santa que me diviniza! Eis como Deus ajuda a quem trabalha! Depois de milhares de trabalhos, incômodos, perdas e perigos! Depois de centenas de furtos, roubos e as mais negras atrocidades! Depois de uma infinidade de insultos, penas, crueldades, o que não pude vencer ou fazer triunfar com a pena, razões, discursos, acabo de fazê-lo pela espada! (2001, p. 205-6)

Ironicamente, Lindo, o amante assassinado, que representa os serviços prestados pela pena, já que é provavelmente poeta, é morto pela lâmina duma espada. De qualquer modo, Japegão, como indica em seu discurso final, tentou antes persuadir pela pena e palavra, sendo a espada sua última escolha. Podemos outra vez voltar a *Hamlet*, que procede exatamente do mesmo modo que Japegão: primeiro com pena, razões e discursos, e só no clímax da tragédia empunha de fato uma espada. O caso seria portanto que no final trágico de *Eu sou vida; eu não sou morte* triunfa a violência ao invés da razão ou, em outras palavras, a guerra, representada por Japegão, contra a poesia de Lindo e o discurso de Ernesto em *O hóspede atrevido*.

2.5 As relações naturais, o caso do teatro-dentro-do-teatro

Um das estratégias mais frequentemente utilizadas por dramaturgos de metateatro é o recurso da peça-dentro-de-outra-peça, como no exemplo já outras vezes referido de *Hamlet*, de Shakespeare, na qual o protagonista monta uma peça armadilha encenando a morte de seu pai, o antigo rei, para que esta seja representada diante da realeza, com enfoque no assassino, seu tio Cláudio. Para o crítico, o recurso duma peça-dentro-de-outra-peça é considerado

simples quando levado em consideração outras estratégias metaficcionalis, como por exemplo, a carga de autoconsciência de algumas personagens.

As peças as quais me refiro têm em verdade uma característica comum: tôdas elas são obras teatrais sôbre a vida vista como já teatralizada. Com isso, quero dizer que as pessoas que aparecem no palco em tais peças não estão ali apenas porque foram apanhadas pelo dramaturgo em atitudes dramáticas, como se houvessem sido apanhadas assim por uma máquina fotográfica, mas porque elas próprias sabiam que eram dramáticas antes do dramaturgo notá-las. O que as terá dramatizado inicialmente? O mito, a lenda, a literatura do passado, elas próprias (ABEL, 1968, p. 88-9).

Em *As relações naturais* a referência à criação da própria peça emerge logo na primeira cena, quando Impertinente, a sós, escreve numa página em branco, preenchendo seus espaços vazios, e identifica-se como escritor do mesmo enredo em que é personagem, tematizando o teatro dentro do teatro, ao escrever uma comédia:

IMPERTINENTE — Estava querendo sair a passeio, fazer uma visita; e já que a minha ingrata imaginação tirou-me um jantar, pretendia ao menos conversar com quem isso me havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! Não sei, porém, o que me inspirou continuar no mais improfícuo trabalho! Vou levantar-me, continuá-lo, e talvez escrever em um morto [...] E será esta a comédia em quatro atos, a que denominarei: *As relações naturais*. (*Levanta-se; aproxima-se de uma mesa; pega uma pena; molha-a em tinta e começa a escrever:*) São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da Província de S. Pedro do Sul; e, para muitos, Império do Brasil... Já se vê, pois, que é isto uma verdadeira comédia! (2001, p. 163).

Percebemos que no trecho acima Impertinente, ainda no prólogo, atrai a atenção do público para o fato de que a comédia não é real, mas sim fruto de sua imaginação. Com isso, o espectador deixa de acreditar que, embora a peça tenha marcas de uma realidade repetida, ela é nada mais que uma representação, assinalada especialmente por sua natureza de fingimento. Além disso, o monólogo de Impertinente, que abre o enredo da trama, revela que a personagem é também escritora da peça em questão. Leda Maria Martins considera que Impertinente “tece comentários sobre sua própria escritura, tornando-a objeto de especulação. Teatralizando a situação dramática, que se volta sobre si mesma especularmente, o personagem mantém o espectador atento à maquinaria cênica” (1991, p. 43). Segundo a autora, o monólogo de Impertinente derruba todas as expectativas sobre qualquer efeito de real possível, isto é, desde o início o público deve aceitar a condição imaginária de *As relações naturais*.

Estranho mas possível, Impertinente parece confundir a mente do espectador, de modo que ele, ao mesmo tempo em que encena, escreve e direciona o roteiro de sua vida como personagem. Esse jogo teatral articulado por Qorpo-Santo tem como resultado a impressão de que a peça está sendo construída simultaneamente aos acontecimentos interpretados. É como se o texto emergisse do papel em branco diretamente para o palco, diante do público, que sob estas condições deve estar surpreso, boquiaberto na presença emblemática da personagem Impertinente.

Cansado de tanto escrever, Impertinente sai de casa com o propósito de se divertir com mulheres, e ao sair, encontra Consoladora, com quem tem o seguinte diálogo:

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

IMPERTINENETE — Ora, ora, senhora. Não vê que eu já estou aborrecido das mulheres! (*À parte:*) É preciso dizer-lhe o contrário do que penso! Como a senhora se abalança ainda a falar em damas na minha presença!? Só se são damas de folgar... São? (2001, p. 164).

É evidente que Impertinente possui vontade própria, enquanto personagem autoconsciente, sobretudo se levarmos em conta que após seu monólogo, no qual promete deixar de lado o árduo trabalho da escrita e sair em busca de mulheres, seu desejo materializa-se na forma da personagem Consoladora, a cafetina que lhe prometeu a mais bela dama. Entretanto, o desejo de Impertinente parece não se ajustar no desdobrar do enredo, já que apesar de ter saído de casa com a promessa de se divertir com mulheres, seu primeiro contato com uma ocorre de modo diverso. Sua recusa vem acompanhada por uma interrupção sobre sua necessidade em dizer o contrário do que pensa ou deseja.

Aqui gostaríamos de pegar emprestado o modo pelo qual Lionel Abel considera as personagens Tartufo e Hamlet como maiores que as peças em que seus respectivos autores os colocaram, como se projetassem para fora de seus enredos.

Diria eu que se Tartufo e Hamlet parecem sair das peças e situações em que foram colocados de início, isso não se deve apenas ao fato de não haver sido encontrada para eles a forma dramática correta, mas talvez (e o que é muito importante) por tais personagens serem, eles mesmos, dramaturgos, capazes de criar outras situações dramáticas que não aquelas em que de início nos foram apresentados (1968, p. 90).

Com Impertinente acontece algo no mínimo semelhante. Ironicamente, talvez. Recordemos

que ele é o autor da comédia em que também é personagem. O mais óbvio seria criar para si mesmo situações mais confortantes do que as que se encontra. No entanto, acontece o contrário. Enquanto personagem, Impertinente deve discordar um pouco a respeito de seu criador, ele mesmo. Parece que dois poderes se debatem num só corpo, e como nas palavras de Planeta, personagem de *A impossibilidade da santificação* ou *A santificação transformada*, “um para tornar o homem que tomou o título de Corpo-Santo impecável. O outro, ou parte dele, para destruir todas as leis da moral e da religião” (2001, p. 59). Esse parece ser o caso em *As relações naturais*. Como personagem autoconsciente, que desde o início sabe tudo a respeito de seu futuro na peça (todos seus movimentos e falas prontamente ensaiados), pois fora ele mesmo o escritor, pretende fazer o contrário do que lhe é designado. Assim, a personagem confronta o autor, transgredindo os limites impostos por este. Com isso, não poderíamos dizer que Impertinente, assim como Tartufo e Hamlet, ultrapassa as fronteiras da peça e das situações em que foi colocado inicialmente? Ao mesmo tempo em que é dramaturgo e personagem, ele é capaz de criar outras situações dramáticas que não aquelas anteriormente demarcadas no roteiro.

Talvez seja por isso que nas ações, falas e gestos de Impertinente nota-se sempre que ele finge um papel, que não é propriamente o de sua vontade, confirmando a observação de Bakhtin sobre a personagem autora de si mesma, que apreende sua vida esteticamente. O ato de fingir em Impertinente vai ser reconfirmado no momento em que ao ser expulso por Consoladora, ela tira-lhe a casaca, ficando ele de sobrecasaca. Na sequência, a mulher ainda toma-lhe o chapéu, deixando por baixo um boné de forma piramidal. A ação de arrancar partes do figurino da personagem simboliza, sob nosso ponto de vista, o *desnudamento da ficcionalidade* da comédia, termo utilizado por Wolfgang Iser, em *O imaginário e o fictício*. Consoladora provavelmente percebe a representação fingida de Impertinente, ao negar seu trato com ela, e na tentativa de desmascará-lo pretende deixar-lhe nu, o que evitaria qualquer outra possibilidade do ato de fingir. Porém, a sessão de desmascaramento é interrompida quando a mulher tentar arrancar as calças da personagem. Com agilidade ele foge de cena aos pulos, dizendo: “Se és planeta, eu sou cometa!” (2001, p. 165).

Na cena seguinte, “*entra ele com uma menina de 16 anos, a quem conhecemos por Intérpreta, pelo braço*” (2001, p. 165). Depois de alertar a menina para que não pise nos tapetes velhos, Impertinente dirige-se ao público: “já se vê que a escolha que fiz hoje, e que pretendo fazer de uma em cada mês, é a... (*Para ela:*) Digo? Digo?” (loc. cit.). Ele diz, depois de autorizado pela figura feminina, que ela é uma das melhores do rebanho. Ambos têm consciência que estão sendo assistidos por uma plateia, já que dialogam com esta. Para eles, a

suposta barreira que separa o palco do público não existe. Ofendida por ter sido comparada a ovelhas, Intérpreta sai de cena. Impertinente, por sua vez, encerra sua participação como personagem. A partir desse momento, ele será apenas o escritor, que dos bastidores acompanhará o desenvolvimento da trama, que segue com outras personagens, embora numa perspectiva semelhante. Para ilustrar o desenvolvimento da trama, gostaríamos de apresentar a personagem Mariposa e sua autoconsciência dramática.

