

RODOLFO ATHAYDE DE MORAIS

ENSIQLOPÉDIA DA DESREGULAGEM
QÔMICA:
AS CONEXÕES ENTRE O GROTESCO E O
CÔMICO NOS TEXTOS TEATRAIS DE QORPO-
SANTO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES
MONTES CLAROS/MG
MAIO/2021

RODOLFO ATHAYDE DE MORAIS

***ENSIQLOPÉDIA DA DESREGULAGEM*
QÔMICA:
**AS CONEXÕES ENTRE O GROTESCO E O
CÔMICO NOS TEXTOS TEATRAIS DE QORPO-
SANTO****

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Cristina Martins Pereira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES
MONTES CLAROS/MG
MAIO/2021**

M827e Morais, Rodolfo Athayde de.
 Ensiqlopédia da desregulagem Qômica [manuscrito] : as conexões entre o grotesco e o cômico nos textos teatrais de *Qorpo-santo* / Rodolfo Athayde de Morais. – Montes Claros, 2021.
 137 f.

 Bibliografia: f. 129-137.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2021.

 Orientadora: Profa. Dra. Andrea Cristina Martins Pereira.

 1. Qorpo-santo. 2. Grotesco. 3. Cômico. 4. Riso. 5. Teatro. I. Pereira, Andrea Cristina Martins. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: As conexões entre o grotesco e o cômico nos textos teatrais de *Qorpo-Santo*.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **ENSIQLOPÉDIA DA DESREGULAGEM QÔMICA: AS CONEXÕES ENTRE O GROTESCO E O CÔMICO NOS TEXTOS TEATRAIS DE QORPO SANTO**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **Rodolfo Athayde de Moraes**, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Andrea Cristina Martins Pereira (Orientadora - Unimontes)

Prof. Dr. Ricardo Ribeiro Malveira (UFT)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira (Unimontes)

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 21 de junho de 2021.

A todos aqueles e aquelas que cruzaram a estrada da minha vida e,
que de uma forma ou de outra, me ajudaram a trilhar
por ela com mais leveza, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de uma longa jornada, que se iniciou antes mesmo que eu começasse a percorrê-la, quando era apenas um forte desejo que pouco a pouco me levou a tomar coragem de dar o primeiro passo. A construção de uma dissertação envolve diversas vivências, desafios e regozijos. Diversas também são as pessoas com quem nos deparamos durante essa trajetória e que nos ajudam a carregar o peso necessário para tal demanda. A todos vocês, sou imensamente grato e eternamente satisfeito por saber que de alguma forma posso contar com o afeto e carinho de modo singular. Já me desculpo de antemão por não citar todos e todas aqui, mas saibam que em maior ou menor escala penso em cada um de vocês ao escrever essas palavras.

À força Maior que nos move, mesmo quando não queremos.

À minha família, e aqui se inclui também a da minha Esposa, que tão carinhosamente passou a fazer parte da minha vida, por serem a base do meu ser e amparo de todas as horas.

À minha orientadora, Andrea Cristina Martins Pereira, por fornecer a luz que guiou meus passos, orientando meu trabalho.

Aos meus amigos, sempre presentes, mesmo que, por vezes, distantes.

Aos professores e colegas, pelas longas conversas e aprendizados. Com um afetuoso carinho aos professores Danilo Barcelos e Osmar Oliva, por tão generosa contribuição durante a qualificação.

À CAPES, pela bolsa concedida para esta pesquisa.

Especialmente, à Thaisa Neri, pelo companheirismo, ombro, entendimento e amor. Por nas horas tribuladas olhar e oferecer-se como apoio para ajudar a continuar caminhando.

À mamãe, que mesmo não estando presente fisicamente poderá compartilhar comigo deste momento de alegria e vitória, pois foi, é e sempre será a minha maior incentivadora.

À Dani, minha irmã, que tão cedo partiu, mas que com alegria no sorriso e olhar sempre me amou.

À vovó 'Nenza', que nos deixou para juntar-se a mamãe, mas que compartilha com ela o desejo de ver todos os seus descendentes bem e vitoriosos. Não é com tristeza, mas com um sentimento de gratidão por tudo, pois... Afinal, o que é o luto, senão o amor que perdura?

Uma história deve ser contada ou não haverá história e, ainda assim, são as histórias não contadas que são mais comoventes.

J. R. R. Tolkein

*Você não sente nem vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança em breve vai acontecer
E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer.*

Belchior

RESUMO

A partir dos textos teatrais de José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo, contidos na *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* (1877), esta dissertação tem como objetivo analisar o elemento cômico presente na dramaturgia do autor, sob a perspectiva de suas diversas formas de manifestação, pautando-se nos pressupostos teóricos de autores que se dedicaram a investigar como o riso é provocado. Outro importante ponto analisado são os elementos de características do grotesco presentes em suas peças, onde buscamos associar a forma como Qorpo-Santo constituiu alguns de seus diálogos e intenções de cena com as teorias de categoria estética grotesca. As reflexões aqui propostas buscaram a identificação e análise tanto dos elementos cômicos quanto do grotesco, partindo da concepção das peculiaridades existentes em cada categoria, assim como do diálogo com os principais teóricos desses assuntos. Desse modo, buscou-se, primeiro, o entendimento sobre a vida e obra do autor por meio de comentadores e, de certa forma, na historiografia teatral brasileira, mesmo sendo um autor não tão abordado pela história do teatro nacional, seguido de leituras que estabelecessem o estudo de seu teatro por completo, delineados pelas formas do cômico e do grotesco. Qorpo-Santo é tido por muitos como o “criador do teatro do absurdo”, por outros, como um autor surrealista, mas, aqui, procuramos não nos prendermos ferrenhamente a tais classificações, procuramos um caminho diferente ao fundamentarmos nossa leitura sob perspectivas, que mesmo não inéditas, nos fornecessem mais uma possibilidade de olhar e analisar a dramaturgia desse autor tão complexo e diferenciado, que foi Qorpo-Santo.

PALAVRAS-CHAVE: Qorpo-Santo; grotesco; cômico; riso; teatro.

ABSTRACT

Based on the theatrical texts of José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo, which are part of *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* (1877), this dissertation aims to analyse the comic element in the dramaturgy of this author from the perspective of its diverse forms of manifestation, in the light of the theoretical pressupositions of authors who focused on investigating how laughter is provoked. Another important aspect analysed are the elements which characterize the grotesque in the plays, so that it was possible to associate the way Qorpo-Santo elaborated some of his dialogues and scene intentions with the theories of the grotesque aesthetic. The reflections hereby proposed sought the identification and the analysis of both comic and grotesque elements from the conception of the existing peculiarities in each category, as well as the dialogue with the main theorists of these themes. Thus, it was primarily sought the understanding about the life and the work of the author by means of commentators and somehow, of the Brazilian theatrical historiography, despite the fact that Qorpo-Santo is not so prominent in the national theater history, as well as readings which provided a complete study of his work, outlined by the forms of the comic and the grotesque. Qorpo-Santo is considered by many as the “creator of the theater of the absurd”, while others see him as a surrealist author. However, for the purposes of this reasearch such classifications were not taken into deep consideration, since the study was based on different perspectives which are not inedited, but offer another possibility to analyse the dramaturgy of this unique and complex author named Qorpo-Santo.

KEYWORDS: Qorpo-Santo; grotesque; comic; laughter; teather.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo um – QONSTRUINDO HUMA HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL	21
1.1 Qorpo são, obra santa: Qorpo-Santo e a <i>Ensiqlopédia</i>	26
1.2 Qorpo-Santo: Huma dramaturgia do <i>nonsense</i> :	36
Capítulo dois - UM QAZO COM O TEATRO: O QÔMICO E O RISO EM QORPO-SANTO	50
2.1 Um Santo qômico – A qomédia de Qorpo-Santo	62
Capítulo três – DO GROTESCO E DO GROTESQO	84
3.1 Qorpo grotesqo – Mateus e Mateusa.....	95
3.2 Qorpo grotesqo – O grotesco no teatro da <i>Ensiqlopédia</i>	107
QONSIDERASÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

Antonio Candido (1918-2017), em *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos* (2006), diz que para se ler Graciliano “talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito da jornada” (CANDIDO, 2006, p. 17), ao propor que o caminho para a leitura do autor de *Vidas Secas* (1938), *São Bernardo* (1934) dentre outros, comece pela narração dos costumes até que se finalize pela “confissão das mais vívidas emoções pessoais.” (CANDIDO, 2006, p. 17). Candido defende a imersão pelos cenários, paisagens e personagem de Graciliano Ramos, levando-nos diretamente a defrontar com o modo de julgar e agir presentes naquelas ficções e conduzidos por uma narrativa com abordagens discretas das mais variadas esferas da humanidade, mas sem que com isso afaste-se, o leitor, das temáticas e formas de escrever já características do autor.

De forma similar ao que propõe Antonio Candido com o aparelhar-se do espírito da jornada, é o que se pede ao leitor que se depara com a leitura da obra teatral de um dramaturgo gaúcho do século XIX, tido como ‘louquinho’ e que, anos depois, de acordo com Guilhermino Cesar, em *Qorpo-Santo* (1990), seria referenciado como o homem que “criou em Porto Alegre, revolucionariamente, na segunda metade do século XIX o ‘teatro do absurdo’.” (CESAR, 1990, p. 61).

No ano de 1966, três peças do recém “recuperado” autor gaúcho eram levadas ao palco do Clube da Cultura de Porto Alegre com positiva repercussão. Os textos curtos e cômicos, de características modernas e com uma construção textual completamente estranha para o teatro praticado no período, foram dirigidos por Antonio Carlos Sena. As montagens das peças *Eu sou vida; eu não sou morte*; *As relações naturais* e *Mateus e Mateusa*, escritas cem anos antes, colocaram seu autor, Qorpo-Santo, como era conhecido José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), no radar devido ao seu imediato sucesso, não só do público e da crítica, mas principalmente no meio acadêmico, interessado em saber sobre sua vida e obra. A empolgação foi tamanha que não se falava outra coisa entre esse público.

Para Flávio Wolf Aguiar, em *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo* (1975), aquilo “era **teatro**, e teatro **de verdade**: vivo, polêmico, engraçado e intrigante.” (AGUIAR, 1975, p. 22, grifos do autor). Não demoraria para que as peças de Qorpo-Santo chegassem aos palcos de São Paulo e do Rio

de Janeiro, onde, inclusive, *As relações naturais*, um de seus mais conhecidos textos teatrais, fora proibida por parte da censura federal, no ano de 1968. Em “A continuação da comédia de costumes” (2012), Flávio Aguiar pontua que a proibição da encenação, que tinha a direção de Luís Carlos Maciel, foi a definitiva consagração do dramaturgo, “dadas as tonalidades de contestação que marcavam o teatro daquela época” (AGUIAR, 2012, p. 251), quando o Brasil passava por um período de ditadura militar de direita.

Ao ter uma de suas peças censuradas, Qorpo-Santo, mesmo póstumo, acabava de fazer parte da luta contra a ditadura, chegando a ter seu nome citado pelo poeta Carlos Drummond de Andrade em poema intitulado *Relatório de maio* (1968), publicado no *Correio da Manhã*, que, referindo-se ao sombrio período, escreve: “[...] *teatro do absurdo* institucionalizado/Qorpo Santo é quem tinha razão/naquele maio” (ANDRADE, 2018, p. 72). A menção ao teatro do absurdo¹ pelo poeta mineiro não foi ao acaso, uma vez que Qorpo-Santo é tido por muitos dos comentadores de sua obra como o precursor desse estilo, pois existem elementos em sua dramaturgia muito similares às características com as quais convencionou-se definir esse tipo teatral. Com uma escrita *nonsense* e textos, por vezes, desconexos e fragmentados, as peças do dramaturgo gaúcho configuram-se como estranhas quando se toma como referência a produção teatral do Brasil na segunda metade do Século XIX.

Enquadrar Qorpo-Santo como um autor de teatro do absurdo é, de certa forma, seguir o convencional, podendo ser um caminho mais confortável; porém, sua escrita parece não se prender apenas a uma convenção. Aníbal Damasceno Ferreira, em “Qorpo-Santo ou a singularidade”, artigo publicado no *Correio do Povo* em 1968, postula que Qorpo-Santo era um autor “singular” e que só se é possível compreender alguém que é “singular”, sendo também “singular”. Para Flávio Aguiar, em “Singularidade Pluraridade” (2009), o dramaturgo “não pode ser definido pelos vários rótulos de vanguarda que quiseram lhe aplicar quando de sua recuperação do esquecimento.” (AGUIAR, 2009, p. 12).

Na obra *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?* (1988), Eudinyr Fraga apresenta um lúcido e aprofundado estudo da carpintaria teatral qorposantense sob a ótica do

¹ Os elementos presentes nas peças de Qorpo-Santo seriam vistos com maior ênfase, anos mais tarde, com o dramaturgo simbolista francês Alfred Jarry em sua peça *Ubu Rei* (1896) e mais propriamente em autores do teatro do absurdo, como Eugène Ionesco (1909-1994), autor de *A cantora careca* (1949) e *O Rinoceronte* (1959), Samuel Beckett (1906-1989), *Esperando Godot* (1949), dentre outros.

surrealismo. Mesmo não sendo categórica quanto ao estilo do dramaturgo, Maria Helena Khüner, em *Teatro em tempo de síntese* (1971), aponta traços de uma crítica à burguesia, característica comum ao teatro do absurdo. Fraga, em “Um corpo que se queria santo” (2012), diz que a “dramaturgia de Qorpo-Santo independe de qualquer que seja a coerência psicológica para a construção de suas personagens.” (FRAGA, 2012, p. 11). Tudo é rapidamente mutável, suas personalidades são ‘intercambiáveis’, como consequência “desaparece qualquer tipo de verossimilhança mimética com o que se convencionou denominar ‘realidade quotidiana’, decorrência, na verdade, da falta de contorno das personagens e do mundo em que transitam.” (FRAGA, 2012, p. 11).

A partir do exposto, o objetivo desta dissertação é o estudo da dramaturgia de Qorpo-Santo, tendo como argumentação o fato de que em suas peças estão presentes elementos do grotesco, bem como o estudo do cômico, constante em suas comédias. Serviram como fonte de pesquisa estudos de autores como Eudinyr Fraga (1988; 2012), Marco Antonio Arantes (2009), Flávio Aguiar (1975; 2009; 2012), Guilhermino Cesar (1990), dentre outros, que tão sistematicamente e sensivelmente dedicaram-se a compreender a obra e a vida de Qorpo-Santo, elementos essenciais para entender sua dramaturgia, além da *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* (1877), de sua autoria.

No que se refere ao estudo crítico acerca do teatro nacional e mundial, optamos por nos apoiar em contribuições crítico-teóricas de Sábato Magaldi (2004), João Roberto Faria (1998; 2001; 2012), Décio de Almeida Prado (2000; 2002; 2012), Aristóteles (1993; 2010), Margot Berthold (2001), Jean-Jacques Roubine (2003) e outros que contribuíram efetivamente como referência dos estudos teatrais. Ainda foram investigados autores que oferecem bases para estudos sobre as nomenclaturas às quais Qorpo-Santo foi classificado, como, por exemplo, Martin Esslin (2018), assim como seus elementos e características.

A publicação dos primeiros textos teatrais de Qorpo-Santo possibilitou a localização, não só de outras peças – dezessete no total –, mas também de uma rica e diversificada obra, contendo outros gêneros literários, como prosa, poesia e crônicas. Em suas páginas também se encontram aforismos, receitas médicas, conselhos homeopáticos, anúncios e notícias de jornal, os quais foram divididos em nove volumes, sem preocupação com algum tipo de ordem de classificação, separados uns dos outros, por

vezes, apenas por uma linha transversal, compondo assim a *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* (1877), construída e publicada de forma quase artesanal, trazendo em suas páginas a ‘voz’ de uma vida perturbada, que era também a condição de seu autor.

Aquele que entra em contato com a *Ensiqlopédia* de Qorpo-Santo, seja por meio de sua prosa ou poesia, conseguirá facilmente captar alguns elementos que são recorrentes. Política, religião, relações e conflitos conjugais são alguns dos temas abordados. Outra característica da escrita qorposantense é que o leitor se depara com trechos que ecoam como autobiográficos. Em algumas passagens, Qorpo-Santo parece transportar para sua obra momentos e acontecimentos de sua vida, como em *A impossibilidade de santificação ou A santificação transformada*², de fevereiro de 1866, em que o dramaturgo insere uma ‘explicação’ sobre um homem que começou a profetizar após ser imbuído de uma iluminação divina (QORPO-SANTO, 2012). Isso vai ao encontro da história do próprio dramaturgo, que acreditava ter recebido uma missão profética, um dos motivos pelos quais se autoproclamou Qorpo-Santo. Mais à frente, ele fala do conflito desse homem com sua esposa, justamente por acreditar nessa missão, sendo o que de fato aconteceu entre ele e Dona Inácia Leão, sua esposa. A peça conta ainda com um personagem de nome CS, que frequentemente é cobrado por dívidas. O autor, afastado de suas atividades e impedido de gerenciar seus bens, também esteve várias vezes endividado.³

Qorpo-Santo nos oferece, por meio de sua obra, uma possibilidade de entendimento dos acontecimentos de sua vida. Em sua dissertação de mestrado em estudos literários, intitulada *O Qorpo-Santo da escrita: o projeto ensiqlopédico de José Joaquim de Campos Leão* (2008), Silvane Carozzi afirma:

Qorpo-Santo transpôs sua própria vida para a literatura jogando com subjetividades múltiplas, forjando verossimilhanças. E, embaralhando estrategicamente realidade e ficção, ficcionalizou-se: sua vida mesclou-se de modo inextrincável a sua obra literária. Só encontramos dados sobre Qorpo-Santo pelo fato de ele ter-se tomado como personagem de seus escritos. (CAROZZI, 2008, p. 19).

² In: QORPO-SANTO. Teatro completo. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 41-66.

³ Como pode ser lido no primeiro volume de sua *Ensiqlopédia*, quando diz que “Em 1861, por moléstias de pessoas da família aqui existentes regressei, provendo-se-me mezes depois na cadeira pública da freguesia N. S. de Madre de Deos; a qual exercício até Julho de 1862: época em que - actos violentos de que foi victima, alguns dos quaes ignorei por espaço de dois annos, com que cortarão-me todos os recursos á subsistência. - levaram-me a villa do Triunfo no 1.º de Janeiro de 1863. Foi exatamente quando formalizados taes actos violentos que eu comecei tão bem a tomar notas para nesta última data escrever a enciclopédia.” (QORPO-SANTO, 1877, p. 4).

Entrar em contato com a obra de Qorpo-Santo é, de alguma forma, testemunhar também a sua vida. O autor oferece para o seu leitor uma espécie de confissão em forma literária. Em *O moderno teatro de Qorpo-Santo* (1991) Leda Martins afirma que em Qorpo-Santo o entendimento da realidade é, a todo momento, sujeito a uma teatralização, havendo diferenciação no que diz respeito à realidade e ao ficcional apenas por níveis de representação diversos, sendo a própria vida um ‘palco’ onde os efeitos do teatro são possíveis. Como se a vida “fosse um eterno feixe de ilusões.” (MARTINS, 1991, p. 31).

No segundo capítulo de *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), Antoine Compagnon discute de forma cuidadosa sobre a questão do autor na literatura, suas possíveis intenções, qual seria o seu trabalho e o sentido daquilo que escreveu. Para ele, é justamente no autor, e em qual seria o seu lugar, que se encontra o ponto mais controvertido para os estudos literários. Ele aborda a tese da ‘morte do autor’, de Roland Barthes (1915-1980), que trata a figura do autor – tal qual como era no século XIX – como parte de uma construção histórica, aparelhada e vinculada ideologicamente à classe burguesa e, sendo assim, em nome de um discurso mais autônomo, deveria ser “apagado” ao se levar em conta o estudo literário. A proposta de Barthes seria deixar a pessoa do autor de fora da interpretação da obra literária, sem que houvesse uma tentativa de ressignificar seu papel na literatura.

Já o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) ecoou esse pensamento em sua obra *O que é um Autor?* (2001), onde discorre que aquele que escreve acaba por ter de apagar-se em sua singularidade existencial, dando lugar ao seu próprio nome. É como se ‘a figura do autor’ cedesse sua existência e seu nome em favor do discurso. Dessa maneira, o ato da escrita correlaciona-se diretamente com o ‘apagamento’ da figura do autor. Ao que tudo indica, tal postulado, ao recusar o autor, recusa também o seu significado no texto. Para Barthes, em “A morte do autor” (2004), “uma vez afastado o autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (BARTHES, 2004, p. 63, grifos do autor). Tal ideia parte do conceito de colocar em voga esse papel e, por conseguinte, da crítica, pois a decifração da significação do texto é, para Barthes, encontrar sua autoria e vice-versa.

Por outro lado, Compagnon (1999), ao conceituar a literatura, indica que o que a caracteriza é o engajamento e não o seu ecletismo, o que em tese ‘livraria’ a figura do autor da necessidade de ser ‘apagada’. Contudo, Compagnon foge do senso comum. Ele não coloca Barthes em uma situação contrária ao seu pensamento, ele media posições a favor e contrárias, levando em conta essa figura na leitura do texto literário, atribuindo-lhe uma posição intermediária. Desse modo, a reflexão deixada por Compagnon é a de que a figura do autor tem a sua acuidade e relevância, mas nem tudo depende exclusivamente dele, ou seja, não se pode basear-se exclusivamente no que ele concebeu a princípio, deixando de lado toda experiência do leitor e outros fatores que estão relacionados ao ato de leitura.

Roland Barthes, em *Sade, Faurier, Loyola* (2005), discorre sobre as operações que são recorrentes nos três autores que dão nome ao livro, quais sejam isolar, articular, ordenar e teatralizar. O que seria então a teatralização? Segundo Barthes, seria a não limitação da linguagem. Qorpo-Santo parece carecer desse desejo de ser ilimitado. Sua obra é um esforço de expressão para se mostrar para o mundo. Ao escrever, o dramaturgo acabou por criar e recriar-se em sua própria ficção e não apenas representar-se. O autor, por meio da escrita, materializou a si mesmo em sua obra. A realidade de sua existência transportou-se para sua realidade literária. É dessa maneira que o teatro de Qorpo-Santo transmigra para dentro da vida de seu leitor. Como diz Barthes (2005), “quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência*.” (BARTHES, 2005. p. XV, grifo do autor). Há o entendimento de que, ao se analisar uma obra literária, não se deve fazê-la tendo por base a adesão ao biografismo, porém, ao se considerar a obra desse dramaturgo, torna-se quase que inevitável o encontro entre vida e obra do autor, uma vez que grande parte da crítica e dos escritos sobre Qorpo-Santo usa como premissa esse fundamento. Um efetivo estudo de sua obra, em algum momento, cruzará por sua biografia.

Qorpo-Santo nos oferece, de forma intencional ou não, a possibilidade de entendermos os fatos que marcaram sua vida e que acabaram por conduzir a sua escrita. Cada uma de suas peças possui, em maior ou menor inserção, situações vivenciadas, anseios e reflexões do autor. Em *As relações naturais*⁴, peça dividida em quatro atos, o

⁴ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 149-187.

personagem Impertinente dialoga com o público dizendo que escreverá uma comédia dividida em quatro atos, intitulada *As relações naturais*. Qorpo-Santo parece deslocar para o personagem a sua própria consciência. Pouco mais à frente, Impertinente continua, “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!” (QORPO-SANTO, 2012. p. 151).

Tal peça foi justamente escrita nesse dia, referenciando-se a ela mesma. O exemplo denota o modo de escrita que guiaria o autor, não só em seu teatro, mas também em seus outros escritos. Assim, há uma espécie de teatralização no próprio ato da escrita e Qorpo-Santo parece querer confidenciar – a nós leitores – os seus anseios: “Estava querendo sair a passeio, fazer uma visita; e já que a minha ingrata e nojenta imaginação tirou meu jantar, pretendia ao menos conversar com quem isso me havia oferecido.” (QORPO-SANTO, 2012. p. 151), e continua “Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; e, sem nada a ver.” (QORPO-SANTO, 2012. p. 151).

Sabendo-se que o dramaturgo foi diagnosticado como monomaníaco, é possível dimensionar a projeção da sua fala do por meio de sua personagem. Para Carozzi (2008),

Os personagens, as situações, as sensações nos são apresentados de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vivê-los. E exatamente por esse motivo, essa experiência é profundamente real. O realismo da ficção joga o leitor num mundo de estranhamento, onde não é mais possível se reconhecer (CAROZZI, 2008. p. 19).

Ainda que escrevendo de forma ficcional, Qorpo-Santo aproveita-se do teatro para expor suas ideias. O autor parece, de forma natural, sem qualquer esforço, valendo-se do cômico, romper com as noções do comum, levando seus leitores ao encontro de algo inabitual, inusitado. O dramaturgo coloca seu leitor em seu lugar, de maneira a entender e, por que não, vivenciar seus dramas pessoais. Entender a vida de Qorpo-Santo é chave fundamental para compreensão de sua obra, em especial de suas comédias, portanto essa é a proposta para o nosso primeiro capítulo.

Até hoje, foram encontradas dezessete peças do dramaturgo gaúcho, compondo o quarto volume de sua *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, porém não se pode descartar a possibilidade de que se encontrem outras, tendo em vista que existem volumes de sua obra ainda desaparecidos. Qorpo-Santo inseriu em sua dramaturgia

elementos típicos das comédias do período, tais como política, religião, disputas e romances familiares. O teatro do dramaturgo gaúcho, cada vez mais, vem ganhando novos estudos e novas interpretações. A cada nova leitura, uma nova possibilidade. Suas peças ‘gracejam’ com a comédia oitocentista, sem menosprezar a sua própria ótica. Irônico e de escárnio com a linguagem, por vezes farsescas. Situações cômicas exageradas, cenas de cunho grotesco e absurdo, personagens caricaturais, situações ridículas, grosserias e outros recursos tão característicos desse gênero, conforme descreve Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (2004), podem ser elencados em suas peças. Outro elemento que aproxima a dramaturgia do autor da farsa é a curta duração de seus textos. Qorpo-Santo vira o teatro de costumes às avessas, usa de elementos teatrais que só seriam referência a partir de meados do século XX.

Para Georges Minois (2003), em *História do riso e do escárnio*, o humor ajuda o homem a existir, ajuda a sobreviver às catástrofes, a não ser que ele mesmo – o humor – conduza o comediante para sua própria ruína. Segundo o autor “é um exercício de alta voltagem que consiste em fazer-se de malandro à beira do abismo do *nonsense* – e às vezes se cai lá dentro.” (MINOIS, 2003. p. 566). O que acontece é que aquele que se dedica a fazer humor acaba por estar em constante flerte com o absurdo da humanidade, e isso o coloca diretamente em choque com a razão. Para Minois (2003)

[...] sabe-se que os humoristas profissionais têm a reputação de ser tristes: Molière, Daumier, Gavarni, Hogarth, Swift são alguns dos exemplos, e Balzac assim descreveu Bixiou: "Sombrio e triste consigo mesmo, como a maior parte dos cômicos." Muitos enlouqueceram, como os caricaturistas Grandville e Louis Goset de Guines, conhecido como "Gil"; outros suicidaram-se, de James Gillray e Robert Seymour a Achille Zavatta, passando por Jacques Vaché, amigo de André Breton e um dos precursores do dadaísmo (MINOIS, 2003, p. 566).

Inclui-se nessa lista também Qorpo-Santo, que como outros incompreendidos cômicos, vivenciou os absurdos da vida e da sordidez humana de forma direta. Tido como maníaco e, por isso, proibido de gerir seus bens, os viu serem retirados do seu controle por sua esposa com o auxílio do juiz local. Era considerado louco por seus hábitos e maneira não convencional de se vestir. Internado, busca na escrita de suas comédias, num curto período de tempo, um caminho para externar aquilo que lhe viesse à cabeça. Esse impulso para a escrita constitui uma dramaturgia singular, concebida de maneira ampla e não apresentando um estilo único. Segundo Fraga (1988),

É extremamente difícil fazer uma sinopse, resumir o fio narrativo das comédias de Qorpo-Santo, de tal modo se amontoam acontecimentos desconexos, transformando-se a situações sem nenhuma exigência interna visível, aparecendo e desaparecendo personagens e alterando-se sem cessar a sua psicologia (se é que é possível empregar essa expressão). Não existe mesmo, diríamos, uma *ação*, no sentido de progressão lógica de uma sequência de fatos que se encadeiam harmoniosamente. São textos curtos, explosões ou “iluminações” de um cérebro perturbado (FRAGA 1988, p. 57).

De fato, o próprio dramaturgo diz que escreveu todas suas peças com um ímpeto de incrível rapidez. E mesmo não conseguindo estabelecer uma forma única na qual se enquadrasse sua dramaturgia, o fato de dividir suas peças em atos, quadros e cenas, segundo Fraga (1988), demonstra que Qorpo-Santo tinha uma preocupação em escrever textos bem-acabados, que seguissem – ou que pelo menos tentassem seguir – os moldes que vigoravam para a literatura dramática da época, e que, ao que tudo indica, miravam-se no modo em que Martins Pena⁵ – maior nome da comédia nacional até então – escrevia. Entender a mecânica e como o cômico opera na ‘fragmentada’ dramaturgia de Qorpo-Santo é o assunto do nosso segundo capítulo, que buscará uma análise de elementos característicos do cômico, presentes em suas peças.

Qorpo-Santo dedicou o quarto volume de sua obra a comédias, logo, o cômico é amplamente explorado em seus textos, muitas vezes oriundo de situações grotescas e de *nonsense*. E, nesse caso, servindo como mote para intercalar alguma ação ou até mesmo para definir o perfil de algum personagem, muitos desses apresentando características caricatas. Para a construção desse capítulo, abordamos autores como Henri Bergson (2018), Georges Minois (2003), Peter Berger (2017), Scott Weems (2016), Douglas Muecke (1995), dentre outros, que contribuem de forma expressiva para a compreensão de como se dá o cômico na obra do gaúcho Qorpo-Santo.

Sem fazer demérito da discussão acerca dos aspectos de vanguarda apresentados pela dramaturgia de Qorpo-Santo e reforçada pelos pioneiros nos estudos de sua obra teatral, as reflexões do terceiro capítulo tiveram por objetivo identificar os elementos do grotesco, partindo do entendimento das peculiaridades existentes em cada forma dessa categoria e da identificação ou não de sua manifestação em trechos nos textos do autor. O grotesco é geralmente atribuído a determinados tipos de categorias que apresentam

⁵ Luís Carlos Martins Pena (1815-1848). Dramaturgo brasileiro, introdutor da comédia de costumes no teatro brasileiro e um dos principais autores do teatro durante o Romantismo do país.

como características o ‘não mimetismo’, exageros, hipérboles e hibridismos; em outras palavras, elas não têm como convenção serem ajustadas ao padrão estético comum de uma ‘normalidade’. Vazio na existência humana, diálogos de caráter *nonsense* e situações grotescas reveladoras do quanto o ser humano é, em sua essência e isolamento, associadas a um não padrão, ou seja, um estranhamento e não obstante de elementos alheios à realidade comum, mas partindo da mesma. Todas essas características podem ser facilmente encontradas na carpintaria qorposantense. Para Wolfgang Kayser, em sua obra *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (2013), lançada originalmente em 1933, é um conceito estético consistente e que se opõe ao classicismo vigente, algo completamente alheio e não comum. As obras sob este desígnio apresentam-se como completamente estranhas a ponto de gerar um choque em quem as recebe.

A pluralidade conceitual da produção dramática do autor permite uma análise textual de suas peças, escapando-se de um critério estático. Esse não enquadramento também estético possibilita olhar por outros vieses, como o utilizado nas literaturas não miméticas, como ‘fantástico’, ‘realismo maravilhoso’ e ‘grotesco’. Nossa análise permeia por essas leituras com vias de constatar na dramaturgia qorposantense os elementos grotescos.

O olhar para as peças de Qorpo-Santo, esquivando-se dos já conceituados paradigmas estabelecidos pelas estéticas vanguardistas surgidas no século XX, e sempre atribuídos a ele, pode oferecer aos estudos sobre a dramaturgia do autor novas perspectivas que contribuam para o melhor entendimento sobre sua literatura teatral. Usamos neste capítulo, como base de pesquisa sobre o grotesco, as obras de Wolfgang Kayser (2013), Mikhail Bakhtin (1999), Victor Hugo (2014) e Erich Auerbach (2015), assim como obras de autores que analisam e discutem o tema e suas espécies, como Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014), e Leandro Lago Santos Pinheiro (2019).

Retomando o conselho de Antonio Candido (2006) acerca de como ler Graciliano Ramos, percorrer as páginas do teatro de Qorpo-Santo é aparelhar-se espiritualmente com a ficção e a biografia, por meio de uma experiência humana intensa e disruptiva sobre um autor considerado à frente do seu tempo, de escrita incomum para os padrões do século XIX. É fazer justiça a um dos maiores dramaturgos do teatro nacional, e quem sabe poder fazer com que figure de vez junto a Martins Pena, Artur Azevedo e outros grandes nomes da comédia brasileira.

Capítulo hum

CONSTRUINDO HUMA HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL

O entendimento daquilo que pode ser chamado de teatro brasileiro exige romper-se para além de simplesmente conhecer os fatos que o compõem. Parte da premissa de compreender essa rica e atribulada história é entender a própria noção de nacionalidade, assim como o conhecimento das características do pensamento de cada período em que ele esteve presente. Tomemos emprestado aqui, para o teatro brasileiro, o termo espetáculo, no sentido semiológico da palavra, conforme o define Patrice Pavis, no seu *Dicionário de teatro* (2008): “tudo o que se oferece ao olhar. [...], a todas as formas de artes da representação [...] e a outras atividades que implicam uma participação do público.” (PAVIS, 2008, p. 141). Sendo assim, ele é aquilo que almeja ser visto, constrói-se frente à recepção de seu público, expõe-se ao olhar atento de seu espectador, que é a própria história, pois ela trata de dizer e recontar aquilo que foi testemunhado. Barthes⁶, citado por Pavis, diz que “O espetáculo é a categoria universal sob as espécies pela qual o mundo é visto.” (BARTHES, 1975 *apud* PAVIS, 2008, p. 141). A história não apenas mira “seus olhos”, direcionando seu “olhar” para perceber como ele é visto, é um olhar que zela, cuida, que busca perpetuar e trazer para a posteridade sua gênese, agruras e conquistas, e talvez o mais importante, sua existência.

Na obra *História do teatro brasileiro* (2012), João Roberto Faria afirma que, se comparadas, a historiografia da literatura brasileira com a historiografia do teatro brasileiro, essa segunda apresentará um atraso em relação à primeira. Ele aponta como indicativo a regularidade dos estudos historiográficos e também dos estudos críticos que a literatura teve a partir do sec. XIX, nos quais “estabeleceu o cânone relativo aos gêneros épico e lírico que serviu de base às histórias literárias do século XX.” (FARIA, 2012, p. 15).

Silvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916) foram dois dos autores que, se valendo de textos e estudos desse período, puderam ter bases para escrever sobre a literatura brasileira. Não que Romero e Veríssimo não tivessem mencionado a dramaturgia do Brasil, porém, como esse não era foco de ambos, a história do teatro acabou ficando em ‘segundo plano’. Outro fator importante é que esses autores voltaram seus escritos para a dramaturgia, pois consideravam o texto dramático como uma arte literária. Para Faria (2012), existem, tanto em Romero quanto em Veríssimo, julgamentos acerca do teatro que já não são sequer aceitos, como, por exemplo, a maior valorização

⁶ BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Paris: Le Seuil, 1975.

dos dramas quando são lidos, sobrepondo-se à representação, seguindo um conceito comum de que o que vale é o crivo literário que a dramaturgia tem.