VELHA MARIPOSA — Ainda há cinco minutos, era esta sala um teatro de moças quase nuas! Acompanhadas de certo indivíduo de meia-idade, que parece mais um velho bem doente que um homem são, valente e cheio de... certa coisa... certa força que eu não quero dizer, porque não é tão decente como convém a tão ilustre assembléia (2001, p. 170).

A Velha Mariposa se refere à cena anterior a sua, na qual um indivíduo, chamando no texto simplesmente por Ele, se encontra numa sala com “*três ou quatro mulheres, umas em saias, outras com os cabelos desgrehados, pés no chão, etc.*” (2001, p. 168). Antes de continuar, é importante ressaltar que na referida cena as personagens são tratadas por *Ele, Uma delas, Outra, Elas, Todas, As primeiras*, ou seja, nenhuma das personagens tem nome, atributos físicos ou qualquer outra coisa que as caracterize¹⁸. Elas surgem no palco apenas com seus papéis definidos. Qorpo-Santo parece dizer que o restante da caracterização deve ser improvisado pelos atores, e que cada um deles atribua à personagem suas particularidades.

Quando Mariposa chama pelas meninas, que aparentemente são as mesmas da cena anterior, elas vem acompanhadas cada uma por seus nomes — Júlia e Marca. A fala de Mariposa também é marcada por algumas referências metateatrais. Primeiro ela diz que a sala na qual está presente era há pouco um teatro de moças quase nuas. Em seguida, mirando os lados do palco à procura do público, poupa a plateia de certas comparações indecentes que estava por fazer. Semelhante a Impertinente, Mariposa tem uma forte carga de autoconsciência, sobretudo porque sabe que há espectadores assistindo ao papel teatral que representa. Quando suas filhas Júlia e Marca aproximam-se, ela perdoa piedosamente os erros das duas e quer saber onde estão as outras, para que também venham tomar-lhe a benção. No encerramento da cena, Mariposa convoca todas: “sim, meninas, são horas de missa; vamos cobrir nossos véus, e sigamos a orar ao Senhor por nós e por nossos avós!” (2001, p. 171). Mariposa representa a mãe/mulher de bons costumes e moralista, que repreende as filhas,

¹⁸ Na análise desta cena do ato segundo da comédia *As relações naturais*, as personagens serão citadas em itálico. Isso porque nenhuma delas tem nome propriamente dito.

preserva a plateia, e estimula a religiosidade. Nas próximas cenas da comédia a sexualidade estará outra vez em evidência, sobretudo nas cenas ambientadas no bordel.

Até esse momento, o palco já passou por algumas transformações, que talvez ainda não sejam completamente notadas pelos espectadores. Lembremos que na segunda cena da comédia, Consoladora avisa Impertinente sobre a dama que irá lhe dispor, isto é, ela é uma cafetina, enquanto ele representa o papel de cliente. Em seguida, ele aparece ao lado de Intérpreta, uma prostituta de apenas 16 anos. No segundo ato, um indivíduo chega a um bordel, onde é recebido por mulheres desarrumadas, que prontamente o expulsam da casa. Na cena quatro do mesmo ato, Mariposa reúne suas filhas para tomar-lhes a benção e seguirem para a missa. O que essas quatro situações distintas têm em comum? Nos dois primeiros casos, Impertinente dialoga com prostitutas. Temos aí uma relação. No terceiro episódio, algumas mulheres recebem inesperadamente a visita de um homem a quem elas chamam de conde e padre. Ele vem em buscar de diversão, pretende passar a noite com elas. Com isso, temos o indício de que a casa onde habitam as moças é um prostíbulo. A hipótese é confirmada pelas mesmas, que se identificam como tal:

OUTRA — Não sabe que sempre foi um homem honesto quanto a... e que nós somos todas prostitutas!? É um tolo! Safe-se daqui para fora, senhor maroto, senão, olhe (*mostrando-lhe o punho*) havemos de esmurra-lo com esta mão de pilão! (2001, p. 168).

O quarto episódio tem estrita relação com o anterior. Entretanto, apenas o conteúdo é o mesmo, enquanto a forma é modificada. Queremos dizer com isso que as mulheres antes chamadas de *Uma delas*, *Outra*, *Elas*, *Todas*, e *As primeiras* (designações que acentuam a identidade fluida das personagens) agora têm seus verdadeiros nomes revelados. Nossa pressuposição tem embasamento nas palavras de Mariposa ao entrar no palco, afinal ela pondera que “ainda há cinco minutos, era esta sala um teatro de moças quase nuas”, referindo-se à situação precedente. Além disso, Júlia não está completamente vestida, como se ainda estivesse saindo da cena anterior para a próxima. As outras filhas também aparentam a mesma preocupação, e com certo pudor pedem perdão à mãe pelos pecados cometidos antes. Temos então as mesmas personagens em ocasiões distintas. No primeiro plano, elas se comportam como prostitutas, enquanto no segundo plano agem como moças de família, guiadas pela então mãe moralista Mariposa. O que difere os dois casos é a maneira com que as personagens se comportam, ora com liberdade sexual, ora com pudor; além da constante modificação do cenário, de lar para bordel e vice-versa.

O criado Inesperto, que supostamente deveria conhecer todos os cantos da casa, confunde-se também, além do público, com a imprecisão do cenário: “Por mais que arrume [...] sempre encontro esta sala, este quarto — ou como o quiserem chamar... câmara, dormitório, ou não sei que mais — desarrumado!” (2001, p. 172-3). Ele chama a atenção justamente para as duas diferentes realidades que habitam o palco. Essa ambiguidade persistente em *As relações naturais* nos leva a pensar na antiga tradição do teatro dentro do teatro. Para Flávio Aguiar, no entanto, esse não é o caso das comédias de Qorpo-Santo. Segundo o autor, para que se considere uma peça dentro de outra, é necessário que o segundo espaço fictício tenha limites definidos em relação ao primeiro. De acordo com Aguiar, não existe essa distinção no teatro de Qorpo-Santo, pois não há limitação do segundo espaço fictício. Ao contrário dessa interpretação, nosso estudo pretende demonstrar como *As relações naturais* pode sim ser vista como uma peça-dentro-de-outra-peça, pois apesar da falta de maiores limitações entre os dois planos, não se pode negar sua natureza ambígua.

Leda Maria Martins, em *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, tem opinião similar à nossa quando observa que:

A passagem do plano da prostituição (bordel) ao plano familiar (lar) tem alternância automática. O espectador defronta assim com a dupla personalidade dos personagens, manifestada por identidades que se substituem em cena, sendo que a cada momento uma destas identidades impõe-se como “real” e a outra como “fictícia”, num jogo de mascaramento contínuo que reforça os efeitos de ilusão da comédia (1991, p. 45).

A alternância dos planos é tão confusa que mesmo as personagens têm dúvidas sobre qual realidade habitam no momento em que representam seus papéis nas diferentes cenas. Inesperto, ao entrar no palco, alerta o público justamente sobre esta dualidade. A cena segunda do ato terceiro também evoca o quão ambíguo é a variação entre os dois planos da comédia. Malherbe, o pai, apresenta *a priori* a mesma condição de sua esposa Mariposa na cena em que convida as moças para a missa. Ele se mostra indignado com a prostituição das filhas, da mulher e a cobertura do criado: “Tu, teu criado e tuas filhas não são entes da espécie humana. São malditas feras que aqui habitam para flagelar-me” (2001, p. 173). No entanto, sua moralidade é adulterada na cena seguinte, quando ainda indignado com a situação da família, recebe a visita de Mildona (mulher da vida e sua filha). Segundo Leda Maria Martins, o pai antes revoltado transforma-se em amante da própria filha, e trancados em um quarto trocam juras de amor. O diálogo entre os dois revela o jogo duplo que permeia quase todo o enredo de *As relações naturais*.

MILDONA (*entrando*) — Que saudades eu tinha de meu querido pai!

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

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

MALHERBE — Ah! Onde estava eu!? Sonhava; pensava em ti; via e não te enxergava! Sim, sois minha; és minha; e serás sempre minha por todos os séculos dos séculos, Amém! (2001, p. 173).

A conversa entre Mildona e Malherbe ilustra o mesmo problema levantado antes por Inesperto. Eles não se entendem quanto à representação de seus papéis. Ela se apresenta como filha, mas logo em seguida contradiz sua relação. Ele, que a estima como filha, a deseja profundamente como mulher. Com isso, podemos dizer que Mildona e Malherbe mantém uma relação incestuosa, que é supostamente punida no encerramento do ato três, no qual, sentados na sala em um sofá,

(Conversam sobre várias coisas; ouvem bater; levanta-se a moça; vai à porta e foge espavorida; entra assim para um dos quartos. Levanta-se ele cheio de espanto; chega também à porta, dá um grito de dor, diz:) São eles! São eles! São eles! (Cai desfalecido, e assim termina o terceiro ato. Milhares de luzes descem e ocupam o espaço do cenário) (2001, p. 174-5).

A punição parece ser de caráter divino, como se os deuses se pronunciassem contra o ato incestuoso entre pai e filha. Porém, nunca poderemos dizer quem de fato chega e bate à porta para o espanto das personagens. O grito de dor de Malherbe, “são eles”, não é suficiente para revelar a identidade de tão temida visita, mas as luzes que invadem o cenário nos fazem levantar a hipótese de punição divina. Na verdade, como torna evidente a primeira cena do quarto ato, as luzes são causadas por um incêndio, que deve ser assim encenado:

(Tudo corre; tudo grita — mulher, filhos; marido; criado, que por um dia foi amo do amo: Incêndio! Incêndio! Incêndio! Venham bombas! Venha água! É um labirinto em que ninguém se entende, mas o fogo, a fumaça que se observa, não passa, ou o incêndio real, mas aparente. [...] o incêndio parece lavrar com mais força, até que se extingue ou desaparece) (2001, p. 175).

O fogo, como é indicado na rubrica acima, é aparente, e não real, isto é, Qorpo-Santo faz

questão de frisar o aspecto *como se* da peça. Como em vários outros casos de sua dramaturgia, o incêndio ilusório expõe a natureza de artifício da imaginação e da linguagem. Isso quer dizer que, além de expor sua própria condição, o teatro de Qorpo-Santo está continuamente exibindo também a natureza de artifício da dramaturgia de sua época como um todo. Pois ao fugir à criação teatral como reprodução mimética da realidade, o escritor gaúcho constrói uma dramaturgia que revela constantemente seu caráter de artifício, chamando atenção para a criação artística em si.

Além disso, o fogo parece provocar em Malherbe um pensamento reverso, como em sua primeira aparição, quando se revolta contra a libidinidade das mulheres da família, porque exatamente após o incêndio ele volta a protestar, indo de encontro à sua atitude incestuosa com Mildona: “[...] Se continuo, estas mulheres são capazes de pendurar-me naquela travessa e aqui me deixarem exposto, por não querer acompanhá-las em seus modos de pensar e de julgar!” (2001, p. 175). É como se Malherbe representasse a moralidade e os bons costumes da família, enquanto o outro grupo da casa, formado pelas mulheres e pelo criado, representasse as relações naturais, ditadas por sexo e prazer.

Outro detalhe importante dentro das metamorfoses cênicas de *As relações naturais* é a mudança de nome da personagem protagonista: de Impertinente (autor e pai) ela passa a ser chamada de Malherbe¹⁹. Com esta duplicidade narrativa, Qorpo-Santo quebra, em sua época, com a tradição da unidade do enredo e abre espaço para uma polivalência que pode habitar a realidade cênica. Em se tratando dessa dinamicidade narrativa no teatro, Qorpo-Santo parece mesmo ter sido um precursor, como é tratado nos estudos ao seu respeito, afinal sua convenção teatral admite um intercâmbio entre palco e plateia. Em *As relações naturais*, assim como nas peças *Um parto* e *O marinheiro escritor*, o público/leitor é consciente da artificialidade desde as primeiras cenas, isso porque em diversos momentos temos a impressão de simulação da realidade, e o autor faz questão de demonstrar isto. Nesse sentido, esta comédia moral é de suma importância para a construção do trabalho, pois compreende diversas expressões do teatro de Qorpo-Santo, desde a autoconsciência das personagens, passando por Impertinente, personagem-escritor, até o caso do teatro-dentro-do-teatro.

No palco em que habitam duas diferentes realidades, Impertinente é o autor da peça e também personagem dúbio da mesma. Temos então uma personagem que se define como autor e outras, que ao seu redor, interagem conscientes de sua teatralidade, principalmente

¹⁹ *As relações naturais*, assim como outras peças de Qorpo-Santo, inicia com uma personagem identificando-se como escritor. Neste caso, Impertinente é o escritor. Além de ser escritor, Impertinente é também personagem. Quando aparece como personagem, seu nome muda pra Malherbe.

quando da transformação do lar em bordel. Outro ponto fundamental da comédia é a representação do enforcamento de Impertinente, no sentido em que também, assim como na cena do fogo aparente, demonstra o quão artificial pode ser o teatro. No quarto ato da trama, esposa, filhas e criado preparam-se para pregar um susto em Impertinente/Malherbe, para precisamente pô-lo na forca. A cena assim se passa:

(Preparam uma corda e tudo o mais que as pode auxiliar para tal fim; conversam sobre os resultados e consequências de sua empresa e o que farão depois. Entretanto, entra o criado com ele em figura de forte papelão, abraçado para poder acompanhá-lo; e é esta a terceira cena) (2001, p. 176).

As mulheres e o criado Inesperto forjam um boneco que personifica o protagonista (entretanto apenas Inesperto sabe se tratar dum boneco), para que através dele se represente a morte das relações socialmente mascaradas em benefício das relações naturais, o que dá título à trama. Dizemos isso porque logo em seguida, Mariposa repreende o marido de papelão, acreditando ser ele de fato, do seguinte modo:

MARIPOSA — E o senhor, senhor Tralhão, que não quis acompanhar-nos nas relações naturais, importando-se sempre com direitos, não vendo que o próprio direito autoriza, dizendo que cada um pode viver como quiser e com quem quiser, há de ficar aqui pendurado para eterna glória das mulheres e exemplo final dos homens malcriados! (2001, p. 176).

Além disso, todas as mulheres deixam claro em suas falas que o enforcamento tem como objetivo “andar com as relações à vontade dos corações!” (2001, p. 177). Contudo, Inesperto mostra fidelidade ao seu, como ele mesmo diz no texto, respeitável amo, arrancando partes do boneco e atirando nas mulheres. E ao fazer isto, vai dizendo: “Lá vai bala! Relações, metralha.” ou “Lá vai um estilhaço. Toma relação!” (2001, p. 178). O texto tem como fórmula bons costumes *versus* relações naturais, e toda ambiguidade, metamorfoses e diálogos da comédia giram em torno deste eixo em que duas forças distintas travam uma batalha alegórica.

O enforcamento da personagem é puramente representacional, tanto que o marido é representado dentro da peça, no momento do enforcamento, como um boneco de papelão. O leitor/espectador diante da cena tem a convicção de que a peça é ficcional e por isso não cai no jogo teatral de representação da realidade. A ilusão é completamente destruída. As personagens mulheres, ao contrário, acreditam a princípio que o boneco de papelão é o

próprio Malherbe. Essa distinção representa um gracejo muito bem feito entre realidade e ficção. Enquanto nós leitores estamos cientes do caráter representacional da trama, as mulheres se deixam enganar por um momento, até que o criado Inesperto, favorável a seu amo, começa a arrancar partes do corpo do boneco e atirar contra elas, quebrando assim a barreira da ilusão, de um modo bastante peculiar e cômico. O projeto pelas relações naturais não triunfa, de modo que no final todas juntas cantam em favor dos “bons costumes”, dando a entender a peça como moralizante. Somente para ilustrar o final do que poderíamos chamar duma tragicomédia metateatral, fiquemos agora com a canção que demonstra a “conversão” das mulheres, antes em favor dos prazeres da carne, em damas com juízo e esposos:

1°

— Não nos meteremos
Mais com relações;
Maridos procuremos,
Pois temos corações!

2°

A nenhum mais tentaremos
Destruir seus sentimentos!
A um só nós serviremos,
P’ra não ter duros tormentos!

3°

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

4°

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

5°

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

6°

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

7°

Os que só querem

(Que desesperem!)
Por relações
São veros ladrões!

8º

Basta o trabalho,
Certo, não falho;
Para vivermos;
E mil gozos termos (2001, p. 178-9).

3. À GUISA DE CONCLUSÃO OU *UMA PITADA DE RAPÉ*: A INACABABILIDADE DO PROJETO ENCICLOPÉDICO

Que cachorro! Que audaz!
Vir trazer-me uma carta branca!
Que quererá dizer isto? Carta branca!
(Esculápio em *A separação de dois esposos*, 2001, p. 215).

A última²⁰ das dezessete peças de Qorpo-Santo, *Uma pitada de rapé*, termina abruptamente em apenas uma cena incompleta, com a participação de somente duas personagens, Mário e A filha. O fato de a peça ter sido impressa, provavelmente inacabada como se encontra na edição, junto às outras dezesseis completas, revela certa inacababilidade da obra enciclopédica. Como em *O castelo*, de Kafka, somos levados a cogitar se a quebra repentina no enredo teria ou não sido proposital. Intertextualmente, para embasar essa assertiva, levamos em consideração uma de suas outras peças, *O marinheiro escritor*. Nesta comédia, Qorpo-Santo parece fazer referência a *Uma pitada de rapé*, justificando através do título e associações, sua incompletude:

MIGUELÍTICO – Qual linha de conduta; nem traços de araruta!

ENCICLOPÉDIO – Pois, se a não quiseres seguir, hás de te arrepender!

MIGUELÍTICO – Eu não me posso arrepender do que faço sem querer.

ENCICLOPÉDIO – Ó diabo! Pois tu não queres?

MIGUELÍTICO – O quê? Não te entendo.

ENCICLOPÉDIO – Ó Miguelítico, ouves o que te estou dizendo?

MIGUELÍTICO – O que me dizes entra (*apontando*) pelo esquerdo e sai pelo direito. É o mesmo que uma pitada de rapé que se sorve e logo depois sai, assoando-se ou destilando-se (2001, p. 86).

O final do diálogo indica a qualidade efêmera do rapé, “que se sorve e logo depois sai, assoando-se ou destilando-se.” Daí nossa interpretação de que a incompletude da peça é proposital, tanto pela metáfora do título, como pela associação feita em *O marinheiro escritor*. Além disso, temos no trecho acima um elemento metaficcional, pois o autor aborda dentro do

²⁰ Como disposta, por data, na edição do *Teatro completo* (2001), organizada por Eudinyr Fraga. Diferente de todas as outras peças, *Uma pitade de rapé* não tem data.

enredo outra de suas peças. Este artifício, aliás, é uma estratégia frequentemente utilizada na metaficção, que como vimos em Richard Hornby, é denominada por “referência literária”. Por sua vez, Qorpo-Santo faz alusão à comédia de sua própria autoria, expandindo assim a obra para fora de suas delimitações. Essa observação inicial sobre a incompletude de *Uma pitada de rapé* nos encaminhou para a descoberta de vários trechos de semelhante indicativo no teatro qorpossantense. Neste terceiro capítulo iremos percorrer fragmentos em que o autor faz uma espécie de apologia sobre a inacababilidade de seu projeto enciclopédico. Porque embora Qorpo-Santo desejasse uma obra completa, ao mesmo tempo ele aponta para a sua precariedade, e em alguns momentos até dialoga diretamente com o público leitor, aceitando que a obra seja passível de alterações ou mesmo corrigida. Portanto, de modo sincero, o escritor admite múltipla abertura de sua *Ensiqlopédia*, na qual tudo pode ser sucessivamente reordenado de todas as maneiras possíveis. É com esse entendimento que pretendemos abordar *Uma pitada de rapé* como símbolo da “incapacidade” de Qorpo-Santo em transformar sua obra numa enciclopédia de fato.