Já para a historiografia do teatro brasileiro, pelo menos no que tange sua dramaturgia, até o ano de 1904, com o lançamento da obra *O teatro brasileiro*: alguns apontamentos para a sua história, de Henrique Marinho. Essa obra não foi muito exitosa por não apresentar um estudo completo sobre o teatro nacional e por não ter despertado o interesse de outros estudiosos para futuras investigações. Conforme Faria (2012), a situação para Marinho ainda era menos favorável, uma vez que boa parte das peças teatrais que foram escritas durante o século XIX ainda eram inéditas, não tendo sido publicadas ou apresentadas, o que tornava um estudo mais aprofundado e amplo uma tarefa muito difícil. Soma-se a isso a juventude do autor, que se aventurou a escrever uma obra tão complexa com apenas trinta anos de idade.

Outro ponto é que, diferentemente de Marinho, Ronald de Carvalho pôde usufruir de obras e fontes antecessoras que alimentaram seus estudos. Ao escrever *Pequena história da literatura brasileira*, em 1919, ele foi precursor na busca por uma história do teatro no Brasil em termos de literatura dramática, quando, até então, nenhum estudo de tamanha empreitada havia sido realizado. Sobre a obra de Marinho, escreve Faria (2012):

Comparado, porém, a primeira história do nosso teatro com os capítulos dedicados à dramaturgia por Romero e Veríssimo, percebemos que a literatura brasileira teve grandes historiadores, na virada do século XIX para o XX, mas não no nosso teatro. A obra de Marinho não foi capaz de estabelecer o nosso cânone dramatúrgico e, ao mesmo tempo, refletir sobre a especificidade do teatro como arte que extrapola os limites do domínio literário (FARIA, 2012, p. 15).

Parece que por mais que Henrique Marinho tenha se esforçado, a falta de um apreço e de um estudo mais aprofundado nos termos de dramaturgia foram pontos falhos em sua obra. Apesar de incontestável contribuição para os estudos da história do nosso teatro, ele não conseguiu retratar a real dimensão do teatro nacional. Ainda sobre isso Faria (2012) comenta:

Infelizmente a promessa não foi cumprida e nossa primeira história do teatro brasileiro, incompleta, não pôde influir com eficácia sobre as futuras obras de mesma natureza. Assim, os problemas que aparecem em Marinho reaparecem em Múcio da Paixão (*O teatro no Brasil*, escrito em 1917, publicado em 1936): muitas informações sobre edifícios teatrais, companhias, repertório, decretos, uma infinidade de nomes de autores e títulos de peças representadas, mas

pobreza franciscana nas considerações de ordem estética ou no plano analítico interpretativo, seja no terreno da dramaturgia, seja no da encenação. Em outras palavras, tanto Henrique Marinho como Múcio da Paixão escreveram histórias do teatro brasileiro sem levar em conta ou estudar a dramaturgia, ao contrário de Veríssimo e Romero, que escreveram capítulos sobre o teatro brasileiro considerando apenas a dramaturgia (FARIA, 2012, p. 16).

Ainda que não tenha alcançado sua real aposta, sendo alvo de críticas dos seus contemporâneos assim como de críticos futuros por não ter levado em conta a dramaturgia em si, a obra de Henrique Marinho não tem sua importância diminuída, tampouco seu ineditismo. Conforme já exposto, de forma tímida, outros autores já haviam esboçado sobre o teatro, suas edificações e casas de ópera quase que como coadjuvantes da história principal, mas, em Marinho, esses temas tornaram-se o ‘centro do palco’ e o teatro ganhou destaque como protagonista dos estudos, escapando, assim, da velha ligação com a historiografia literária.

Elaborar a historiografia do teatro requer muito mais que atenção somente para com o texto ou somente para com a cena. Aliás, após os estudos semióticos do teatro, tornou-se indissociável não considerar os diversos aspectos que norteiam o estudo das artes dramáticas. Para Jean-Jaques Roubine, em *Introdução às grandes teorias do teatro* (2003), “é preciso considerar uma heterogeneidade fundadora: o teatro é ao mesmo tempo uma prática do ato da escrita e uma prática de representação (interpretação, direção).” (ROUBINE, 2003, p. 9). Com isso, toda teoria que tem relação com o teatro busca abordar essa heterogeneidade, dedicando-se a um *corpus* que toma por estudo tanto aquilo que é representação quanto o que é texto dramático, simultaneamente ou não, mas sem desvincular um do outro. O equívoco está em se tentar buscar a história do teatro por apenas um prisma, seja o texto, considerando-o unicamente como literatura, seja pela abordagem cênica, ao investigar suas apresentações e edifícios.

Não se pode acoimar aqueles que primeiro aventuraram-se em tentar ‘estabelecer’ uma teoria teatral. Lembremos que até meados dos anos 1880, se tomarmos a França como exemplo, estudos relativos ao teatro eram praticamente investigações ‘poéticas’ a respeito daquilo que é texto, e tão somente. Os estudos tinham como propósito explicar o funcionamento das declamações de versos alexandrinos (trabalho de dicção). As discussões do teatro enquanto ‘aquilo que é’ a representação ficam circunscritas às ‘tecnologias’ teatrais. Claro, algumas exceções existem, como, por exemplo, os escritos

de Diderot.⁷ Somente a partir de 1880, com o advento da figura do diretor, surgiram reflexões teóricas sobre as representações, sobre o diretor e sobre seu processo de encenação. O diretor se torna uma figura estudada no teatro, à medida que os estudos dos signos teatrais recebem maior atenção na primeira metade do século XX.

A semiótica é o estudo da relação entre aquilo que é signo e o seu significante. Relação que é estabelecida por intermédio de algum tipo de comunicação, que, por sua vez, está inserida em algum contexto. Porém, investigar o teatro e, por conseguinte, sua história somente pelo ‘olhar’ da semiótica também se torna um tanto quanto falho, uma vez que o teatro, de forma ampla, é capaz de construir, por si só, os seus signos à medida que acontece e em relação à sua própria história. Os signos no teatro são respectivos da sua encenação, assim como o texto e o expectador. No livro *A análise dos espetáculos teatrais* (2010), Patrice Pavis faz apontamentos a respeito dessa ideia de que, isoladamente, a semiótica não consegue analisar o fazer teatral por completo:

A semiologia se constituiu como meio de evitar o discurso impressionista sobre o espetáculo. Mas, como simples levantamento de signos, eliminou o olhar subjetivo do espectador, olhar nunca dirigido para o objeto analisado em função de todo um aparelho conceitual e metodológico (PAVIS, 2005, p. 19).

Para Pavis, a semiótica não daria conta de envolver todos os processos produzidos pelo teatro, uma vez que, além de amplos, são muito específicos dele próprio. Os signos oferecidos por ele não são estáticos, o que não permite uma averiguação exclusivamente estrutural conforme a semiótica. Se tais postulações só vieram a ser debatidas e investigadas após a segunda metade do século XX, seria exigir demais que Henrique Marinho, ou qualquer outro autor que aventurasse em escrever a nossa história teatral, o fizesse com êxito.

Se, unicamente sob o prisma da semiótica, não é possível analisar o teatro de forma a entendê-lo por completo, tampouco sua história pode ser contada sem considerar

⁷ “São três as obras mais conhecidas da teoria teatral de Diderot – os ‘*Diálogos sobre o Filho Natural*’, o ‘*Discurso sobre a poesia dramática*’ e o ‘*Paradoxo sobre o Comediante*’, [...]. As duas primeiras tratam de questões próprias da estética teatral (cenário, figurino, falas, o jogo teatral, etc.). Suas teorias foram inovadoras, mas tiveram recepção fria entre seus contemporâneos e contemporâneos. Sua influência foi maior na Alemanha. Lessing, o pai do romantismo, dedicou-lhe calorosos elogios, quando traduziu o ‘*Discurso*’.” (CARBONELLI, 2009, p. 9).

seus modos de abordagem, conforme explica Marie-Claude Hubert, em *As grandes teorias do teatro* (2013):

Análise textual, arte da interpretação, estética da recepção – são esses os três modos possíveis de abordagem do teatro, conforme quem aborde se situe do ângulo do autor dramático, do ator ou do público. Em função das épocas, dos teóricos, um desses três modos foi privilegiado. Se é possível isolá-los, por razões metodológicas, é impossível, quando se opta por um deles, ignorar os outros dois, a tal ponto os três parceiros – autor, ator, público – estão envolvidos um com o outro no teatro (HUBERT, 2013, p. 7).

Nessa perspectiva, compreender a evolução histórica do teatro implica a análise isolada de cada uma das abordagens elencadas por Hubert, porém, dificilmente, pode-se considerar sua compreensão por completo, analisando-as de forma independente. Assim, conforme a época e o teórico que estude o teatro, uma das três abordagens – análise textual, arte da interpretação e estética da recepção – pode ser privilegiada em detrimento das outras. (HUBERT, 2013). Então, o grande problema dos primeiros levantamentos da historiografia teatral do Brasil é que os diversos autores do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX não ‘enxergaram’ o teatro em sua amplitude, talvez, por não haver fontes de pesquisas suficientes ou estudos mais aprofundados nessa área.

Para Faria (2012), uma maior consciência de que o estudo do teatro brasileiro deveria abordar texto e cena concomitantemente⁸ só surgiria no ano de 1926 com a publicação do livro *História do teatro brasileiro* (1926), de Carlos Sussekind de Mendonça⁹, que “ao contrário de seus predecessores, tinha uma concepção moderna de teatro.” (FARIA, 2012, p. 16). Mendonça, em sua obra de volume único, valeu-se de estudos anteriores, investigando desde os primeiros estudos realizados por José Veríssimo até o livro *O teatro da Bahia* (1823-1923), de Sílio Boccaneira Júnior¹⁰, que, em seu

⁸ Aqui o público ainda não era uma vertente a ser considerada.

⁹ MENDONÇA, Carlos S. **História do teatro brasileiro**. Volume I. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado & Cia, 1926.

¹⁰ João Roberto Faria aponta as obras anteriores ao estudo de Carlos Sussekind de Mendonça que buscaram levantar a historiografia do teatro brasileiro, totalizando vinte obras: 1. O capítulo de José Veríssimo sobre o teatro brasileiro, incluído em sua *História da literatura brasileira*; 2. O estudo de Clóvis Bevilacqua, “O teatro brasileiro e as condições de sua existência”, publicado em *Épocas e Individualidades*; 3. O ensaio de Mello Moraes Filho, “O teatro no Rio de Janeiro”, Introdução às *Comédias*, Martins Pena; 4. O estudo de Aderbal de Carvalho, “O teatro brasileiro de relance”, publicado em *Esboços Literários*, 5. O livro de Henrique Marinho, *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*; 6. A conferência de Reis Perdigão (João de Talma) sobre “O teatro brasileiro antes de João Caetano”, publicada no *Suplemento Teatral do Imparcial*, em 1923; 7. Uma polianteia organizada por Carlos Câmara sobre *O teatro cearense*, 1922; 8. Uma conferência de Cláudio de Souza, “A evolução do Teatro no Brasil”, 1920; 9. O texto “100 anos de teatro no Brasil”, de Renato Vianna, publicado em *A Noite*, setembro de 1922; 10. A resenha de

entendimento, tiveram pouca contribuição para a história do teatro brasileiro, uma vez que nenhum deles considerou o teatro em “seus aspectos literários e cênicos.” (FARIA, 2012, p. 17). Mendonça, de alguma forma, compreendia que para se fazer um estudo do teatro, necessariamente, deveria se considerar o texto e a cena de maneira separadas, pois como citado por Faria (2012), ele era enfático ao afirmar que

Quando se diz, de um modo geral, que o estudo do teatro abrange dois aspectos – o literário e o cênico – não quer dizer, com isso, que se creia possível estudá-lo, separadamente, em um ou outro. Não. A sua evolução não se fez isoladamente com a de um ou de outro. Fez-se pelo contrário, da conjugação de ambos, de ação recíproca de um sobre o outro, ação às vezes convergente, de outras oposta, mas sempre interdependente. Logo, para se escrever uma história do teatro brasileiro de modo correto, é preciso que se estabeleça “o sincronismo entre as manifestações literárias e as manifestações cênicas, sem o que muitos fenômenos, talvez os mais interessantes da nossa vida teatral, escaparão de todo o nosso entendimento.” (MENDONÇA, 1926 *apud* FARIA, 2012, p. 17).

O pensamento de Carlos Sussekind de Mendonça alinha-se perfeitamente com as concepções modernas do teatro; sua ideia de estudo teatral comunga praticamente com os mesmos princípios que norteiam o estudo de Marie-Claude Hubert (2013). Pode-se investigar tanto a cena quanto o texto, separadamente, por questões metodológicas, mas nunca isoladamente, uma vez que são dependentes um do outro, convergindo-se em algum momento do estudo.

Mendonça ainda introduz um terceiro aspecto à sua proposta, demonstrando um refinamento e um caráter moderno em suas ideias. Ele propõe que o estudo de teatro envolva a dimensão social. Assim, esses estudos perpassam o processo literário relativo à criação, ou seja, à dramaturgia; o processo cênico relativo à representação, à cena e à encenação e, por fim, o ponto mais inovador em sua proposta, o processo social, que na

Chichorro da Gama, *Através do teatro brasileiro*, 1907; 11. A síntese de Max Fleiuss, publicada no *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico brasileiro*, 1922; 12. Um projeto sugerido por Zeferino Oliveira Duarte sobre “Organização do teatro dramático nacional”. 13. O livro de Sousa Bastos sobre o teatro português e brasileiro, *Carteira do artista*; 14. O capítulo de Eduardo Noronha sobre “A arte dramática no Brasil”, do livro *Evolução do teatro*; 15. A conferência de Oscar Lopes, “O teatro brasileiro: seus domínios e suas aspirações”, publicada nos *Anais da Biblioteca Nacional*, 1914; 16. As observações de Ronald de Carvalho sobre o teatro brasileiro em sua *Pequena história da literatura brasileira*; 17. Um estudo de Eduardo Vitorino, “A evolução da cena brasileira”, publicado na *Ilustração Brasileira*, 192; 18. A memória de Samuel Capello sobre “O teatro em Pernambuco”, 1922; 19. O ensaio de Múcio da Paixão, “Do teatro no Brasil”, 20. O livro *O teatro na Bahia* (1823-1923) e mais seis conferências de Sílio Boccanera Júnior sobre “O Teatro Brasileiro” (1096), “O teatro dramático na Bahia” (1908). “Florescência e decadência do teatro nacional” (1912), “O Centenário do teatro São João” (1912) “O teatro da Bahia” (1915) e “Teatro nacional: autores e atores na Bahia” (FARIA, 2012, p. 16-17).

visão dele seria relativo à repercussão e envolveria público e crítica. Algo notoriamente relacionado à estética da recepção, nesse caso a teatral, mas que procura entender como o público ‘recebe’ o teatro.

A forma proposta por Carlos Sussekind Mendonça, se seguida por aqueles que vieram logo depois dele, poderia ter ofertado à nossa historiografia teatral páginas mais completas e exitosas, “afinal ele trazia um método e um concepção modernos de teatro (FARIA, 2012, p. 17). Porém, para infortúnio, não foi o que acabou acontecendo, uma vez que, ao que parece, Mendonça foi completamente ignorado, sendo a linha de organização e estudos estabelecida por Henrique Marinho e Múcio da Paixão retomada e, mais uma vez, apresentando uma cisão entre aquilo que havia acontecido nos palcos, enquanto cena, e a literatura dramática.

Somente alguns anos mais tarde, a história do teatro brasileiro seria abordada, tendo seus aspectos observados de maneira faustosa por autores que se preocuparam em elevar o teatro nacional ao verdadeiro patamar de importância que ele detém. Dentre eles, destacam-se Galante de Sousa (1913-1986) com *O teatro no Brasil* (1960); Décio de Almeida Prado (1917-2000) escreveu *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956), dentre outros estudos; Ruggero Jacobbi (1920-1981), em *Teatro in Brasile* (1961); Sábato Magaldi (1927-2016) com *Panorama do teatro brasileiro* (1962) e outras obras.

Dentre os autores que tiveram por empreitada dedicar-se ao teatro no Brasil, destacam-se Guilhermino Cesar, Flávio Aguiar e Eudnyr Fraga. Esses autores empenharam-se em trazer à luz a obra teatral de José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo, um dos mais controversos e, talvez, injustiçados autores de teatro do Brasil, que sem os esforços desses pesquisadores, somados a outros, continuaria com sua obra restrita a poucos.

1.1 Qorpo são, obra santa: Qorpo-Santo e a *Ensiqlopédia*

A historiografia literária brasileira é repleta de autores, poetas e dramaturgos¹¹, com maior destaque para nomes como Machado de Assis (1839-1908), Guimarães Rosa (1908-1967), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Rachel de Queiroz (1910-2003). No entanto, também houve autores que não alcançaram tamanha fama ou prestígio

¹¹ Enquadramos, aqui, os dramaturgos pelo critério de escrita.

como esses, dentre os quais podemos listar Artur Lobo (1869-1901), Manoel Ambrósio (1865-1947) e Qorpo-Santo (1829-1883).

José Joaquim de Campos Leão é ainda menos conhecido do que seu autoproclamado pseudônimo. Qorpo-Santo, nasceu em Vila do Triunfo, interior da então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Foi escritor, poeta, professor de primeiras letras e dramaturgo. Os motivos para este ‘esquecimento’ literário pouco têm a ver com a qualidade de seus escritos. Uma das razões de não ter alçado maior notoriedade, não chegando a ser, pela sua característica de escrita, algum precursor de vanguarda, pode estar justamente ligada ao fato de não ter produzido seus textos em grandes cidades como o Rio de Janeiro, ou mesmo fora do país, como em Paris, por exemplo. Ou, ainda, somente infortúnios que fazem parte da vida. Fato é que, ao se pensar hipoteticamente uma historiografia literária futura daqueles que foram esquecidos e, em alguns casos, renegados, é praticamente certo que o nome de Qorpo-Santo constaria nesse livro, especialmente na parte dedicada à história do teatro, razão pela qual é mais conhecido. Mesmo em obras mais completas sobre a história do teatro brasileiro, como as de João Roberto Faria (1952), Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, o nome de Qorpo-Santo não recebe grande destaque.¹²

Qorpo-Santo é um, mas ao mesmo tempo parece ser muitos. Nas primeiras páginas do livro *Qorpo-Santo: inovação e conservação* (2009), Marco Antonio Arantes descreve o escritor gaúcho “[...] como um dos autores mais complexos e estranhos da língua portuguesa.” (ARANTES, 2009, p. 16). Em *Qorpo-Santo: a fenomenologia do caos* (2015), André Menna diz que “acusaram-no de doido, ou por causa da vida que teve e de seus hábitos pouco comuns, ou pelo fato do que ele produziu no âmbito artístico.” (MENNA, 2015, p. 32). Segundo Augusto Porto Alegre¹³, Qorpo-Santo “era possuidor de gênio afável e caridoso, por motivos desconhecidos, tornou-se depois um contemplativo, apresentando uma personalidade original, pondo à mostra o desequilíbrio mental que o notabilizou.” (PORTO ALEGRE, 1909 *apud* FLORES, 1984, p. 96). Um corpo com várias ‘almas’, desde profetas a santos. Seu pseudônimo não é apenas um mero complemento ou capricho estético. É uma ‘força’ irrefreável, tal como a vontade schopenhauriana que impele sobre o autor uma necessidade imanente pela escrita.

¹² Em *História do teatro brasileiro* (2012), Flávio Aguiar, na seção intitulada “A continuação da comédia de costumes”, apresenta Qorpo-Santo resumidamente junto a outros dramaturgos nacionais do século XIX.

¹³ PORTO ALEGRE, Augusto. **A fundação de Porto Alegre**. Porto Alegre, Globo, 1909.

O que seria para nós a descrição de grotesco, ou mais precisamente estranho e fantástico, senão alguém que acreditava estar imbuído de uma missão divina, que carrega consigo o espírito de Napoleão III e crê na transmigração de almas? Esse é Qorpo-Santo que, aos dez anos de idade, com a morte de seu pai, mudou-se para Alegrete e posteriormente para Porto Alegre. Foi professor de primeiras letras, diretor escolar e teve também um comércio. A partir de 1862, ele começa a ser acometido por perturbações mentais, que o levariam a algumas clínicas e o fariam enfrentar uma série de problemas que acarretariam um processo de interdição movido por D. Inácia Leão, esposa e mãe dos seus filhos. Em 1867, foi declarado em juízo perfeito de sua saúde mental¹⁴, mas ao voltar para Porto Alegre, teve esse laudo médico contestado pelo juiz Correia de Oliveira, que não aceitava a decisão do médico do Rio de Janeiro. É nesse mesmo período que se iniciam suas atividades de escrita. Durante idas e vindas, por conta das acusações de alienação mental, o dramaturgo chegou a ser levado para uma casa de saúde mental, no Rio de Janeiro. No ano de 1866, escreve, em um curto espaço de tempo, dezesseis das dezessete peças¹⁵ que compõem o volume IV de sua obra, abre uma tipografia no ano de 1877, depois de conseguir a autorização, e é nela que encontra refúgio e segue seu ímpeto de escrever, conseguindo confeccionar a *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* (1877).

Em consulta a dicionários, podemos encontrar as seguintes definições para enciclopédia: “obra que abrange todos os ramos de conhecimento” (FERREIRA, 2001, 263); outra, desta vez mais abrangente é a de “[Do gr. *egkyklopaideia*.] 1. Conhecimentos relativos a todas as ciências humanas. 2. Qualquer obra que abrange todos os ramos do conhecimento. 3. Indivíduo de vastos conhecimentos; de muito saber; [...]” (FERREIRA, 1996, p. 345). Apesar de não completamente iguais, a ideia de que se trata de um compilado de conhecimentos é encontrada nas três definições. Uma enciclopédia, portanto, apresenta conhecimentos a respeito de diferentes temas, dispostos de maneira

¹⁴ O atestado médico (do Hospício D. Pedro II) é claro: “nada indica no seu organismo um estado mórbido” que o invalide para exercer suas atividades e administrar sua família e seus bens. Ao contrário, o mesmo médico adverte que “longe de haver vantagem de qualquer ordem que seja, na conservação deste sr. Em um – estabelecimento de saúde – peço contrário, a privação de sua liberdade, as contrariedades por que tem passado, e sobretudo a ideia que tanto o compunge de que o conservem recluso porque julgam um louco nocivo, são causas muito poderosas *que podem agravar seu incômodo*.” (FRAGA, 2012, p. 12, grifo do autor).

¹⁵ A peça *Uma pitada de rapé*, encerra-se abruptamente, sendo considerada inacabada. E sem o registro da data que Qorpo-Santo coloca em todas as outras peças que escreveu.

ordenada e que permitem a quem a consulta o estudo de determinado tema nela disposto. O intuito de uma enciclopédia era trazer em seu interior, de maneira universal, assuntos que até então eram do campo de conhecimento da natureza humana, um reunido que abrigasse assuntos das áreas das ciências, artes, literatura, história e algumas outras curiosidades.

Os franceses d'Alembert¹⁶ (1717-1783) e Diderot¹⁷ (1713-1784), no século XVIII, escreveram a *Encyclopédie*, que, segundo Carozzi, (2008) nos permite, em consulta, depararmos com elementos que a situam como parte de um gradual “processo de transformação intelectual” (CAROZZI, 2008, p. 10), referindo-se ao Iluminismo. Ainda em Carozzi (2008), a obra dos franceses buscou “estruturar todo o corpo teórico do conhecimento até então possível e tornou-se um dos principais marcos de referência da Idade Moderna, viga mestra de um humanismo alicerçado na razão.” (CAROZZI, 2008, p. 10).

Por mais que a *Encyclopédie* tivesse como pretensão compilar e organizar assuntos, sendo uma fonte completa de informação para o conhecimento da humanidade, seria impossível abranger todos os assuntos de forma universal. Uma enciclopédia aborda os recortes que seus autores selecionaram e dispuseram a partir de sua visão do mundo. É um longo processo de seleção que elimina disparidades e excessos de forma a entregar aos seus leitores, de maneira lógica e organizada, o conhecimento sobre algo. Sendo assim, uma enciclopédia, primeiro, surge do desejo de seu autor em reunir e sintetizar assuntos que possam, a partir de seus critérios, trazer informações sobre assuntos diversos.

A enciclopédia pode ser também algo dúbio. Ao mesmo tempo em que tem como princípio oferecer assuntos de forma universal, é compactada em capítulos e/ou volumes, os quais fornecem informações básicas sobre determinado tema. Para d'Alembert, nas palavras de Carozzi, a enciclopédia

¹⁶ Jean le Rond d'Alembert. Escritor, filósofo e matemático do século XVIII e um dos principais editores da *Encyclopédie*, inicialmente pensado apenas como uma versão francesa do original inglês denominado *Cyclopaedia* e, portanto, um dos principais nomes do movimento social, cultural e político conhecido como Iluminismo. PISSURNO, Fernanda Paixão. Jean le Rond d'Alembert. **Infoescola**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/jean-le-rond-dalembert/>. Acesso em: 12 maio 2021.

¹⁷ Denis Diderot. Escritor, enciclopedista e filósofo francês. É considerado um dos grandes pensadores do Iluminismo e ficou famoso com a idealização e organização da *Encyclopédie* em parceria com d'Alembert, no século XVIII. OLIVEIRA, Catarina. Denis Diderot. **Infoescola**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/denis-diderot/>. Acesso em: 12 maio 2021.

[...] acaba por apresentar um elemento aparentemente paradoxal: de um lado, ela é guia geral (o mapa-múndi) e, de outro, busca os detalhes (mapas particulares), que resvalam para o detalhe do detalhe, constituindo duas dimensões que procuram encerrar a totalidade, mas que, por força de sua própria constituição, nunca termina de se completar (CAROZZI, 2008, p. 12).

Desse modo, uma enciclopédia apresenta-se, então, como um recorte de seu autor, com a premissa de assuntos que tem como intento abordar. É a visão de uma parte pessoal do mundo e, mesmo que vise à completude dos temas, dificilmente os alcança. De acordo com Carozzi (2008), “a enciclopédia é sempre um inventário que começa por uma escolha aleatória para fundamentar certa ordem que começa e tende ao infinito.” (CAROZZI, 2008, p. 12).

Em “O insólito e seu duplo” (2009), Julio França afirma que de “modo bastante genérico, pode-se entender o duplo como qualquer modo de desdobramento do ser.” (FRANÇA, 2009, p. 7). E mesmo que ainda conserve com o indivíduo que o originou um estado de identificação, desenvolve uma vivência de certo modo autônoma. Acontece algo semelhante entre as *qomédias* e a *Ensiqlopédia* de Qorpo-Santo. De maneira espelhada, elas existem como um duplo da própria obra da qual fazem parte, compondo uma multiplicidade de elementos que são próprios, mas que refletem os assuntos abordados na obra ‘mãe’.

Ontologicamente, o duplo como extensão do sujeito, mesmo quando tem entre si uma identificação positiva e integral, não deixa de ser uma representação, uma imitação daquele que apresenta como seu modelo. A duplicidade apresentada mistura-se com a composição da obra e pode gerar no leitor menos atento, que se aventure a ler a *Ensiqlopédia* da mesma maneira que leria uma enciclopédia típica, confusão, e até mesmo desconforto, ao tentar, de maneira linear, estabelecer uma ordem de leitura. Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo* (2006) diz que se “o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas.” (ARTAUD, 2006, p. 3) Em Qorpo-Santo, a relação entre as palavras e a ordem, na *Ensiqlopédia*, são também rompidas em um jogo de duplicidade entre a obra e o texto, que se manifestam diretamente em função de seus pensamentos.

Em *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, Qorpo-Santo apresenta alguns dos aspectos de uma enciclopédia. Carozzi (2008) diz que Qorpo-Santo estabelece sua obra tendo como aspiração seus moldes dentro dos critérios da concepção iluminista,

tanto é que o autor assegura que a *Ensiqlopédia* “é uma ‘panacéia’ e contém ‘remédio para todos os males’.” (CAROZZI, 2008, p. 15). Visa temas variados, como filosofia, teatro e política, partindo do prisma de seu autor. Mas, mais do que algo que versa sobre o todo, Qorpo-Santo parece almejar, com sua obra, oferecer um legado. Fato que o próprio dramaturgo registra em um poema intitulado “Legado”, no primeiro volume de sua obra, aparentemente dedicado a seus filhos.

Preciozo legado, queridos filhos,
Com longo exemplo – Vosso pai vos deixa,
- De quatrocentas paginas mais escriptas,
- De sua fé, esperança e caridade! (QORPO-SANTO, 1877, volume I, p. 7-8).

A obra de Qorpo-Santo rompe com o caráter universal proposto por uma enciclopédia, trazendo a obra do autor gaúcho para um sensível campo pessoal. Fala ao mesmo tempo do todo e de si. Comenta a si mesmo “camuflando-se numa suposta objetividade enciclopédica em seus ‘verbetes’, que acabam parecendo mais um diário de anotações que propriamente uma enciclopédia.” (ARANTES, 2009, p. 18). Uma síntese de seus pensamentos, dispostos desordenadamente em sua *Ensiqlopédia*. Em Qorpo-Santo, a lógica enciclopédica é completamente rompida. Ela possui “um aspecto inacabado de um escritor que se reescreve e que promove suas inquietações à categoria de um acontecimento intelectual e político que pretendia de alcance universal.” (ARANTES, 2009, p. 18). E, embora alegue essa universalidade, acaba por revelar a dificuldade de ‘encaixar’ a própria visão de mundo – pulsado por ‘perturbações mentais’ – em um projeto enciclopédico, dentro de uma realidade fragmentada e caótica. A *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* – seis meses referem-se ao período em que esteve internado – é a materialização de uma desarmonia dos sentidos, explicitando os propostos de singular incoerência de uma absurdez artística.

A obra de Qorpo-Santo é tão singular e peculiar quanto ele mesmo. Em alguns pontos isso até se mistura, pois nela se vê muito do autor. Nela, ele procurou exprimir suas ideias e suas observações a respeito de sua visão de mundo. Dificilmente consegue-se fazer o estudo de um sem levar o outro em consideração. Sua personalidade excêntrica é tão importante quanto sua obra. Redescoberta na segunda metade do século XX, a *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, contendo nove volumes, sendo oito

destes impressos em sua própria tipografia¹⁸, é tão excêntrica quanto o próprio autor. A *Ensiqlopédia* reúne poesia, crônicas, aforismos, reflexões políticas, filosóficas e religiosas, uma proposta de reforma ortográfica, tudo ‘amontoadado’ sem qualquer divisão de capítulos, linearidade ou proposta estética. Pode-se considerar como exceções os volumes IV – onde estão contidas suas peças teatrais – e o volume IX – onde o autor propõe uma espécie de revisão dos Evangelhos.

Segundo Arantes (2009), alguns capítulos são escritos em colunas e outros “foram impressos em colunas triplas com letras minúsculas em papel de péssima qualidade e em forma de brochura.” (ARANTES, 2009, p. 17). Essa aparente despreocupação com o acabamento da obra demonstra a ‘urgência’ de Qorpo-Santo em trazer ‘à luz’ os seus escritos, sem que houvesse qualquer retidão ou mesmo uma revisão mais detalhada quanto ao que seria lançado. O próprio Qorpo-Santo parece deixar isso em evidência ao final de *O marido estremoso ou o pai cuidadoso*¹⁹, escrita em 1866, onde pode ser lida uma nota de 11 de junho de 1877, ano de sua impressão, com os seguintes dizeres: “Não tendo eu jamais lido o que escrevi há mais de onze anos, e só agora corrigindo as provas, não podia saber que esta comédia encerrava cinco quadros, lendo-se na página primeira quatro, senão nas últimas.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 229). Outro indício que se tem quanto às comédias de Qorpo-Santo é que devido ao curto espaço em que foram concebidas, e com o autor comentando que desde a sua escrita não as tinha lido, é que esses textos surgiram num ímpeto de impulso criativo, fruto de um processo psíquico quase que automático.

Essa não hierarquização e aparente ‘desordem’ na montagem das temáticas do livro, nos dias de hoje, não seriam nenhuma novidade ou mesmo causariam espanto. As vanguardas literárias conseguiram romper com critérios estéticos lineares, o que favoreceu uma maior recepção de obras que optam por esse ‘caminho’, mas, ao final do século XIX, com todos os seus tabus, e ainda com resquícios do romantismo, a escrita de Qorpo-Santo era um tanto quanto fora do padrão para uma sociedade que não estava disposta a encarar o diferente. Essa visão de descrédito é descrita por Eudinyr Fraga, na apresentação do *Teatro completo* (2012), de Qorpo-Santo, onde se lê:

¹⁸ “Somente o primeiro volume foi impresso na Imprensa Literária de Porto Alegre, no mesmo ano de 1877.” (FRAGA, 2012, p. 8).

¹⁹ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 213-229.

A aparente falta de critério da seleção deve ter causado espécie (a palavra arrepios seria mais apropriada...) aos olhos dos seus contemporâneos (poucos, certamente), e, num dos exemplares encontrados na biblioteca de uma senhora – Joaquina de Assis –, esta não hesitou em escrever, de próprio punho, na capa: “Alucinações”. O que não deixa de ser o juízo crítico da época e dos anos subsequentes (FRAGA, 2012, p. 8).

Aqueles que conheciam Qorpo-Santo o taxavam de louco. Sendo assim, seu texto também não passava de delírios de uma mente perturbada, tão fragmentada quanto o conteúdo do seu livro. Outro elemento que corrobora para tamanho juízo dessa senhora, ao grafar a capa da *Ensiqlopédia*, é o fato de que Qorpo-Santo é um comentador de si próprio. O autor faz referências a si mesmo em diversas passagens de seu livro, de forma amálgama em diversas passagens e diálogos onde exprimia contentamentos e inquietações.

Cabe ressaltar aqui o cenário social no qual o autor estava inserido, para entendermos como se portavam as pessoas da sociedade de Porto Alegre. Para Maria Clara Gonçalves, em sua tese de doutorado *Cenas de um mundo às avessas: as relações entre a dramaturgia de Qorpo-Santo e o teatro brasileiro oitocentista* (2017), “nos relatos de José Cândido, ou melhor, de O Estudante, há descrições do comportamento do público em alguns espetáculos e comentários sobre os hábitos e os modos dos cidadãos de Porto Alegre.” (GONÇALVES, 2017, p. 66). Segundo Gonçalves (2017), no momento em que traçam os hábitos dos moradores da cidade, as “*Chrônicas de Porto Alegre*”²⁰, do qual o próprio Qorpo-Santo foi assinante até o ano de 1862²¹, acabaram por delinear as preferências e gostos dos habitantes da cidade. As *Chrônicas* tinham uma vertente cômica e traziam em seu enredo fatos de destaque semanal, relatos de problemas estruturais da cidade, além de uma ‘seção’ de entretenimento com os poucos eventos artísticos que aconteciam em Porto Alegre.

Outro apontamento feito por Gonçalves (2017) são as descrições das peças teatrais que eram apresentadas na cidade. A cada nova apresentação, o jornal fazia um resumo narrando o que havia acontecido em cena. As descrições continham detalhes das cenas,

²⁰ “[...] escritas pelo jornalista José Cândido Gomes, sob o pseudônimo O Estudante. Publicadas no periódico *O Mercantil*, entre dezembro de 1851 e fevereiro de 1853, somam 660 páginas.” (GONÇALVES, 2017, p. 65-66).

²¹ Qorpo-Santo, em dezembro de 1862, relata a cessão de sua assinatura, em que escreveu: “Crendo-me, se me não falha a memória sem direito ao jornal, de hoje em diante, e não me sendo possível prezenteemente reformar a minha assignatura, - devolvo á Empreza este numero, que se me tem deixado, e o portador leva.” (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 61).

efeitos utilizados, assim como presença e comportamento do público. Um desses resumos “faz uma alusão às atitudes estereotipadas dos frequentadores, demonstrando preocupação maior com o vestuário do que com o espetáculo propriamente dito” (GONÇALVES, 2017, p. 69), reforçando ainda mais o contexto da sociedade local.

Qorpo-Santo foi assinante do jornal *O Mercantil* até 1862, ano em que suas perturbações se iniciaram e apenas quatro antes da escrita de suas comédias, tendo acesso às “Crônicas de Porto Alegre”, o que deixa subentendido que existem grandes chances de que ele tenha assistido a algumas dessas apresentações, ou pelo menos tido informações sobre elas por meio do jornal. Isso nos ajuda a entender as referências do autor para a composição do seu teatro.

Arantes (2009), citando a obra *Reminiscências de minha terra* (1987), de Juca Maciel, revela que por volta do ano de 1851, quando Qorpo-Santo viveu em Santo Antônio da Patrulha, no Rio Grande do Sul, enquanto lecionava, ele, juntamente a outras pessoas, fundou um grupo teatral. E não só isso, como se dizia membro da maçonaria, acabou estando “à frente da fundação de uma loja maçônica” (ARANTES, 2009, p. 38) no mesmo ano. Isso vai ao encontro da afirmação de Gonçalves (2017, p. 69-70): “[...] consta em várias passagens da *Ensiqlopédia* e em estudos críticos, Qorpo-Santo pertencia à maçonaria.” Ela ressalta que em uma publicação do ano de 1852, no jornal *O Mercantil*, José Cândido Gomes²², assinando sob o pseudônimo de O Estudante, descreve uma apresentação teatral ocorrida em Porto Alegre, onde

O Sr. Mercantil fez um resumo das peças, mas mesmo assim o público esteve pelos antos; não foi senão em minoria. E foi pena! O espetáculo esteve muito melhor que o anterior; a companhia maçônica (só tem três membros) trabalhou muito bem, e só o vaudeville do fogo e fumaça valia o incomodo de estar a noite em pé; o Sr. Timoleão queria saber de que fogo saia a fumaça, e as fumaças dos ciúmes o traziam em um cortado (GOMES, 1852 *apud* GONÇALVES, 2017, p. 69).

Pelo que diz a publicação, o jornal incentivava a ida do público para prestigiar o espetáculo, porém, ao que tudo indica, a tentativa não logrou êxito. Mas o que nos chama atenção aqui é o fato de que a peça foi encenada pela companhia maçônica, sendo Qorpo-Santo membro da maçonaria, como supracitado e como também descrito em algumas

²² GOMES, José Cândido. **Chronicas de Porto Alegre**. Porto Alegre: Tipografia do Mercantil, 1852.

passagens da *Ensiqlopédia*: “A constituição maçônica é huma imagem da nossa constituição política; é cheia de saber: nela vemos em cada pajina estampadas as palavras do Salvador; os dez Mandamentos do Grande Architecto do Universo!” (QORPO-SANTO, 1877, volume I, p. 185). E também em:

A religião cristã tem por alvo – a prática de todo bem que é possível fazermos aos nossos semelhantes. A Maçonaria foi instituída para que socorressem-se, auxiliassem-se os irmãos e suas famílias, quando necessitados. Logo, esta não é mais que hum dos muitos modos de exercitar aquella (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 26).

Tais elementos corroboram a ideia de que Qorpo-Santo não escreveu suas peças sem qualquer referência. Sendo um membro da maçonaria e existindo na cidade uma companhia maçônica, mais uma vez é possível fazer ligações que nos guiam no entendimento das referências dramáticas do autor. No relato d’O Estudante (1852), ao comentar a apresentação da companhia maçônica, desperta interesse o fato de usarem efeitos cênicos, com fogos e fumaça, o que, segundo ele, já valeria a pena a presença na apresentação. Sinal de que mesmo afastados da corte, em pleno século XIX, as propostas cênicas buscavam diferenciais em suas encenações.

Em duas peças de Qorpo-Santo existem passagens que podem nos remeter ao uso de similares efeitos. Em *Hoje sou um; e amanhã outro*²³, no segundo ato, durante a batalha contra os invasores a favor da soberania, podem ser ouvidos sons de artilharia e canhões destruindo e incendiando as tropas inimigas. “Enfim, como não há mal algum que não traga algum bem, devemos contar e esperar que este, como todos os outros, nos felicitará. (*ouvem-se numerosos tiros de peça e fuzilaria*)” e “Enquanto os canhões marítimos destroem nossos inimigos [...]”, bem como, “V.M. vê? Lá se incendeia um vaso inimigo!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 177). A outra, uma de suas mais famosas peças, *As relações naturais*²⁴ no quarto ato, a primeira cena descreve

(*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 não é real, mas aparente. Pegam em barris d’água, em canecas em outros vasos, e com ela também atira água para o ar; chega uma bomba pequena. E com ela também atiram água, por espaço de alguns*

²³ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 169-183.

²⁴ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p.149-167.

minutos; mas o incêndio parece lavrar com mais força, até que se extingue ou desaparece.) (QORPO-SANTO, 2012, p. 163).

Mesmo fragmentada, a *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* apresenta temas recorrentes em sua concepção, que permitem um entendimento das proposições acerca do pensamento de Qorpo-Santo, como a abordagem religiosa – de forte presença do catolicismo, impressa ao longo de toda a obra – como um norteador e catalizador dos preceitos morais aos quais o autor se apegava. Segundo Arantes (2009), Qorpo-Santo acreditava em um princípio superior que regia ordens, as quais, se seguidas, seriam a maneira mais apropriada para a manutenção da ordem social. Também é recorrente o Estado, diretamente ligado à religião, como condutor da moral e organização social com seus preceitos de soberano das nações.

Qorpo-Santo não faz esses apontamentos sobre política, religião e moral somente em seus aforismos e reflexões, visto que ele incorpora essas temáticas em sua produção teatral juntamente com as demais aflições que ‘povoavam’ sua mente, ajudando a compor o enredo de suas comédias. Com textos contendo histórias que envolvem personagens de nomes estranhos, desavenças familiares, brigas conjugais, moléstias e enfermidades, batalhas e eventos, que em diversos momentos remetem ao grotesco.

1.2 Qorpo-Santo: Huma dramaturgia do *nonsense*

Em Qorpo-Santo, a escrita tem caráter de compulsão, um anseio mais do que necessário de escrever, algo tão natural quanto quaisquer outras funções do corpo. Em termos foucaultianos, tal qual quanto à necessidade de se alimentar, que parece só ser saciada com a escrita em si. É um desejo corporal e, à medida que se escreve, a insatisfação gera maior necessidade de escrever em um ciclo compulsivo, assim como há aqueles que fazem da comida a ‘fuga’ de suas mazelas e que comem em demasiado. Há os que, ‘amargos’ pela própria situação, buscam no trabalho desenfreado a única saída para aquele quadro social, não necessariamente em relação aos bens e finanças, mas próprio de sua condição de humano. Similar a essas categorias, a escrita promove a ‘externalização’ de suas condições frente às suas angústias constantes, buscando suprir ou mesmo recompensar aquele vazio da existência. E como qualquer paliativo para

alguma patologia, logo que aquela ‘dosagem’ se acaba, busca-se por mais, em ‘doses’ cada vez maiores.

Como uma costureira que, ao confeccionar uma colcha de retalhos, usando uma agulha, une cada pedaço de tecido, formando uma peça única e maior, Qorpo-Santo usa as palavras no grande ‘tecido’ de sua *Ensiqlopédia*. Em *O Belo Perigo*²⁵ (2016), Foucault faz apontamentos em relação à escrita, à literatura e sua relação com a criação. O filósofo francês correlaciona literatura e medicina, ofício de seu pai, ao sugerir a dissecação do texto como forma de revelar o cerne de uma representação maior. Ao dissecar a escrita, faz-se nascer a origem da afirmação do texto. Já José Saramago (1922-2010), em entrevista diz que “os textos não nascem do nada, nascem de alguém que está vivendo, mesmo que não esteja escrevendo, então tudo é uma relação que vai pelo interior da vida e que une tudo a tudo.” (SARAMAGO, 1998). A escrita, para Qorpo-Santo, é a via pela qual ele estabelece sua autoafirmação, a qual imprime a forma como o autor caracteriza sua existência e sua história, visto que a maioria das coisas que escreveu veio de algum tipo de experiência ou crença em sua vida, seja da infância, da sua carreira como professor de primeiras letras, do papel de marido ou durante suas perturbações.

A aproximação de Foucault com a medicina não está somente em seus laços familiares, pois o filósofo pautou seus estudos nos processos de instituições mentais, prisionais e educacionais, assim como pesquisou os párias, de alguma forma rejeitados mediante suas condições. Ao se referir a outros dois franceses, também considerados loucos, singulares e diferentes das formalidades, Artaud²⁶ (1896-1948), autor e teórico teatral, e Roussel²⁷ (1877-1933), um dos influenciadores do surrealismo, Foucault diz: “como é que uma obra dessas, que vem de um indivíduo que a sociedade desclassificou – e consequentemente excluiu – como doente, pode funcionar, e funcionar de uma maneira absolutamente positiva, no interior de uma cultura?” (FOUCAULT, 2016, p. 59).

²⁵ O livro é consequência de uma entrevista conferida pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) à revista *Arts*, no ano de 1968.

²⁶ “Antonin Artaud dirigiu as peças de Vitrac e é autor de um ou dois esquetes dramáticos notáveis, mas sua verdadeira importância para o Teatro do Absurdo reside em seus escritos teóricos e em suas experiências na direção. Um dos homens mais extraordinários de sua época, ator, diretor, profeta, blasfemo, santo, louco e grande poeta, a imaginação de Artaud parece ter de longe superado suas realizações práticas do teatro.” (ESSLIN, 2018, p. 329)

²⁷ “Raymond Roussel (1877-1933) é uma figura única, um verdadeiro *Locus Solus* da literatura mundial. Considerado por muitos de seus contemporâneos uma espécie de débil mental, Roussel talvez só tenha escapado ao *oblivium*, graças ao fascínio que exerceu sobre os surrealistas e, especialmente, sobre Michel Leiris, que passou a vida às voltas com seu *Cahier Roussel*.” (SCHEIBE, 1998, p. 3).

Ora, não há outra citação melhor para descrevermos Qorpo-Santo e sua *Ensiqlopédia* senão esta, feita pelo filósofo francês. O notável gaúcho de hábitos peculiares e escrita diferente encaixa-se perfeitamente como ‘objeto’ dessa proposição. Seria a loucura algum tipo de gatilho ao mecanismo de ativação do processo de escrita? Seriam as vivências de desordem psíquicas condicionamentos diretos da relação entre o escrito e o autor? Em “O que é um autor?” (2009), Michel Foucault trabalha a relação texto-autor assinalada para o que é exterior ao texto. No caso de Qorpo-Santo, o texto de sua obra pode ser o apontamento para o que é autor e obra em si. A escrita dele acaba configurando-se como um relato do próprio ‘eu’. A grande dimensão da multiplicidade dos ‘eus’ presentes na *Ensiqlopédia* exigem que, a todo momento, o autor seja revisitado, como uma obra que é ‘aberta’. Escrever, para Qorpo-Santo, é também ato de coragem. Em trecho de um poema contido no segundo volume da *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, logo após a introdução, lê-se:

Por fé que tenho – nada temo,
Quando fallo, quando escrevo!
A Deus pedi,
E escrevi:

Jámais – por meus labios – erros,
Consenti, Senhor – que eu profira!
Ou que – minha língua – pronuncie
Juízo, que á convicção fira!

Minhas obras escriptadas
- Não podem ser censuradas!
Pois estão relacionadas
- Com as cousas enxergadas!

D’ellas são fiel retracto
Qual de photgrapho acto! (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 3).

No nono volume vemos um trecho muito similar ao anterior, com algumas mudanças quanto à grafia e estrutura, em que ele também comenta sobre censura.

Minhas obras escriptadas
Não podem ser censuradas!
Pois estão relacionadas

Qom as gouzas enxergadas!
Delas são – fiel retrato,
Qual de fotografia – acto! (QORPO-SANTO, 1877, volume IX, p. 32).

As passagens acima evidenciam o quanto Qorpo-Santo era obcecado pela escrita e pela constituição ortográfica, a ponto de, ao repetir-se, optar por diferentes grafias. Em relação ao primeiro e segundo trechos, respectivamente, possuem pouco mais de um ano de diferença entre o período em que foram escritos, o que aponta algumas possíveis reflexões. Teria o autor, devido à urgência em publicar a *Ensiqlopédia*, ‘encurtado’ o poema? Ou teria ele feito uma releitura – possibilidade que contraria a afirmação dele próprio não ter revisado o que escrevia de si mesmo, revendo seus pensamentos e, assim, optado pela alteração? Ou tal fato seria apenas uma consequência de sua mente confusa e fragmentada?

A linguagem e a palavra em Qorpo-Santo estão conectadas com a ordem em seu discurso; é por meio delas que ele apresenta, com fissuras, sua realidade. Ele repudia a censura. Quer exprimir as múltiplas facetas do seu pensamento oferecendo as fórmulas de sua verdade. É a partir da repressão que sofre que ele começa o exercício de formulação de sua *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, como forma de salvaguardo daquilo que erroneamente a sociedade conspirou para que não expressasse. Ray Bradbury (1920-2012), autor da distópica obra *Fahrenheit 451* (1953)²⁸, afirma, em uma coletânea²⁹ de ensaios sobre ser escritor, intitulada *O zen e a escrita* (2011), que a escrita é uma forma de lembrar a nós mesmos que estamos vivos. Ela é uma batalha que nunca vencemos por completo, lutada com leves golpes, e que temos, “ao final de cada dia, uma espécie de vitória.” (BRADBURY, 2011, p. 6). A linguagem só expressa aquilo que as palavras – dispostas – apontam como trilha.

Por mais inusitado que isso possa parecer, tratando-se de Qorpo-Santo, a dramaturgia não é algo que ele tenha decidido de hora para outra. Mesmo antes, enquanto enfrentava problemas com a justiça para provar sua estabilidade mental, o dramaturgo já havia pensado em conceber seu teatro. Há na *Ensiqlopédia* trechos que apontam suas intenções para as comédias e, também, para possíveis tragédias que foram escritas ou

²⁸ Adaptado para o cinema no ano de 1966, pelo diretor francês François Truffaut (1932-1984)

²⁹ Lançado em 2001, o livro é um compilado de textos e também poemas organizados da seguinte maneira: “A alegria da escrita” (1973); “Corra, pare, ou a coisa no topo da escada, ou novos fantasmas de mentes antigas” (1986); “Como manter e alimentar a Musa” (1961); “Bêbado e no comando de uma bicicleta” (1980); “Investindo moedas: Fahrenheit 451” (1982); “Apenas este lado de Bizâncio: O vinho da alegria” (1974); “Sobre os ombros de gigantes. Crepúsculo nos museus de robô: o renascimento da imaginação” (1980); “A mente secreta” (1965); “O zen e a arte da escrita” (1973); “Sobre criatividade” O outro eu”, “Troia”, “Não arruíne a sua mente”, “Morri e o mundo também”, “Fazer é ser” e “Temos nossas artes. Então não morreremos de verdade.”

pertencem a um dos volumes³⁰ que, até hoje, estão perdidos³¹. O autor comenta “Ainda hei de escrever uma comédia com o título – As verdadeiras relações naturais e suas agradáveis consequências; e depois – *outra* com o seguinte – Hoje sou um e amanhã sou outro.” (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 5-6). E ele colocou seu plano em prática, alterando levemente o nome de ambas as peças: *As relações naturais*, escrita em 14 de maio de 1866 e *Hoje sou Hum; e amanhã outro*, escrita um dia depois, em 15 de maio de 1866. Para além dessas peças, o dramaturgo tinha outras propostas, como pode ser lido na mesma página:

Heide ainda em horas de disposição escrever as seguintes comedias e tragedias:
 Comedias
 Hm credor da fazenda nacional e uma repartição publica.
 Certo individuo em busca de outro.
 Huma pitada de rapé.
 Hum assovio.
 Huma lanterna de fogo.
 Hum parto.
 As unhas da minha avó.
 As rodas de um carro.
 A marcha de um estado.
 As fructas do meu tempo.
 As mulheres dominando os maridos.
 As sabias intruindo.
 Os homens enfraquecidos.
 Os retratos encantados.
 As deusas amarelas.
 As caldeiras da cidade.
 Os escrivães e letrados.
 Tragedias
 Dinheiro, ou armas de todas as espécies.
 Dinheiro, ou armas com liberdade de maneja-las.
 Espelho de fogo.
 A sorte grande (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 6).

Se somadas as anteriores, *As relações naturais* e *Hoje sou Hum; e amanhã outro*, o repertório de comédias de Qorpo-Santo seria composto por dezenove e não dezessete peças. Dos pretensos títulos, seis fazem parte da *Ensiqlopédia*, alguns com leves alterações em seus nomes, todos escritos no ano de 1866, sendo *Hum credor da Fazenda Nacional*, escrita de 26 a 27 de maio; *Hum assovio*, escrita em 06 de junho. Dentre as

³⁰ Os volumes III, V e VI da *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* ainda não foram encontrados, deixando a obra de nove volumes incompleta até hoje.

³¹ “Chegaram até nós, até o momento, seis volumes – I, II, IV, VII, VIII, IX -, mas segundo informações jornalísticas, a pesquisadora Denise Espírito Santo descobriu mais um dos três desaparecidos e tem fundadas esperanças de completar o total.” (FRAGA, 2012, p. 7).

peças listadas, *Certa entidade em busca de outra* é a que teve maior modificação em seu nome, escrita em 10 de junho; *Lanterna de fogo*, também escrita no dia 10 de junho; *Hum parto*, de 16 de junho e *Huma pitada de rapé*, que faz parte da obra, porém está inacabada e não tem data. Infelizmente não há conhecimento da produção trágica do autor. Em um primeiro momento, até pode-se pensar que Qorpo-Santo adotaria um modelo similar aos clássicos gregos, montando uma trilogia, mas, pelo menos nominalmente, só há correlação entre dois dos textos.

O caminho seguido pelas palavras de Qorpo-Santo foi o que fez com que soubessem que esteve vivo. E não só isso: foi por meio do que escreveu que o autor ressurgiu, quis o destino, de maneira simbólica, cem anos após ter escrito suas comédias, sendo justamente por elas, por meio do teatro, que o *qorpo* que queria ser santo começasse a ganhar a cena nacional. Nunca ‘levado aos palcos’ em vida, Qorpo-Santo não pôde constatar a reação do público aos seus textos. A redescoberta de suas comédias levou aos palcos três delas, *As relações naturais*, *Mateus e Mateusa* e *Eu sou a vida; eu não sou morte*, dirigidas por Antônio Carlos Sena, no ano de 1966. A encenação acontece como um tipo de celebração ao redescobrimento de seu teatro e parte de sua obra, que havia se iniciado alguns anos antes, por um grupo de intelectuais,³² em Porto Alegre, como citado por Flávio Aguiar (1975):

O primeiro contato com a obra dramática daquele escritor, até então guardada em coleção particular como raridade bibliográfica, fascinou Aníbal Damasceno, Guilhermino César, Fausto Fauser, Lúcia Mello e quantos outros ajudaram a desencadear o processo de reavaliação dos escritos de José Joaquim de Campos Leão, aliás Qorpo-Santo (AGUIAR, 1975, p. 22).

Guilhermino César (1900-1993) dizia que, de modo geral, o teatro do século XIX, no Rio Grande do Sul, não foi de grande expressão para a cena nacional. Para ele, despontou com maior expressividade em meados do século, com “o nome de Souza Bastos (Manoel José, 1852-1861) e, no final o renomado escritor regionalista José Simões Lopes Neto (1865-1916).” (FRAGA, 2012, p. 7). Segundo o autor, não havia na cena gaúcha nenhum tipo de produção teatral que representasse uma característica própria,

³² Fraga (2012) pontua que há uma divergência quanto a quem foi o primeiro a “encontrar” Qorpo-Santo. Que apesar de ser Guilhermino Cesar quem primeiro sistematizou e organizou as peças do autor, ele nunca localizou nada que fosse de autoria de Qorpo-Santo. Na verdade, quem apresentou justamente o volume IV a ele foi Aníbal Damasceno (1933-2013), o que alimenta uma querela sobre quem é o verdadeiro “descobridor” de Qorpo-Santo, surgida assim que o autor gaúcho começa a ser estudado.

típica do local, podendo distingui-la das demais produções teatrais do século XIX. Porém, Guilhermino Cesar³³ fazia uma reserva para

um gaúcho que ultrapassa por completo as acanhadas medidas provincianas. Perseguido pela loucura não foi para uma sociedade do século XIX senão um extravagante e risível mestre-escola" que "escreveu duas dezenas de comédias revolucionárias - na temática, na linguagem, na crítica social implacável, nos achados de carpintaria (CESAR, 1971 *apud* FRAGA, 2012, p. 7).

E é Guilhermino César quem primeiro organiza uma compilação de nove peças de Qorpo-Santo – *Qorpo-Santo: As relações naturais* e outras comédias (1969) – juntamente com uma análise de seu estilo teatral, onde traz, ainda, dados sobre a vida do dramaturgo. Para Fraga (1988, p. 21), “Guilhermino Cesar é categórico quando diz que Qorpo-Santo ‘é com toda certeza criador do teatro do absurdo’[...]” Ainda no que se refere à análise de Cesar, em *Qorpo-Santo* (1990), este autor cita trecho de uma análise feita por Yan Michalsky³⁴ para o *Jornal do Brasil* em que diz que Qorpo-Santo é “muito provavelmente, o primeiro precursor mundial do teatro do absurdo.” (MICHALSKY, 1968 *apud* CESAR, 1990, p. 77). Ele ainda dedica a segunda parte do seu livro para discorrer sobre a afirmação de que o dramaturgo gaúcho seria o criador do que se conhece por teatro do absurdo, pelo estilo da narrativa, elementos e formas abordadas nas peças, assim como sua sistematização, pois “uma vez que algumas décadas antes de Alfred Jarry ele colocava em prática idéias de *antiteatro* baseado no mais violento *nonsense*.” (MICHALSKY *apud* CESAR, 1990, p. 77, grifo do autor). O teatro do absurdo só viria a ser oficializado anos mais tarde, por Martin Esslin (1918-2002), com o lançamento da peça do dramaturgo Eugene Ionesco (1909-1994), *A cantora careca* (1950). Ele e Samuel Beckett (1906-1989), também escritor e dramaturgo, são considerados os ‘pais do teatro do absurdo’. No entanto, Guilhermino Cesar (1990), referindo-se a Qorpo-Santo, diz que:

[...] Qorpo-Santo deve ficar ao lado desses, na mesma área reservada aos criadores de mérito excepcional. Pois, se faltou ao rio-grandense perfeito equilíbrio mental, não lhe escasseou talento dramático. Embora não merecesse a imediata compreensão dos críticos, parece-nos que a importância da sua obra precursora do teatro de Ionesco, de Ghelderode, de Jarry, de Vian, será um dia unanimemente reconhecida. As soluções de Ionesco, levando ao humor pelo absurdo, não representam nenhuma novidade, ante o que realizou

³³ CESAR, Guilhermino. **História literária do Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1971.

³⁴ MICHALSKY, Yan. O sensacional Qorpo-Santo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8-2, 1968.

modestamente, no mais completo desamparo moral, o autor gaúcho morto em 1883 (CESAR, 1990, p. 72).

Essa afirmação de Guilhermino Cesar teve bastante influência para aqueles que posteriormente estudaram Qorpo-Santo, visto que ele aponta uma série de elementos que corroboram a sua tese. A ideia se difundiu entre críticos e estudiosos que ‘aceitaram’ o dramaturgo como o criador do teatro do Absurdo. As peças presentes na *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* não apresentam características comuns às obras do século XIX, fugindo de quaisquer regras ou fôrma única à qual tentemos enquadrá-la. Justamente este aspecto *nonsense* é que leva Guilhermino Cesar a ressaltar as características do teatro *qorposantense* e a afirmar que a zombaria que acompanhou a figura de Qorpo-Santo não permitiu que seus contemporâneos percebessem que o dramaturgo concebeu “um teatro particularmente ousado.” (CESAR, 1990, p. 73).

Qorpo-Santo inverte completamente aquele modelo de teatro trazido da Europa e que influenciava fortemente a dramaturgia brasileira do século XIX. Segundo Fraga (1988) “ele quebra totalmente a noção de ‘peça bem-feita’, ambição de nosso teatro romântico e realista, que seguia, na verdade, a tradição do teatro europeu.” (FRAGA, 1988, p. 20), visto que suas comédias, segundo Cesar (1990), “não são nada românticas, quer no tema, quer na linguagem e na atmosfera, embora seu autor houvesse nascido em 1829” (CESAR, 1990, p. 70) e, de fato, suas peças apresentavam situações de conflito destoantes para o que a sociedade rio-grandense do século XIX estava habituada.

A partir de 1975, Flávio Aguiar, na já citada obra *Os homens precários*: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo, lança sua pesquisa sobre Qorpo-Santo, onde faz um estudo minucioso de todas as peças³⁵ publicadas pelo autor. Todas, como já mencionado, escritas em 1866 e publicadas em 1877, compondo o volume IV da *Ensiqlopédia*. Flávio Aguiar fez considerações importantes a respeito das comédias a partir do que observou em seus estudos. Enredo, estrutura e características das personagens levaram o autor a entender que as peças têm uma forte aproximação com o teatro do absurdo e sua estética. Aguiar (2012) comenta que

³⁵ São dezessete peças: *O hóspede atrevido ou o brilhante escondido*; *A impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*; *O marinheiro escritor*; *Dois irmãos*; *Duas páginas em branco*; *Mateus e Mateusa*; *As relações naturais*; *Hoje sou um; e amanhã outro*; *Eu sou vida; eu não sou morte*; *A separação de dois esposos*; *O marido extremoso ou O pai cuidadoso*; *Um credor da Fazenda Nacional*; *Um assobio*; *Certa entidade em busca de outra*; *Lanterna de fogo*; *Um parto* e *Uma pitada de rapé*.

Qorpo-Santo foi “recuperado”, como se dizia então, e considerado um precursor do Teatro do Absurdo, a vanguarda das vanguardas de então. O que fora “sem sentido” para os seus contemporâneos do século XIX, era *nonsense* para seus novos contemporâneos do século XX (AGUIAR, 2012, p. 251).

Os textos de Qorpo-Santo como dramaturgia extremamente complexa, contendo temáticas que não se adequavam para o período em que foram escritos, dificilmente encontrariam figuração entre a produção literária do seu tempo. Era algo completamente diferente do que até então era visto nos palcos, a “ação das comédias era rápida, surpreendente, fugindo ao esquema do vamos-saber-se-o-par-amoroso-vai-se-casar, presente em toda a comédia brasileira do século passado.” (AGUIAR, 1975, p. 22). Escritas no século XIX, as peças estavam em desarmonia com os escritos daquela época. Fora de harmonia é também a associação feita com o teatro do absurdo, termo cunhado por Martin Esslin, devido à sua relação conflituosa com a sociedade. Em *O teatro do absurdo* (2018), o autor conceitua que

“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia”, num contexto musical. Daí sua definição de dicionário: em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico. Em linguagem corrente, “absurdo” pode querer dizer apenas “ridículo”, mas não é esse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é empregada quando falamos do Teatro do Absurdo. Em ensaio sobre Franz Kafka, Ionesco definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: “absurdo é aquilo que não tem objetivo [...]” (ESSLIN, 2018, p. 23).

Para Esslin, as peças que se encaixam sob esta estética apresentam finalidades diferentes das convencionais da época em que foram escritas e devem, portanto, valer-se de “métodos igualmente diversos.” (ESSLIN, 2018 p. 21). Citando Décio Pignatari³⁶ (1927-2012), Eudinyr Fraga diz que Guilhermino Cesar aproximou, de forma análoga, Ionesco de Qorpo-Santo quando disse que “a seu propósito (Qorpo-Santo), no sul, lembra Ionesco e o teatro do absurdo. As analogias não são difíceis de ser localizadas.” (PIGNATARI, 1971 *apud* FRAGA, 1988, p. 20). Não são poucos os estudiosos que classificam o dramaturgo brasileiro como ‘absurdo’, sendo difícil não atrelar essa estética teatral às comédias do escritor gaúcho. Aguiar (1975) cita reportagem do ano de 1963 – pré-apresentações em palco – feitas pela *Revista do Globo*, de circulação em Porto Alegre,

³⁶ PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

que por lá já se faziam comparações, chamando Qorpo-Santo de “Ionesco gaúcho”; já outros, o que inclui o próprio Aguiar, o chamavam de “Ionesco dos pampas”, mas “prevaleceria a universalidade: Ionesco do século XIX.” (AGUIAR, 1975, p. 23). Guilhermino Cesar afirmar, repetidas vezes, que Qorpo-Santo é alguém “a quem pode se dar, sem favor, o epíteto de criador do teatro do absurdo [...]” (CESAR³⁷, 1969 *apud* FRAGA, 1988, p.-21).

Há uma posterior discussão sobre onde o teatro de Qorpo-Santo se encaixaria enquanto estilo. Absurdo? Surrealista? Ou algum outro tipo? Atento a isso, o próprio Flávio Aguiar, no final do último capítulo do seu livro (1975), faz uma ressalva, onde aponta uma diferença entre o dramaturgo brasileiro e os vanguardistas europeus do século XX. Em sua leitura não há, em Qorpo-Santo, um ato intencional de ser ‘desconexo’ ‘fragmentado’, baseado em um sistema ou método como ruptura da linguagem ou padrão da época. Em termos mais simples, a ligação entre o gaúcho e o teatro do absurdo seria espontânea, de maneira que o autor buscava o riso, próprio das formas cômicas.

Lembremos ainda que Esslin (2018), em um exercício de consciência, deixa claro que não havia uma ‘escola do absurdo’, não havendo regras compostas básicas para classificação de autores e textos em determinados princípios. Caso contrário, o próprio sentido de absurdo estaria subvertido ao ser ‘enquadrado’ em normas de conduta.

O Qorpo-Santo parece-nos muito mais surrealista, vale dizer não precursor (novamente...) do surrealismo, [...] mas um surrealista *tout court* partindo da ideia de que o surrealismo seria uma visão de mundo que sempre existiu, independentemente de qualquer sistematização (FRAGA, 1988, p. 25).

Fraga (1988) concebeu um novo olhar para o teatro de Qorpo-Santo, buscando referências além daquelas pré-estabelecidas e direcionando o seu enfoque também para o interior das peças. O autor aponta o surrealismo³⁸ como possível estética para as peças do gaúcho e defende a tese de que Qorpo-Santo é surrealista, senão por conceito, por associação. Para tal concepção, o escritor usa como trilha o pensamento de Flávio Aguiar,

³⁷ CESAR, Guilhermino. **Qorpo-Santo**: As relações naturais e outras comédias. Porto Alegre: Ed. F.F.U.F.R.G.S., 1969.

³⁸ “Surrealismo”. [Do fr. *Surréalisme*.] S. m. Gal. moderna escola de literatura e arte iniciada em 1924 por André Breton, escritor francês (1896-1966), caracterizada pelo desprezo das construções refletidas ou dos encadeamentos lógicos e pela ativação sistemática do inconsciente e do irracional, do sonho e dos estados mórbidos, valendo-se frequentemente da psicanálise. Visava em última instância, a renovação total dos valores artísticos, morais políticos e filosóficos (FERREIRA, 1996, p. 1633).

que argumenta que a construção das peças do dramaturgo brasileiro se aproxima do ‘absurdo’ muito mais por ‘coincidência’ do que por intenção.

Eugene Ionesco³⁹, em um ensaio sobre Franz Kafka, diz que o teatro do absurdo está “[...] divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis.” (IONESCO, 1957 *apud* ESSLIN, 2018, p. 23).

Qorpo-Santo não se divorcia dessas questões. Na verdade, suas peças são, também, construídas sobre essa temática. Fraga, fundamentando a ideia de que o gaúcho não estaria ligado essencialmente ao teatro do absurdo e sim ao surrealismo, argumenta que “os dramaturgos do absurdo se servem dessa linguagem para analisar, de maneira racional e altamente intelectualizada, um universo que lhes parece enigmático e hostil.” (FRAGA, 1988, p. 22). Há, de forma consciente, a proposição da situação originária do ‘absurdo’, uma vez que os autores têm por objetivo proporcionar as reações que o estilo provoca, o que não há em Qorpo-Santo, pelo menos não com algum tipo de intencionalidade. As reações de suas comédias são mais por ação de um automatismo psíquico, e essa “é uma diferença básica: o teatro de Qorpo-Santo não é cerebral; jorra do fundo de uma mente atormentada, que não consegue integrar o dualismo em que se acha mergulhada.” (FRAGA, 1988, p. 22).

Gilberto de Mendonça Telles⁴⁰ apresenta a definição de surrealismo dada pelo francês André Breton (1896-1966), escritor e teórico do surrealismo:

Surrealismo, s. m. Automatismo psíquico por alguém que possa exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, ou real de pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. Encicl. Filos. O surrealismo assenta na crença da realidade de certas formas de associação negligenciadas até aqui, no sonho todo poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende arruinar definitivamente todos os mecanismos psicológicos e substituir-se-á eles na solução dos principais dos principais problemas da vida (TELLES, 1972 *apud* FRAGA, 1988, p. 37).

A descrição supracitada parece ser direcionada à produção de Qorpo-Santo. Se considerarmos que o surrealismo aponta que toda criação em sua estética deve acontecer

³⁹ IONESCO, Eugene. Dans les armes de la ville. (sobre Kafka). **Cachiers Revaud-Barrault**, n. 20, out. 1957.

⁴⁰ TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

sem uma interação lógica e convencional, apoiando-se em três pilares, o automatismo psíquico – temos em Qorpo-Santo esse fundamento; os sonhos – em consideração forçada, pode-se associar os delírios da mente perturbada do dramaturgo a esse ponto – e, por fim, a experiência de hipnose, único pilar ao qual não se tem associação direta com o autor gaúcho. De qualquer modo, com base nesses conceitos, a arte, nesse caso as comédias *qorposantenses*, estão desligadas de quaisquer ‘amarras’ do subconsciente, agindo inconscientemente ‘libertas’.

Qorpo-Santo e suas personagens muitas vezes se confundem. Elas projetam aquilo que seu autor é, resultado de sua mente confusa. Por muitas vezes, funcionam como ferramentas de um discurso, personas de si mesmo que manifestam as agruras do criador. Contudo, em nível individual, cada personagem permanece longe de qualquer preocupação de ordem estética. O tom é existencial, imposto por aquele que parece não adentrar em um objetivo de ordem intencional.

Classificar o autor como precursor, seja do absurdo, seja do surrealismo, pode acarretar o risco de ‘prende-lo’ a um estilo definido, ou mesmo levá-lo de volta ao ostracismo aos olhos dos não adeptos ou simpatizantes de um ou outro desses estilos. Uma questão se levanta sobre isso: se Esslin não houvesse criado o termo ‘absurdo’ bem como Ionesco e Jarry escrito uma linha teatral qualquer, assim como Breton não tivesse feito o manifesto surrealista e Roussel nunca tivesse se dedicado à escrita, seria Qorpo-Santo associado a qual estilo? Isso mudaria a importância do comediógrafo brasileiro?