Na *Ensiqlopédia* podem ser encontradas várias propriedades que indicam o anseio do autor a torná-la uma enciclopédia. Em primeiro lugar podemos destacar sua pretensão de universalidade, acentuada pelos diversos tipos de textos e gêneros que compõem a obra. O segundo ponto seria o fato de Qorpo-Santo dedicar alguns temas destes textos a certo utilitarismo, no sentido de ajudar ou proteger a humanidade de possíveis males políticos ou sociais. Nesses termos, o autor parece mesmo ter tido como objetivo transcrever a diversidade das relações entre os homens, nos campos da filosofia, política, e comportamento humano, o que compreende uma das características da enciclopédia, conforme o modelo europeu.

Essa ambição universalista é comum no Brasil durante o século XIX, principalmente porque no país as influências iluministas ainda fervilhavam. Na época, a ênfase nos conhecimentos úteis foi um desdobramento das preocupações do movimento iluminista luso-brasileiro, como afirma Lorelai Kury em *Iluminismo e império no Brasil: o Patriota (1813-1814)*, edição de 2007. A historiadora observa que descrever a pátria e difundir o saber, nos moldes do enciclopedismo europeu, eram aspirações de periódicos como *O Patriota*. Isso porque “seus numerosos artigos tratam de uma unidade chamada Brasil, cuja identidade forjava-se mais pela descrição espacial do que pela espessura das etapas históricas” (2007, p. 141). Segundo Kury, *O Patriota* foi responsável por formar uma genealogia de homens de letras e ciências brasileiros, sobretudo através da publicação de documentos do passado, estabelecendo então uma antologia da produção intelectual no Brasil. Nesse sentido, podemos falar num didatismo comum, que prezava por uma síntese completa sobre o que havia sido

produzido em termos científicos e literários no Brasil, incluindo subdivisões como matemática, navegação, botânica e agricultura, química, medicina e artes.

Com essa breve explanação sobre o enciclopedismo no Brasil, podemos associar a *Ensiqlopédia* qorpossantense, inicialmente através do próprio título, que é expressivo da multiplicidade de textos e gêneros da obra, com o fluxo intelectual da época, que prezava por um conhecimento integrado e didático. Afinal, a diversidade temática e os atributos práticos dos textos publicados na *Ensiqlopédia* coincidem com a ambição do período. Logo, a observação de Flávio Aguiar é precisa, quando o crítico diz que “o objetivo de Qorpo-Santo era a produção de uma súpula completa e fiel do comportamento humano” (1975, p. 65). Para ele, o propósito do escritor gaúcho era traçar um diagnóstico dos males da vida social não apenas de sua época, mas também de épocas anteriores a ela. A *Ensiqlopédia* é fortemente marcada por essa intenção, a de que o indivíduo e a sociedade constituíssem uma composição harmônica única entre si.

Alguns textos revelam essa posição enciclopedista de Qorpo-Santo. Em o *Diário da corte*²¹, escrito durante uma temporada em dois estabelecimentos psiquiátricos no Rio de Janeiro, o autor responde por que não continua a escrever algumas obras, e revela “[...] estou *qançado* e aborrecido de *esqrever* para o *públiqo*, há tantos anos — sem *qe* os meus *esqritos* hajam produzidos os seus mais desejados e necessários efeitos” (2003, p. 90). Quais seriam as ambições do autor? Provavelmente, ao dizer que seus escritos são direcionados ao público, e a expectativa de produzirem efeito, o sentido da palavra “efeito” adquire caráter de utilidade, como se desejasse que o conteúdo dos textos pudesse motivar ou transformar a sociedade de maneira geral, algo comum para os intelectuais da época no Brasil.

Em outro momento, Qorpo-Santo diz que “são os meus escritos uma panacéia universal — encontram-se remédios para todas as enfermidades” (2003, p. 99). Nos dois trechos extraídos percebemos uma tendência própria em considerar a obra como um legado, algo que fosse proveitoso para a humanidade, que pudesse melhorar a sociedade, ensinar e resolver problemas. Alguns escritos, inclusive, são dirigidos ao poder público, cobrando melhorias. Numa posição iluminada, sob o pseudônimo de Qorpo-Santo, e também política, o escritor acreditava ser responsável por encabeçar ou fazer com que seus possíveis leitores percebessem os problemas sociais e políticos do Brasil império e da província rio-grandense, sempre com críticas ferozes.

Em texto introdutório ao livro *Miscelânea Quriosa*, edição de 2003, intitulado “Uma

²¹ Texto publicado no livro *Miscelânea Quriosa*, organizado por Denise Espírito Santo em 2003.

literatura clandestina”, Denise Espírito Santo autentica a posição enciclopedista da obra qorpoissantense, quando diz que:

Na sua totalidade, os textos de Qorpo-Santo aspiram a uma retórica que simbolizou as academias dos séculos anteriores, porém mais adiante, assistimos ao seu empenho por dominar a universalidade dos temas que corresponderia à própria figura do “homem das letras” do século XIX. É o que parecem indicar as divagações/meditações do autor e as suas tentativas por descrever a linguagem científica ou literária, os fenômenos gerais da natureza e da sociedade humana (2003, p. 14-15).

Com uma consciência moralizadora e com forte tendência para o didatismo, Qorpo-Santo tentou abranger várias escalas do conhecimento humano. No volume I da *Ensiqlopédia* há uma autobiografia, poemas e prosa. Na parte de poesia predominam a sátira e a sacra, que apesar de serem formas antigas, antecipam, segundo Aguiar, a poética do Movimento Modernista no Brasil, principalmente por causa da liberdade temática tão aclamada pelos modernistas. O volume II consta de uma diversidade incrível de temas, desde manifestos, cartas e bilhetes a anúncios, comentários e máximas. As peças analisadas nesta dissertação estão no volume IV da *Ensiqlopédia*. O volume VII inclui prosa e verso e alguns artigos publicados no periódico *A justiça*, jornal de autoria de Qorpo-Santo, que de acordo com Aguiar, “são trabalhos via de regra polêmicos, contundentes, raivosos por vezes; se crítica alguém, o faz sem medir a língua nem as consequências” (1975, p. 239). Em outra parte do mesmo volume há muitos textos que reivindicam para o interior do Rio Grande do Sul a construção de pontes, estradas, escolas e outros melhoramentos, confirmando a ideia de utilidade social de sua obra. O volume VIII divide-se em duas partes, uma continuação das publicações de *A justiça* e “Micelania Qurioza²²”, na qual os textos discutem a posição da mulher perante a sociedade patriarcal, englobando entre outras coisas a submissão da mulher e o adultério. No volume IX podemos encontrar reflexões sobre a Bíblia, alguns pequenos poemas, e pensamentos em geral.

Embora habitual para a época, o modelo enciclopedista da obra de Qorpo-Santo contempla alguns aspectos incomuns, que por vezes dão a impressão de estar à frente de seu tempo, como o *nonsense* e os jogos de linguagem, o que demonstra uma abertura em relação ao fechamento do texto literário, à obra tida como “acabada”. Nosso trabalho aqui é exatamente este, de avaliar a obra de Qorpo-Santo como inacabada, sobretudo se pensarmos que para que a crítica não seja uma simples reprodução, é preciso que considere as obras de

²² Assim impresso no original.

arte como imperfeitas, no sentido de inacabadas, pois, como afirma Butor, “a actividade crítica consiste em considerar as obras como inacabadas, a ‘inspiração’ manifesta a própria realidade como inacabada” (*apud* PERRONE-MOISÉS, p. 217). Perrone argumenta ainda que a obra tida como “acabada” está historicamente liquidada, porque nada mais diz ao homem ou ao escritor de hoje. Por outro lado, a obra inacabada é perspectiva, avança através do presente e caminha para o futuro. Em outras palavras, Butor concebe a obra inacabada como a necessidade duma invenção por parte da crítica, que por sua vez, é responsável por prolongar a voz do autor.

Parte de suas peças se caracteriza por uma consciência moralizadora, às vezes de caráter paródico, sobretudo aquelas que não analisamos sob o viés metateatral nos capítulos anteriores a este, como por exemplo, *Mateus e Mateusa* e *Certa entidade em busca de outra*, como também em *Um credor da Fazenda Nacional*, que já foi analisada antes como uma comédia em que Qorpo-Santo aparece no texto como personagem. Essa moralidade pode estar relacionada ao caráter didático do enciclopedismo brasileiro, o que é percebido em algumas cenas e nos longos monólogos da obra teatral, e em praticamente toda a *Ensiqlopédia*, nos quais as personagens ou o próprio autor discursam sobre o casamento, através da submissão da mulher ao homem e o adultério; os meios governamentais, criticados não pelo regime político, mas pelas autoridades encarregadas; interpretações sobre o evangelho, através de pontos que parecem contraditórios no Novo Testamento da Bíblia (em 79 pequenos textos do volume IX da *Ensiqlopédia*); e finalmente toda a esfera da convivência social é posta em análise pelo autor.

Para dedicarmos algumas palavras à farsa moral em Qorpo-Santo, precisamos nos voltar à *Poética*, de Aristóteles, que ao definir o drama trágico nos confere as seguintes palavras: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, [...] com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (1980, p. 24). Para Aristóteles, o efeito buscado pela tragédia repousa sobre o conceito de catarse. A ação trágica, por meio de representações de eventos atemorizantes e dolorosos, conduz ao excitação do medo e da simpatia pelo sofrimento do herói. Estimuladas pela representação teatral, as emoções sentidas acabam por transformar o público espectador/leitor através do temor e da compaixão pelos males acometidos ao protagonista da tragédia.

Apesar de Aristóteles, em sua *Poética*, não dar à comédia os mesmos créditos da tragédia, podemos falar de modo similar em catarse cômica, que por sua vez se realiza através do prazer e do riso, alcançando também a purgação das emoções, assim como na tragédia.

Desse modo, como observa Ivo C. Bender (1996), a comédia implica em reconhecer o ridículo humano, e partir disso atribuir valor moral às ações. O gênero cômico assume valor semelhante ao da tragédia no sentido em que ambos atingem o público através da exposição de falhas e defeitos humanos, um pelo riso, outro pelo drama. Nos dois gêneros o efeito final esperado consiste na purificação interior do espectador, que vê o palco como exemplo da vida real, e através deste garante a ordem das coisas, porque afinal, como nos diz Verena Alberti (1999), “rir dos defeitos e das fraquezas alheias é antes reafirmar a ordem do que sublinhar o potencial regenerador e criador da desordem.” Afinal, “o defeito não faz rir enquanto defeito, e sim porque, enquanto desvio da ordem, nos revela o ‘outro lado’ do ser” (1999, p. 202).

Tendo em vista que o teatro, pelo menos em partes, funciona como uma espécie de exemplo para a vida real, podemos afirmar que as comédias moralizantes de Qorpo-Santo alcançam o efeito catártico, no sentido em que o autor espera que as ações e diálogos tenham efeito exemplar para o público, numa espécie de princípio de causa e efeito. No conceito da enciclopédia, a farsa moral se encaixa como uma luva, visto que podemos criar relações entre as características de utilidade e didatismo com o caráter de ensinamento da farsa. Embora, como nos revela Flávio Aguiar, “Qorpo-Santo se desvia constantemente do seu objetivo, impregnando a linguagem da comédia de outros sentidos e de segundas intenções poéticas que chegam a negar a tarefa de moralização” (1975, p. 78). Em outras palavras, nem sempre as comédias qorpossantenses manifestam integralmente a intenção moralizadora dos enredos, sobretudo por causa dos desvios de linguagem, como ocorre em *Um assovio*. Entre outras coisas porque na peça em questão a personagem Gabriel Galdino é descrita como “bundudo”, e ele mesmo, ao ser chutado por Fernando de Noronha, reafirma sua particularidade ao dizer: “Ai! Ai! Seu diabo! Não sabes que ainda não botei as páreas, do que pari por aqui! (*Apalpa a bunda*)” (2001, p. 256). Para Flávio Aguiar, tais descrições e palavras não são adequadas a uma comédia de propósito moralista. Para o crítico da obra de Qorpo-Santo, o escritor gaúcho exagerou na dosagem, com falas demasiadamente pesadas para o gosto da época, até mesmo para o gosto da farsa. É possível então que o caráter moral em Qorpo-Santo esteja ao inverso, pelo menos em partes. Isto quer dizer que podemos então interpretar a fala de Impertinente, “é preciso dizer-lhe o contrário do que penso!” como símbolo da inversão moral que ocorre no teatro qorpossantense.

3.1 A obra aberta de Qorpo-Santo

Ainda no primeiro capítulo desta dissertação discutimos o conceito de Umberto Eco sobre a *obra aberta*. Retomemos agora a discussão para abordar alguns trechos do teatro de Qorpo-Santo. “A poética da obra 'aberta' tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete 'atos de liberdade consciente', pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais êle instaura sua própria forma” (*apud* ECO, 1976, p. 41). O modo como Mancília é disposta no final de *Duas páginas em branco*²³, por exemplo, nos causa a sensação de que somos realmente parte fundamental dessa rede de relações contemplada por Eco. A peça cria em nós leitores a ilusão de posteridade, de que algo ainda está por vir. É então que o leitor deixa de ser um simples observador para assumir metaforicamente o papel de criador. É um convite à escolha, já que nos resta ao final da peça imaginar o que acontecerá em seguida. Qual seria o enredo da segunda página em branco? Impossível responder. Da mente de cada leitor surgirá uma história distinta, passível de inúmeras interpretações. O autor entrega ao intérprete o rumo das coisas, e este agora se vê também como um autor, o que nos faz supor que a peça é uma “obra inacabada”, pois este último ainda não escreveu a parte que lhe cabe. Das duas páginas, uma ainda permanece em branco. O próprio título e subtítulo indicam essa abertura: “Duas páginas em branco, apontamentos para uma comédia” (2001, p. 127). Por isso, a peça de fato continua em “aberto”. Além disso, teríamos sob este ponto de vista, três autores para uma única trama: um autor real, o próprio Qorpo-Santo; Espertálinio, personagem reconhecido como autor no desenrolar da peça; e nós, leitores. É esse jogo de relações, afinal, que engrandece a obra, e nos faz especular o processo criacional de Qorpo-Santo.

Se pensarmos um pouco mais a respeito do título da peça e do jogo ficcional criado pelo autor, podemos chegar à conclusão de que mesmo a página “hoje escritada” seja ilusão ou um sonho da mente de Mancília, que como personagem consciente de sua existência anseia por ter sua própria história, ainda mais por uma de amor. Seria então *Duas páginas em branco* apenas projeção da mente de uma personagem? Apesar de estranho, é possível. Vamos aos fatos. Enquanto no primeiro ato Espertálinio ensina Mancília e Esterquilínia a escrever melhor, no segundo ato os dois primeiros já aparecem casados na sala de estar, diante de um jogo de bilhar em que dois visitantes inesperados disputam a melhor tacada. Nas cenas que

²³ MANCÍLIA — Das duas páginas em branco, eu já fui hoje uma escritada; a outra o meu velhinho (*batendo-lhe no ombro*) há de escrever amanhã (2001, p. 143).

seguem Espertalínio é preso, aparentemente sem razão, por soldados que invadem a casa. No intervalo de tempo em que um tenente chega pra consolar Mancília, Espertalínio retorna à casa já liberto. Tudo na peça se passa muito rapidamente, com a exceção do primeiro ato, onde as ações se desenrolam mais naturalmente. Em grande parte do enredo as cenas e os diálogos parecem emanados de um sonho, se considerarmos que no mundo onírico quase nunca é possível atribuir forma e verossimilhança às imagens com que sonhamos. É como se Mancília tivesse sonhando com sua própria história de amor. Sob esse ponto de vista, a peça é ainda mais metateatral, já que o palco torna-se espaço de materialização da vontade ou do sonho de Mancília. Esses efeitos parecem ser propositais, porque além de criar personagens autoconscientes, que estão sempre referenciando o próprio texto ou a si próprias, Qorpo-Santo considera o leitor como parte vital do processo de criação, de modo que manipula o texto com a intenção de causar na mente dos espectadores da obra uma ilusão constante. Volta e meia nos deparamos com esse tipo de situação em seu teatro. É o caso de *Duas páginas em branco*.

Outro episódio emblemático que ilustra o conceito de *obra aberta* da dramaturgia qorpossantense ocorre na comédia *A separação de dois esposos*. Assim como em *O brilhante escondido*, dois núcleos de personagens habitam a trama ao longo do enredo. O casal Esculápio e Farmácia, além do amante Fidélis, integram o primeiro grupo; enquanto o casal de homossexuais Tatu e Tamanduá forma o segundo. Apesar de diferentes, as duas unidades convergem para um mesmo ponto: o casamento. A maior diferença é que enquanto Esculápio e Farmácia vão da separação causada por Fidélis à união espiritual (ambos morrem no final em busca da “felicidade no Céu”), Tatu e Tamanduá caminham em direção contrária, porque começam unidos, como eles mesmos dizem, “espiritualmente”, e logo em seguida se separam pela razão de não poderem consumir o casamento “carnalmente”.

Nas cenas que envolvem o primeiro núcleo de personagens o tema principal é o adultério, um triângulo amoroso. Em certo momento da trama, os dois homens disputam o amor de Farmácia. Interessa-nos entretanto apenas a terceira cena do primeiro quadro, quando Fidélis, ironicamente representando o papel do amante, chega à casa da mulher. Enquanto se declaram Esculápio retorna, batendo duas vezes à porta, como de costume. Prontamente, Fidélis elabora um plano, uma carta declarada falsa, mas que enganará perfeitamente o marido traído. Ao abrir a porta, Farmácia o recebe muito bem, com palavras de carinho. Esculápio, percorrendo os olhos pela casa percebe a presença de Fidélis, que ao ser indagado, diz: “Vim de propósito trazer-lhe uma carta de um de seus maiores amigos” (2001, p. 215). Enquanto a carta é aberta o amante foge de cena. Com um papel em branco nas mãos, Esculápio percebe o truque, porém prefere interpretar a carta branca como uma convocação para ser presidente

com plenos poderes. Nada mais simbólico. É como se Esculápio representasse o papel de leitor/espectador diante da possibilidade de participar abertamente da criação literária. Encarregado de sua função, lhe cabe interpretar, à sua maneira, o simbolismo da carta. Para ele, dentro do enredo, uma chamada importante. Para nós, leitores, um convite à multiplicidade de significados que a obra de arte proporciona. Acreditamos que a carta em branco seja implicitamente, entre outros tantos gestos de Qorpo-Santo, este convite ao leitor.

Outra maneira encontrada por Qorpo-Santo para dialogar com o leitor é a instauração, em vários momentos, de uma fissura na obra, sobretudo quando sugere diretamente que o acabamento da maioria de suas comédias fique a critério do leitor ou do responsável pela montagem das peças, como se vê no trecho ao fim de *Dois irmãos*, escrito enquanto o autor imprimia em 1887 os volumes da *Ensiqlopédia*:

Julgamos, quando começamos a imprimir este livro, que não bastariam as comédias para preenchê-lo; e por isso escrevemos em seu princípio:

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 (2001, p. 125-126).

Sua noção de *obra aberta* expressa no convite de 1877 chama a atenção para que outros “autores” participem do texto, ora a acrescentar valores estéticos, corrigir possíveis erros de composição ou de impressão, ora a modificá-lo para adaptações cênicas. Qorpo-Santo tinha consciência da grande variedade temática da *Ensiqlopédia* e também da “imperfeição” de sua obra. Por isso convida abertamente o leitor a ajudá-lo na empreitada. Com essa proposta, Qorpo-Santo abre uma gama de possibilidades para que seja possível encenar suas peças da melhor maneira, realizando um teatro participativo impensável no final do século XIX. Talvez só com o *Living Theatre*, de Judith Malina e Julian Beck, em meados do século XX, que o teatro tenha adquirido uma “abertura” proporcional à de Qorpo-Santo, visto que então o público participava das peças, criando os enredos ao mesmo tempo em que os autores, em um ato de improvisação criadora²⁴.