Muito mais do que classificar Qorpo-Santo como surrealista, apesar de propor essa aproximação para substituir o estilo que lhe conferiram de ‘absurdo’, Fraga (1988) quer ‘libertar’ o autor de qualquer rótulo pré-estabelecido. A relevância desses estudos para o estabelecimento de quem é Qorpo-Santo e sua devida importância para o teatro é de expressiva seriedade, uma vez que contribui para delinear a obra do autor. Os aspectos reiterados pelo comediógrafo em sua *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* oferecem diversas possibilidades de leitura e abordagens, possibilitando cada vez mais o estabelecimento de pesquisas efetivas sobre a ilustre figura do *quriozo* gaúcho de Triunfo.

Ao finalizarmos este capítulo, retomamos Eudiny Fraga como forma de nos fazer pensar sobre classificações e enquadramentos. Em vida, Qorpo-Santo nunca seguiu padrões, nem para sua vida, nem para sua obra. Talvez, para aqueles que o rotularam,

‘engessando-o’ a esse ou aquele estilo, o fizeram por crerem que, em vida, o comediógrafo gaúcho não teve o seu merecido reconhecimento. Evocamos Flávio Aguiar para comentar sobre a tendência brasileira de enquadrar seus atributos artísticos sob a tutela dos parâmetros estrangeiros como forma de se valorizar e se autoafirmar para o restante do mundo.

A obra de Qorpo-Santo renascia na crista de uma antiga tendência da cultura brasileira: o incontido desejo de que aqui e ali, no campo do futebol, na invenção do avião, no terreno das artes, “a Europa se curve ante o Brasil”. Não era suficiente descobrir as peças de um bom dramaturgo: tratava-se de um “Ionesco”; a vanguarda europeia estava no bolso do casaco (AGUIAR, 1975, p. 23).

Qorpo-Santo e sua obra figuram para além da classificação comum, é uma daquelas pessoas, sem fazer aqui nenhum juízo de comparação, como outras tantas e ao mesmo tempo como muitas poucas que existiram. Um ser que escapa dos limites impostos por qualquer um, sendo, por si mesmo assim, uma figura de estrapolação estranha. Em nosso próximo capítulo continuamos investigando a obra desse autor, voltando nosso olhar para o cômico nela presente.

Qapítulo dois

UM QAZO COM O TEATRO: O QÔMICO E O *RISO* EM QORPO-SANTO

No ano de 1838, *Antonio José ou O poeta e a inquisição*, peça de Gonçalves de Magalhães⁴¹, inaugura o romantismo no teatro brasileiro. Em seu livro *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil* (2001), João Roberto Faria informa que essa peça marcaria seu feito teatral, afirmando sua importância no cenário nacional, figurando como elo entre a antiga escola de autores e o Romantismo e seguindo seu manifesto poético de 1836⁴². Com isso, Gonçalves de Magalhães demonstra seu claro anseio com pretensões de “impulsionar o teatro brasileiro.” (FARIA, 2001, p. 31). O autor, que como poeta já possuía seu prestígio, pôde ver em Paris, alguns anos antes, os dramas românticos por lá produzidos. Aquelas novidades representadas por meio dos autores clássicos, na *Comédie Française*, lhe causaram uma forte impressão e influência. Ele fica surpreso e, ao mesmo tempo, lhe causa estranhamento deparar-se com algo até então desconhecido para ele. A ruptura com antigos conceitos estabelecidos por autores já consagrados, ligados ao ‘velho’ e agora ultrapassado estilo, como Corneille⁴³ (1606-1684) e Racine⁴⁴ (1639-1699), a não obediência às regras de unidade já formalizadas, assim como as temáticas tratadas em cena despertam em Magalhães um grande interesse por aquelas representações. Faria (2001) evidencia o interesse de Gonçalves de Magalhães por essas novidades do teatro, apresentando um trecho de correspondência enviada para seu amigo, Frei Francisco de Monte Alverne, em janeiro de 1834, relatando o que se via nos palcos da França:

Os poetas estão aqui empenhados em explorar a minas da meia-idade, fatigados com as ideias antigas, e não podendo quase marchar na estrada de Racine e Corneille e Voltaire, eles calcam todas as leis da unidade tão recomendadas pelos antigos; as novas tragédias não têm lugar fixo, nem tempo marcado, podem durar um ano e mais; o caráter dessas composições é muitas vezes horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético e religioso. Os assassinios, os envenenamentos, os incestos são prodigalizados às mãos largas, mas nem por isso deixam de ter pedaços sublimes. Os principais trágicos são De Laragotine [sic], Alexandre Dumas, Victor Hugo. Esses poetas chamam-se românticos; eu tenho visto representar as principais peças (PORTO-ALEGRE; MAGALHÃES⁴⁵, 1964 *apud* FARIA, 2001, p. 30).

⁴¹ Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Médico, professor, diplomata, político, poeta e ensaísta brasileiro.

⁴² Renato Aurélio Mainente aponta que Wilson Martins, em seu livro *História da inteligência brasileira Vol. II* (1794-1855), assevera que mesmo que considerada a obra de estreia do Romantismo no Brasil, se observada a divisão da peça de Magalhães, ela apresenta muito mais elementos de uma tragédia do que propriamente de um drama romântico, uma vez que “obedece ao molde clássico dos cinco atos em versos decassílabos, e mais às unidades de tempo, lugar e ação.” (MARTINS *apud* MAINENTE, 2016, p. 37).

⁴³ Pierre Corneille. Dramaturgo francês, conhecido como o fundador da Tragédia Francesa.

⁴⁴ Jean Baptiste Racine. Considerado junto a Racine e Molière um dos maiores dramaturgos da França.

⁴⁵ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo; MAGALHÃES, Gonçalves de. **Cartas a Monte Alverne**. Apresentação de Roberto Lopes. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964. p. 16-17.

O trecho supracitado demonstra a admiração que as representações dos então denominados românticos causaram em Gonçalves de Magalhães, a ponto de *Antonio José ou O poeta e a inquisição*, mesmo sendo um drama, apresentar as mesmas fortes características de uma tragédia: Antônio José, um escritor judeu perseguido e morto pela inquisição. A temática e sua representação nos palcos não poderiam ser mais apropriadas, caracterizando as afirmações do romantismo que o próprio Magalhães traçou, tais como a aversão, a mitologia do paganismo em relação ao cristianismo e privilegiando as paisagens do Brasil em detrimento das europeias. Uma peça escrita por um brasileiro, que retratava um escritor também ‘brasileiro’⁴⁶ e que tinha como protagonista o ator João Caetano, era a expressão máxima dos ideais do romantismo nacional.

Impulsionado pelas disposições nacionalistas da época, Gonçalves de Magalhães encontra o momento ideal para a implementação de suas novas concepções estilísticas, apoiado pela conjuntura sociopolítica e filosóficas do período que afluíam nas mentes dos ideários jovens brasileiros, que aproveitaram do romantismo o que lhes fosse mais conveniente.

Há uma ampla discussão sobre em qual momento surge uma verdadeira dramaturgia nacional, se desde que aqui chegaram os jesuítas⁴⁷ ou desde que se consolida uma ideia nacional de dramaturgia, a partir de 1838. Para alguns autores, é neste momento que o teatro brasileiro de fato se efetiva, uma vez que passa a ter uma produção teatral ‘consciente’. Não que anteriormente não houvesse produções e artistas genuinamente brasileiros, ainda que em menor escala. Tanto que o próprio João Caetano é um exemplo. A diferença é que, até então, era ‘costume’ a vinda para o Brasil, tanto de peças quanto de atores e companhias estrangeiras. Portugal era o maior ‘exportador’ de espetáculos para o país. “De Portugal, principalmente, chegavam companhias inteiras. Aportavam para animar o Rio de Janeiro e encontravam recepção muito positiva.” (FARIA, 2012, p.

⁴⁶ Há uma controvérsia por parte dos estudiosos da literatura, uma vez que Antonio José havia nascido no Rio de Janeiro e isso, para Gonçalves de Magalhães, bastava para que fosse considerado escritor brasileiro, a despeito de ter escrito toda a sua obra em Portugal, para portugueses. Guiado pelo critério da nacionalidade, o próprio Gonçalves de Magalhães considerou que “as desgraças de um literato, de um poeta, que concorreu para glória nacional, não podem deixar de excitar interesse e amor, ao menos no nosso país.” (FARIA, 2001, p. 32).

⁴⁷ A história do teatro no Brasil, se levado em consideração que o que se entende por teatro seja a encenação de textos, mesmo que de maneira amadora, inicia-se juntamente com a própria ideia de formação da colônia, ou seja, com a chegada da recém-criada Companhia de Jesus, uma vez que os jesuítas se utilizaram desse artifício como forma de catequização das tribos indígenas e também para comemorar datas festivas em homenagem aos santos católicos.

75). A proximidade da língua e de costumes facilitava a vida dos grupos e atores portugueses, que precisavam adaptar muito pouco ou quase nada os espetáculos.

Essa óbvia operacionalidade, somada à influência da cultura europeia desde a chegada dos primeiros navios, fez com que, ao longo dos anos, essa incursão teatral portuguesa moldasse e ‘formasse’ o público no Brasil. Devido a esse fato, ao se produzir um teatro com um viés de nacionalidade e que buscava constantemente esse aspecto sem nenhuma dificuldade quanto à versão histórica tradicional, alguns historiadores afirmam que o cerne do teatro brasileiro, naquilo que implica modernidade e novos rumos, assim como investimentos das classes empresariais e maiores valores em sua literatura, é inaugurado com a apresentação da peça *Antonio José ou O poeta e a inquisição*, no Rio de Janeiro.

No Brasil, em uma espécie de movimento similar ao da antiguidade clássica grega, a comédia também se efetivou após a tragédia. *Antonio José ou O poeta e a inquisição*, estreou no mês de março de 1838. Sete meses depois, a comédia *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, foi levada aos palcos pela companhia teatral de João Caetano. Primeira peça desse autor, ela foi representada sem divulgação maciça e sem a mesma ambição histórica da peça de Gonçalves de Magalhães, porém é considerada a base da comédia de costumes nacional e da própria dramaturgia do Brasil por muitos historiadores⁴⁸ do teatro nacional como

O juiz de paz na roça, juntamente com as outras vinte comédias escritas por Martins Pena, traz uma autenticidade tipicamente brasileira, retratando de forma completamente fiel as questões pitorescas e nacionais, constituindo um modelo teatral cômico para os seus contemporâneos. Para Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro* (2004), as obras do comediógrafo eram de “feito popular e desambicioso, costurando com observação satírica um aspecto da realidade brasileira.” (MAGALDI, 2004, p. 42). Sua escrita fundamenta-se na sátira; de forma especial, ele satirizava aquilo que era moda, que era mania, mirando assuntos que seriam o mote inesgotável de risos dos futuros comediantes, o próprio jeito brasileiro de ser. Expor nossas características e desvelar isso ao público, bem como as raízes da comédia clássica, é motivo do cômico.

⁴⁸ Múcio da Paixão atribui a Araújo Porto-Alegre os primeiros esboços da comédia brasileira, advinda de originais portugueses ou adaptações de comédias francesas. Porém, contraditoriamente, é o próprio Múcio quem atribui a Martins Pena o título de “criador da comédia nacional”, seguido por diversos outros historiadores.

Satirizar políticos e religiosos, o Brasil como província, como capital, as diferenças entre a população urbana e rural, a sociedade escravocrata e o tráfico de negros. Sobre isso, em “Comédia de costumes” (2012), Vilma Arêas comenta:

Não há como discordar. Aí estão, desdobrados em vários momentos, nossos vícios maiores: a política do favor como mola social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e a má assimilação da cultura europeia importada, que o inspirou a escrever irônicas paródias da ópera, como *O Dilettante*, ou dos melodramas levados à cena por João Caetano. Acrescentem-se a esse rol o contrabando de escravos, os mecanismos de contravenção, a servidão por dívida, comportamentos sexuais e familiares, etc. Esses e outros aspectos que percorriam a sociedade brasileira de alto a baixo são exibidos no palco. (ARÊAS, 2012, p. 125).

As peças de Martins Pena cumpririam a função que uma comédia tem como premissa, ou seja, um certo ou total exagero às situações, denunciar mazelas, mesmo que intuitivamente, por meio da comicidade.

Mesmo que de forma discordante entre os historiadores sobre se é ou não nesse momento que surge a dramaturgia brasileira, torna-se o ano de 1838 um marco para a literatura por estabelecer bases de um estilo que influenciaria muitos outros autores e estudiosos.

Os livros que tratam do teatro brasileiro do século XIX vão certamente apontar, primeiramente para os nomes de maior representatividade para a cena teatral do período, como Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Arthur Azevedo e José de Alencar. Mesmo que caiba o reconhecimento natural a esses escritores, devido à sua importância para o início do teatro brasileiro, poucas ainda eram as peças de temáticas ambientadas em território nacional. Gonçalves de Magalhães tem em Portugal o cenário das suas tragédias; já Martins Pena, em sua infrutífera tentativa de apresentar-se como autor de dramas (1837 e 1841), tem como cenários Itália e Espanha, visto que são locais mais receptivos ao romantismo até a Idade Média. Ao que tudo indica, para os dramaturgos nacionais, o Brasil não apresentava situações ou possíveis motes que favorecessem a construção e ambientação de suas tramas. Poucas eram as tentativas de levar aos palcos eventos passados por aqui, pelo menos para aqueles tidos como grandes autores do período ou mesmo para aqueles que almejavam esse patamar.

A comédia brasileira fundamenta-se na miscigenação, na mistura de formas e estilos cômicos. Tem sua ligação nas celebrações dionísicas, assim como em elementos

das comédias gregas dos séculos V a.C. e VI a.C., romanas, *Commedia dell'arte*⁴⁹ e comédias de caracteres francesas. Mas, talvez, sua principal influência e marca tenham sido herdadas das farsas e da entremez, que tiveram muitas apresentações nas primeiras décadas do século XIX, no Brasil. Arêas (2012) salienta o fato de que, para o historiador Múcio da Paixão, foi Araújo Porto-Alegre⁵⁰ o primeiro a traçar esboços da nossa comédia popular. Porém, desse autor só se tem conhecimento da comédia *Estátua Amazônica*, escrita em 1848⁵¹, posterior à peça *O Juiz de paz na roça* (1838), de Martins Pena. Todas as outras, além de não terem sido encenadas, se perderam em algum momento. De Porto-Alegre ainda pode-se falar da peça *Angélica e Firmino* (1845), que apesar de trazer fortes elementos dramáticos e personagens não totalmente cômicos, é considerada uma comédia. Isso acaba por deixar uma névoa nos estudos sobre a origem da comédia nacional, assim como a da comédia de costumes, que tem por característica a identidade do povo brasileiro.

Múcio da Paixão⁵² ressalta que seria Martins Pena “o verdadeiro criador da comédia nacional” (PAIXÃO, 1936 *apud* ARÊAS, 2012, p. 122) o que, segundo Arêas, foi amplamente seguido e divulgado por outros autores. A comédia brasileira viria abarcar outros nomes durante o século XIX, em especial após a sua segunda metade. Nomes como Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), sucessor direto de Martins Pena, com a ópera cômica *O primo da Califórnia* (1855), além de França Júnior (1838-1890) e Arthur Azevedo (1855-1908), que ajudaram a consolidar a comédia no Brasil, seguindo a premissa das comédias de Pena, mais curtas, em sua maioria com somente um ato. Esses autores dedicaram-se em satirizar e provocar o riso, enfatizando os tipos e costumes dos brasileiros. Falaram sobre a política nacional, relacionamentos, bem como tudo que

⁴⁹ Forma de teatro popular com origem no século XV, na Itália, que se desenvolveu posteriormente na França, permanecendo até o século XVIII. A *commedia dell'arte* surge como oposição à “comédia erudita”, também sendo chamada de *commedia all'improviso* e *commedia a Soggetto*. Suas apresentações eram realizadas nas ruas e praças públicas. As companhias eram itinerantes e possuíam uma estrutura de esquema familiar. Ao chegarem a cada cidade, pediam permissão para se apresentar nas suas carroças ou em pequenos palcos improvisados. Os atores seguiam apenas um roteiro simplificado (*canovaccio*) e tinham total liberdade para improvisar e interagir com o público.

⁵⁰ Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Escritor do romantismo, político e jornalista, pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor e diplomata brasileiro.

⁵¹ “A *Estátua Amazônica* trata-se de uma obra escrita em 1848 e publicada em 1851, depois que todas as comédias de Martins Pena já haviam sido encenadas. Além disso, nem se pode vinculá-la à tradição da comédia de costumes. Porto-Alegre escreveu para satirizar os viajantes franceses depois que o conde de Castelnau expôs no Louvre uma pedra encontrada na Amazônia, tida como uma estátua do tempo das amazonas.” (ARÊAS, 2012, p. 122).

⁵² PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasília, 1936.

pudesse gerar o riso, tendo grande aceitação pelo público, o que reforçou a difusão das peças cômicas, não só no Rio de Janeiro, mas em todo país. Das comédias escritas e encenadas entre os anos de 1830 e 1840 pouca coisa sobrou aos tempos modernos, ou por terem se perdido em algum momento ou mesmo por falta de registro. Talvez, se essas peças tivessem sobrevivido ao tempo, os rumos dos estudos dramatúrgicos nacionais no que tange à comédia poderiam ter sido diferentes.

O fato de grande número de peças de Porto-Alegre terem sido perdidas, somadas a de outros autores que acabaram por ter pouca representatividade devido às contribuições menores para a cena teatral, durante os primeiros anos do período romântico brasileiro, acabou por favorecer Martins Pena e, também, Joaquim Manoel de Macedo, nomes que já em 1850 eram tidos como os mais importantes autores cômicos do Brasil. José de Alencar (1829-1877), em carta para Francisco Otaviano, intitulada *A comédia brasileira*⁵³ no ano de 1857, aponta os nomes dos dois como referências para a comédia nacional. Ainda que na carta o autor de *Iracema* teça comentários muito árdus para com os dois autores, ele não deixa de referenciá-los:

[...]. Dois escritores, é verdade, começaram entre nós a escrever para o teatro; mas a época em que compuseram as suas obras devia influir sobre a sua escola. Primeiro, Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia (ALENCAR, 2001, p. 470).

Pouco mais adiante, continua Alencar:

Depois de Pena veio o Sr. Dr. Macedo, que, segundo supomos, nunca se dedicou seriamente à comédia; escreveu em alguns momentos de folga duas ou três obras que foram representadas com muito aplauso. Podemos dizer deste autor o mesmo que do primeiro: sentiu a influência do seu público; se continuasse, porém, o Sr. Dr. Macedo tem bastante talento e muito bom gosto literário, para que conseguisse a pouco e pouco corrigir a tendência popular, e apresentar no nosso teatro a verdadeira comédia (ALENCAR, 2001, p. 470).

Cabe ressaltar que José de Alencar escreveu essa carta pouco tempo depois da representação, nos palcos, de *O demônio familiar*, de 1857, após as primeiras impressões

⁵³ A carta encontra-se na segunda parte do livro *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil* (2001) de João Roberto Faria, obra que reúne uma série de textos teóricos e críticos sobre a produção teatral a partir do Romantismo.

do próprio autor e do público sobre a repercussão de sua peça. Essa carta, como citado por ele mesmo, soa como uma espécie de defesa da obra. Ele avalia, de maneira severa, os dois autores em nome do que chama de “verdadeira comédia”. Em Martins Pena, admite um talento para observação e linguagem, porém, como julga que em suas comédias o cômico se sobressalta à moralidade, ele acaba por pontuar isso em suas críticas. Já para Joaquim Manoel de Macedo, mesmo com elogios ao seu gosto literário, além de solicitar que deixe de lado a sua tendência popular, Alencar pede também que deixe de fazer suas peças como imitações de outras. Estranhamente, José de Alencar, por não achar aquilo que classificou como uma comédia de verdade, foi buscar nos modelos franceses suas inspirações. Difere-se paródia de inspiração, mas não deixa de ser curioso o fato de que, para ele, uma escola nacional de teatro ainda não houvesse surgido e, ainda assim, cita Martins Pena e Joaquim Manoel de Macedo em sua carta.

Para José de Alencar, a concepção de comédia, ou melhor, de uma “alta comédia” que não recorresse ao popularesco e ao riso fácil, tampouco que trilhasse a linha de algo não nacional, baseava-se, conforme Faria (2012), em dois pontos que para ele seriam básicos. O primeiro: a moralidade, princípio defendido pelo autor e que deveria, em seu entendimento, estar fundamentado nessas comédias; o segundo, a naturalidade, tendo como base a nova ideia de jogo de cena criada por Alexandre Dumas filho⁵⁴, aplicada respectivamente ao texto e ao espetáculo. A alta comédia⁵⁵ de José de Alencar não se restringia somente aos ensaiadores e suas apresentações, mas também os textos deveriam ser regidos por essa premissa. A comédia nacional fundamenta-se, então, não pela alta comédia almejada por José de Alencar, mas sim, naquilo que é popular, inspirada nos costumes populares. E se, por várias vezes, as comédias de Martins Pena soaram como

⁵⁴ Em 1848 Alexandre Dumas Filho, escreve *A dama das Camélias*, que seria levada aos palcos quatro anos mais tarde, em 1852, levantando a discussão sobre temas relativos às conformidades sociais contrapondo-se às questões amorosas. Um embate entre aquilo que é convenção com aquilo que é subjetivo, usando elementos estilísticos de singularidade realista, aliado ao típico moralismo burguês e também à passionalidade característica ao estilo do romantismo. Esse jogo de cena proporcionado por essa mescla criada por Dumas Filho acaba por propiciar a transição do romantismo para o realismo, inaugurando com isso um ‘novo tempo’ para as produções literárias e dramáticas.

⁵⁵ Um teatro voltado para os mais altos gostos, mesmo que carregada por um objetivo moral e civilizador, não lograria êxito entre o público acostumado àquilo que lhes é popular. Mesmo aqueles que pertenciam aos círculos aristocráticos não aceitariam uma peça, ainda que de um grande nome da literatura, que desvela as feridas da classe burguesa. O teatro sempre representou a sociedade, ele também, por diversas vezes, representou aquilo que ela deveria ser, como ideal. Porém é naquilo que tem de encontro com seu público é que ele se fundamenta. Foi assim com José de Alencar, que introduziu em suas peças catequéticas a língua, danças e figuras dos indígenas como forma de se aproximar deles.

ingênuas ou mesmo, segundo Décio de Almeida Prado, em *História concisa do teatro brasileiro* (2000, p. 61), “negligentes com a linguagem”, com vias de provocar o riso, em defesa de Pena e de Macedo, pode-se afirmar que o riso permeia todas as sociedades humanas.

Ainda que em toda a obra aristotélica (*corpus aristotelicum*) não haja um aprofundado e detalhado estudo sobre o riso, o filósofo não deixa de mencioná-lo em *Partes dos animais* (2010)⁵⁶, pois, segundo ele, o ser humano é “o único animal que ri” (ARISTÓTELES, 2010, p. 135) e acaba por classificar o cômico como sendo uma desarmonia de proporções menores, que não apresentam maiores consequências dolorosas. Desse modo, a desarmonia seria algo que contrasta entre o que existe e o que não existe. Aristóteles, com isso, exerce grande influência sobre os estudos do que é risível em relação ao contraste. Dentre os influenciados, o filósofo francês Henri Bergson, em sua obra intitulada *O Riso: ensaio sobre o significado do cômico* (2018), que procurou assinalar a busca pela definição do que é a essência do riso a partir dos processos que o induzem. De forma muito similar a Aristóteles, Bergson (2018, p. 38) afirma que “não há cômico fora do que é propriamente humano”, é algo da natureza do ser humano. O riso origina-se de diferentes fontes, não necessariamente somente do que é oriundo do cômico. O riso pode surgir daquilo que é absurdo, engraçado, grotesco, irônico, satírico, dentre outros; ou seja, não há uma fonte fixa de onde emana o riso. Indiscutivelmente, o riso advém, comumente, de situações que envolvam a comicidade, mas não exclusivamente dela.

Peter Berger, em *O Riso Redentor: a dimensão cômica da experiência humana* (2017) diz que “o humor é uma constante antropológica e é historicamente relativo” (BERGER, 2017, p. 11), assim como o que é ou não engraçado pode variar conforme a época, costumes e elementos que compõem a sociedade. Berger ressalta que “[...] o humor – isto é, a capacidade de perceber algo como sendo engraçado – é universal: não existe cultura humana sem ele. Ele pode seguramente ser visto como um elemento imprescindível à humanidade.” (BERGER, 2017, p. 11). Para o filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton, em *Humor: o papel fundamental do riso na cultura* (2020), o riso é “um fenômeno universal, o que não significa que seja uniforme.” (EAGLETON, 2020, p. 13).

⁵⁶ Escrita por volta de 350 a.C.

José de Alencar ambicionava a mudança dos costumes do público de teatro no Brasil. Seu intento era definir novos padrões para as produções nacionais, desenvolvendo uma comédia ligada ao teatro realista que, de uma maneira geral, se apresentasse mais séria e tivesse como finalidade não a promoção do riso, mas a discussão de costumes.⁵⁷ Segundo Faria (2001), era costume que os dramas românticos e os melodramas⁵⁸ fossem finalizados com alguma aura misteriosa, deixando o público em suspense com “frases ou diálogos de forte efeito” (FARIA, 2001, p. 103). Em nome de um realismo cênico promovido pela comédia realista, José de Alencar abandona esses preceitos, rompendo com os antigos moldes teatrais até então vigentes. Em outras palavras, ficava evidente a proposta do autor em distanciar-se das facilidades cênicas que eram próprias “dos gêneros mais populares” (FARIA, 2001, p. 103), seguindo fielmente os preceitos de Alexandre Dumas filho em sua peça. Mediante a instauração de uma comédia moralizadora, cujo título é *O demônio familiar* (1857), ficou subentendido o seu afastamento do público, provavelmente, não por ser a “produção de um autor brasileiro” (ALENCAR, 2001, p. 79)⁵⁹, mas por não ir ao encontro de uma identificação por parte do próprio público, pois “sem público não há arte alguma que vigore; sem público não há artistas que progridam.” (PORTO-ALEGRE, 2001, 371).⁶⁰

A afirmação de Porto-Alegre encaixa-se perfeitamente na obra e também na vida de Qorpo-Santo. Flavio Aguiar, no trecho que escreve sobre Qorpo-Santo, em “A continuação da comédia de costumes” (2012), inicia seu texto falando que a “visão da comédia de costumes brasileira do século XIX ficaria incompleta sem uma referência ao ‘qazo’ Qorpo-Santo.” (AGUIAR, 2012, p. 250), visto que o autor escreveu suas *qomédias* aos moldes das comédias de costumes do século XIX. Rotulado como louco, sem público,

⁵⁷ Segundo Faria, “O universo da comédia realista é preferencialmente a vida da burguesia, apreendida com visível simpatia pelos dramaturgos, que buscam criar as cenas e os diálogos com o máximo de naturalidade, para reproduzi-la no palco. Ao mesmo tempo, a comédia realista tem feição moralizadora.” (FARIA, 2001, p. 86-87).

⁵⁸ “O melodrama, por sua vez, tem sua popularidade associada com a repercussão obtida pela obra do escritor francês Charles Guilbert de Pixérécourt. Ele é autor de mais de uma centena de peças, que foram representadas milhares de vezes com permanente sucesso de público. Melodrama entrelaça vários gêneros. Contém elementos da epopeia, da tragédia, das narrativas de terror e da comédia. [...], apresenta quatro figuras características: o herói, o traidor, a vítima e o bobo, através de numerosas variações. [...] São três os seus pontos fortes: em primeiro lugar, o espetáculo, que ganha importância sobre o acabamento retórico; em segundo, a felicidade do par romântico, para qual converge a tensão máxima; em terceiro, a mensagem edificante.” (FARIA, 2012, p. 77).

⁵⁹ Parte do livro *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil* (2001).

⁶⁰ Parte do livro *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil* (2001).

teve sua produção literária deixada no ‘limbo’ até sua (re)descoberta, praticamente cem anos depois. Se não há como a arte prosperar sem que o público a ateste e a aceite, mesmo sendo seu autor já conhecido, imagine se esse autor estiver longe dos centros das maiores produções do período e ainda sofrer de perturbações mentais. A redescoberta de Qorpo-Santo não se dá triunfantemente, como em uma dramática reviravolta épica, mas de forma gradual, como uma história contada em vários capítulos, apesar de todo estardalhaço feito após as primeiras apresentações, em palco, de suas peças.

Ele é primeiro citado nos livros que versam sobre a cidade de Porto Alegre, seus tipos populares e suas histórias. Em resenha intitulada “O mundo ao revés” (2001), publicada na Folha de São Paulo, Flávio Aguiar afirma que com a chegada do Movimento Modernista, o dramaturgo foi lembrado de forma irônica⁶¹ como afronta aos intitulados modernos, alegando-se que já havia “[...] um ‘louquinho’ lá nos pampas que fazia isso no século anterior, [e que seus escritos eram] versus de pé-quebrado” (AGUIAR, 2001), pois os poemas do autor gaúcho eram construídos de forma não convencional. Naquele momento, segundo Aguiar, ele não mereceu maior atenção por parte dos modernistas.

Para Arantes (2009) Qorpo-Santo foi elemento de controvérsia após a Semana de 22, promovida por conservadores gaúchos, que lhe conferiram o título de “primeiro antropófago, ou, conforme o escritor Roque Callage, como precursor mundial do futurismo.” (ARANTES, 2009, p. 184). Os modernistas e críticos do período não conheceram a produção dramática do comediógrafo gaúcho, uma vez que “Qorpo-Santo não foi lido por seus contemporâneos e nem sequer pelos escritores modernistas, que o conheciam apenas pelo nome.” (ARANTES, 2009, p. 184).

A reviravolta que retiraria Qorpo-Santo do ostracismo literário ocorreu a partir dos anos de 1960, quando Aníbal Damasceno, Guilhermino Cesar e outros intelectuais do sul do país tiveram acesso a uma parte de suas peças e, empolgados com o que estavam entrando em contato, decidiram levar aos palcos algumas de suas comédias. Dirigidas por

⁶¹ “Em seu artigo “O futurismo”, o poeta regionalista Roque Callage chegou a fazer considerações sobre Qorpo-Santo, baseando-se nas teorias de Marinetti, que até então era considerado um autor de vanguarda e a última palavra no campo das artes literárias. Nesse artigo, Qorpo-Santo é tratado ironicamente como precursor da poesia moderna, em alusão pejorativa às paródias poéticas baseadas em *nonsense* e comicidade do dramaturgo. Na mesma linha critica o escritor Múcio Teixeira, em uma entrevista concedida ao jornal *Reação*, em 18 de julho de 1930, citava-o zombeteiramente com propósito não velado de pichar Marinetti, o futurismo e os que ele chamava de ‘marinettis de cá fechar’.” (ARANTES, 2009, p. 185).

Antonio Carlos Sena, no ano de 1966⁶², as peças, todas escritas em 1866 – *Eu Sou vida; eu não sou morte*, *Mateus e Mateusa* e aquela que, talvez, tenha se tornado a sua comédia mais popular, *As relações naturais* – alcançariam imediato sucesso após sua estreia, colocando Qorpo-Santo no radar de muitos estudiosos interessados em conhecer o autor daqueles textos desconexos.

Qorpo-Santo conseguiu exprimir, de forma inusitada, uma dualidade satírica, em alguns momentos, utilizando-se de elementos da farsa em suas comédias, fora do senso comum vigente no século XIX. Ao mesmo tempo em que propunha temáticas de conceituação moral, ele as rompia, assim como apresentava sequências cênicas pouco convencionais, sempre com o recurso cômico como pano de fundo. Para Fernanda Maia Lyrio, em “Nem todo Qorpo é Santo: recorte sobre a comediografia de José Joaquim de Campos Leão” (2014), outra característica de suas comédias é o uso “recorrente do fluxo de consciência nas falas de suas personagens, bem como os diálogos curtos, truncados e, muitas vezes, sem sentido – algo nada comum se compararmos as suas comédias com a de seus *coetâneos*.” (LYRIO, 2014, p. 68). Por outro lado, vê-se recursos comuns às comédias nacionais, como personagens caricatos e situações com pura intenção de proporcionar o riso, tão usuais em Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo, França Júnior, dentre outros.

Mas, afinal, o que seria o humor nas representações teatrais? Como se delimitaria aquilo que é cômico e qual o papel do riso para a comédia? Não são poucos os autores que se dedicaram a estudar o riso, o cômico, o humor e suas manifestações: Thomas Hobbes (1588-1679), Stendhal, nome de Henri-Marie Beyle (1783-1842), Henri Bergson (1859-1941), Immanuel Kant (1724-1804) e Sigmund Freud (1856-1939) são alguns deles. Segundo Scott Weems, em *Ha! a ciência do humor*. Quando rimos e por quê (2016):

Para muitos de nós, humor é sinônimo de ser engraçado. Alguém que conta uma piada ou nos faz rir é considerado bem-humorado, e ter um senso de humor significa ser rápido em reconhecer uma piada ou compartilhar uma história divertida. No entanto, um exame mais atento mostra que o humor não é sempre tão simples. Por exemplo, porque algumas piadas são hilariantes para

⁶² “[...] este momento foi a noite de 26 de agosto de 1966. Nela estrearam, no palco do Clube de Cultura, de Porto Alegre, três comédias daquele escritor. [...]. A encenação do Clube de Cultura foi, muito provavelmente, a primeira da história. E fez sucesso. [...]. (AGUIAR, 1975, p. 21). A apresentação fez tanto sucesso e teve tamanha repercussão que, a primeira temporada inicialmente agendada para cinco dias, acabou se prolongando até setembro, tendo também de mudar de lugar devido ao aumento do público.

alguns, mas grosseiramente ofensivas para outros? Porque os vilões riem quando estão conquistando o mundo, ou as crianças riem quando lhes fazem cócegas? Porque é (para parafrasear Mel Brooks) que quando eu caio em um buraco é engraçado, mas quando você faz a mesma coisa é trágico? (WEEMS, 2016, p. 9).

Acompanhar o pensamento de Weems (2016) é seguir a lógica de que, mesmo aparentemente sem piadas tradicionais ou algo que seja especificamente engraçado, o cômico surge, nesse caso, da ironia de situações que para nós são inesperadas, completamente irônicas, advindas da inutilidade e da futilidade de algumas situações, e isso nos faz rir porque não temos outra maneira de responder a essas ações. Sendo assim, o cômico é um processo e não um comportamento, e esse processo, em algumas circunstâncias, pode gerar o riso. Não há oficialmente uma maneira de mensurar o cômico, não de forma sólida. Ele não é medido de maneira simplória, como em uma receita que se aplica em todas as suas categorias. Por isso, talvez, a maior parte dos estudos foquem nos mecanismos do riso, que é concreto: ou se ri ou não. Não há meio riso. Desde Aristóteles (384 a.C-322 a.C.), o ser humano atentou-se para o fato de que dentre todas as espécies, ele é o único a rir. Para Bergson (2018),

[...] o mecânico sobreposto ao vivo. O ser vivo de que se trata aqui é um ser humano, uma pessoa. O dispositivo mecânico, ao contrário, é uma coisa. Portanto, se considerarmos a imagem sob este aspecto, o que faz rir é a transfiguração de uma mecânica para a ideia mais vaga de coisa em geral. Teremos uma nova série de imagens risíveis que serão obtidas atenuando, por assim dizer, os contornos das primeiras e que nos levarão a essa nova lei: Riremos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de uma coisa. (BERGSON, 2018, p. 61).