É verdade, no entanto, que já Miguel de Cervantes no clássico prólogo do *Dom*

²⁴ O *Living Theatre* é uma companhia teatral, ainda em atividade, fundada em 1947, em Nova Iorque. Em oposição às produções da Broadway, o experimentalismo do *Living Theatre* busca interagir com a plateia através do espetáculo direto, dissolvendo a barreira entre o palco e o espectador.

Quixote alerta o leitor, um tanto ironicamente, alfinetando os livros de cavalaria, para os supostos problemas que poderão ser encontrados ao longo do livro. Esse jogo em que a figura do escritor desloca-se por entre as linhas do texto cria um diálogo próximo com o receptor, convidando-o também para dentro do texto. No entanto, a obra já está escrita e impressa; apesar de aberta, ela é restrita, pois há uma direção estrutural definida. Por isso resta então ao leitor com a obra em mãos, diante do prólogo, duas opções: submeter-se às condições do autor ou demitir-se²⁵.

Quebrando esse paradigma, Pierre Menard, de Jorge Luis Borges, já no século XX, tentou “reescrever” a obra de Cervantes à sua maneira. Alegoricamente, Menard, apesar de não pretender fazer um novo Quixote mas reproduzir fielmente o livro, se apresenta como interpretação de leitura entre tantas outras ao romance espanhol. Essa relação simboliza o ato complementar e participativo do intérprete, uma espécie de transferência de foco: do lado de quem produz a obra para seu receptor, que dialoga com ela. Nas palavras do teórico francês Antoine Compagnon “o autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao 'escriptor'. [...] O sujeito da enunciação [...] não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora” (2001, p. 50-51).

Diferente do texto narrativo, à dramaturgia, para existir em sua completude, é necessária a encenação, a participação no palco de atores e diretores. Evidente que o drama preexiste aos palcos, mas sua noção de totalidade depende em partes dessa condição. Aliado a essa ideia, ao leitor das peças de Qorpo-Santo ainda cabe a reescrita propriamente dita, pelo menos quando se trata de convertê-las ao palco, como torna possível o autor em sua observação de 1877. Nesse ponto em questão, a “abertura” concedida pelo autor de *Dois páginas em branco* é diferente do *Dom Quixote*, pois de fato grande parte da obra permanece em “aberto”. Como o dramaturgo gaúcho não obteve sucesso algum em vida, nem tampouco foi encenado até 1966, quando pela primeira vez chegou aos palcos, sua obra teatral adquire ainda mais “abertura”, porque só recebeu a atenção devida através do olhar de outra época, de outros valores. Em pleno auge do prestígio do homem como indivíduo, Qorpo-Santo, conscientemente ou não, soube relativizar sua condição de autor como único princípio explicador da obra de arte. Ao contrário da maioria dos artistas do século XIX, que marcada pelo espírito positivista, estava bem distante de ser criticamente consciente dessa interação. No teatro de Qorpo-Santo essa abertura é constantemente posta em prática. Em vários

²⁵ Aqui levamos em consideração, somente para ilustrar e sem levantar juízo de valor, os conceitos de Roland Barthes e Michel Foucault em relação à *morte do autor*. Ver *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon.

momentos podemos encontrar o autor como se desculpando pelas falhas do texto, seja pela pressa em escrevê-los ou por considerar sua obra realmente incompleta.

Em *Lanterna de fogo*, por exemplo, ao final da peça, o autor deixa em aberto a definição do gênero, ao dizer em rubrica que “(deve ir descendo o pano muito devagarinho, e assim terminar o terceiro ato desta comédia ou tragédia...)” (2001, p. 298). Resultado duma escrita automática, às vezes surrealista, como propõe Eudinyr Fraga, algumas comédias realmente oscilam entre o riso e o drama. É o caso também de *Eu sou vida; eu não sou morte*, na qual Qorpo-Santo faz questão de destacar a alternância entre planos e gêneros da peça, ao dizer no final “(e assim deve terminar o segundo ato; e mesmo findar a comédia, que mais parece tragédia)” (2001, p. 206). Isto quer dizer que nem mesmo o próprio autor sabia ao certo o fluxo ou direcionamento de suas peças. O que deveria ser comédia, e de fato é, pelo menos até a entrada no palco da personagem Japegão, findou em tragédia com assassinato de Lindo. A rubrica final da peça, em destaque no trecho abaixo, resume bem o desenvolvimento trágico da trama:

Já se vê pois que a mulher era casada, foi antes desflorada, depois roubado ao marido pelo desflorador, etc.; que, passado algum tempo, encontrou-se e juntou-se a este; que o marido sentou praça como oficial; e finalmente que, para reaver sua legítima mulher, foi-lhe mister dar a morte física ao seu primeiro amigo, ou roubador (2001, p. 206).

Outros trechos da dramaturgia qorpossantense indicam para uma abertura semelhante, às vezes apontando para o que poderíamos chamar de teatro de rasuras, isto é, que algumas cenas e diálogos, e mesmo a construção de personagens, funcionam como uma espécie de rascunho para algo maior que o autor desejasse criar, que por diversos problemas em vida lhe foi impossível pôr em prática. Em *O hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido*, por exemplo, é possível perceber esse tipo de apologia quando o autor destaca, assim que desce o pano, terminando a peça, que “esta comédia é apenas um borrão que deve passar pelas correções necessárias antes de ser impressa, tanto mais que foi escrita das 11 horas da noite de 30, às 3 quando muito da madrugada de 31. Porto Alegre, 31 e janeiro de 1866 (2001, p. 41).

A nota de 1877 e a justificativa acima, entre outras coisas, parecem sugerir certa “imperfeição” no ato de criação de Qorpo-Santo. Elas funcionam como declaração de desculpas pelos “erros e faltas” que possam ser encontrados na leitura dos textos do autor. Se levarmos em conta os dados históricos, a afirmação é ainda mais provável. Os textos que

Qorpo-Santo reuniu para a edição de sua obra completa foram impressos por ele mesmo em 1877, na Tipografia Qorpo-Santo, com a exceção do volume I, que como consta no livro foi impresso em “Porto Alegre, Imprensa Literária, Janeiro 16 de 1877” (*apud* Aguiar, p. 235). Os textos da *Ensiqlopédia* teriam sido compostos entre 1852 e 1877. Apesar destes 25 anos de trabalho literário, o autor passou alguns deles lutando juridicamente e interdito, acusado de não poder gerir seus bens nem a si próprio, por causa de uma suposta doença mental. O teatro, todo ele datado, foi escrito em apenas seis meses (entre janeiro e julho de 1866) e, como indica em algumas peças o próprio autor, de uma só sentada, como se tivesse correndo contra o tempo, sem correções posteriores, às vezes num fluxo ininterrupto de criação. Em quase todos os casos levava apenas um dia para escrever cada peça. Duas delas, *Certa entidade em busca de outra* e *Lanterna de fogo*, foram escritas no mesmo dia, 10 de junho de 1866.

Como foi possível realizar tão extensa obra se Qorpo-Santo, ao mesmo tempo em que escrevia, precisou lutar contra um processo de interdição articulado por sua própria esposa, Inácia Maria, pelo menos desde 1866 até seus últimos dias? Provavelmente seja essa a maior razão por entregar uma obra inacabada, que o levou a admitir a “imperfeição” da *Ensiqlopédia*, sugerindo uma abertura não apenas simbólica, mas real e implícita. Como no caso de *Um credor da Fazenda Nacional*, na qual o autor sugere inclusive um final alternativo para a comédia, deixando a critério do diretor o andamento e a escolha da cena que encerre a obra: “(pode acabar assim; ou com a cena da entrada do inspetor, repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas, atracações e descomposturas, etc.)” (2001, p. 251). Embora ciente da inacababilidade do projeto, Qorpo-Santo parecia buscar o acabamento perfeito, deixando em aberto para possíveis correções ou improvisações praticamente todas as peças de sua dramaturgia, no sentido em que, como deixa claro em *Certa entidade em busca de outra*, “(escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo.) Note-se: podem começar a cena os três últimos, dando alguns saltos, proferindo palavras sem nexos ao discurso” (2001, p. 277).

Outra condição de abertura na obra de Qorpo-Santo, além das observadas acima, diz respeito à constituição da obra completa. Em sua *Ensiqlopédia* não há critério seletivo: são poemas, comédias, reflexões sobre política, moral e ética, anúncios, bilhetes, máximas, confissões. Qorpo-Santo assim concebeu sua obra, sem distinções, por exemplo, entre poesia e recados para alguém, numa incrível nivelamento literário para a época. O autor atribuiu noções similares a diferentes objetos textuais, levantando a questão do que vem a ser efetivamente literatura e gêneros literários. Se em sua época essa relativização ganhou ares de

sandice, para a sensibilidade moderna é exatamente a falta de critério de assunto dos textos e o nivelamento literário o que impressiona, principalmente por estar tão distante temporalmente desse tipo de discussão. O que vemos na leitura do que até então foi encontrado, pois ainda faltam três dos nove volumes da *Ensiqlopédia*, são retratos do ser humano, caótico, como caótica é nossa existência. O drama qorpossantense é impregnado de gritos de angústia e desespero, com cenas e diálogos imprevisíveis e um humor quase sempre cáustico.

O teatro de Qorpo-Santo é repleto desta caoticidade. Suas personagens adentram o palco como alucinações, são personagens intercambiáveis que mudam de nome, entram e saem do palco repentinamente, às vezes sem marcas cênicas para isto. Estas características afastam qualquer verossimilhança com uma realidade cotidiana, o que é também decorrência das mudanças de cenas bruscas e inesperadas. Muitas vezes, durante grande parte de seu teatro, as cenas e os quadros findam sem realmente terem terminado. Cenas substituem outras que ainda não acabaram. Em *O marinheiro escritor*, *Dois irmãos* e também *O marido extremo* ou *O pai cuidadoso*, três de suas peças, essa mudança inesperada de cenas é bastante notável, vide os atos, quadros ou cenas serem diferentes retratos duma realidade quase sempre supra real. Em *Dois irmãos*, por exemplo, dos cinco quadros que integram a peça nenhum traz relação com o outro. São, todos eles, diferentes leituras de uma sociedade vista pelos olhos argutos dum homem exilado e incompreendido por seus contemporâneos, crítico ferrenho das relações sociais.