Bergson (2018) diz não ter como objetivo a definição da essência do cômico, mas apenas intenciona apresentar como ele se dá. E, para isso, institui como uma dessas configurações a sobreposição daquilo que é mecânico de suas formas, predominantes na natureza, sobre aquilo que é humano, flexível, é o ‘tropeção’, é a queda não esperada. Algo que se apresenta como desarranjo, desajeitado. Em Eagleton (2020), o riso oferece um paradoxo, conotando que embora seja puramente uma questão de significante, “um som sem sentido” (EAGLETON, 2020, p. 14), ele também é socialmente codificado, ou seja, embora seja uma ocorrência física, que se dá de maneira espontânea (em sua maior parte), é algo socialmente específico, estando no “limiar entre natureza e cultura” (EAGLETON, 2020, p. 14), carregado de significação em si. Afinal, ri-se de algo ou alguém.

Tomemos, como exemplo, *Escola de Mulheres* (1662), de Molière, comédia construída a partir da figura de Arnolfo, que sempre fora um acusador, não se salvava nem mesmo seus amigos quando o assunto era apontar as desventuras da vida conjugal. O comediógrafo francês, a todo instante, usa da repetição de que ele – Arnolfo – é precavido quanto a isso, e que para que não tenha o infortúnio de ser traído, trata de bem organizar todo um aparato, trancafiando sua pretendida esposa, Inês, e tratando por deixá-la ‘o mais burra possível’ para que não corresse o risco de saber das coisas mundanas e, assim, não pudesse lograr o destino daqueles que ele tanto zombou. O cômico vem do fato de entendermos que todos os esforços de Arnolfo foram em vão, pois apesar de todas as suas artimanhas, ele já estava sendo enganado o tempo todo. A repetição, a qual o autor insistentemente nos expõe, acaba sobreposta de imediato, causando o efeito do cômico, pois não era esperado que a figura do traído o fosse daquela maneira. As comédias de Qorpo-Santo partem de um recurso muito similar, porém sem a construção lógica à qual o desfecho nos leva. Há, em Molière, um curso que conduz o texto de forma compreensível ao desfecho almejado, o que não ocorre no comediógrafo gaúcho.

2.1 Um Santo qômico – A qomédia de Qorpo-Santo

“O universo nasceu de uma enorme gargalhada. Deus, o Único, qualquer que seja seu nome, é acometido – não se sabe porquê – de uma crise de riso louco, como se de repente ele tivesse consciência do absurdo de sua existência.” (MINOIS, 2003, p. 21). Assim Georges Minois inicia seus escritos sobre o riso, no livro *História do riso de do escárnio* (2003), após citar um antigo papiro que descreve como Deus teria criado o universo; não por meio da palavra⁶³, mas sim, por meio do riso, da gargalhada. Contrapondo ‘riso’ e ‘palavra’, pode-se interpretar o primeiro termo como uma manifestação do absurdo, do selvagem; e o segundo como algo mais civilizado. Sendo assim, o universo teria surgido não por meio da ordem, imposta, nesse caso, pela palavra, mas sim da desordem, do caos oriundo do riso.

⁶³ Na Bíblia cristã, no livro do Gênesis, Deus criou o mundo a partir de uma ordem, “Deus disse” e então, tudo foi criado. (Gn 1, 1-31). Também no Novo Testamento há outra menção, no Evangelho de João, capítulo I, versículo primeiro, onde consta: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” (Jo 1, 1).

As comédias de Qorpo-Santo são concebidas a partir do caos em que a vida do autor se encontrava. Foi durante os “*seis meses de huma enfermidade*” em que esteve recluso, internado em uma instituição para pessoas com perturbações mentais, que Qorpo-Santo escreveu a sua dramaturgia.

Uma obra que contribuiu para os estudos sobre Qorpo-Santo, oferecendo elementos para abordagens críticas sobre sua dramaturgia, foi *O teatro na estante: estudo sobre dramaturgia brasileira e estrangeira* (1998), de João Roberto Faria, onde o autor estabelece conexões entre a tradição cômica e as peças do autor gaúcho. Faria busca em Bergson, e outros autores que estudaram o cômico, fundamentos para seus estudos e aponta que Ionesco e Qorpo-Santo recorrem aos mesmos mecanismos de comicidade, porém com diferenças pontuais entre ambos. Segundo Faria, as bases do cômico às quais os autores recorreram são as mesmas, uma vez que se utilizaram da sátira, do grotesco, agressões e todas as características do baixo-cômico. No entanto, suas aplicações dramáticas para esses elementos diferenciam-se na medida em que,

Ionesco é um escritor sofisticado, que começou a escrever sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, conscientemente preocupado em romper as amarras do teatro realista e em buscar um caminho novo para exprimir as angústias e as dúvidas de um tempo dilacerado pela ação brutal do homem. Qorpo-Santo foi um escritor provinciano, que escreveu ora em sua lucidez ora em sua loucura uma obra desigual, com momentos geniais, sem dúvida, mas sem a amplitude e a significação do Teatro do Absurdo (FARIA, 1998, p. 94)

Faria não faz demérito do dramaturgo gaúcho, mas investiga as escolhas dos ‘processos de criação’ entre ambos, o que deixa evidenciada a intencionalidade de Ionesco em sua criação, enquanto o teatro de Qorpo-Santo “não é cerebral; jorra do fundo de uma mente atormentada, que não consegue integrar o dualismo em que se acha mergulhada.” (FRAGA, 1988, p. 22). A diferenciação entre as intenções dos autores fica ainda mais clara no contexto de Esslin (2018), pois, de acordo com ele, a intenção de Ionesco era que o teatro deveria operar com “táticas de choque”, onde “a própria realidade, a consciência do espectador, seu equipamento normal de pensamento – a linguagem – devem ser derrubados, virados pelo avesso.” (ESSLIN, 2018, p. 125). Ionesco fez com que o espectador se deparasse de frente com a realidade, a nova realidade que era ali proposta. Qorpo-Santo segue um padrão do teatro oitocentista, mesmo nele não se encaixando. O comediógrafo, diferentemente de Ionesco, não se preocupa com as

soluções estéticas de sua escrita. Suas personagens acentuam-se como caricaturas, constituindo-se em cena para servir a propósitos satíricos, tendo duas funções básicas: fazer rir e exprimir o que pensa o autor.

Anatol Rosenfeld (1912-1973), em “Literatura e personagem” (2002), assevera que, ontologicamente, a ficção pode ser definida de forma nítida, independentemente de suas personagens; porém, o critério mais óbvio é o epistemológico, por meio delas. Ainda que por intermédio de um “discurso especificamente fictício – a estrutura peculiar da literatura imaginária” (ROSENFELD, 2002, p. 27), são nas personagens que a ficção se constitui. As personagens das comédias de Qorpo-Santo trazem em si os discursos conflitantes entre a moral aceita na época e a vazão dos impulsos sexuais colocados pelo dramaturgo. A mente do autor, por onde surgem essas ideias, são também o local onde esses conflitos nascem, operando sempre em embate. O riso parte quase sempre da transgressão das personagens ao sucumbirem a esses impulsos, fugindo do que versa a moralidade.

Aristóteles, na sua *Poética* (1993), ao comparar o poema épico e a tragédia, entende que ambos falam do homem. No entanto, na tragédia, destinada à encenação, a ação é vivida pela própria personagem, diferentemente do épico. A personagem da tragédia não necessita de um narrador. Décio de Almeida Prado, em “A personagem no teatro” (2002), ao correlacionar esse pensamento ao teatro diz que

A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo a as pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação [...] (PRADO, 2002, p. 85)

Qorpo-Santo viabiliza que seus personagens contem suas histórias, fazendo com que a situação que criou (em alguns casos vivida por ele) seja submetida aos olhos do seu público⁶⁴ para receber a verdade que tem a dizer. Em “A personagem do romance” Antonio Candido⁶⁵ (2002) indica que há uma relação “entre o ser vivo e o ser fictício,

⁶⁴ Não há, até hoje, registro que aponta que alguma obra do autor tenha sido levada aos palcos enquanto ele estava vivo. Mesmo após sua morte, os primeiros registros de apresentações datam do ano de 1966.

⁶⁵ Antonio Candido, em “A personagem do Romance” (2002), ao teorizar sobre a personagem a partir do romance, diz que: “A personagem é um ser fictício, expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, na criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, algo que, sendo uma criação da fantasia, a impressão da mais lídima verdade existencial.” (CANDIDO, 2002, p. 55).

manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” (CANDIDO, 2002, p. 55). As personagens de Qorpo-Santo têm como incumbência contar a sua história, empregando soluções cômicas, uma vez que peças de comédia tinham público certo. O dramaturgo, ao que tudo indica, não tinha afeição pelo teatro realista e dramas românticos do século XIX.

O caos encontrado no teatro de Qorpo-Santo é o desejo da palavra. Apontado como monomaniaco, é por meio da palavra que ele expõe seu caos pessoal, construindo uma obra que se alicerça em situações sem sentido, desconexas, mas que fluem de um intenso desejo de se encontrar ordem. Não são poucas as cenas do grotesco, com xingamentos e agressões físicas que levam à perda de partes do corpo, vulgaridades e insinuações de cunho sexual. O contraste entre as comédias de Qorpo-Santo e as de autores como José de Alencar e Quintino Bocaiuva (1836-1912) são gritantes. Para autores realistas, a diferença entre o bom e o mau era parte do seu projeto moralizador, sendo as personagens boas aquelas que são exemplos de pais e mães de família, que não são tentadas por paixões passageiras, mas fiéis ao amor conjugal; enquanto os maus são os que cedem aos vícios e apresentam desvios de conduta.

Na obra de Qorpo-Santo, as coisas configuram-se exatamente no sentido oposto, pois, a todo momento, há uma quebra dessas convenções. Há, sim, a busca pelas orientações morais, mas elas são subvertidas constantemente, como pode-se observar em *As relações naturais*, peça que tem como enredo duas histórias: a de um escritor com voraz apetite sexual e a de um pai de família que descobre que sua casa é um bordel, conduzido por esposa e filhas, que tramam um plano para darem-lhe um susto, enforcando-o. Tal plano é concebido na cena segunda do quarto ato:

ELAS – (*umas para as outras*) – preparemo-nos para pregar um susto neste Mariola! Já que ele não quer obedecer aos nossos chamados espirituais e ao das outras mulheres, já que é preguiçoso, vaidoso, ou orgulhoso, ao menos lhe pregamos um susto!

TODAS – Apoiado! Apoiadíssimo! Ou ele há de ser obediente às Leis, ou haveremos de enforcá-lo, ainda que seja só por alguns momentos e divertimento! Deixemos ele vir (QORPO-SANTO, 2012, p. 163).

Em outra cena, que sugere uma situação incestuosa, a jovem Mildona se apresenta a Malherbe como sua filha para depois dizer que o pai estava enganado, que ela sempre foi a mulher a quem ele “em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor.”

(QORPO-SANTO, 2012, p. 161). Pouco antes dessa passagem, vê-se que as filhas do protagonista, juntamente com sua esposa, mantêm em casa um bordel, sendo todas prostitutas, como pode ser lido na passagem onde um homem tenta adentrar o recinto:

UMA DELAS (para um indivíduo) – Que quer o senhor aqui?
 OUTRA (*puxando-o por um braço*) – O que faz?
 OUTRA – Quem o mandou cá?
 OUTRA – Não sabe que sempre foi um 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!
 ELE – Minhas santinhas; (*com muita humildade*) minhas santinhas, eu queria dormir com vocês essa noite.
 ELAS – (*dando uma grande gargalhada*) – Ah! Ah! Ah!
 UMA (para outra) – Não queres ver, Mana, o desaforo, a petulância deste estúrdio!? Querer passar conosco a noite quando nós sabemos que ele é conde e tem filhos carnaís!
 OUTRA – Ah! Ah! Ah! Se fossem só os carnaís era nada (*batendo no ombro da que primeiro fala*); os espirituais é que é; que não têm conta.
 OUTRA – Ele já está esquecido que os discípulos o fizeram padre eterno e que por isso não deve tocar em carne.
 TODAS – (*apontando com o mostrador*) – Já, seu maroto, rua! Senão... (QORPO-SANTO, 2012, p. 156).

A contradição das personagens é justamente o ponto do humor de Qorpo-Santo. Como visto, as filhas e esposa de Malherbe, que são meretrizes, mantêm um bordel, porém seguem os preceitos morais ao não aceitar que uma pessoa casada e que tem filhos frequentem sua casa. Ou seja, alguém que é casado, segundo as leis do matrimônio, não pode frequentar um prostíbulo, fato que fica evidente na fala das irmãs. Em outro ponto, elas querem pregar um susto no pai por não seguir o que versa a “Lei”. Já para o Impertinente é justamente o contrário, pois ele é a figura do devasso que está tentando o tempo todo ter relações com a jovem Intérpreta, mas ela representa a dignidade, integridade moral e, por isso, foge do desejo voraz de Impertinente.

IMPERTINENTE – É uma das melhores que se pode encontrar nos maiores rebanhos desta...
 INTÉRPRETA – Pois chama de rebanho às famílias que habitam essa cidade!?
 IMPERTINENTE – Pois o que é mais triste que um grande rebanho de ovelhas merinas!?
 INTÉRPRETA – Eu sempre considerei de outro modo: sempre entendo que a mulher como homem é um ente que deve ser por todos respeitado, como a segunda primorosa obra do Criador; e que, assim não sendo, só milhares de males e transtornos serão observados na marcha geral da humanidade!
 IMPERTINENTE – Hã! Hã! Hã! A menina está no mundo da lua! Ainda crê nas caraminholas que encaixam na cabeça, de seu avô torto, visto que, segundo as últimas participações espirituais que tivemos, o direito há muito que é morto!

INTÉRPRETA (à parte) – Em que cai eu, acompanhando este mono! Isto é um monte de carnes, sem lei, sem moral, sem religião! Mas ainda é tempo! Quando menos pensar, desapareço de sua presença, como a escuridão ao brilhar da lua! Não me logras, velho enjoado (QORPO-SANTO, 2012, p. 153-154).

O humor desta peça está na dualidade, na ‘quebra’ de uma possível ordem linear, assim como de expectativa comum. A comédia traz, de forma cíclica, essa natureza oposta de suas personagens. É recorrente o autor usar, sem ponderar, essas oposições, num jogo de ir e vir como recurso cômico. São prostitutas que apresentam características de normas morais, é o moralista que é adúltero, o criado que quer ser amo. Bergson (2018), ao discorrer sobre seu conceito de ‘boneco de molas’, ao tratar da ideia de mola moral, ressalta a tensão e distensão da ideia que se repete. O autor francês nos convida para um exercício imaginário:

Imaginemos agora uma mola moral, uma ideia que se exprime, que é reprimida e volta a se exprimir, um fluxo de palavras que se lança, que é calado e sempre se repete. Teremos novamente a visão de uma força que se obstina e de uma outra teimosia que a combate. Mas esta visão terá perdido sua materialidade. Não estaremos mais no Guignol; estaremos assistindo uma verdadeira comédia (BERGSON, 2018, p. 35).

Em *As relações naturais*, essa força que se tenciona é a tentativa de afirmação das personagens de Qorpo-Santo, que constantemente subverte o sentido de seu próprio texto. O humor é construído tendo como base a repetição, que é um dos preceitos mais usuais da comédia clássica. A peça, em geral, é construída em cima do dicotômico, há um constante embate entre a moral do casamento e o apetite sexual das relações extraconjugais. A casa representa acolhida e o amparo do lar, mas ao mesmo tempo é o ambiente insustentável do qual Malherbe quer sair. Outro ponto da casa é o bordel, que é o lascivo lugar onde aqueles que procuram infidelidade vão, mas é também o local onde as meretrizes demonstram seus valores morais. As filhas aparentam a doçura cândida, mas também apresentam a perversão impudica. O criado é servo, mas quer ser servido. Tudo converge de forma a gerar o riso. Segundo Arantes (2009, p. 182), “tudo conflui no universo dramático da comédia e não como uma postura convincente contra a moralidade patriarcal.”

Ainda segundo Arantes (2009), o que acontece é uma inversão nas situações, uma vez que parte das mulheres a defesa de uma moralidade patriarcal. Qorpo-Santo conduz o leitor, que acolhe sem objeções a crítica moralista, que é o fio guia do ‘labirinto’ que se

estabelece em seu texto. Ao se aproximar do desfecho da peça, onde tudo parece já estar estabelecido, o dramaturgo corta o ‘fio’, deixando seu espectador sem aparente direção. O que acontece, além da passagem em que o criado, curiosamente chamado de Inesperto, atira nas filhas de Malherbe os membros do seu amo recém enforcado, é que ele, que outrora traía seu chefe com sua própria esposa, é quem dá a lição de moral nas mulheres da casa. É ainda mais estranho o fato de que, pouco após a saída do criado, elas simplesmente começam a cantar, como se celebrassem a mudança em seus desejos naturais.

O aspecto inverso em *As relações naturais* está ligado diretamente à ironia que porta em si uma carga de potenciais situações cômicas, nem sempre indutoras do riso, mas que se constituem como humor. Conforme Antonio Martins, em *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. Uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo (1988), no “cerne da ironia está o sentimento do contrário.” (MARTINS, 1988, p. 21). Outro autor que trata da ironia é Muecke (1995), no seu livro *A ironia e o irônico* (1995). Baseado em Aristóteles, Muecke situa uma oposição entre o que nomeou de *eironéia*, que é uma dissimulação em forma de autodepreciação; e a *alazonéia*, que é uma dissimulação repleta de convencimento.

Qorpo-Santo acusava sua esposa, dona Inácia, de ser amante do juiz que o interditou, tudo isso por cobiça aos seus bens⁶⁶, herdados de seu pai. O casamento do dramaturgo com Inácia Maria de Campos Leão, em algumas passagens da *Ensiqlopédia*, é alvo de xingamentos e outras ofensas, assim como nas peças onde as relações matrimoniais são retratas com adultérios, conflitos e injurias entre casais.

Em *O marinheiro escritor*⁶⁷, comédia com muitas personagens (vinte e nove ao todo), dividida em dois longos atos, a personagem Mario, marido de Janicota, faz galanteios a fim de se “entreter” com a personagem Vizinha, que não cede: “Pois fique sabendo que eu não posso servi-lhe de entretrimento!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 73). Em outro cena, a personagem Isolino quer com Janicota, esposa de Mário, ter um “o amor intrínseco de V. Exa.; depois, o contrato de casamento para ser celebrado [...]” (QORPO-

⁶⁶ “Tais bens não eram nada modestos, constando imóveis no valor de um conto e seiscentos mil réis, uma soma alta no período, algumas ações de companhias, terrenos, dinheiro, moveis refinados, revólveres e relógio de ouro (ARANTES, 2009, p. 171).

⁶⁷ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 67-94.

SANTO, 2012, p. 75). Na mesma peça, Qorpo-Santo parece atacar de forma incisiva os funcionários públicos que exercem mal o seu trabalho:

MITRA – Sabe o senhor o que precisava fazer-se a meia dúzia de empregados públicos? Enforcá-los! Já tem sido o seu procedimento irregular ou contrário aos direitos dos outros homens, ou transgressões das Leis – a causa, e está sendo de milhares de desgraças, que estúpidos, observamos e lamentamos no estado! (QORPO-SANTO, 2012, p. 86).

O texto parece ser escrito tendo como base fragmentos da vida de Qorpo-Santo, uma vez que há constantes embates entre esposos e esposas. Outra personagem de nome Leão vive a escrever cartas para autoridades, além de outra que demonstra extremo carinho por suas três filhas pequenas. Aqui, a personagem Inesperto quer que aqueles que não cumprem com as leis sejam enforcados. “TODAS – Apoiado! Apoiado! Enforcuemos tudo quanto é autoridade que nos quer estovar de gozar, como se estivéssemos em um paraíso terreal!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 165). Nessa cena, Qorpo-Santo expõe um descontentamento para com os funcionários públicos. Na mesma fala, ele dá indícios do desfecho que iria trazer, como se lê, “Deus vingará os inocentes e flagelará os criminosos, é quanto basta.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 86). Em outro trecho, ao mesmo tempo que propõe uma punição para aqueles que não cumprem sua função de maneira correta, ele usa os próprios mecanismos da lei como fluxo de pensamento de sua personagem, como em “Vou lavar a sentença de morte ou de penas a todos os funcionários públicos que mal cumprem os seus deveres!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 87). Nesse mesmo trecho, de forma cômica, por meio da personagem Enciclopédia, é exposto uma espécie de testemunho de seu sofrimento. O autor, em tom de humor, ‘expõe’ suas sequelas, colocando suas angústias como forma de lamento sobre sua própria condição.

Com essas violências, puseram minha família a rolar; não podendo destruir-me, mataram uma pessoa, a minha queridíssima filha; e agora parece tentar-se nova destruição em alguma outra pessoa da mesma! Isto é crueldade inqualificável. Não serei o brasileiro!? Não terei direito a viver do produto do meu trabalho? Não devem ser garantidas pelas autoridades, visto que o é pelas leis, na minha vida e propriedade!? Não será isso o que a nação inteira quer..., que cada qual goze o produto do que lícitamente adquiriu e possuiu? Parece que sim. E por que se há de mim querer tirar uma parte, que não devo e que não devem!? Hei de falar ao senhor presidente; e a ele perguntarei se meu procurador em Alijubarrota, se o ex-comandante da guarnição daquela cidade e se a tesouraria geral têm mais direito sobre uma casa que comprei, paguei e que, por todos esses fatos, sou seu legítimo e verdadeiro dono ou proprietário! (Sai.) (QORPO-SANTO, 2012, p. 87).

Finalizando, um juiz vai até a casa de Enciclopédio, em diligência, juntamente com um meirinho e também um escrivão, mas eis que agora, tomado por seus direitos, ele xinga e agride a ambos. Ao final, Qorpo-Santo retoma o que havia escrito anteriormente a respeito de açoitar aqueles que tentaram ‘arruinar’ Enciclopédio, tomando sua casa, usurpando seus direitos e posses.

ENCICLOPÉDIO (*desenrolando um chicote que tinha na cadeira em que estava sentado*) – Agora pagam com o lombo o que há tempos me fizeram com a pena! (*Dá uma chicotada no juiz, este corre mas não acha a porta para sair; dá no escrivão, no meirinho; a estes acontece o mesmo, e andam em roda da sala gritando.*) Agora não é como antes. Não é. Não é. (*o chicote trabalha sempre, até que fica Enciclopédio sozinho.*) Eis o prêmio que tarde ou cedo esperar sempre devem os criminosos!... (*Corre o pano.*) (QORPO-SANTO, 2012, p. 94).

Qorpo-Santo finaliza *O marinheiro escritor* com uma ação que exprime um aparente desejo. Cumpre-se a justiça e também se sacia uma vontade. Para o autor, não eram todos os que poderiam ocupar um cargo público. Somente algumas pessoas da sociedade teriam como fazê-lo. De acordo com Arantes (2009), para Qorpo-Santo, esses cargos deveriam ser ocupados somente por aqueles que já possuem certa idade, os jovens estavam descartados. Na visão do autor, para que uma autoridade fosse respeitada, ela deveria ter como preceito três qualidades fundamentais:

1º Intelijencia cultivada conforme o cargo que ocupão; 2º Enerjia bastante para cumprir e fazer cumprir as leis do Estado ou de parte deste; 3º Justiça, para que não fiquem impunes delinquentes que fizeram-se taes – derramando lágrimas e muitas vezes o sangue d’innocentes victimas de seus crimes (QORPO-SANTO⁶⁸ *apud* ARANTES, 2009, p. 153).

O dramaturgo faz da autoridade, seja a do estado ou a divina, a base da construção do seu pensamento a respeito da sociedade e as insere em seu texto. É o estado regido pela igreja, que estabelece e faz com que se cumpram os princípios de ordem moral e de justiça. E somente aqueles dotados dos atributos supracitados podem agir para que se cumpram esses princípios.

⁶⁸ QORPO-SANTO. **Ensiqlopédia**. Vol. 7. p. 37.

*Mateus e Mateusa*⁶⁹ trata de forma grotesca uma conflituosa relação entre esposo e esposa – ambos com idade de 80 anos – na qual as agruras da convivência trouxeram sequelas inúmeras, desde a falta de respeito à agressão física. Soma-se a essa situação, as filhas do casal, que acentuam ainda mais o tom grotesco da peça. Mesmo aparentando terem 10 anos de idade, elas tentam tirar proveito do seu velho pai. A total falta de respeito e cumplicidade entre o senhor Mateus e a senhora Mateusa soa completamente inversa aos tipos de casais vistos nos palcos dos oitocentos, mostrando para a sociedade as refrações de toda uma circunstância de tumultos.

Bergson, ao abordar o efeito cômico dos gestos e movimentos, diz que “*as atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que seus corpos nos fazem pensar em um simples mecanismo.*” (BERGSON, 2018, p. 49, grifos do autor). Quando os gestos enrijecidos dentro de uma mecânica – já construída – fogem ao que se espera deles, cria-se o efeito do cômico, uma vez que se torna mais apreensível a proposta daquela ideia. O autor francês explica o conceito usando a figura do orador, em que o gesto e a palavra são como rivais, pois a todo instante ele – o gesto – quer servir como intérprete, tomando o lugar da palavra. Ressalta, ainda, que o gesto só irá surtir o efeito do cômico se “seguir o pensamento no detalhe de suas evoluções.” (BERGSON, 2018, p. 50). Essa construção pode ser vista em *Mateus e Mateusa* de forma muito clara. A peça se inicia, ainda que já demonstrando o tom do embate do casal, de modo contido. Mas, à medida que os ânimos se alteram, também a rispidez entre o casal aumenta, evoluindo das palavras para xingamentos e, na mesma proporção, as personagens automatizam e exageram nos gestos, culminando com objetos atirados e partes dos corpos arrancadas.

MATEUS (*gritando*) – Ai! Cuidado quando atirar, senhora d. Mateusa! Não continuo a aceitar seus presentes se com eles me quiser quebrar o nariz! (*Apalpa este e diz:*) Não partiu, não quebrou, não entortou! (*E como nariz tem parte de cera, fica com ele assaz torto. Ainda não acaba de enndireita-lo, Mateusa atira-lhe com outro de História Sagrada, que ele bate numa orelha postiga, que, por isso, com a pancada, cai, dizendo-lhe:*) Eis o terceiro e último que lhe dou para... os fins que o senhor quiser aplicar! (QORPO-SANTO, 2012, p. 147).

⁶⁹ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 135-148.

O efeito do cômico está justamente na progressão do conflito, à medida que os gestos, nesse caso, as agressões que acompanham as palavras vão acontecendo. O que se pode visualizar em cena tem seu efeito risível, pois aquilo que é apresentado “não se trata mais da vida, mas de um mecanismo instalado na vida e que imita a vida. Trata-se do cômico.” (BERGSON, 2018, p. 50). Há duas outras situações que chamam a atenção em *Mateus e Mateusa*: a primeira refere-se à passagem acima e outra, alguns momentos antes, em que mais uma vez se nota uma referência crítica às leis e à religião. A senhora Mateusa joga diretamente no nariz de Mateus um exemplar do Código Criminal, dizendo, “[...] E ainda me fala em leis da Igreja e civis, como se alguém fizesse caso de papeis borrados! [...]” (QORPO-SANTO, 2012, p. 146-147).

Tais assuntos são recorrentes nas peças do comediógrafo, de forma a ressaltar a importância do cumprimento das leis, porém são apresentados mecanicamente, em termos bergsonianos, de modo a gerar o efeito cômico. O embate se configura no campo do cômico absurdo – gerado pelas agressões – para a ironia – gerada pelo objeto que serve para a agressão. Ele atribui importância do seguimento dos atributos da lei, cumprindo seus preceitos, como forma de edificação da moral do homem e da nação, como na fala de Mateusa: “[...]. Quem é que se importa hoje com leis (atirando-lhe com o Código Criminal), [...]. Pegue lá o Código Criminal, traste velho em que os doutores cospem e escarram todos os dias [...]” (QORPO-SANTO, 2012, p. 147). O texto insiste na crítica de que as leis não eram seguidas por meio da personagem Mateusa, que despreza por completo o livro que as contém. Mas o autor extrapola a situação, invertendo, também nessa peça, a situação, quando Mateus, ao pegar e referir-se ao Código Criminal, propõe

MATEUS – [...] Obrigado pelo presente: adivinhou ser coisa de que eu muito necessitava! (*Mete-o na algibeira. À parte:*) Ao menos servirá para algumas vezes me servir de suas folhas, uma em cada dia que estas tripas (pondo a mãos na barriga) me revelarem a necessidade de ir à latrina. (QORPO-SANTO, 2012, p. 147).

Rimos da ironia que o autor propiciou, porque até então acreditávamos que aquele livro seria, para a personagem, algo de valor, pois pouco tempo antes Mateus usava a lei como aparato para persuadir sua esposa. O que há de risível na situação para o leitor é a existência pré-estabelecida – o fluxo normal da ação – que seria a reação do velho Mateus em se enfurecer ou mesmo revidar por ter recebido na face uma ‘livrada’, sobreposta pelo involuntário – mecânico sobreposto – que é a reação que de fato teve. A situação irônica,

caso tivesse sido representada durante o período em que Qorpo-Santo viveu, poderia ter sido devastadora para aqueles que em palavras viviam versando sobre as leis e a moral, mas que em atitudes, de forma metafórica, faziam o mesmo que o senhor Mateus. Para Martins (1988), é justamente nisso que se encontra o poder da ironia como uma das categorias do cômico, pois o “poder iconoclasta da ironia, a força demolidora que ela porta, faz desse recurso humorístico a mais temida das armas por parte das vítimas do riso.” (MARTINS, 1988, p. 21).

A segunda situação se dá exatamente em uma ação que parece se repetir, onde Mateusa atira o livro das Escrituras Sagradas em Mateus. No entanto, dessa vez, Qorpo-Santo rompe novamente a expectativa ao arrancar fora a orelha do velho. Nesse caso, o que traz o sentido cômico é justamente a forma grotesca dos acontecimentos. O uso do ridículo, na figura do velho, fornece o entendimento do conceito de ‘feiura cômica’. Mateus tem parte do nariz feito em cera, que fica torto com o primeiro golpe e, no segundo, perde uma das orelhas. Dessa maneira, Qorpo-Santo constrói o cômico também por meio do ‘estranho’ ao apresentar para o leitor a figura de Mateus como um velho que arrasta de uma das pernas, tem reumatismo, chagas de feridas e é calvo. O aspecto físico de Mateus corresponde à sua própria vida, toda ‘torta’ e cheia de erros. Trataremos mais especificamente a respeito das características grotescas desta peça no próximo capítulo.

Sua fisionomia é a cristalização de sua personalidade, que tem por objetivo transparecer ao público justamente como se apresenta. Aristóteles, na seção V da *Poética* (1993), já tratava do feio e disforme, da máscara cômica como um dos recursos da *Comédia*, pois, segundo o autor, trata-se de uma imitação para a qual os “de mais baixas inclinações” (ARISTÓTELES, 1993, p. 29) são voltados. As deformidades de Mateus agem em favor do risível, não envolvendo qualquer tipo de dor – característica aparente pela descrição do personagem –, elas representam o ridículo e o vergonhoso. É o riso daquilo que é defeituoso, “o ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 35). A expressão cômica, nesse caso, tende a ser algo que não gera expectativa, mas que acaba por entregar algo, gerando a situação cômica. O expectador já tem uma visão, mesmo que mental, de como é Mateus, que se estabelece daquela forma. Ela por si só já gera o riso devido à sua condição grotescamente cômica. Ao ter partes do rosto entortadas e arrancadas, refaz-se a condição

já cristalizada daquela face, fazendo surgir uma nova situação que gera o riso. Nela, segundo Bergson (2018), o feito do cômico é maior “quanto mais ele nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade seria completamente absorvida.” (BERGSON, 2018, p. 47).

Como já salientado, ao que tudo indica, devido às urgências de sua escrita, Qorpo-Santo parece estabelecer um ‘fluxo contínuo’ para a construção de suas peças, havendo uma linearidade desconstruída, em alguns momentos, durante o processo. Na peça *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*⁷⁰, faz-se necessário que o leitor entenda, sem qualquer aviso prévio, que a personagem Esculápio passa a se chamar Larápio no transcorrer do texto. Tudo parece escapar ao entendimento quando se trata de tentar estabelecer uma linha de raciocínio frente às comédias de Qorpo-Santo, pois não há um fio condutor que torne confortável a leitura. Ao entrarmos em uma aparente ‘zona de conforto’, somos rapidamente catapultados por invertidas situações. Com isso, as convenções ou pré-convenções que vão sendo ‘plantadas’ pelo autor no decorrer de suas histórias desmoronam-se antes mesmo que percebamos como isso aconteceu.

Qorpo-Santo inicia *A impossibilidade da santificação; ou A santificação transformada* (1886)⁷¹ com uma passagem chamada “Explicação”, onde ele contextualiza a existência, na província de São Pedro do Sul, de um homem que sempre foi digno de respeito, mas que havia sido forçado a deixar seu último cargo, pois “cheia sua cabeça de Luz Divina, começou a profetizar.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 43). Confunde-se, por vezes, texto com relato autobiográfico, onde o escritor discorre sobre a condição dos estudos acerca do “direito pátrio e da Escritura Sagrada” (QORPO-SANTO, 2012, p. 43) e o embate travado entre esse homem, não identificado no texto, e sua esposa. O comediógrafo não faz recomendações sobre a “Explicação”; não se sabe se deve ou não ser narrada, caso ganhe os palcos. Porém uma das personagens, cujo nome é CS, pode ser remetida ao autor, por analogia.

As personagens, ao todo trinta e uma, têm suas falas estruturadas de uma maneira muito similar aos verbetes existentes na própria *Ensiqlopédia*. São falas curtas em alguns casos, assim como as cenas. A peça também traz, em um dos momentos mais cômicos, o embate entre um amo e sua escrava, revelando a relação conflituosa existente entre

⁷⁰ In: QORPO-SANTO. Teatro completo. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 25-40.

⁷¹ In: QORPO-SANTO. Teatro completo. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 41-66.

ambos. As personagens Helbaquínia – a escrava – e Bipedal – o amo – conversam entre si, porém, ao mesmo tempo, parecem apenas expressar pensamentos. Ela diz que o amo lhe ordenou que chegasse mais cedo, mas, se obedecesse, ela seria uma criada e não ama e, então, se nega a cumprir a ordem do amo. Qorpo-Santo recorre, mais uma vez, à ironia como forma de provocar o riso. Em uma análise superficial, pode até parecer a mesma coisa, sendo apenas um gatilho para o cômico. No entanto, a sutileza do autor eleva a ironia ainda mais, pois há uma diferença entre criada, que é uma empregada doméstica, aquela que deve cumprir todos os afazeres da casa, e uma ama, que de modo geral é aquela que cuida das crianças em lares mais abastados, não tendo as mesmas obrigações que a primeira.

A segunda metade do século XIX ainda era escravocrata⁷² no Brasil, o que, aplicado à época, fazia ainda mais sentido. Aquela que é ama conquistou uma posição diferente daquela que é uma criada. Em uma correlação hierárquica, é como se Helbaquínia estivesse sendo rebaixada de função. Mas, no fim das contas, sua condição era mesmo a de escrava, o que é comprovado na relação de personagens, onde ela é indicada somente como escrava. O autor distorce essas relações em sua peça. Em seguida, Bipedal, seu amo (como é apresentado), pede a ela que lhe prepare um banho, remetendo novamente à função de criada e não de ama. Ela não o atende e ainda lhe responde, “Não vê o mesmo que meu amo, senhor, está tomando banho todos os dias! Isso seria muito bonito ... Eu não tomo banho senão de quinze em quinze dias e ele acostumar-se-á a um asseadíssimo viver do mesmo modo!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 62). O comediógrafo inverte a lógica do seu texto.

À medida que aparecem, as personagens desta peça, pela grande quantidade, apresentam-se, em suas falas, ‘revelando’ o que são para o leitor. A obra de Qorpo-Santo pode conduzir de maneira errônea o seu leitor/espectador, segundo Aguiar (1975), oferecendo um determinado trajeto dramático em um momento e quando menos se espera, ele já lhe ‘coloca’ em outro caminho.

⁷² Segundo Arantes (2009), “As anotações feitas por Qorpo-Santo sobre questões raciais não podem ser tomadas como uma avaliação rigorosa e minuciosa sobre a escravidão. Ele não apresentou uma resolução consistente para abolição do trabalho servil. Pelo contrário, em diversos momentos, seu discurso está norteador de pronunciamentos racistas. É bem verdade que, em certos momentos, e avança em direção ao caráter desumano e nefasto da escravidão, mas, por temer a revolta negra, como muitos abolicionistas de sua época, procurava não suscitar no escravo o sentimento de revolta e ódio racial.” (ARANTES, 2009, p. 156).

Essa revelação das personagens não é característica apenas de *A impossibilidade da santificação*; ou *A santificação transformada*. Em *Mateus e Mateusa*, por exemplo, não só o nome Mateusa é estranho na obra. Esse, aliás, é explicado, no texto. Quando Mateus lhe indaga, ironicamente, qual teria sido o motivo da mudança de seu nome de batismo, eis que responde, “Porque achei muito feio o nome de Jônatas que me puseram; e então preferi o de Mateusa, que bem casa com o teu!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 145). E a essa, somam-se outras personagens, que de uma forma ou de outra são caricaturas bizarras e adaptações sem sentidos, como Rubicundo, Furriel, Revocata, Rapivalho, Bipedal, Halbaquínia, Faniquito, Ostralâmio, Robalaio, Ridingúnio, Janicota, Sapiientíssima, Mitra, Lamúria, Esterquilínia, Espertalino, Rocalipsa, TruqueTruque, Inesperto e muitos outros que estranhamente compõem a obra cômica de Qorpo-Santo.

De fato, a questão dos nomes das personagens na dramaturgia de Qorpo-Santo rende uma discussão à parte por serem um tanto quanto diferentes. Uns parecem fusões de diferentes nomes, outros frutos da criatividade do autor. Dentre estes, alguns chamam a atenção por, possivelmente, oferecerem indícios de que Qorpo-Santo, ainda que não fosse um leitor de clássicos, pelo menos algum contato com eles tivera. Impertinente, personagem de *As relações naturais*, faz referência à mais conhecida história dentro da obra *Dom Quixote*, de Cervantes – *A novela do curioso impertinente* – ainda que na história o nome da personagem não seja esse. Qorpo-Santo, em vários trechos, usa o termo para referir-se a personagens e comportamentos, mas, ainda assim, é algo que possa ser correlacionado. Na mesma peça, temos Malherbe, mesmo nome do poeta francês nascido no século XVI. Corroborar essa observação a personagem Sancho, da peça *O marido extremo ou O pai cuidadoso*. Outros nomes, não completamente estranhos, quando atribuídos às personagens podem soar de forma risível, como aqueles que se referem a animais – Caranguejo, Capivara, Leão, Lagartixa, Mariposa, Tatu e Tamanduá⁷³. Esses últimos protagonizam, inclusive, uma das cenas mais cômicas dentre as peças de Qorpo-Santo, conforme veremos adiante.

Em relação aos nomes de personagens em textos de comédia, há uma passagem na *Poética*, em que Aristóteles, discutindo a diferença entre a tragédia e a comédia, escreve que “já ficou demonstrado [este caráter universal da poesia]; porque os

⁷³ Pelo ano em que a peça foi escrita pode-se considerar que os dois personagens talvez sejam um dos primeiros casais homoafetivos da literatura nacional, uma vez que o autor escreve suas peças em 1866, anos antes de Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha, publicado em 1895.

comediógrafos, compondo a fábula segundo a verossimilhança, atribuem depois às personagens os nomes que lhes parece.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 55). Para o autor, na tragédia, deve se manter os nomes ‘já existentes’ em nome daquilo que é plausível, pois há de se manter uma conexão com a realidade, não podendo se nomear aquilo que não estamos prontos para crer que aconteça sem que antes realmente tenha acontecido. Já na comédia, os autores podem atribuir aos seus personagens aqueles nomes que melhor lhes parecer. Ora, muitas vezes os nomes das personagens de Qorpo-Santo soam, por vezes, quase que como uma definição de suas personalidades.

A peça de nome sugestivo *A separação de dois esposos*⁷⁴ é dividida em três atos, sendo que nos dois primeiros é apresentada a conturbada relação entre um casal, Esculápio e Farmácia. Ela o acusa de ficar dia e noite em casa e não levar proventos para a casa, e ele reclama que ela só fica a arrumar a casa, sem outra coisa fazer. A peça traz no cerne dos dois atos as dificuldades na convivência do casal e a falta de perspectivas para os dois e segue focada no casal, até a aparição de um amigo de Farmácia, carregado de segundas intenções. O desfecho da trama do infeliz casal é a morte. Esculápio e Farmácia, cansados dos sofrimentos da vida, abraçam-se e morrem juntos. Um aparente desfecho trágico aos moldes de *Romeu e Julieta* (entre 1591 e 1595), de Shakespeare (1564-1616), ainda que invertendo todas as juras de amor por acusações e decepções.

A grande reviravolta dessa peça está no terceiro ato, com o diálogo entre Tatu e Tamanduá, que discutem sua relação, seguindo os moldes de uma comédia de costumes. Trata-se de um casal homoafetivo em pleno século XIX. A ideia do risível, para o autor, está nos trejeitos das personagens, inclusive, sendo indicados no texto como: “Note-se: estas figuras devem ser as mais exóticas que se pode imaginar.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 209). O que o autor atribui como exótico, sendo as personagens homossexuais, está ligado aos seus gestos, falas e até mesmo vestimentas. A visão caricata de Tatu e Tamanduá não escapam ao senso comum do período. O comediógrafo, por meio do caricaturesco, proporciona o riso.

A percepção do tempo é importante para o processo do riso, caso a cena durasse pouco tempo, rir-se-ia do espalhafatoso, do ridículo. Porém, como a cena se prolonga, logo aquele riso de deboche passa a ser um riso angustiante. Peter Berger (2017), partindo

⁷⁴ In: QORPO-SANTO. Teatro completo. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 195-212.

dos estudos do cômico, baseia essa experiência pela observação de uma brincadeira com criança. A simples brincadeira em que um adulto coloca as mãos sobre a face para fingir se esconder gera, na criança, uma ansiedade que é aliviada quando o rosto é revelado. Caso o adulto demore em tirar as mãos do rosto, mantendo-se ‘escondido’, a criança entenderá que aquilo é sério e começará a chorar, pois ficará ansiosa, o que logo se converterá em pânico, uma vez que não se alivia aquela angústia.

No mesmo estudo, Berger estabelece o seguinte esquema para que o riso seja de alívio e não de ansiedade. Prazer / interrupção do prazer / ansiedade crescente / alívio catártico. Quando essa fórmula é transportada para o texto construído pelo dramaturgo brasileiro, pode-se relacionar da seguinte maneira, caso a cena não se prolongasse: prazer = visão das personagens e seus gestos; interrupção do prazer = alguma fala; ansiedade crescente = desfecho da cena e por fim, alívio catártico = saída das personagens. Mas o que acontece é um rompimento desse processo a partir da ansiedade crescente, uma vez que a cena se prolonga e se converte em tensão, o que não gera o alívio catártico, mas sim um desconforto. Tatu e Tamanduá protagonizam discussões hilárias, seguem alguns preceitos básicos do humor onde um personagem é mais afetado e o outro mais contido, servindo de ‘escada’⁷⁵ para o cômico, como podemos constatar na seguinte passagem:

TATU – Mau! Ingrato! A gente quer tanto bem a ele, e ele ainda quer ter segredos. Quer ocultar-me coisas que me podem dar prazer.

TAMANDUÁ – Não digo! Não quero! (*Muito zangado e batendo com as mãos.*) Estou com raiva.

TATU – Porque, meu queridinho? (*Afagando-o*) Que te fizeram?

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

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

TAMANDUÁ – Mas que queres? (*Ainda com aspecto impertinente.*) Apaixonar-me por ti de todos os modos! Paixão da alma! Paixão do corpo! E, se tu não me quiseses satisfazer esse desejo ou loucura..., vou..., faço..., aconteço..., pego..., levo (*atirando ele com as mãos*), faço o diabo! (*Gritando.*) (QORPO-SANTO, 2012, p. 211).

⁷⁵ Segundo Luis Octavio Rogens de Melo Alves, escada “é um jargão teatral, do âmbito humorístico, que alcinha o ator que auxilia o seu parceiro de cena atingir o sentido inesperado na intenção. [...]. Popularmente, reconhecemos o escada como aquele que ‘não tem graça’.” (ALVES, 2016, p. 13).

No extenso diálogo, podemos observar alguns pontos que servem para entendimento de toda cena. O primeiro deles é que uma das personagens, mesmo casada em “espírito”, não tem como intenção casar-se de forma carnal com o outro, o que gera a indignação de Tamanduá, acentuando os momentos de humor, pois com a indicação prévia de que são personagens “exóticos”, imagina-se a cena. A peça não ridiculariza propriamente os homossexuais ao criar duas personagens como as de *A separação de dois esposos*; sua proposta é utilizar-se de um tabu para fazer rir, claro que dentro da concepção do século XIX. O autor não tem um esquema teatral completamente elaborado, como já dissemos, que usa dos arquétipos da sociedade para atingi-la. Ele busca exprimir o que sua mente conflituosa e sua patologia o impelem a cumprir. Novamente recorremos a Berger (2017) ao tratar das concepções freudianas do cômico como forma de ilustrar o proposto:

O humor é concebido por Freud como uma subcategoria do cômico (sobre o qual ele tem poucas coisas originais a dizer). Caracteriza-se por uma abordagem lúdica da realidade, pela descoberta de semelhanças e conexões ocultas, por aproximar o que normalmente é separado e por dar sentido ao que, geralmente, é percebido como absurdo (BERGER, 2017, p. 111).

Ainda segundo o autor, “é claramente correto em relação a muitas, senão todas, as piadas sexuais. A Sexualidade tem um lado obscuro, ameaçador. Na piada sexual, essa ameaça neutralizada se torna inofensiva.” (BERGER, 2017, p. 112). A peça apresenta ficcionalmente, por meio das duas personagens, um embate em relação ao assunto da homossexualidade. Por um lado, Tatu, como a voz da moral de uma sociedade que proíbe e condena o casamento entre dois homens; do outro, Tamanduá, a personagem que revela a homossexualidade com roupas e trejeitos “exóticos”, é aquele que transgride, sendo a voz que se opõe à ordem social vigente. A temática poderia configurar como ameaça, nos termos de Peter Berger, porém é suavizada sob a perspectiva do cômico. Para Berger, o bom funcionamento da ordem social acontece de forma correta quando os indivíduos de uma sociedade estão plenamente envolvidos em uma cadeia de hábitos e significados, que se correlacionam, quando experimentados, como se fossem claramente reais. Qualquer ameaça que a cena de Tatu e Tamanduá pudesse representar para o leitor do século XIX, ou mesmo para aqueles que posteriormente assistiriam à encenação da peça, seria inócua. A condução cômica do texto, proporcionada pela ambiguidade do contexto da descrição da cena e das ações, rompem com a ordem de operação do assunto enquanto um tabu.

A ordem social é um contexto sólido de experiência constante, sendo que é isso que mantém a aparente organização. Porém, Berger (2017) explica que apesar “da aparência de solidez, a ordem social é sempre vulnerável a rupturas. Essas rupturas são causadas, entre outras coisas, pela intrusão de *outras* realidades” (BERGER, 2017, p. 55, grifo do autor), sendo o cômico uma dessas realidades que se intrometem na ordem social, rompendo-a.

Outro ponto é que o autor coloca as próprias personagens como um fluxo de consciência, pois funcionam como duas ideias que se chocam, demonstrando os conflitos da sociedade oitocentista dentro da proposta qorposantense. Além de estabelecer que aquilo que separa é o diabo, uma vez que o próprio Tatu diz que nem “todos os demônios [...]” (QORPO-SANTO, 2012, p. 211) podem separá-los. Qorpo-Santo acreditava na instituição do matrimônio e, sendo assim, aquilo que Deus uniu, ainda que em espírito, nada poderia separar. O uso da experiência cômica, no texto do dramaturgo, se refere à identificação de suas funções psicológicas. De algum modo, aquele que se depara com a representação cênica, ou mesmo sua ideia, tem em sua consciência que aquelas situações, ali representadas, por mais que retratem algo que exista ou tenha acontecido na vida real, trata-se apenas de um recorte daquela realidade, elas não existem realmente, por mais imerso que esteja o espectador/leitor. Eagleton (2020) apresenta ideia semelhante ao propor que o espectador/leitor, mesmo que mergulhado na realidade – a do teatro –, tende a crer que a ‘normalidade’ será restaurada ao fim de tudo. Ele afirma que na comédia de teatro, “[...] a plateia jamais duvida de que a ordem tão deliciosamente perturbada será restaurada [...]” (EAGLETON, 2020, p. 21), tornando, assim, o prazer e caráter anárquico do cômico melhor aceitos.

Há, também, um certo desprezo por parte de um quanto aos sentimentos do outro, que grita e gesticula, o que gera o cômico.

TAMANDUÁ (*empurrando-o também*) – Pois eu também não sou mais seu! (Há a mais renhida luta entre eles, em que rompem chapéus, descalçam-se, rasgam casacos e findam a comédia saindo aos gritos: Fiquemos sem chapéu, sem botas, sem camisa! Mas estamos divorciados carnalmente e espiritualmente. Não! Não! Não! (Perto das portas por onde tem de sair; e voltando o rosto para cena, com chapéus ou restos destes levantados:) Viva!... Viva!... Viva!... (QORPO-SANTO, 2012, p. 211).

A peça não deixa de cair na solução ‘fácil’ para a resolução do problema, mas cumpre o propósito do cômico. Para Berger (2017), “uma ocasião comum para o riso cômico se relaciona com o desprezo, a humilhação e a ridicularização de um indivíduo ou de um grupo inteiro de pessoas.” (BERGER, 2017, p. 106). É o que se vê no desfecho acima: o desprezo de um frente aos sentimentos do outro ocasiona o humor típico das formas mais agressivas do cômico, como a sátira e a ironia. É na representação visual do cômico – materialização da cena – de forma caricata, como no choque entre Tatu e Tamanduá, que o riso é gerado. Outro ponto que chama atenção para com o terceiro ato da comédia, novamente, tem relação com os nomes das personagens. Tatu é um animal que se esconde, vive em tocas e tem uma carapaça para protegê-lo e, na peça, Tatu é a personagem que não quer se casar ‘carnalmente’, pois considera isso “imundo e absurdo” (QORPO-SANTO, 2012, p. 211). Tamanduá é um animal de grande porte, que chama a atenção e dificilmente passaria despercebido; vive a ‘fuçar’ buracos no solo, revelando o que há por debaixo da terra. Tamanduá é o personagem que ‘fuça’ sua relação com Tatu, expondo a vida e relação de ambos.

A comédia tira seu público da zona de conforto ao despejar, em cena, verdades em forma de deboche. Era por meio do recurso satírico que os autores gregos apresentavam ao público o escárnio para com o homem da polis. Quase nada escapava a uma situação jocosa, mitos e histórias de heroísmo, como em *Lisístrata* (411 a.C.), de Aristófanes, que retrata uma greve de sexo imposta pelas mulheres atenienses aos homens por estarem em guerra e, por meio dessa greve, almejam a paz. As comédias de Aristófanes zombavam também de figuras políticas⁷⁶, filósofos e seus modelos de ideal, colegas autores e até mesmo dos deuses, incluindo o próprio Dionísio. Assim também o fez Menandro⁷⁷, que mesmo impedido de fazer sátiras de políticos, como nas comédias gregas, zombou da soberba e natureza humana em *O misantropo* (318 a.C.). Também foi por meio dos textos cômicos que Molière, no século XVII, riu da hipocrisia das classes dominantes, incluindo a nobreza e o clero em *O Tartufo* (1664), e muitos outros, que,

⁷⁶ Nenhum político, funcionário ou colega autor estava a salvo dos ataques de Aristófanes. Até mesmo os Esplêndidos novos edifícios de Péricles foram motivo de escárnio. Num fragmento conservado de Cratino, um ator entra no palco usando um molde do Odeon na cabeça, como uma máscara grotesca. Os outros atores o saúdam: “Eis Péricles, o Zeus de Atenas! Onde terá conseguido esse toucado? Um novo penteado em estilo Odeon, terrivelmente descabelado pela tempestade das críticas!” (BERTHOLD, 2001, p. 121).

⁷⁷ Em grego, Ménandros (342 a.C.-291 a.C.). Principal autor da Comédia nova, última fase da evolução dramática ateniense. Exerceu grande influência sobre os romanos Plauto e, sobretudo, Terêncio.

fazendo uso daquilo que é feio, caricato, estranho, ridículo, e principalmente risível, escancararam o que tinham para dizer sobre tudo. Anos antes de Qorpo-Santo, o brasileiro Martins Pena, também por meio do cômico, riu da sociedade com *O juiz de paz na roça*. Com as peças de Qorpo-Santo não foi diferente: ele usou dos mesmos recursos para mostrar seu ponto de vista sobre uma sociedade na qual não se encaixava, assim como sua obra.

Por fim, um dos grandes estudiosos de Qorpo-Santo, Flavio Aguiar (2012) diz a respeito do estranho gaúcho que caminhava apressadamente como quem “tira o pai da força”, com suas calças brancas e bengala para espantar os cães, que a “Qorpo-Santo conseguiu transformar o patrimônio cultural da comédia de costumes no legado permanente para gerações futuras, não apenas sobre o registro histórico” (AGUIAR, 2012, p. 253).

Capítulo três

DO GROTESCO E DO *GROTESCO*

Ao se pensar em referências sobre o grotesco, certamente os nomes de Wolfgang Kayser (1906-1960) e Mikhail Bakhtin (1895-1975) serão citados. Os estudos realizados pelos dois autores, mesmo diferenciando-se em alguns aspectos, contribuíram imensamente para a compreensão a respeito do entendimento sobre o assunto. E mesmo que distantes temporal e geograficamente, ambas as obras se mostraram importantes para os estudos a respeito do grotesco e ainda, como parte da renovação do pensamento – e aqui se inclui o literário – pelo qual passava o século XX. Não que outros autores tais como Friedrich Schlegel (1772-1829), Heinrich Schneegans (1863-1914), Jean Paul Sartre (1905-1980) e Victor Hugo (1802-1885) não tenham feito preciosas investigações. Outro autor que também apresenta significativas contribuições sobre o tema é o estudioso brasileiro Muniz Sodré, que juntamente com Raquel Paiva elaborou um importante estudo sobre o grotesco, cujo título é *O império do grotesco* (2014).

A obra de Kayser, que tem como título *O grotesco* (2013), lançada em 1957, tece uma análise por meio de alguns aspectos das artes, tais como literatura e pintura, não sendo possível, conforme expresso pelo próprio autor em seu prefácio, compor uma história do grotesco, pois iria requerer de si “o conhecimento de todas as literaturas, das artes plásticas de todos os tempos e povos; de mais a mais, exigir-se-ia a familiaridade com um campo que aqui nem sequer foi tomado em consideração: a música.” (KAYSER, 2013, p. 9). A condução que toma sua obra é a de conceituar o grotesco a partir de elementos deixados “em estado de suspensão” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 50). O autor entende as ‘lacunas’ que seu trabalho estaria deixando, mas não se furta em tentar “oferecer uma definição mais precisa do grotesco em geral e, na verdade, do termo.” (KAYSER, 2013, p. 9). Já em *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rebelaís (1999), Mikhail Bakhtin discorre sobre esse assunto partindo dos estudos do alemão Schneegans (1894), ainda que considerando não totalmente exata a “imagem *grotesca*” (BAKHTIN, 1999, p. 265, grifo do autor) que o autor apresenta. Na concepção do filósofo russo, a dificuldade em se conceituar o grotesco se firmava ao não se levar em consideração as formas, festas e elementos da cultura popular. Para ele, o riso, que desagrada o poder, e as festas populares são as “armas’ de enfrentamento à hipocrisia e opressão. Os homens da idade média, segundo Bakhtin, participavam igualmente de duas vidas: uma, oficial e séria, advinda de um mundo piedoso; outra, carnavalesca, que era cômica e grotesca. Essas duas formas de

representação eram a base do que ele chamou de “realismo grotesco”, de onde partem os seus estudos sobre o tema. O que o leva a apresentar em sua concepção que tal categoria não mais estaria atrelada somente à produção de uma obra de arte, mas à concepção de que existe uma corporalidade não acabada, receptiva a transformações e morfoses, um “corpo grotesco.” (BAKHTIN, 1999, p. 279).

Apesar de algumas diferenciações entre si em seus pontos de vista, é inegável para Kayser e Bakhtin que o *grotesco* deixou de ser simplesmente um simples termo, evoluindo ao ponto de tornar-se um conceito de maior categoria, servindo de base para estudos mais aprofundados a respeito de sua natureza. Os estudos desses autores efetivam-se como um bem-sucedido empenho em apresentar solução para o grotesco enquanto categoria estética, pelas contribuições apresentadas e suas diferenciações e delimitações para com categorias ‘próximas’ a ele, como, por exemplo, o absurdo e a sátira, “portanto, o grotesco como fenômeno.” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 55). Derivada da palavra *La grottesca* e *grottesco*, advindas do italiano *grotta* (gruta), o grotesco refere-se a um tipo de “ornamentação encontrada em fins do XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália.” (KAYSER, 2013, p. 17-18). Durante essas escavações foram descobertos novos e diferentes tipos de pinturas ornamentais no denominado palácio de Tito. Essas ornamentações foram, em um primeiro momento, analisadas por Vasari⁷⁸ que, baseando-se em um julgamento de Vitrúvio⁷⁹, condena a nova moda ‘bárbara’ que consistia em ‘borrar dos objetos’. Em outras palavras, Vitrúvio condenava o estilo grotesco, pois sua crítica levava em conta o classicismo romano e tais figuras disformes, com hibridismo em algumas formas de animais com vegetais, também mesclados de maneira fantasiosa fugindo à naturalidade. Para Kayser (2013)

A crítica de Vitrúvio que, baseando-se no critério da verdade natural, condena tanto os elementos, quanto as combinações do novo estilo de ornamentação, não logrou impedir sua difusão. Seus argumentos e palavras foram repetidos por críticos de arte do século XVI; mas não puderam eles sustar a marcha triunfal da nova moda, assim como tampouco o conseguiram seus predecessores, ao tempo de Augusto, e os descendentes destes, no século XVIII classicista (KAYSER, 2013, p. 18).

⁷⁸ Giorgio Vasari (1511-1574). Pintor e arquiteto italiano conhecido principalmente por suas biografias de artistas italianos.

⁷⁹ Marcos Vitruvius Pollio (81 a.C.-15 a.C.). Arquiteto romano que viveu no século I a.C. e deixou como legado a obra *De Architectura*.

A ampliação do ‘vocábulo’ grotesco, mesmo que de maneira lenta, ganha espaço já na Renascença, pois no ano de 1502, Pinturicchio⁸⁰ fica com a responsabilidade de decorar a catedral de Siena, na Itália, com aquelas cores e formas ‘fantasiosas’. E ainda que provocando uma sensação de estranhamento, os artistas do período valeram-se da utilização do grotesco como motivo de decoração de suas obras. Mesmo que às margens das mesmas e deixando ao centro a pintura principal.

A partir do século XVI o grotesco ‘sai’ da Itália, sendo utilizado em países como Alemanha e França, por exemplo. Apesar de considerado fora do cânon clássico, no que diz respeito tanto às artes quanto à literatura, justamente por estar “ligado à cultura cômica popular [...] ou se reduzia ao nível cômico de baixa qualidade” (BAKHTIN, 1999, p. 29), o grotesco é inserido em vários palácios, ocupando suas fachadas, bem como contornos de abóbodas e pilares. Em sua tese de doutorado *A abordagem estética e pedagógica do teatro de figuras alegóricas: chamas na penugem* (2010), Joaquim Cesar Moreira Gama informa que é no século XVI que o grotesco “invade a arquitetura, a cerâmica, a tapeçaria e as artes consideradas menores” (GAMA, 2010, p. 65), com artistas como Michelangelo e Signorelli utilizando de formas do grotesco em suas obras. É também nesse século que conforme Wolfgang Kayser (2010)

[...] os outros países aceitam, com o novo estilo ornamental, a denominação correspondente. Como substantivo, isto é, como designação fixa de algo objetivo, que antes substanciava o nome. A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transporece no primeiro documento de língua alemã (KAYSER, 2013, p. 24).

As definições do conceito do grotesco assumem novos contornos, expandindo sua teorização e, por conseguinte, seu possível entendimento, transpassando, assim, as particularidades às quais ela se refere inicialmente e, com isso, não se limitando unicamente àquelas imagens encontradas durante as escavações na Itália. Nesse sentido, o estudo de Wolfgang Kayser é de suma importância, uma vez que a compreensão do vocábulo como derivado de sua raiz linguística⁸¹ está diretamente ligada à sua difusão. Isso corrobora diretamente o pensamento do historiador alemão Reinhart Koselleck

⁸⁰ Bernardino di Betti, conhecido como Pinturicchio (1454 - 1513). Pintor italiano do Renascimento.

⁸¹ Na etimologia da palavra *grotta* (gruta) seguida pelo sufixo *esco*, daí o vocábulo *grottesco* (grotesco).

(1923-2006), que em “Uma história de conceitos” (1992), defende a utilização de conceitos que para ele são “sempre concomitantemente Fato (Faktor) e Indicador (Indikator). Todo conceito é não apenas efetivo enquanto fenômeno linguístico; ele é também imediatamente indicativo de algo que se situa para além da língua.” (KOSELLECK, 1992, p. 136). A formulação de um conceito passa a ofertar, em termos linguísticos, bases para se pensar uma realidade histórica, o que possibilita ao conceito em si um sentido empírico, baseado em experiências concretas e não apenas em simples fenômenos de uma ou outra linguagem. Ainda segundo Koselleck (1992, p. 136) “um conceito relaciona-se sempre com aquilo que se quer compreender, sendo, portanto, a relação entre o conceito e o conteúdo a ser com-preendido, ou tomado inteligível, uma relação necessariamente tensa.”

Nos séculos XVII e XVIII, segundo Kayser (2013), o adjetivo grotesco é utilizado por escritores em um sentido mais amplo, passando a constar em dicionários de maneira mais ‘figurada’ e utilizado de modo mais superficial, o que conferia à palavra a perda de “qualquer traço de temibilidade” (KAYSER, 2013, p. 26), sendo relacionada a algo que promovia um sorriso desprovido de preocupações. É importante salientar que é no século XVII que a monarquia absolutista se estabiliza enquanto regime, bem como o racionalismo, que tem entre os seus representantes a filosofia de Descartes e na estética do neoclássico o ‘oposto’ do que seria a conceituação do grotesco. Para Bakhtin (1999)

No século XVII um processo muito importante afeta todas as esferas da ideologia: assiste-se a uma nítida acentuação de motivos como a generalização, a abstração empírica, a tipificação, que adquirem um valor capital na descrição do mundo. Esse processo completa-se no século XVIII (BAKHTIN, 1999, p. 99).

Apesar das mudanças nos contextos social e político acontecidas naqueles séculos, o grotesco ainda era muito explorado. Mesmo com o que Bakhtin chamou de “processo de decomposição do riso” (BAKHTIN, 1999, p. 98), ocorrido no século XVII, onde a função social do riso é cada vez mais reduzida e generalizada em detrimento do realismo do ‘Século das Luzes’, ainda assim, o grotesco “adquire uma relação subterrânea com a nossa realidade, e um teor de verdade.” (KAYSER, 2013, p. 31). De acordo com Fernanda Lima, em “Do grotesco: etimologia e conceituação estética” (2016), é também nesse século que, “se constata a presença e a exaltação de elementos grotescos na estética

barroca, tais como o gosto pelo contraste, pelo heterogêneo, pela metamorfose ou inconstância.” (LIMA, 2016, p. 8).

A partir da segunda metade do século XVIII, o termo grotesco, já difundido pela Europa, ganha definições mais consistentes, ainda que não completamente delineadas. É na Alemanha que o grotesco adquire um significado mais voltado para o trágico. A aproximação da ideia de grotesco alemã com fontes do hibridismo e do absurdo, inspirados por artistas franceses, como Jacques Callot⁸², e da proposta lúgubre e profunda das pinturas dos Brueghel⁸³, pai e filho, com demônios e figuras infernais, acentuavam uma face ainda mais fantasiosa e próxima do horror. A partir dessa constatação, Lima (2016) conclui:

Assim, os artistas alemães do século XVIII recorrem a Brueghel para tecer interpretações lúgubres do grotesco, de forma que os ornamentos de Rafael, por exemplo, perdem seu traço leve e lúdico para, como os monstros criados por Brueghel, indicarem o absurdo, o *nonsense* (LIMA, 2016, p. 9).

O grotesco na Alemanha vale-se também da aproximação que os autores do país tinham com o trágico⁸⁴, movidos por uma pulsão artística influenciada pelo modelo grego. Nas palavras do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), em *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude* (2005), “o grego conhecia os terrores e horrores da existência, mas os encobria para poder viver: uma cruz escondida sob rosas [...]” (NIETZSCHE, 2005, p. 16). O pensamento de Nietzsche, um dos mais importantes filósofos da Alemanha e do mundo, bem como de muitos de seus contemporâneos e

⁸² (1592-1635). Gravador e desenhista francês.

⁸³ Optamos aqui, por usar a grafia utilizada por Wolfgang Kayser (2013) que coloca um ‘h’ logo após a letra ‘g’ no nome dos artistas. Algumas versões, porém, apresentam os mesmos nomes sem essa letra. “Hoje em dia, a história da arte designa como o ‘Brueghel dos infernos’ a Pieter Brueghel, o Jovem (1564-1638). O século XVIII, porém, incluiu em sua obra, na medida em que se referia ao inferno, a produção de seu pai, Pieter Brueghel, o Velho, chamado atualmente de ‘Brueghel dos camponeses’.” (1525/30-1569). (KAYSER, 2013, p. 31).

⁸⁴ Segundo Patrice Pavis, em *Dicionário de teatro* (2008), “princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana. No entanto, é claramente a partir das tragédias (dos gregos às tragédias modernas de um GIRAUDOUX ou de um SARTRE) que melhor se estuda o trágico [...]. No estudo das diferentes filosofias do trágico, sempre se encontrará esta dicotomia: - uma concepção literária e artística do trágico relacionado essencialmente à tragédia (ARISTOTELES); - uma concepção antropológica, metafísica e essencial do trágico que faz decorrer a arte trágica da situação trágica da existência humana, concepção que se impõe a partir do século XIX (HEGEL, SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, SCHELER, LUKÁCS, UNAMUNO). Não caberia propor uma definição global e completa do trágico, pois os fenômenos e os tipos de obras examinados são demasiado diversos e por demais historicamente situados para se reduzir a um corpo constituído de propriedades trágicas.” (PAVIS, 2008, p. 416).

antecessores, como Arthur Schopenhauer (1788- 1860), Friedrich Schiller (1759-1805) e Immanuel Kant (1724-1804), reflete a forte influência do trágico sobre a sociedade alemã. “Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original” (BAKHTIN, 1999, p. 32), exercendo influência no campo filosófico, nas artes, bem como na produção do compositor Richard Wagner (1813-1883). Essa predileção pelo trágico, que reflete um permanente viver patológico, inspirado por uma dor que não se finda e que era, dessa forma, manifestada em representações artísticas, decaí fortemente sobre o grotesco alemão.

As pinturas dos Brueghel, altamente influenciadas pelo trabalho de Hieronymus Bosch⁸⁵, retratam seres infernais e rastejantes com membros tanto de animais quanto de seres humanos. Esses seres monstruosos com formas ampliadas e em descompasso com a proporção de seus corpos caracterizam-se por traços que não respeitam a anatomia comum. São narizes que mal cabem dentro dos rostos devido ao seu tamanho descomunal, olhos extremamente grandes ou pequenos demais em comparação com as demais partes do rosto, orelhas, bocas e membros em dissintonia com o corpo em geral. O contorno dado ao grotesco na Alemanha do século XVIII resultou em sua maior delimitação, enquanto categoria estética, com a possibilidade de vários desmembramentos do próprio grotesco, o que, por consequência, segundo Kayser (2013, p. 30) “sucedeu em conexão com um problema que se tornou assaz inquietante no século XVIII, ou seja, o da caricatura.” Para o autor, com o grotesco cada vez mais difundido e entendido como categoria estética, as representações em forma de caricatura foram vistas e também lidas, no caso dos textos literários, sob uma nova perspectiva, agora enquanto fonte de arte mais significativa.⁸⁶

Essa estranha sensação que mescla riso e angústia é igualmente descrita por Wolfgang Kayser (2013) ao comentar a história de três soldados que disputam, em uma corrida, o amor de uma mulher. Assim inicia sua análise sobre o que é o grotesco. “No

⁸⁵ Pseudônimo de Jeroen van Aken (1450-1516). Pintor e gravador brabantino, cujos trabalhos retratam cenas de pecado e tentação, recorrendo à utilização de figuras simbólicas complexas, originais, imaginativas e caricaturais, muitas das quais eram obscuras, mesmo no seu tempo. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch. Acesso em: 25 abr. 2021.

⁸⁶ “As séries de gravuras em cobre de Hoarh, o *Joseph Andrews*, de Fielding, o *Don Quijote*, redescoberto por ser lido de nova maneira, *As viagens de Gulliver*, de Swift – eis apenas umas poucas obras que permitiram à época a experiência de que a caricatura poderia chegar a ser fonte de uma arte significativa, e altamente substancial [...]” (KAYSER, 2013, p. 30).

começo, nós rimos dos arenques, do lápis, dos meteoros; mas aos poucos, à medida que a atmosfera se tornava cada vez mais tensa, o riso se converteu em sorriso angustiado e, finalmente, desapareceu de todo.” (KAYSER, 2013, p. 13). Para o alemão, aquela história tirada de um conto de Gotfried Keller sobre o não entendimento sobre o sorriso constrangedor e o cômico é um dos passos para entender o que é o grotesco.

Ainda que incompleta, pois, segundo o próprio Kayser, ele deveria ter abordado outras vertentes, a sua dissertação sobre o grotesco nos fornece importantes pistas para que seja compreendido esse estranhamento frente à história de Qorpo-Santo. “Ficamos perplexos; sobretudo diante dos fracassos, não sabemos como devemos entendê-los. [...]. Não temos aqui, por ventura, diante de nós, o grotesco?” (KAYSER, 2013, p. 13). Wolfgang Kayser considera o grotesco como “com certeza uma categoria sólida do pensamento científico” (KAYSER, 2013, p. 13), para logo após indagar sobre como o termo está inserido nos dicionários e ressaltar que ele não deve ser apenas observado, levando em conta suas conexões literárias, mas também as artes plásticas, música, dança e até mesmo em caracteres de tipografia. Dessa forma, Kayser amplia o escopo do conceito de grotesco, classificando-o como uma categoria estética.