Além da grande variedade de temas e textos da obra, o autor também propôs uma reforma ortográfica, que se baseia principalmente na supressão. Letras com U, Q, X, H, Y e W foram fortemente obliteradas pelo escritor. Inclusive foi criado um guia, “A reforma da ortografia, frontispício para um jornal qe denominarei a saúde”, para facilitar a vida do leitor, explicando as razões para tais mudanças. Sem isto é praticamente impossível compreender “as inutilidades suprimidas”. Assim começa o texto:

Fundado no sábio poeta português Castilho, no literato brasileiro Antônio Pereira Coruja e em meu distinto Mestre de tantas artes, de tantas ciências Marquês de Maricá, desde 1862 que levado de um força irresistível, e do mais veemente desejo de ser de qualquer modo louvável útil a meus semelhantes, e especialmente a meus alunos, ensaiei a Ortografia de que pouco a pouco me vou servindo, e transmitindo aos sábios a cuja crítica sujeito (2003, p. 119).

Nesses termos, Silvane Carozzi, em dissertação intitulada “O Qorpo-Santo da escrita, o projeto *ensiqlopèdico* de José Joaquim de Campos Leão”, de 2008, pela Universidade Federal de Minas Gerais, argumenta que Qorpo-Santo estabeleceu um novo tipo de relação com a linguagem, ao propor uma diferente grafia. Segundo Carozzi, “poderíamos supor que é exatamente por estar nessa posição estrangeira, dentro da própria cultura, que foi possível a Qorpo-Santo propor uma nova grafia, inventar uma língua estrangeira no interior da própria língua” (2008, p. 85). Assim, embora Qorpo-Santo declare sua pretensão de universalidade, o que se realiza é a expressão de quanto é difícil domar a linguagem. Além disso, a obra expressa, a seu modo, a dificuldade em retratar a simples realidade. Talvez tenha sido com isto em mente que Qorpo-Santo produziu um teatro marcado por uma constante revelação a respeito da artificialidade da arte, chamando atenção para a criação artística em sua base. Por um lado, a linguagem de Qorpo-Santo procura promover a popularização da literatura, ao escrever mais próximo de como o povo realmente fala, diferente do que era produzido no Brasil em termos de teatro na mesma época. Por outro lado, revela obstinadamente sua condição de produto artificial, de algo arquitetado com árduo trabalho e dedicação do autor. E afinal, como observa Leda Maria Martins,

Enquanto os dramaturgos realistas empenhavam-se em criar efeitos de real, a dramaturgia de Qorpo-Santo, explorando processos metateatrais, projeta um efeito de ilusão permanente. Em Qorpo-Santo a realidade passa por um processo de teatralização constante, como se o real e o ficcional apresentassem apenas, como diferença, níveis de representação diversos, como se a vida fosse um palco que possibilitasse efeitos de teatro, e o teatro, como a vida, fosse um eterno feixe de ilusões (1991, p. 31).

3.2 A época e a recepção tardia da obra de Qorpo-Santo

Após três séculos de colonização portuguesa, o teatro no Brasil ainda era integralmente formado por peças jesuíticas. Quando enfim despontou uma dramaturgia para fora dos padrões religiosos da igreja, a maioria das peças carregava consigo grande influência do que era produzido na Europa, o que ainda mantinha nossa literatura presa aos parâmetros de além mar. Mas se até 1822 fomos colônia de Portugal, e o teatro português, depois de Gil Vicente, não conheceu outra época de igual prestígio, como reivindicar independência literária para nós, um país colonizado, se nem mesmo se realizava um grande teatro na metrópole? Com isso podemos dizer que o teatro no Brasil, marcado por longos anos pela quase que total

reprodução do gosto europeu, sofreu durante grande parte de sua existência do que poderíamos chamar de *angústia da influência*, para fazer uso do termo cunhado por Harold Bloom. Fomos salvos, talvez, pelo teor já um tanto abrasileirado, embora ainda ligada à farsa portuguesa, da comédia de costumes de Martins Pena (1815-1848), que, como uma tendência, seguiu gerando frutos até o final do século XIX como o mais qualitativo em termos de teatro que o Brasil produzira até então. Efetivamente, a maioria das obras teatrais do período que vai desde Padre Anchieta ao início do século XX não foi responsável por criar uma dramaturgia original, que só viria a figurar mesmo como de forte expressão ao longo do século passado.

À primeira vista, só com Nelson Rodrigues e seu *Vestido de Noiva*, de 1943, é que o teatro no Brasil deu os primeiros passos em direção à independência literária. Mario Cacciaglia (1986), na *Pequena história do teatro no Brasil*, refere-se a Nelson como o primeiro dramaturgo a levar aos palcos a angústia e o absurdo existencial da modernidade. Por outro lado, a esta altura prosa e poesia já saboreavam da ruptura além mar. Enquanto estes gêneros de ficção foram fortemente aprimorados desde a Semana de Arte, o teatro não teve a mesma exposição, mantendo arquivadas várias peças que só posteriormente seriam apresentadas ao público, como por exemplo, *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade.

Entretanto, quase cem anos antes de Nelson Rodrigues, Qorpo-Santo experimentou, à sua maneira, de temas semelhantes, do absurdo e da complexidade da vida. Quem hoje se apresenta como precursor do Surrealismo ou do Teatro do Absurdo, como é tratado nos estudos a seu respeito, é o mesmo autor que ficou apagado por exatamente um século, quando enfim chegou aos palcos em 1966, trazido à luz pelo esforço de Aníbal Damasceno Ferreira e Antônio Carlos de Sena. Em entrevista concedida a Xavier de Maistre, Aníbal expõe que o principal motivo da admiração por Qorpo-Santo procede da singularidade, nada mais que isso. Encalçado num modelo literário que fugia aos padrões da época, o dramaturgo gaúcho flertou com o absurdo e o grotesco, com a desconstrução temporal e linear da literatura de sua época. Em *A separação de dois esposos*, por exemplo, o tratamento dado pelo autor à questão da homossexualidade de Tatu e Tamanduá, dois dos personagens da peça, o simples fato de estarem casados e em seguida divorciados, em cenas bem divertidas, ilustra um pouco da condição do teatro de Qorpo-Santo.

Aníbal Damasceno, na mesma entrevista sobre Qorpo-Santo, diz:

Tudo cabe dizer de Qorpo Santo. Dêem-no como genial ou louco, deve-se, no entanto, ressaltar primeiro a sua essencial qualidade, a qual tem muito

maior importância do que quer que se lhe aponte: singularidade. Só depois, conforme pode vir a pedir o caso, pronunciem-se teatrólogos e psiquiatras. Nunca antes. Porque o singular, sob pena de o não ser, é, por excelência, o inconceituável — uma categoria a parte, que resvala às mais argutas especulações²⁶.

Embora a literatura dramática da época estivesse marcada por um contexto sobretudo de teor romântico, representativa da burguesia, o teatro de Qorpo-Santo não congrega em sua maioria com as condições do Romantismo ou os limites e noções da pura realidade. Esta é provavelmente a primeira das razões por sua não configuração no cânone literário brasileiro. Pois sua obra está pautada por uma ruptura com o mundo das aparências. Ambientada nas possibilidades do inconsciente, na desconstrução do cotidiano, seu texto surge inovador ante os padrões estéticos da época. Por essa razão, apenas no século XX encontraria refúgio e entendimento, advindos principalmente das ideias expressas pelos movimentos de vanguarda, que se firmaram no Brasil a partir de 1922. Em *O hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido*, Qorpo Santo, através da personagem Ernesto, como é característico em sua obra, parece prever o futuro, justificando talvez, o não-lugar ou o não-reconhecimento que lhe cabe, pois “não pode haver mundo, nem distinções, se tudo fosse igual. Parece que as diversidades constituem a harmonia na espécie humana” (2001, p. 29).

O pioneirismo da dramaturgia qorpossantense não encontra lugar em seu tempo. Sua linguagem é coloquial, e quando retórica funciona apenas parodicamente. Seus temas são, em grande parte, absurdos. E praticamente todo seu teatro é repleto de uma movimentação espacial e temporal bastante célere, que se representado na época, causaria por certo intenso estranhamento ao público.

Lembremos também que o autor nasceu no interior do Rio Grande do Sul, na Vila do Triunfo, em 1829. No período, o gaúcho foi espectador dos dramas de duas guerras, a Revolução Farroupilha (1835-1845) e a Guerra do Paraguai (1864-1870). Quanto a isso, justifica-se a constante aparição de personagens militares em seu teatro, ao exemplo da peça *O hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido*, quando os soldados aparecem e levam presos as personagens Leon, Paulo e Alberto. “Há puxões, socos, gritos, lamentos e até choros, mas afinal são arrastados pelos soldados e conduzidos à polícia” (2001, p.41). Também em *Dois páginas em branco*, alguns soldados invadem uma casa pra prender, sem aparente razão, o protagonista Espertalínio. Esta relação denota a autoridade máxima que o militarismo

²⁶ Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/qorposanto.html>. Publicada anteriormente na Revista de Literatura Brasileira do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira — UFSC — v. 4 — nº. 7 — p. 172 — Dez. 1983. Concedida a Xavier de Maistre

representa em tempos de guerra. Todos são vítimas dos punhos de ferro dos governos, não há tempo de reação, para explicações. Talvez seja essa outra razão para o isolamento literário do autor em questão. O momento vivido no Rio Grande do Sul, separado do país e centro de duas guerras praticamente ininterruptas, dificultou a recepção da obra no Brasil. E, como não poderia deixar de ser, afastou Qorpo-Santo do que vinha sendo criado em termos dramáticos. O vazio de cem anos que separa sua dramaturgia da chegada aos palcos é, até certo ponto, compreensível. Toda a construção do teatro do autor de *Eu sou vida; eu não sou a morte* causaria, sem dúvidas, uma total perturbação no público. O reconhecimento da originalidade e estranheza da obra do autor só foi possível, como dito, com o advento das revoluções de arte que varreram a Europa no início do século XX.