Ao ressignificar a caricatura, toda e qualquer classificação dela enquanto arte menor ou mesmo “brincadeira sem importância” (KAYSER, 2013, p. 30), acabara por ser anulada, conferindo às suas representações uma categoria à qual se enquadrar, além do fato de se potencializar e se moldurar enquanto característica de estilo. Ainda em Kayser (2013), lemos:

Se é certo que a caricatura, com sua reprodução de uma realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua intensificação da desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora de arte, neste caso começava a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconheceu até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante (KAYSER, 2013, p. 30).

A caricatura apresentava justamente o contrário a essa idealização natural do perfeito. A forma e toda sua harmonia era aniquilada, dando lugar a uma majoração que é exatamente seu maior atributo: ser algo particular e de características próprias. No pensamento bergsoniano sobre o riso, a caricatura “sem dúvida, trata-se de uma arte que exagera” (BERGSON, 2018, p. 47), causando em muitos, em seu processo histórico, alguns mal-entendidos onde se atribuída a ela o exagero como objetivo. Para Bergson, ainda que uma fisionomia seja a mais regular e harmoniosa, ela nunca terá um equilíbrio

perfeito, sendo ‘o defeito’ perceptível sempre que houver a possibilidade de um pequeno tique ou a careta vir a surgir, ou seja, em algum momento, ao menor sinal, haverá a percepção de uma deformidade ou mesmo algo que tire a forma natural de modo acentuado daquela figura. E é aí que está a arte do caricaturista, na adaptação desse desarranjo “por vezes, imperceptível” (BERGSON, 2018, p. 47), convertendo-o em algo que pode ser notado por todos. Assim também, o grotesco é o ‘salto’ para a percepção. O exagero (hiperbolização), para Bakhtin (1999, p. 268), “é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco.”

Sobre a dimensão significativa da caricatura para ajudar a compreensão do grotesco e sua constituição como algo que opera enquanto contrário do belo e da ordem, operando como uma insatisfação do ser humano frente a todo mecanismo de opressão da própria realidade, o romancista francês Jean Giraudoux⁸⁷, citado por Arnaldo L. Pires Júnior, em “A História entre o riso e a caricatura: uma proposta de interpretação teórico-metodológica das imagens satíricas com base nas obras de Bruno Paul, Louis Raemaekers e Emmanuel Poirédiz” (2016), assevera que contra “a estupidez extrema e o orgulho extremo a humanidade quase que só tem podido contar até hoje, de maneira um pouco certa, com a caricatura.” (GIRAUDOUX, 1932 *apud* JÚNIOR, 2016, p. 8). Ela é a resposta a um emaranhado de dor que aflige a alma e o corpo humano, agindo contra o absurdo da própria humanidade.

A caricatura constituiu-se como resultado de um processo histórico da humanidade. Configura-se como a resposta do homem ao próprio homem, porém, de maneira disforme e cômica, figurada na forma risível da imagem distorcida do ser humano. O caricaturista surge como alguém que atinge o ser humano por meio dele mesmo, levando-o a enxergar uma face alterada e monstruosa. A respeito da arte do caricaturista, Bergson (2018) afirma que sua arte “tem algo de diabólico, ressalta o demônio que abateu o anjo.” (BERGSON, 2018, p. 47). De fato, todo o grotesco parece expressar-se como esse ser que derrota o belo por meio de sua monstruosidade.

Georges Minois (2003) coloca o grotesco como um elemento cultural ligado ao desenvolvimento da sociedade⁸⁸, sucedendo o riso rústico, que debocha e zomba dos vícios e mazelas humanas, para um riso “inquieto e perturbador, que provoca mal-estar e

⁸⁷ GIRAUDOUX, Jean. **Sur la caricature**. Les Nouvelles littéraires, 1932.

⁸⁸ Georges Minois refere-se ao desenvolvimento da sociedade latina.

vai muito além do riso burlesco.” (MINOIS, 2003, p. 94). Para o autor, o riso quando gerado pelo grotesco, inverte as coisas temporariamente ao surgir frente a uma realidade que se deforma e, como consequência, perde toda a sua “estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa.” (MINOIS, 2003, p. 94).

Em um primeiro momento, é possível relacionar essa monstruosidade a alguma categoria do fantástico, pois ela remete a seres ‘fantasiosos’. No entanto, ao se investigar tais manifestações – as do grotesco – nota-se que elas partem de uma construção com elementos de uma existência material. O grotesco as concebe valendo-se dos elementos da ordem natural do mundo para, só então, distorcê-los, sobrepondo-os por meio da imaginação. Tais como o próprio efeito do cômico, nossa reação à monstruosidade do grotesco se dá quando são colocadas em suspenso as nossas expectativas. Élide Valarini Oliver, em *Rabelais e Joyce: três leituras menipeias* (2008), aponta que

Faz parte do monstruoso causar uma sensação de estranhamento já que o que buscamos é sempre a expectativa daquilo que nos está mais próximo, seja horizonte existencial, cultural ou psicológico: o banal, o habitual. Quando não encontramos o esperado, o cotidiano, estranhamos. E o monstruoso nos atinge como uma infração de hierarquias como um som no horizonte de ruídos costumeiros. O monstruoso pode ser desproporcional, inusitado, absurdo. (OLIVER, 2008, p. 35).

Essa afirmação corrobora o pensamento freudiano de que o estranho/inquietante parte de uma concepção de algo conhecido, familiar e que toma uma proporção diferente. Como já mencionado, o grotesco nos causa estranhamento por apresentar elementos que nos são familiares, dentro de um plano da existência material, de forma deformada. As características do monstruoso listadas por Oliver (2008) vão ao encontro do estranhamento gerado pelas pinturas de Bosch, Brueghel, o Velho e Brueghel, o Moço, uma vez que as obras desses pintores caracterizavam a face ‘horrorosa’ do grotesco.

Esse aspecto lúgubre, muitas vezes relacionado às figuras infernais e de horror, com certa predileção pelo diabo e suas zombarias, é resignificado com maior propensão ao cômico dentro da sátira, em especial no humor presente na *Commedia dell’arte*, representado por meio de figuras sarcásticas e com natureza no escárnio. As personagens da *Commedia dell’arte* se baseiam em arquétipos que são distorcidos, atenuando suas

manias e trejeitos, apresentando situações e peripécias ridículas e *chistes*⁸⁹, partindo da premissa da ridicularização para a construção do cômico. Em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (2017), Sigmund Freud comenta que a “primeira impressão que se tem, [...] é a de que seria inteiramente impraticável tratar dos chistes fora do contexto do cômico.” (FREUD, 2017, p. 16). Cômico e horror se concatenam no grotesco, dando à categoria um predicado mutável, o que acaba por tornar a busca por sua conceituação um campo movediço para aqueles que tentam enquadrá-lo sob algum aspecto mais enrijecido. A concepção do Arlequim⁹⁰, um dos personagens mais marcantes da *Commedia dell’arte*, tem em sua composição esses traços mutáveis do grotesco. Apresenta-se com roupas coloridas e de caráter enganador, além do fato de sempre querer se dar bem. Aliás, em geral, as máscaras dos personagens por si só apresentam tais características com feições acentuadas e com destaque para suas personalidades.

Representam uma dúzia de tipos fixos, eles próprios divididos em dois “partidos”. O partido sério compreende os dois casais de namorados. O partido ridículo, o dos velhos cômicos (Pantaleão e o Doutor), do Capitão (extraído do Miles Gloriosus de PLAUTO), dos criados ou Zanni, estes com diversos nomes (Arlecchino, Scaramuccia, Pulcinella, Mezzottino, Scapino, Coviello, Truffaldino) se dividem em primeiro Zanni (criado esperto e espirituoso, condutor da intriga) ou segundo Zanni (personagem ingênua e estúpida). O partido ridículo sempre porta máscaras grotescas, e estas máscaras (*maschere*) servem para designar o ator pelo nome de sua personagem (PAVIS, 1999, p. 61).

⁸⁹ Em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (2017), Sigmund Freud define os chistes como a dispensação da energia psíquica que é trabalhada para inibir pulsões sociais e que, ao entrarmos em contato com um estado de relaxamento, “afrouxamos” essa repressão que acaba nos poupando um esforço inconsciente e que libera essa mesma energia, fazendo com que a gastemos com risos e gargalhadas de uma piada, por exemplo.

⁹⁰ Segundo Ubiratan Teixeira, no *Dicionário de Teatro* (2005), “Máscara da Commedia dell’Arte italiana, cuja função original era divertir o público com piadas e acrobacias durante os intervalos do espetáculo. Só muito mais tarde é que o personagem foi lentamente se introduzindo no corpo da trama, acabando por se transformar num dos mais importantes e populares tipos da época, entre os séculos XVI e XVII, sobretudo pelo seu caráter de múltiplas nuances, que ia do palhaço ao rufião, passando pelo bufão, farsante, volúvel, irresponsável, provocador e fanfarrão. Teve presença destacada em quase todas as dramaturgias de sua época, na Europa. Seu traje típico é sempre multicolorido, feito de remendos de vários tipos de fazenda, cortados normalmente em forma de losangos. Usa máscara negra e chapéu de cor de feitio variado, dependendo da cultura em que foi adotado, nunca deixando, contudo, seu inseparável sabre de madeira. Normalmente, é apresentado como um criado ignorante, mas profundamente sagaz, capaz de enganar com habilidade seus amos e todas as pessoas em sua volta. [...]. Na reformulação do gênero, feito por Goldoni, o Arlequim ficou mais ágil, sutil, trapalhão e mentiroso por conveniência. É personagem do auto popular do bumba-meu-boi pernambucano, espécie de moço de recados do Cavalo-Marinheiro, que é tratado por capitão e representa o proprietário da fazenda.” (TEIXEIRA, 2005, p. 28).

Para Pavis (1999), as máscaras da *Commedia dell'arte* apresentam feições grotescas que ajudam a definir o caráter das personagens, assim como sua identificação pelo público. Em Lima (2016), o arlequim é carregado de atributos que o apresentam como nefasto, motivo da predileção alemã pela personagem se considerarmos que o grotesco alemão, como já citado, é voltado para o lúgubre e monstruoso. Bernard Jolibert⁹¹ (1999) explica as possíveis etimologias para o nome da personagem: “*Erlkönig*, pequeno demônio das lendas nórdicas, (ao) diabo *Alichino*, da *Divina Comédia* de Dante (XXI e XXII), (a) *Erlequin*, das antigas lendas populares francesas.” (JOLIBERT, 1999 *apud* LIMA, 2016, p. 8).

É na França do século XIX, por meio do poeta e escritor Victor Hugo (1802-1885), expoente do Romantismo, que o grotesco é estabelecido como importante campo artístico. Victor Hugo, “antes de mais ninguém” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 39), foi quem primeiro tratou o grotesco enquanto fenômeno. Apesar de vários autores anteriores a ele terem se debruçado sobre o termo, investigando diferentes aspectos, eles não elevaram a sua posição. Coube ao francês ser o pioneiro a “teorizar com repercussão sobre o assunto, trazendo-o de forma consagrada para o campo crítico da estética.” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 39). Ao escrever o prefácio de *Cromwell* (1827), Victor Hugo, em “Do grotesco ao sublime” (2014), efetiva o grotesco como uma categoria estética, destacando-o como elemento essencial para a compreensão da produção romântica. “É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é frequentemente uma necessidade.” (HUGO, 2014, p. 50). E é aí que, para alguns críticos, provavelmente está sua ação sobre o espectador. As sensações e reações adversas causadas pelo grotesco acabam por chamar atenção daquele que com ele se depara. Não há indiferença frente ao grotesco. O espectador reage de diferentes formas, às vezes com uma única reação, outras com mais de uma, sendo elas variadas e até mesmo opostas. Medo, estranheza, horror, riso e até sensações as quais não sabe descrever. O grotesco emana o incompreensível, partindo das incertezas das reações causadas. Para Hugo (2014), “o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo.” (HUGO, 2014, p. 30).

⁹¹ JOLIBERT, Bernard. **La commedia dell'arte et son influence en France du XVIe au XVIIIe siècle**. Paris: L'Harmattan, 1999.

Assim também pode-se dizer sobre a obra de José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo, que, ao mesmo tempo, é estranha e cômica, é baixa e rica em temáticas, é contida e imprópria, causa espanto e fascínio, é grotesca e é sublime. “Seria revolução nele produzida [...]? Seria somente sagacidade do gênio, instinto de uma ambição prudente, ainda que desenfreada [...]? Seria tudo isso ao mesmo tempo?” (HUGO, 2014, p. 87). Quando se trata de Qorpo-Santo, sim.

3.1 Qorpo grotesco – Mateus e Mateusa

Ao se examinar criticamente as manifestações que o grotesco apresenta como características, é possível encontrar pontos de congruência entre os vários estudiosos do tema. Os estudos críticos a respeito da ordem constitutiva dessa categoria acabam por concordar quanto aos elementos que o grotesco traz consigo, tais como: ambiguidade; hibridismo, inclusive entre elementos opostos; insanidade; atmosfera lúgubre; aura onírica; cômico e terror simultâneos; riso mediante medo; intervenção do sobrenatural no habitual, assim como formas mais pontuais de promover um forte conflito e, com isso, gerar um efeito de surpresa para quem se depara com a obra artística grotesca e os elementos que a compõem com a finalidade de gerar o estranhamento.

Na dramaturgia de Qorpo-Santo, a obra que contém a maioria dos elementos do grotesco é *Mateus e Mateusa*, não só por suas personagens tipicamente caricaturais, mas também pelo desenrolar de sua trama. A trajetória de dois velhos senis, em sua conturbada e praticamente inexistente vida de casados, é apresentada de forma farsesca e agressiva por meio de situações vexatórias com ampla crítica ao matrimônio.

Como já exposto no capítulo anterior, acompanhamos os embates e agruras de um casal de idosos em pleno conflito conjugal. Em sua narrativa, a peça apresenta ofensas trocadas entre as personagens devido às suas condições físicas. Na dramaturgia de Qorpo-Santo, é no texto onde melhor se pode observar os elementos do grotesco. De fato, a condução feita pelo autor deixa seu público ciente de que se tratam de duas personagens visualmente estranhas.

Logo no início da peça, Mateus é apresentado como um velho que manca de uma das pernas. A cena se completa com os insultos que esposa profere contra ele. Após essa breve descrição inicial, o próprio idoso começa, como forma de provocar e irritar

Mateusa, a descrever quais são as heranças que deixará para ela – somente mazelas, que estão vinculadas diretamente à sua aparência e condição física:

MATEUS - [...]. Vai-me aturando, que te hei de deixar minha universal herdeira (*atirando com uma perna*) do reumatismo que o demo do teu avô torto meteu-me nesta perna! (*Atirando com um braço.*) Das inchações que toas as primaveras arrebetam nestes braços! (*Abrindo a camisa.*) Das chagas que tua mãe com seus lábios de vênus imprimiu-me neste peito! E finalmente (arrancando a cabeleira): da calvície que tu me pregaste, arrancando-me ora os cabelos brancos, ora os pretos, conforme as mulheres com quem falava! (QORPO-SANTO, 2012, p. 137).

Qorpo-Santo tece de forma exagerada as imperfeições de Mateus, apresentadas primeiramente pela esposa e, posteriormente, por ele próprio, sendo esse recurso satírico que nutre o texto de comicidade. Há nesse ponto, uma ambivalência na construção da imagem da personagem. Mateus é uma figura que gera certo espanto devido à sua condição, mas, ao mesmo tempo, nos faz rir dessa mesma condição. Riso e angústia despertados em uma só personagem.

Aprofundando a análise da peça, retomamos o trecho nas cenas finais quando Mateus e Mateusa discutem e trocam insultos e agressões físicas.

MATEUS (*gritando*) - Ai! Cuidado quando atirar, senhora d. Mateusa! Não continuo a aceitar seus presentes se com eles me quiser quebrar o nariz! (*Apalpa este e diz:*) Não partiu, não quebrou, não entortou! (*E como nariz tem parte de cera, fica com ele assaz torto. Ainda não acaba de endireitá-lo, Mateusa atira-lhe com outro de História Sagrada, que ele bate numa orelha postiça, que, por isso, com a pancada, cai, dizendo-lhe:*) Eis o terceiro e último que lhe dou para... os fins que o senhor quiser aplicar! (QORPO-SANTO, 2012, p. 147).

Ao ser acertado no rosto com um livro, o nariz de Mateus, que é de cera, como indicado pelo comediógrafo, fica torto, sendo necessário “endireita-lo”. Nesta mesma cena, mais adiante, sua orelha é arrancada com o golpe de outro livro. Qorpo-Santo molda sua personagem como uma caricatura, algo artificial, colocando-a em uma situação um tanto quanto bizarra, como se não fosse suficiente o próprio Mateus ser bizarro. Tudo nele é construído para torná-lo o mais disforme possível no intuito de alcançar o tão esperado efeito cômico.

Essa cena nos leva a refletir sobre qual seria o motivo para uma personagem tão estranha, apesar de um possível espanto, provocar riso no público? Lembremo-nos que

não temos sua imagem, tudo que temos é a sua descrição, mas, ainda assim, é perfeitamente detalhada, causando efeito semelhante a de uma visualização pictórica. Talvez, a resposta para esta pergunta já tenha sido dada. Qorpo-Santo criou uma personagem que muito se assemelha a uma caricatura. De formas exageradamente acentuadas, há o aumento proposital das imperfeições para ampliar a percepção sensorial do público, chamando a atenção para aquela figura. Esse tipo de concepção pode ser enquadrada na classificação proposta por Sodré e Paiva (2014) para o grotesco, enquanto modalidades expressivas⁹², sendo a primeira modalidade do tipo teratológico, que são “referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos, etc. Um exemplo clássico é o corcunda Quasímodo⁹³” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 64), e a segunda do tipo *chocante*, que une a modalidade de grotesco escatológico⁹⁴ e a teratológica, que se caracteriza “quando voltado apenas para a provocação superficial de um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas, o fenômeno pode ser classificado como ‘**grotesco chocante**’.” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 64, grifos dos autores).

Mesmo apresentando em sua dramaturgia uma personagem de fisionomia caricatural, Qorpo-Santo não o faz fora da realidade convencional, não se trata de uma personagem fantasiosa. O autor imprime em Mateus um domínio crível e ao mesmo tempo absurdo, o que gera aquela sensação de estranho, traço essencial para o grotesco.

⁹² Segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014), do ponto de vista da forma discursiva, entendendo o grotesco enquanto categoria estética, com vias de se mitigar possíveis confusões no que se refere à natureza dos seus gêneros e espécies, de maneira bem genérica pode-se dividi-lo em duas vertentes, sendo o **representado** e o **atuado** (grifo nosso). Levando em conta que o gênero, aqui, pode ser compreendido enquanto a forma com que o fenômeno (grotesco) se apresenta. Para ele: “1 – **Representado** – Trata-se das cenas ou situações pertinentes aos diferentes tipos de comunicação indireta. 1.1 – Suporte escrito: literatura, imprensa. 1.2 – Suporte imagístico: pintura, escultura, arquitetura, desenho, fotografia, cinema e televisão. 2 – **Atuado** – Trata-se das situações de comunicação direta vividas na existência comum ou nos palcos, interpretadas como grotesco, de natureza: 2.1 -*Espontâneas* - Episódio ou incidentes da vida cotidiana, geralmente expostos na mídia, que apontam para o rebaixamento espiritual ou a irrisão (absurdos de realidade, disparates levados a sério, o ridículo advindo do exagero, etc.) característicos do grotesco. [...]. 2.2 - *Encenada* – Também chamado de “burlesco”, é o grotesco que pode revelar-se em peças teatrais ou quaisquer outros jogos cênicos. Neste caso, destaca-se um modo de atuar que busca a cumplicidade do público por meio de gestos corporais risíveis, como na *Commedia dell’arte*, no teatro elisabetano ou no espanhol da mesma época. [...] . 2.3 - *Carnavalesca* – Aparece nos ritos e festas regidos pelo espírito carnavalesco e circense, desde festejos populares até o carnaval propriamente dito. Essas manifestações – que remontam à Idade Média europeia, como avatares de ritos e costumes pagãos [...]. (SODRÉ; PAIVA 2014, p. 63-64, grifos dos autores).

⁹³ Personagem criado por Victor Hugo (1802-1885), presente na obra *Notre-Dame de Paris*, também conhecida como *O corcunda de Notre-Dame* (1831).

⁹⁴ “Trata-se das situações escatológicas ou coprologicamente caracterizadas, por referência a dejetos humanos, secreções, partes baixas do corpo, etc.” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 64).

Corroborar para esse fator a ação plasmadora da cena para a qual não há explicação aparente. O que fica é o absurdo pelo absurdo e, na sequência, o desenrolar da cena. Em análise, por mais bizarro que seja, torna-se completamente aceitável que um senhor, ao ser atingido no rosto por dois grossos livros, venha a ter partes do seu corpo entortadas ou mesmo arrancadas. Segundo Kayser (2013)

Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem forme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2013, p. 40).

O grotesco vai além de uma simples representação cômica ou mesmo tragicômica, assim como não é simplesmente o caricatural ou a sátira em si. O grotesco se efetiva enquanto choque, enquanto entendimento e reação – ou mesmo a falta dela diante de algo que gera certo desconforto. Para a ordem do fenômeno, tais recursos (caricatura e sátira) servem como potenciais caminhos para que ele o grotesco se realize. Qorpo-Santo, em *Mateus e Mateusa*, não apenas apresenta duas velhas figuras, mas as torna críveis para o interlocutor à medida que torna suas histórias de vida igualmente críveis, porém distorcendo toda a realidade por meio do uso do cômico.

As personagens aproximam-se também dos elementos da *Commedia dell'arte* ao passo que os corpos das personagens são manifestações do seu modo de vida. As características grotescas advindas de corpos disformes e decrepitos se opõem à voracidade sexual das personagens título. Em uma das passagens, o velho Mateus se vale das folhas de um dos livros atirados por Mateusa para uso em sua higiene íntima. Flávio Aguiar (1975) aponta que “eles vivem entre o ridículo e a deformação, a farsa e o ininteligível.” (AGUIAR, 1975, p. 92). Em *Mateus e Mateusa*, a deformidade física que as personagens apresentam são também as manifestações da deformidade moral que possuem. Não que uma se manifeste em detrimento da outra, visto que há uma analogia simbólica.

De modo análogo à personagem da peça de Qorpo-Santo, a literatura já apresentou outros personagens, cujo nariz fora tema de seus dilemas, ações ou mesmo parte central

de suas histórias. NiKolai Gogol⁹⁵, por exemplo, escreveu um conto de humor chamado *Nariz* (1836), em que o referido desgruda do rosto do major Kovaliov e reaparece dentro do pão que um barbeiro iria comer em seu café da manhã, mas que acaba acompanhando-o por toda a cidade. Ao tomar ciência de que o seu nariz não está mais ali, o que deixou um estranho e grande vazio em seu rosto, Kovaliov empreende uma jornada por São Petersburgo para encontrá-lo. O conto apresenta uma narrativa insólita e absurda. Em *Um, nenhum e cem mil* (1926), de Luigi Pirandello⁹⁶, é possível acompanhar os desdobramentos da busca pela identidade, bem como questões existências da personagem Vitangelo Moscarda, que vê sua vida mudar por completo após um simples e banal comentário de sua esposa. Em uma conversa com Dida, a esposa, enquanto se olhava no espelho, ela indica que seu nariz pende levemente para um lado, o que o leva a um embate entre si próprio e aqueles que o circundam e que dizem lhe conhecer. O detalhe em seu nariz o faz listar uma série de outros defeitos em seu corpo, os quais nunca tinha percebido, mudando sua perspectiva de si mesmo e enxergando-se como ‘monstro’ desfigurado, sobre o qual pesa o fato de ser diferente das demais pessoas.

Cervantes (1547-1616) é sempre retratado com o nariz fino e adunco. Da mesma forma, em filmes e imagens, Cyrano de Bergerac (Hector Savinien de Cyrano de Bergerac – 1619-1655) é retratado com um nariz enorme. As representações das bruxas, ao longo da história, permanecem em nosso imaginário como mulheres velhas e feias de narizes protuberantes, pontiagudos e com verrugas. Também considerou o nariz, Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance de 1881: “Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida...Já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor? (ASSIS, 1994, p. 61). Além dessa passagem, o nariz é citado em outras obras do escritor brasileiro. Segundo Sodré e Paiva (2014, p. 70), é “universal essa temática”, envolvendo as desventuras e absurdos sobre o nariz, sendo amplamente abordada por diferentes autores. Para ele,

⁹⁵ (1809-1852). Escritor russo, cuja obra situa-se no estilo do realismo da literatura russa, apesar de alguns trabalhos apresentarem características do surrealismo. Sua principal obra foi *Almas mortas*, considerada a primeira novela russa moderna. Destacam-se também *Diário de um louco* e *Nariz*. Disponível em: https://www.ebiografia.com/nikolai_gogol/. Acesso em: 25 abr. 2021.

⁹⁶ (1867-1936). Dramaturgo, poeta e romancista italiano. Foi um grande renovador do teatro, com profundo sentido de humor e grande originalidade. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#:~:text=Luigi%20Pirandello%20\(Agrigento%2C%2028%20de,de%20humor%20e%20grande%20originalidade](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello#:~:text=Luigi%20Pirandello%20(Agrigento%2C%2028%20de,de%20humor%20e%20grande%20originalidade). Acesso em: 25 abr. 2021.

Os alemães chamaram-na de “Nasobete” (Das nasoben). Cervantes lança mão dela, Sterne também (em *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*), influenciando Machado de Assis, que faz dizer seu personagem Brás Cubas: “Nariz, consciência sem remorso... já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor?” É muito mais longa a lista de autores, poetas ou prosadores que buscaram produzir efeitos satíricos com o tema do nariz. (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 70).

Os efeitos do nariz na imagem grotesca são imediatos ao serem notados, uma vez que sua localização, no meio da face, torna sua ausência ou tendência para algum dos lados difícil de não ser percebida e, por conseguinte, produz efeitos satíricos, bem como grotescos, com maior finalidade.

Para Bergson (2018), o cômico manifesta aos olhos as contorções que se dá ao que não é natural e “essa contorção é que importa” (BERGSON, 2018, p. 48) quando se trata do efeito caricatural do humor. O cômico busca elementos da fisionomia que estão em desarmonia com a natureza e que, portanto, são incapazes de movimentos naturais (sem fluidez), tornando-se mecânicos, rígidos, mas mantendo sua forma, ainda que de maneira exagerada e disforme. Ao vermos um nariz torto, cheio de verrugas e pontiagudo ou até mesmo enormemente desproporcional ao rosto, continuamos a reconhecê-lo como um nariz. Isso é o que o torna risível. Ao nos depararmos com o exagero, nossa razão subjetivamente consegue identificá-lo como natural, mas o vê de outra forma, e é por isso que causa o riso. Quando o autor se utiliza do grotesco para alterar algo esteticamente estabelecido como belo, natural ou comum, ele está, na verdade, fazendo com que aquele objeto estabeleça, por meio da percepção de quem o recebe, a tentativa de enquadrá-lo em algo formalizado para, a partir de então, o objeto original parecer – ele também – distorcido.

Assim é o efeito do grotesco em *Mateus e Mateusa* ao transformar seres humanos em seres que mais se assemelham a caricaturas de si mesmos. A fisionomia das personagens, retratadas como dois velhos ‘acabados’, marcados pela vida, as mecaniza, tornando-as ‘objetos’ risíveis. O mecânico é a conversão da graça (imaterialidade) na inércia e automatismo forçados pela materialidade. A solidificação de movimentos humanos mutáveis da fisionomia em tensões solidificadas de caretas permanentes. “Ali onde a matéria tem sucesso em adensar exteriormente a vida da alma, em fixar o movimento, em ir, enfim, contra a graça, ela obtém do corpo um efeito cômico.” (BERGSON, 2018, p. 48).

Já para Bakhtin (1999), no chamado realismo grotesco, em que esses elementos corporais se ligam ao exagero próprio do cômico popular, onde mesmo “quando é preciso inclinar-se diante dos obstáculos das regras verbais, os narizes, bocas e ventres conseguem apesar de tudo emergir, mesmo nos ditos mais literários, sobretudo se têm um caráter expressivo, alegre ou injurioso.” (BAKHTIN, 1999, p. 279). O que essas histórias apresentam em comum com a peça do dramaturgo brasileiro? São todas obras que podem ser analisadas sob o viés do grotesco. Importante frisar que a obra de Qorpo-Santo não deve ser considerada no todo como grotesca, apesar de possuir passagens fortemente influenciadas pelo fenômeno. O rompimento da estrutura da normalidade, visto dentro de um padrão estético comum, onde tal parte do corpo deveria estar em conformidade com o entendimento daquilo que pode ser tido como normal, por meio da apresentação de figuras inquietantes, são elementos que imprimem o amálgama entre o cruel e o risível.

Bakhtin (1999) também cita o nariz ao falar de obras como a peça *A dança dos narizes* (1557) e ao comentar Schneegans⁹⁷ e seu estudo sobre uma charge de Napoleão Bonaparte e o grotesco, a qual apresenta exagero em suas proporções, além do uso de um focinho animal no lugar do nariz do imperador. A mescla entre humano e animal, como a da charge citada, é uma das características mais antigas do grotesco, mas o que gostaríamos de frisar é que o autor russo se vale da obra de Laurent Joubert⁹⁸ para associar o nariz ao falo, servindo aquele como um substituto deste, baseando-se em “uma crença solidamente estabelecida no espírito popular, segunda o qual se pode julgar o tamanho e a potência do membro viril pela dimensão e forma do nariz.” (BAKHTIN, 1999, p. 276). Partindo dessa premissa, temos em Mateus a indicação de um nariz de cera, algo não natural, falso. É de se considerar incoerente que alguém com a idade e descrição física da personagem apresente tamanho desejo sexual. Há ainda o momento em que o seu nariz fica torto – por ser de cera – a ponto de precisar ser endireitado.

O nariz e a boca, segundo Bakhtin, têm papéis muito importantes na forma grotesca do corpo quando animalizados e/ou coisificados, conforme explica o autor:

[...] O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, [...] esse abismo corporal escancarado e devorador. [...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse

⁹⁷ *História da sátira grotesca* (1824).

⁹⁸ *Tratado do riso* (1579).

corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...]. Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre (boca?) e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo [...] (BAKHTIN, 1999, p.277, grifos do autor).

O grotesco, nas situações mencionadas, sugere a quebra da harmonia natural do rosto desses indivíduos, conduzindo ao estranhamento pelo desarmônico. O que surge é um mundo às avessas, no qual há uma desestabilização do aparente mundo real (familiarizado) frente a um mundo distorcido (não familiar), onde as doutrinas adotadas por nossa razão como forma padrão dos rostos tendem a buscar no cômico o escape para o choque gerado. Para Bergson (2018), o cômico mediante o estranho, o monstruoso e o feio, ocorre no que ele chama de encontro da rigidez da matéria com a leveza e flexibilidade do imaterial. Para ele, a tentativa de se moldar “toda forma humana” (BERGSON, 2018, p. 48) parte do esforço da imaterialidade, eternamente moldável e desprovida de peso e estado rígido, em ser transmutada em matéria, dando forma ao corpo. Tal forma, chamada de graça, acaba por ficar retida pelo corpo que a mantém e este faz com que permaneça enrijecida, suprimindo sua flexibilidade, fixando os movimentos “inteligentemente variáveis do corpo em tiques contraídos” (BERGSON, 2018, p. 48) e, assim, imprimindo na forma humana atitudes “pela qual ela apareça mergulhada e absorvida na materialidade de alguma ocupação mecânica.” (BERGSON, 2018, p. 48).

Em *Mateus e Mateusa* também são encontrados elementos da escatologia, especificamente na passagem onde o velho Mateus conversa com a sua filha Pêdra. Originado do grego *skátos*, que tem como significado excremento, o termo está relacionado aos próprios excrementos corporais do ser humano, motivo pelo qual muitos os consideram repugnantes e nojentos. Na segunda cena do primeiro ato da peça, temos a sequência:

PÊDRA – Que tem, meu pai?

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

PÊDRA (*voltando-se*) – Também este meu pai cada vez fica mais porco! Por isso é que a minha mãe já enjoou dele tanto que nem o pode ver! [...]. (QORPO-SANTO, 2012, p. 139).

Qorpo-Santo recorre ao excremento nasal da personagem como forma de enfatizar ainda mais a sua condição alquebrada de velho e tipicamente grotesco. O que é reforçado por sua filha ao afirmar ser este um dos motivos de sua mãe não mais querê-lo. Na passagem, é apresentada a situação de repulsa que Mateusa tem por seu marido. A maneira com que o escatológico é utilizado pelo autor dá maior ênfase ao caráter grotesco de Mateus, ficando evidente pela forma como ele assoa o nariz. Na rubrica deixada pelo autor, fica explícito que ele o faz sem o uso das mãos, levando o leitor a entender que os excrementos escorrem por toda sua face e provavelmente boca e queixo. Essa caracterização torna-se mais escatológica se considerado que Mateus faz isso na presença de sua filha. O excreto opõe-se ao civilizado, denotando uma condição humana baixa, associada ao animalesco e ao primitivo. É a estrutura do corpo grotesco manifestando-se de forma abrupta e absurda mediante a estrutura representada pelo corpo moral, revelando as imperfeições do ser humano, suas mazelas e limitações. A filha de Mateus é o contraponto ao escatológico, é a ‘voz’ da sociedade mediante a situação chula e grosseira, que rejeita e considera nojento aquilo que é próprio do humano.

Ainda na primeira cena da peça, Mateusa refere-se a seu marido como “Mau! Velho! Rabugento! Também não te quero mais, fedorento! (QORPO-SANTO, 2012, p. 138), dando a entender que ele exala fedor. Seja de suor ou por outro motivo qualquer, essa é mais uma característica escatológica da personagem, somada sempre ao fato de ser uma pessoa de idade avançada, bem como de caráter duvidoso. Em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2015), de Erich Auerbach (1892-1957), tais características, como a exalação do suor, “tornam-se impressões visuais” que provocam efeitos sensoriais que induzem a achar tão somente “que o que se desenrola à nossa frente não é mais do que um processo particularmente vigoroso de um estilo baixo, uma devassa grosseria” (AUERBACH, 2015, p. 458) quando, na verdade, vai para além disso, configurando uma situação do grotesco cômico.

Para Bakhtin (1999), todas as “*excrecências e ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal” (BAKHTIN, 1999, p. 277, grifos do autor), pois elas ultrapassam o limite do corpo, dando movimento ao corpo grotesco, que é de caráter transitório, caracterizando-se, assim, como o “lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas.”

(BAKHTIN, 1999, p. 277, grifos do autor). São os excrementos, expelidos pelo corpo por meio de orifícios, essenciais para a composição do corpo grotesco para se ir além dos limites que o corpo impõe, possibilitando o rompimento do corpo entendido como individual, que é limitado, para algo que Bakhtin chamou de “corpo bicorporal” (BAKHTIN, 1999, p. 278), que é a fixação das partes de um corpo fundindo-as numa grande cadeia corpórea de nascimento e morte. Segundo o autor,

[...] o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias internas e externas fundem-se numa única imagem (BAKHTIN, 1999, p. 278).