Além da já mencionada estranheza, à suposta loucura de Qorpo-Santo pode ser atribuído um dos principais motivos pelo não reconhecimento de sua obra, já que em vida foi incompreendido e perseguido por seus contemporâneos, deslocado da sociedade e apontado como louco. Aníbal Damasceno, na mesma entrevista referida acima, acerca do estranhamento e comparações que possam ser conferidas ao teatro de Qorpo-Santo, revela sobre sua importância:

Agora o que vai espantar, mas não de modo agradável, é o fato de se poder colocar lado a lado, porque singulares, homens e mulheres díspares, de todos os tamanhos que, por sua obra, condição e exercício, nada tenham de comum entre si. De verdade, em termos de singularidade, não seria impertinente meter dentro da mesma caixa tipos como Salvador Dali, Idi Amin Dada, Nelson Rodrigues, Guimarães Rosa, Chacrinha, Jayme Ovale, Neusinha Brizola, Qorpo Santo, Genet, Tenório Cavalcanti, Ítala Nandi ou Madame de Stäel. Todos esses, independentemente da míngua ou do proveito com que hajam obrado, dentro ou fora de seu mister, primam antes de tudo por espantarem de um jeito assaz curioso. Constroem a canoa a seu modo, com o número de paus que lhes dá na cabeça, na mais peculiar e nunca vista maneira.

Mas onde então estariam as singularidades que compõem a obra de Qorpo-Santo? Aníbal Damasceno nos responde que em tudo, tanto na feição surrealista, como em alguns atos que mais nos parecem figurar como lendas do que reais acontecimentos:

Em tudo. Nos versos de marcada feição surrealista com que assustou a família e os intelectuais da época “Dei um tiro de pólvora em cobri os anjos de letras”; no retrato que tirou diante do mapa-mundi, com um globo terrestre na mão; na estranhíssima idéia de fazer um exército composto só de mulheres grávidas; no anúncio luminoso que bolou para enfeitar o frontispício de sua loja, colocando velas acesas dentro de uma caixa de

vidro; na mania de entrar e sair de casa pela janela; nas reformas que pretendia fazer, do código civil, da constituição e da gramática portuguesa; no estrambólico do nome.

Traçadas as condições da obra e do tempo de Qorpo Santo, é através da escrita, da sua prática, que o autor deseja reabilitar-se ao seu olhar e também ao olhar dos outros, espera reconquistar o domínio da vida, que por ora, no momento em que escreve, parece ter perdido. Como atesta o título da obra completa, são seis meses duma enfermidade. É o tempo que leva a criação do teatro completo e, ao que nos parece, o de maior problematidade de sua vida. Talvez propositalmente, Qorpo-Santo entrou no jogo na figura do bobo da corte, e transcreveu para sua obra essa relação entre si mesmo e de como o público o entendia, como louco. O homem autorrepresentado, encenando a si próprio, nos parece, é imagem que José Joaquim tinha de si mesmo, um escritor iluminado sob o pseudônimo santo. Como numa confissão, seu teatro não deixa de ser um ato de protesto, de falar mais alto e se fazer ouvir. Por isto que podemos ler em vários momentos da obra a voz nítida do autor, pedindo passagem e reconhecimento, seja através de personagens que contemplem episódios da vida real ou por meio de personagens independentes, como Mancília ou Rapivalho. Ao transpor sua vida para os palcos, o teatro qorpossantense adquire uma metateatralidade bem comum aos antigos e aos modernos, um tipo de ficção que questiona sua natureza e expõe a todo tempo sua representabilidade.

Seu teatro portanto, tendo Qorpo-Santo sofrido ou não um surto psicótico que o deixou fora de órbita, não pode ser avaliado por este viés. Até porque é um teatro pensado e trabalhado a duras penas, como se nas palavras de Lindo, de *Eu sou vida; eu não sou morte*, fosse necessário um gancho de ferro para extrair de sua cabeça as melhores e mais criativas ideias. Por isto nunca poderemos demarcar sua obra como simples produto da loucura. Pelo contrário, Qorpo-Santo como professor e intelectual que foi, deve ter lido escritores como Gil Vicente, Cervantes e Shakespeare, extraindo deles a fonte para suas criações dramáticas, renovando a literatura do passado. Os elementos metaficcionalis, as cenas e diálogos absurdos, discutidos ao longo de toda a dissertação podem ser encontrados, guardadas as devidas proporções, na dramaturgia desde a Grécia, passando pela Idade Média e Renascimento.

Apesar de hoje, depois de sua chegada aos palcos em 1966, Qorpo-Santo figurar como símbolo de pioneirismo, sua presença nos teatros do Brasil e os estudos acerca de sua obra são bastante limitados. No drama, aparte da tentativa de enquadrar sua obra em formas ou escolas literárias, Qorpo-Santo se apresenta como um enigma de difícil decifração, tanto por sua conturbada existência, como por sua emblemática obra, até porque, como nos revela Flávio

Aguiar,

Qorpo-Santo realizou uma salada universal do teatro de seu tempo: um pouco das preocupações moralizantes e retóricas dos circunspectos realistas, muito da alegre farsa, a velocidade de ação (levada a extremos) que caracterizou as representações românticas em conjunto. Essa mistura, ainda com algumas percepções trágicas esparsas aqui e ali e a utilização de uma linguagem pouco estilizada, criou a originalidade de dramaturgia do autor da *Ensiqlopèdia*, transformando-a numa contínua caixa de surpresas, em que tudo pode acontecer (1975, p. 146).

Enquanto, para a maioria da crítica, a enigmática de Qorpo-Santo surge renovada em Alfred Jarry, Marinetti, André Breton, Antoine Artaud, Beckett ou Ionesco, para nós, nesta dissertação, é Qorpo-Santo quem renova a ficção de Shakespeare, Cervantes, Calderón, Sterne e Diderot. Mas e se não fosse precursor ou reinventor de nada? Seria ao menos reconhecido na literatura se não comparado a escolas literárias do futuro ou do passado?

REFERÊNCIAS

Sobre Qorpo-Santo:

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

CAROZZI, Silvano. *O Qorpo-Santo da escrita: o projeto ensiqlopédico de José Joaquim de Campos Leão*. 2008. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CÉSAR, Guilhermino. O que era e o que não devia ser, O criador do Teatro do Absurdo. In: QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/Fundação Nacional de Arte, 1980.

CRISTALDO, Janer (org.). *Qorpo-Santo de corpo inteiro*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/qorposanto.html>. Acesso em: 01/10/2009.

ESPÍRITO SANTO, Denise. Uma literatura clandestina. In: QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Miscelânea Quiriosa*. Denise Espírito Santo (org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

FIUZA, Felipe de Oliveira. Qorpo-Santo personagem de Pierre Menard. *Revista Contexto: Revista do programa de pós-graduação da UFES, Vitória*, ano 15, n. 14, 2007, p. 137-156.

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

FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

GARBOGGINI, João André Brito. *Qorpo-Santo – lanterna de fogo: qompêndio dramaturgico em parágrafos e imagens*. 2008. 120f. Tese (Doutorado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

HINES, Fred. *Qorpo-Santo e o segundo ser*. Minas Gerais; Suplemento Literário, Belo Horizonte: 14 Jul. 1973.

MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Qorpo-Santo e Gil Vicente: diálogos possíveis. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Big. (org.). *Reflexões sobre a cena*. 01 ed. Maceió; Salvador: EDUFAL; EDUFBA, 2005, v. 01, p. 213-232.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Ensiqlopèdia, ou seis mezes de huma enfermidade: livro primeiro / José Joaquim de Campos Leão. – Dados Eletrônicos. – Porto Alegre: Tip. Qorpo Santo, 1877*. Modo de acesso: <<http://www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto>>

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Miscelânea Quriosa*. Denise Espírito Santo (org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

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

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Teatro completo*. Eudinyr Fraga (org.). São Paulo: Iluminuras, 2001.

Referências teóricas:

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

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, EDUSP, 1986.

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

COMPANGON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

ECO, Humberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

FRANCIS, Paulo. O intelecto no teatro. In: ABEL, Lionel. *Metateatro, uma nova visão da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

HORNBY, Richard. *Drama, metadrama, and perception*. Cranbury; London; Ontario: Associated University Presses, 1986.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

KURY, Lorelai (Org.). *Iluminismo e império no Brasil: o patriota (1813 -1814)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

LIMA, Luís Filipe; VALLE, Ricardo. Introdução. In: DE LA BARCA, Calderón. *A vida é sonho*. Tradução de Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente. *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 13, 2003, p. 65-76.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. (Poétique n° 27: revista de teoria e análise literárias). Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna*. São Paulo: EDUSP, 1993.

Referências literárias:

ALENCAR, José de. *Diva*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

ALENCAR, José de. *Lucíola; Diva*. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, [19--].

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. *Cães da província*. 6. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

DE LA BARCA, Calderón. *A vida é sonho*. Tradução de Renata Pallottini. São Paulo: Hedra, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazovi*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

GENET, Jean. *O balcão*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. Tradução de Luís de Lima. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*: texto integral. Tradução de Lourival Albuquerque. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Jaraguá do Sul (SC): Avenida gráfica e editora, 2005.

MOLIÈRE. *O avarento; Tartufo*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi. São Paulo: Abril, 1978.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

VICENTE, Gil. Auto da Lusitânia. In: VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão, 1965.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução Visconde de Castilho e de Azevedo e M. Pinheiro Chagas. São Paulo: Otto Pierre Editores, 1980.

SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Scipione, 2000.

SHAKESPEARE, William. *Como gostais; Noite de Reis*. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

SHAKESPEARE, William. *Hamlet; Rei Lear; Macbeth*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.