Mateus e Mateusa retratam essa fusão, demonstrando serem pessoas grotescas tanto por dentro quanto por fora. Os insultos, assim como o rancor que carregam um pelo outro, representam suas deformidades grotescas internas tais quais as externas. Mateus ainda mais, pois além de velho e completamente disforme fisicamente é escatológico. O asco em torno da personagem é gerado por quem ele aparenta ser, bem como por quem ele é internamente. Ambos representam um grotesco que vai além da dimensão biológica do corpo, mesclam o inanimado ao corpo biológico (natural), o que os configuram dentro do conceito do corpo grotesco em que “*a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho*” (BAKHTIN, 1999, p. 278, grifos do autor), o que também é referenciado por Kayser (2013) quando ele se refere à quebra do que é harmônico sob a “mistura de domínio pela qual ficam destruídas as ordens da nossa orientação no mundo: a mistura do mecânico e do orgânico.” (KAYSER, 2013, p. 141). Essa mistura proposta pelo grotesco nos traz o estranhamento, uma vez que há uma ruptura no processo de construção da ordem normal daquela ‘imagem’ e é justamente a “mistura do que é temporalmente heterogêneo com o que põe em questão nossa ordem temporal” (KAYSER, 2013, p. 141) que causa a sensação de desconforto, fazendo com que aquilo seja um choque.

O esfacelamento da instituição familiar é o fio condutor de *Mateus e Mateusa*, não somente representado pelo embate entre as personagens protagonistas, que trocam ofensas entre si o tempo todo, mas também por suas filhas que aparentemente são doces e amáveis, mas apresentam nojo e dissimulação em suas falas quando não estão em conversa com seus pais. Em um diálogo com Mateus, Silvestra, à parte, como indicado na rubrica do autor, comenta sobre a forma como o pai tratava a outra irmã: “Ele disse

que a outra era simpática; e de mim nem ao menos diz que sou formosa! Sempre velho: não sabe agradar a todos!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 140). As falas das filhas também apresentam linguajar não compatível com suas idades, o que é perceptível quando uma fala que a outra “é retórica [e] não se preparou hoje também seus velhos alfarrábios de filosofia” (QORPO-SANTO, 2012, p. 140), e quando entoam trechos de uma canção: “*Mataremos ao algoz. [...] Mataremos tresloucadas. [...] Para debelarmos facínoras.*” (QORPO-SANTO, 2012, p. 141).

Eagleton (2020), afirma que na comédia tradicional casamento é o um dos pontos centrais quando se trata de promoção de cenas risíveis, no qual o “somático e o semiótico são idealmente um só” (EAGLETON, 2020, p. 26), na medida em que se pode entender que dois corpos passam, por meio da união, o ponto de fusão entre duas almas, mas também “nos alertam para o status arbitrário dessas afinidades” (EAGLETON, 2020, p. 26), que eram diferentes – leves e transitórias – e se chocam na mecânica imposta pelo corpo. Nesse ponto, mesmo que *Mateus e Mateusa* terminasse de outra maneira, diga-se, com um final feliz, ainda assim toda aquela vivência anterior, baseada em xingamentos e agressões, representaria uma fissura daqueles seres – corpos e almas – e “essa fissura não pode ser facilmente consertada por um final feliz.” (EAGLETON, 2020, p. 26). Eis a ação do cômico como rompimento desses mecanismos enrijecedores.

Freud (2017) argumenta que o humor se dá a partir das piadas mais inofensivas, em que o ‘superego’⁹⁹ tende a relaxar, diminuindo, assim, nossas inibições e permitindo a liberação de impulsos que estão reprimidos, ativando uma série de sensações prazerosas,

⁹⁹ Aqui tomado como referência a nomenclatura adotada pelo tradutor Paulo César de Souza, onde em nota classifica o *Superego* como *Super-Eu*, no que Freud (2011) diz que: [...] o Supereu terá domínio sobre o Eu como consciência moral, talvez como inconsciente sentimento de culpa. — Mais adiante apresentarei uma conjectura acerca de onde ele tira forças para esse domínio, o caráter coercivo que se manifesta como imperativo categórico. Considerando uma vez mais a gênese do Super-eu, tal como foi aqui descrita, nós o vemos como o resultado de dois fatores biológicos altamente significativos: o longo desamparo e dependência infantil do ser humano e o fato do seu complexo de Édipo, que relacionamos à interrupção do desenvolvimento da libido pelo período de latência e, assim, ao começo em dois tempos da vida sexual.* Essa última característica, especificamente humana, ao que parece, tem uma hipótese psicanalítica, segundo a qual é uma herança da evolução para a cultura imposta pela era glacial. Com isto a diferenciação do Super-eu em relação ao Eu não é algo fortuito, representa os traços mais significativos da evolução da investigação e da espécie; e, dando expressão duradoura à influência dos pais, perpetua a existência dos fatores a que deve sua origem (FREUD, 2011, p. 31-32).

o que nos leva a aceitar de bom grado as piadas com conteúdo agressivo, sexual e tido como inapropriado.

No desfecho da peça, durante o imbróglio do casal protagonista, quando Mateusa se esfolia toda na briga e Mateus tem uma cadeira enfiada na cabeça, perdendo seu queixo, esvai-se a percepção – provocada pelo efeito cômico da cena – de que são pessoas. Ambos passam a figurar como seres artificiais, sem humanidade, que retratam além de sua deformação física, uma degradação humana.

Conforme Leandro Lago Santos Pinheiro, em *Senhoras e Senhores, com vocês o grotesco tragicômico no palhaço* (2019), a análise de momentos favoráveis para o surgimento de subsídios que favorecem o grotesco, em situações como essa da cena final da peça, ocorre uma “mudança brusca entre uma realidade, que a princípio se apresenta enquanto favorável, e outra que no mesmo instante se mostra tenebrosa e bizarra.” (PINHEIRO, 2019, p. 104). Nota-se que o que realmente ocorre na condução dramatúrgica da obra é justamente essa mudança de insultos, até então risíveis, para uma aura tensa de um riso oriundo do agressivo. O bizarro sobrepondo-se ao puramente cômico. Qorpo-Santo expõe, por meio de uma cena grotesca, a coisificação a qual estão sujeitas as personagens, que passam a ser vistas como seres autômatos, desprovidos de quaisquer ações humanas, tornando-se caricaturas que se movem. É nesse contexto que tanto um quanto o outro demonstram “características satíricas, excêntricas e caricatas.” (PINHEIRO, 2019, p. 105). É na fala de Barriôs, criado da família que só aparece no derradeiro momento para comentar o acontecido, que temos mais uma evidência de que *Mateus e Mateusa* é permeada pelo grotesco:

BARRIÔS (*o criado*) - Eis, senhores, as consequências **funestas** que aos administrados, ou como tais considerados, traz o desrespeito das autoridades aos direitos destes; e com tal proceder aos próprios direitos: a descrença das mais sábias instituições, em vez de só a terem nesta ou naquela autoridade que as não cumpre, nem faz cumprir! A luta do mais forte contra o mais fraco! Finalmente, a destruição em vez da edificação! O regresso em vez do progresso! (QORPO-SANTO, 2012, 148, grifo nosso).

A personagem funciona como uma voz da consciência interligando o leitor/público à peça, mostrando que a degradação moral e o desmantelamento da instituição família tem consequências trágicas. Segundo Bakhtin, isso faz parte do que é o relacionamento familiar, permeado por insultos, comicidade e disparates. Para ele,

quando “pessoas que têm um relacionamento familiar riem e se injuriam, a sua linguagem regurgita de figuras de corpos grotesco [...]” (BAKHTIN, 1999, p. 279). O cômico e o ofensivo, no que se refere ao grotesco, estão diretamente ligados ao processo de desconstrução e remodelagem de uma determinada figura, nesse caso, a dos relacionamentos familiares, uma vez que a “imagem grotesca do corpo, nitidamente fundamentada, reside igualmente na base do fundo humano dos *gestos familiares* e injuriosos.” (BAKHTIN, 1999, p. 279, grifo do autor).

3.2 Qorpo grotesco – O grotesco no teatro da *Ensiqlopédia*

No primeiro ato de *Lanterna de fogo*¹⁰⁰ temos um diálogo entre as personagens Robespier, Zeferino, que é um demônio, e outra personagem denominada O Velho, também um demônio e pai de Zeferino. Robespier e Zeferino conversam normalmente como conhecidos de longa data, até o momento em que Robespier se refere a Zeferino como diabo coxo, indicando-lhe tal característica, além de mandá-lo embora por estar importunando-o, ao passo em o próprio demônio responde “[...]. Pois há de ter daqui a pouco a do meu pai, o demônio mais velho, impertinente e feroz que habita os infernos!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 269).

A fala de Zeferino automaticamente nos leva a crer, dentro do imaginário arquetípico popular, que o referido demônio se trata de uma figura imponente, maléfica, de força e tamanho descomunal. E é nesse momento que, usando dos recursos de oposição tipicamente do satírico, Qorpo-Santo nos indica, em uma rubrica, a entrada de uma figura “*mais esquisita que se possa imaginar*” (QORPO-SANTO, 2012, p. 269), o não seria nada demais caso o tal demônio pai não fosse um ser decrepito, que mais se parece com um bêbado. O dramaturgo usa a própria personagem para dizer que está caindo aos pedaços – vindo a cair – parecendo um bêbado, e não mais se levantar. Um recurso muito similar ao usado para descrever Mateus, da peça *Mateus e Mateusa*, no intuito de enfatizar a imagem decrepita da personagem. Esse recurso aproxima o texto da experiência do mundo alheado proposto por Kayser (2013) e essa “vivência no alheamento vibra somente na periferia do diabólico, pertence ao ‘tormento’ do infernal, como o quimérico, o espectral, o sádico, o obsceno, o maquinal, e outros que tal.” (KAYSER, 2013, p. 39).

¹⁰⁰ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 267-295.

Outro ponto é a aproximação com o insólito, ao colocar em cena pessoas em conversa com o próprio diabo. Muito similar a outro texto de Qorpo-Santo, intitulado *Certa entidade em busca de outra*¹⁰¹, onde o ser também é representado em conversa amistosa com pessoas comuns. O tom melancólico e de total decadência do ser permeia a situação que, de maneira cômica, revela o absurdo em torno dos envolvidos. O grotesco presente nessa cena é uma variante que liga o humor ao trágico, a “moldura é dada pelo grotesco motivo das monstruosas proporções, que não é perdido de vista em nenhum instante e que é retomado uma e outra vez mediante ideias absurdo-cômicas [...]” (AUERBACH, 2015, p. 235). Toda a ação é envolta na atmosfera grotesca que conduz a história sem, no entanto, ser em si a finalidade da mesma.

Mais uma vez, de forma teratológica, Qorpo-Santo indica a condição grotesca da personagem O Velho por meio de sua própria fala, que tristemente diz: “de quem é velho; [...], anda caindo aos pedaços, ora para aqui, ora para ali!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 64). Há ainda uma rubrica do autor indicando que a personagem fica como um bêbado jogado ao chão e tentando se levantar. A indicação do autor complementa a ideia de que O Velho é um ser de aparência grotesca e “caindo aos pedaços”, o que reforça o bestialismo presente no grotesco teratológico, onde as deformações e monstruosidades risíveis operam no sentido mais denotativo possível para o termo pobre-diabo.¹⁰²

Outro fator que justificaria a presença do fenômeno teratológico na peça, ainda que em menor escala, pode ser orientado pela ideia do ‘grotesco crítico’, que parte do princípio da percepção sensorial a fim de se quebrar convenções, ridicularizando e expondo de maneira ridícula aqueles detentores de um poder abusivo. Já em *Certa entidade em busca de outra*, Satanás é referenciado diferentemente da maneira como é em *Lanterna do fogo*, aproximando-se do imaginário popular, porém, somente no que se refere à aparência, pois suas atitudes não correspondem ao senhor do inferno. É retratado como tendo medo de mulheres, que para ele é “o objeto de mais perigo [...]!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 261), além de ser “encarregado pelos demônios para destruir os maus!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 259). Em outra parte, se envergonha ao ver Brás e Micaela

¹⁰¹ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 257-265.

¹⁰² Encontramos em Bakhtin (1999) uma referência para essa caracterização, na origem do termo pobre-diabo. Segundo ele, “os atores vestidos de diabos sentiam-se até certo ponto fora das *interdições habituais* e comunicavam essa disposição de espírito a todos aqueles com os quais entravam em contato. [...]. Os ‘diabos’, na maior parte do tempo pobres (donde a expressão ‘pobre-diabo’) [...]”. (BAKHTIN, 1999, p. 232).

se agarrando em sua frente. Ambos os casos atenuam o caráter satírico dado pelo autor para as personagens, compondo um tom jocoso e debochado para com seres que deveriam impor medo e aterrorizar com suas presenças. Para Bakhtin (1999), as características especiais do diabo (principalmente sua ambivalência e sua ligação com o ‘baixo’ material e corporal) explicam muito bem porque ele se tornou uma figura do cômico popular.

Há uma inversão em suas concepções, passando de temidas figuras para reles sujeitos ignóbeis e ridicularizados, típicos da sátira menipeia, onde, segundo Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013), o cômico tem um efeito dominante na ação, dando maior liberdade às temáticas, uma vez que para a ordem comum, temporal e histórica, não se apresentam restrições. Por mais que, geralmente, esteja ligado às figuras da esfera política ou mesmo divinas (celestiais), podemos referenciar o diabo como um ser que exerce também um poder, mesmo que imposto pelo medo, sem levar em conta que se trata de um texto do século XIX, onde ainda há a presença muito forte da religião, colocando a figura demoníaca como um tabu. Outra característica dessa espécie de grotesco é que ele “assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas.” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 65).

A narrativa aparentemente simples conduz o seu leitor, inicialmente, pelas trilhas do cômico, levando-o a rir sem maiores anseios, mas que, no decorrer dos acontecimentos, muda para algo completamente desconfortável à medida que se toma consciência do quanto aquilo é desesperador e afeta a vida das personagens. O que, em um primeiro momento, é um riso por uma situação banal converte-se em uma sensação estranha e incômoda. Essa é a sensação de mundo alheado apresentada ao expectador mediante a exposição de situações satíricas e “nesse sentido, o riso não é livre e nem despreocupado.” (PINHEIRO, 2019, p. 105).

A obra de Qorpo-Santo recorre constantemente ao grotesco proporcionando uma estrutura dramática não linear, sinuosa, com partes que se interconectam tais quais as pinturas encontradas no século XV, onde ornamentos brotam, enrolam e desenrolam entre si em um hibridismo (neste caso literário) que só o fenômeno sob a estética do grotesco pode permitir. Suas peças combinam o cômico e o trágico, o risível e o sofrível em situações que beiram o ridículo, por vezes o escárnio. Nesse sentido, conforme Pinheiro (2019),

O mundo tornando estranho, alheado ou fora dos eixos, totalmente alienado, desconsiderando qualquer princípio de racionalidade das coisas, é uma fonte inesgotável de um tipo de grotesco, que se manifesta a partir de formas oníricas, fantásticas, híbridas, absurdas, bizarras entre outras (PINHEIRO, 2019, p. 105).

Nesse aspecto, a dramaturgia qorposantense rompe com a racionalidade a qual a realidade pertence, utilizando-se da suspensão e da retorção de alguns princípios, de modo a constituir uma realidade alheia onde percebe-se o estranho causado pelo grotesco. Encontramos em Kayser (2013) uma possível conceituação para isso, quando ele afirma que Jean Paul nomeia como “ideia aniquiladora do mundo [onde] o mundo finito como totalidade, é aniquilado pelo humorismo.” (KAYSER, 2013, p. 58). Entretanto, não se trata de uma realidade, por vezes, como a fantástica ou a maravilhosa, é a realidade em si, porém disforme, distorcida como as figuras as quais o grotesco retrata. Segundo Sodré e Paiva (2014)

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí, sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo como pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade. (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 56).

Talvez seja esta passagem do livro de Sodré e Paiva a melhor para definir a dramaturgia de Qorpo-Santo, um retrato de sua realidade do século XIX, que rompe com um determinado idealismo vigente, bem como completamente inquietante, fato esse visto após a sua redescoberta em 1966. Essa afirmativa corrobora Oliver (2008) quando diz que

[...], essa monstruosidade, que à primeira vista, poderia parecer ‘fantástica’, é, na verdade, construída a partir de elementos que evidenciam uma existência *material*. Se a imaginação que os justapõe trabalha excentricamente, ela o faz, no entanto, a partir de dados de um mundo natural, um mundo que reconhecemos como tendo uma materialidade palpável (OLIVER, 2008, p. 35).

O grotesco, ainda que tendo como base o real, rejeita uma fundamentação única da realidade no geral, operando para suavizar suas composições objetivas. Propõe-se o absurdo como algo corriqueiramente comum, como na peça *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*, onde Ernesto, em dado momento, fala que sairá para visitar a “cara

amiga dona Fernanda, que teve ontem um menino macho com quatro olhos, seis narizes, duas bocas, cinco pernas e... não digo o mais para que o senhor não se espante.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 32). O trecho, inserido em um diálogo comum, transcorre normalmente, sem questionamentos quaisquer por parte de Alberto, que com Ernesto conversa. O autor se vale da bestialidade para caracterizar o filho recém-nascido de sua amiga, o qual parece ser uma criança normal para a personagem. A concepção da monstrosidade no grotesco não se resolve exclusivamente ao ser inserido na obra por meio de descrições bizarras típicas da espécie. É preciso que essas monstrosidades causem estranhamento, que façam rir, seja qual for a natureza do riso, ou mesmo que causem espanto e repulsa. O dramaturgo, ao ‘encaixar’ tão aleatoriamente em seu texto uma fala como a da descrição da criança, parece buscar um ou outro desses efeitos, indo ao encontro do que propõe Pinheiro: “O grotesco encontra-se essencialmente ligado ao fenômeno da recepção e, devido a isto, por meio de suas manifestações, pode causar reações que, por vezes, passeiam concomitantemente entre o riso e o terror.” (PINHEIRO, 2019, p. 53)

Ainda nesse texto, mais uma vez, o grotesco escatológico emerge em tom de misoginia na referência de que as mulheres “em tudo se metem! Até em urinóis...[...].” (QORPO-SANTO, 2012, p. 28). Em outro momento León, que é o criado da casa, comenta sobre as unhas de Alberto, que havia lhe pedido para cortá-las, assim como os calos dos seus pés, tratando aquela tarefa como uma verdadeira operação cirúrgica, referindo-se ao tamanho e sujeira de ambos:

LEÓN (*aproximando-se*) – [...]. Com efeito; o senhor cortou as unhas quando se casou e quando ouviu a primeira missa!? Isto é, duas vezes no longo espaço de cinquenta e dois anos..., e assim mesmo é asseado (*cortando*). Irra! Tem cada unha que parece a de uma âncora! E os calos..., que grossura, meu Deus! Podem-se bem comparar ao couro do cachaço de um boi de mais de vinte e cinco anos [...]. (QORPO-SANTO, 2012, p. 33).

Fica evidente na cena descrita a zombaria e o tom irônico nas falas de León. Ao mesmo tempo em que imprime uma condução cômica ao diálogo, representado pelas interjeições, espantos e as comparações referentes aos pés de Alberto, o autor se vale da duplicidade ao tecer uma crítica de forma bastante irônica ao *status* de Alberto, que nem mesmo é o dono da casa, muito menos o senhor a quem León serve.¹⁰³ Qorpo-Santo

¹⁰³ Nesse caso, o senhor Ernesto.

ridiculariza o mundo das aparências, típico da sociedade de sua época, utilizando-se do grotesco e da ironia e zombando da figura do falso senhor, que à primeira vista é aparentemente bem vestido, íntegro e portador da mais alta classe, mas que esconde, literalmente, a sujeira. Ao revelar-se de forma suja e bizarra, demonstrando quem realmente é, a personagem Alberto acaba denunciando a hipocrisia nas atitudes do sujeito.

À medida que a cena se desenrola, é revelado, por intermédio de León, o quanto Alberto é uma figura grotesca: seus trajes são descritos como sujos, emporcalhados, tendo “nódoas de tudo: graxa, sebo, azeite, vinho, cachaça. Senhores, este homem será taberneiro..., graxeiro, sebeiro..., que diabo de porcarias.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 33). Até então, a imagem que se tinha de Alberto era a de uma pessoa bem vestida, de classe, mas essa imagem é desfeita ao se revelar a situação de suas vestes. Nesse ponto, para efeito cômico, o autor indica o uso de pantomima, recurso das farsas e sátiras, para atenuar o estado em aquelas roupas se encontravam. O criado recusa-se a utilizar a escova e, com isso, sujá-la: “Não; não sujarei a escova de meu amo (*Faz que escova e apresente-lhe por escovar.*)” (QORPO-SANTO, 2012, p. 33). Nessa mesma fala, León debocha da situação e age como uma espécie de bufão¹⁰⁴, apesar de também ser preso ao final, atraindo aqueles que detém o poder, porém zombando e expondo suas mazelas “Tratá-lo-emos de doutor para que mais pague o favor! Ensinou-me meu pai que aos tolos sempre louvor; senhoria e até excelências para que melhor paguem quaisquer incumbências.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 33).

Além das roupas imundas, os sapatos de Alberto fedem, ao ponto de deixar o criado com tanto nojo que nem mesmo quer tocá-los: “Fum!... Fum!... Que porco!” (QORPO-SANTO, 2012, p. 34), diz León. Era de se esperar, considerando-se o estado dos pés do falso senhor, reforçando a todo instante sua condição como um ser sujo.

Em *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*, o criado representa a própria força do riso, aquele que irrompe vencendo o medo representado pela autoridade, nesse caso Alberto, que é a todo instante ridicularizado. É León quem se opõe a bajular a hipocrisia dos poderosos, é o embate da verdade do riso que degrada poderes contra a mentira da aristocracia, que oprime e violenta. E a personagem é aquele ser que,

¹⁰⁴ Segundo Patrice Pavis o Bufão “é representado na maioria das dramaturgias cômicas. [...], é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Falstaff), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os Picaro espanhóis). O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente [...] (PAVIS, 2008, p. 35).

acompanhado de blasfêmias e agravas, faz-se porta-voz da verdade. O riso “não é forma exterior, mas uma *forma interior* essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob a pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso.” (BAKHTIN, 1999, p. 81, grifo do autor).

Assim como nas comédias antigas, que tendem a inserir em suas histórias um grande número de idosos, as representações de velhos e velhas são recorrentes nas peças de Qorpo-Santo. Essas personagens são caracterizadas como pessoas acabadas, senis e que apresentam comportamentos não condizentes com a idade. Operam como jovens, são libidinosos, apresentando grande apetite sexual, mentem e quase sempre suas palavras correspondem ao seu modo de agir. Para Minois (2003)

O tratamento do tema da velhice é, nesse sentido, significativo. A imagem trágica da velhice, maldição enviada pelos deuses, ‘idade triste e que mata’, segundo Sófocles, sucede a caricatura grotesca. A velhice dá medo, ‘a velhice odiosa, débil, inabordável, sem amigos e que resume nela todos os males’; o riso pode aliviar esse medo, e na comédia os velhos são grotescos, [...] (MINOIS, 2003, p. 51-52).

Minois ressalta que o único tipo de velho que não é risível é aquele que já não faz mais nada. Qorpo-Santo utiliza vários personagens velhos como parte do enredo cômico em sua dramaturgia. Ele recorre a uma dramatização muito próxima às das comédias gregas e, em especial, romanas, as quais comumente denotam uma imagem negativa dessas personagens: são asquerosos, avarentos e apresentam desvio em suas condutas. O dramaturgo brasileiro aproxima algumas de suas personagens velhas as de Aristófanes, muito mais ridicularizadas e, conseqüentemente, mais grotescas. Os já relatados Mateus e Mateusa são talvez os melhores exemplos desse tipo de personagem em Qorpo-Santo.

Em *A impossibilidade de santificação ou A santificação transformada*, as personagens Revocata e Amélia, esta tende a mentir a idade para menos, sendo sempre repreendida, de forma pilhérica, pela primeira, que também não escapa ilesa às ofensas ao ser lembrada, a cada instante, de sua idade avançada – 80 anos – pelos mais jovens, os quais ela deseja.

Em *Uma pitada de rapé*¹⁰⁵, a peça inacabada de Qorpo-Santo, a personagem Mário é descrita, em rubrica, como um “velho estúrdio”. Ao ser questionado pela filha

¹⁰⁵ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 315-319.

se iria à missa, ele responde que “isto de ir à missa é coisa de velhas, que já estão próximas a ir à cova! (QORPO-SANTO, 2012, p. 317). Mário alega ser ainda jovem, apesar de indicação contrária, pois logo após essa fala, ele arrasta um pé como um manco e reclama que apenas “este diabo de perna algumas vezes me incomoda, de modo que me custa andar.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 317). O dramaturgo inverte completamente a situação ao expor a condição da personagem em vista do acabara de comentar com a filha. Essa cena ilustra a afirmação de Minois (2003) sobre a representação de pessoas velhas no teatro: “velhos que trapaceiam sobre a sua idade também são um dos assuntos favoritos da comédia, em particular aqueles que se maquiam para unir-se a um parceiro muito mais jovem. [...]” (MINOIS, 2003, p. 53). O autor acrescenta que no caso das mulheres a situação parece ser ainda menos favorável, pois “[...] as mulheres velhas são ainda mais desfavorecidas, porque envelhecem mais rápido que os homens.” (MINOIS, 2003, p. 53). Qorpo-Santo também utiliza desse recurso com Mateusa quando ela, em discussão com Mateus, diz ter um pretendente mais novo e é insultada pelo marido.

Em *O marinheiro escritor*, as irmãs Quinquinata e Malhada atacam Rapivalho, enfiando uma seringa de lã queimada em seu nariz após ele lhes ter chamado a atenção. Na mesma peça, Janicota, ao beijar Mário, seu marido, que também é velho, zomba dele ao dizer para a plateia¹⁰⁶ que “o corpo é pior que lixa” (QORPO-SANTO, 2012, p. 74). Em *Lanterna de fogo*, a personagem Um Velho, que é introduzida no início da peça, ressurge, em outra cena, como Robespier e, quando ele entra em cena com essa nova alcunha, uma rubrica deixada pelo autor sugere uma mudança em sua postura cênica, sendo que como velho deve entrar “*com um ombro um tanto encolhido.*” (QORPO-SANTO, 2012, p. 291).

Há, ainda, duas outras personagens que ganham destaque pela idade avançada, sendo elas: Uma velha e Uma velha, muito velha. Luduvina, da peça *Um assovio*¹⁰⁷, é delineada na rubrica do autor como “*(mulher de Gabriel Galdilho, velha feia e com presunções e ares de feiticeira)*” (QORPO-SANTO, 2012, p. 246). O autor adiciona elementos em sua caracterização, as quais a aproxima da imagem de bruxa, segundo o imaginário popular. Sua fala, ao comentar sobre o marido, relaciona-se diretamente com os tipos de xingamentos grotescos, com menções às partes baixas e hiperbolizações,

¹⁰⁶ Indicação em rubrica.

¹⁰⁷ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 241-255.

como, por exemplo, quando diz “Querem ver que o meu marido, o senhor barrigudo e bundudo, que pelas nádegas (e se espera que faça o mesmo pelo umbigo) andou brigando com o amo, que é uma outra das mais raras esquisitices que se há visto sobre a terra.” (QORPO-SANTO, 2012, p. 246). Luduvina descreve seu marido com características muito similares ao *Dottore*¹⁰⁸ da *Commedia dell’arte*. Toda ação é conduzida dentro do sistema designado como grotesco realista, concretizado no corpo e objetivado na composição de elementos baixos e que remontam à degradação do próprio corpo. Novamente, a hiperbolização é usada como destaque para a descrição da personagem – “barrigudo e bundudo”.

Em seu livro *A velhice* (1990), Simone de Beauvoir (1908-1986), trata do assunto envelhecimento pela ótica das diferentes percepções sobre os velhos nas mais diversas camadas da sociedade. Para tanto, ela faz uma descrição perfeita da figura da personagem Doutor (*Dottore*). Beauvoir o descreve como “um grande estúpido pedante, membro de todas as academias [...] é ignaro, diz enormes tolices, estropia o dia inteiro citações gregas ou latinas.” (BEAUVOIR, 1990, p. 188). O *Dottore*, nas palavras de Kayser (2013, p. 43), é “um fanfarrão arrogante.” O também já citado velho Brás, de *Certa entidade em busca de outra*, é descrito como um homem sisudo e que se comporta de forma libertina. Todos, portanto, têm escancaradas suas senilidades, defeitos, moral duvidosa e fragilidades.

Em outros casos, Qorpo-Santo se aproxima mais de Menandro, concebendo personagens idosas de forma mais branda, embora não menos grotescas. Caso de Melquíades, de *Um parto*, que, a despeito de ser alvo das chacotas dos colegas bem mais novos, se mostra como alguém devotado aos estudos. No entanto, sua conduta mais branda é desmitificada no decorrer do texto, pois protagoniza, com a personagem A Mulher, uma das cenas mais grotescas e violentas da dramaturgia qorposantense, envolvendo uma cabra e seus filhotes recém-nascidos. O velho Melquíades, tomado de raiva, arrasta pelos chifres, chuta e esfrega um dos filhotes do animal, ao que tudo indica

¹⁰⁸ Segundo Marcus Villa Góis, em *Apresentação das personagens da Commedia dell’Arte* (2012), a máscara do *Dottore*, também conhecido por *Doutor* e *Doutor Graciano* é geralmente representada como sendo um “velho, mas não tanto quanto Pantaleão, envelheceu de maneira primaveril e jovial. Ele é grosseiro, gordo, enorme, estraga-prazeres, incômodo, sufocante e invasivo. Pensa conhecer todas as ciências e falar todas as línguas, é convicto de ser um grande “tudólogo”. Ele é gordo porque é cheio de si, inchado de sua pretensa sabedoria, na verdade cheio de gases. A máscara física da personagem é feita imaginando ter entre os braços uma imensa bola de ar, leve, a qual segura com toda a parte superior do corpo e balança.

morto, na “cara, boca, nariz, olhos e não sei o que mais” (QORPO-SANTO, 2012, p. 310) da Mulher, após discutir com ela sobre o destino do bicho. Outra personagem que não sofre insultos por ser velha é Rocalipsa, da comédia *Duas páginas em branco*¹⁰⁹. Muito pelo contrário, ela é tratada com afeto e carinho por sua neta, Mancília, a quem dá sua aprovação para o casamento com Espertalíno. Porém, ao comentar sobre um pretendente da moça, o velho Adão, Espertalíno e Mancília referem-se a ele em tom de desprezo e zombaria.

ESPERTALÍNO – Tu sabes quem há de ficar algum tanto desgostoso com o que se acaba de passar; e com a nossa junção; é aquele velho Adão, que por ti morria de paixão.

MANCÍLIA – Qual! Eu já o fiz esquecer-se de mim! Já lhe fiz crer que era muito velho, que não podia servir; e parece que ele conformou-se, porque se retirou e nunca mais cá voltou.

[...]

MANCÍLIA – Era indiferente; eu seria sempre a sua querida Mancília! Ele, um indivíduo a quem há muito desprezei.! (QORPO-SANTO, 2012, p. 125).

Qorpo-Santo, assim como o dramaturgo romano, quando não descreve suas personagens velhas como ridículas, as coloca como velhos lamuriosos, dignos de pena que tendem a reclamar de sua condição de idoso. O riso provocado pelo grotesco, nesse caso, segue a mesma ordem das personagens do brasileiro, ora agressivo e chocante, ora mais sutil e puramente cômico. É na comédia romana, como *O mercador* (195 a. C.), de Plauto¹¹⁰, que a figura do velho é detentora do dinheiro, avarenta e que corteja mulheres mais jovens. O velho Adão não é pai de Espertalíno, como Demifão é de Carino, personagens de Plauto, tampouco usa de sua posição financeira para se beneficiar do amor da garota. Qorpo-Santo nem mesmo o insere como personagem na peça, visto que somente há menção ao seu nome. No entanto, é possível apreender que se trata de um velho que se via na possibilidade de se casar com Mancília, apesar do contexto mostrar o contrário, como fica explícito na fala da sua avó,

ROCALÍPSA – (*a avó, retorcendo-se toda*) – Pois o que hei de fazer? Vocês querem, amam-se, gostam-se... Não há remédio senão concordar; contem com a minha aprovação. Tratem do enxoval, porque estas coisas não se demoraram muito. Dito e feito, é melhor que o melhor confeito! Conversado e demorado, é pior que o pior bocado! (QORPO-SANTO, 2012, p. 124).

¹⁰⁹ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 119-134.

¹¹⁰ Tito Mácio Plauto (230 a.C.-180 a.C.). Dramaturgo romano, que viveu durante o período republicano. Escreveu 21 peças, as quais se encontram preservadas até os dias atuais.

Não há, no texto, uma crítica direta ao *pater famílias*¹¹¹, mas ao conflito intergeracional que, assim como na obra de Plauto, privilegia o amor dos jovens em detrimento dos desejos dos velhos, configurando, mais uma vez, o caráter de nulidade da imagem que eles representam nas comédias, tanto a clássica quanto a de Qorpo-Santo. Plauto vai um pouco mais além e, ao final de sua peça, a personagem Eutico é muito mais rígida para com os velhos, estabelecendo uma lei que pune e ridiculariza aqueles velhos que ficam atrás das jovens.

Eutico – [...] vamos estabelecer uma lei para os velhos, uma lei a que eles tenham de obedecer e pela qual sejam refreados. Se soubermos que alguém que tenha sessenta anos, quer seja casado ou até mesmo solteiro, anda atrás de raparigas, aplicar-lhe-emos o seguinte castigo: considerá-lo-emos um imbecil, e, no que depender de nós, viverá mesmo na miséria se tiver gasto a sua fortuna. Daqui em diante, que ninguém proíba o seu jovem filho de amar e de andar com raparigas, desde que o faça dentro dos limites. Se alguém proibir, perderá mais às escondidas do que aquilo que lhe seria dado às claras. Que esta lei se aplique aos velhos já a partir desta noite (PLAUTO, 2017, p. 145).

Por vezes, os velhos de Qorpo-Santo são lascivos, apresentando um apetite sexual voraz; em outros momentos, impotentes e sem reação. Para os comediógrafos da antiguidade,

o velho já passou da idade do amor físico, essencialmente porque sua feiura torna revoltante qualquer ideia de relação sexual; a velhice está nas antípodas do erotismo, e a simples ideia de que um velho possa ter desejo é suficiente para torna-lo repugnante [...] (MINOIS, 2003, p. 52-53).

Tal afirmativa é evidenciada quando se considera que a concepção grega do belo perpassa também pela juventude, bem como as relações de amor são próprias do corpo jovem e, portanto, juventude e sexualidade são indissociáveis. Encontramos em Sodré e Paiva (2014, p. 27) que “o grotesco é o belo de cabeça para baixo – é uma espécie de catástrofe do gosto clássico.” Essa ideia é reforçada na dramaturgia de Qorpo-Santo em

¹¹¹ Segundo o *Dicionário latino português* (1942), *paterfamilias* ou *pater famílias*, *patrifamilias* ou *patrifailiae*, nt. Pai de família; chefe de família; dono de casa. (TORRINHA, 1942, p. 610). Ainda sobre o termo, Fernando Joaquim Ferreira Maia (2014), afirma que “o *pater famílias* [...] é aquele que não tem, na linha masculina, ascendente vivo a que esteja sujeito, podendo ser qualquer pessoa, desde que se trate de homem, não sendo necessário que tenha mulher e descendência.” (MAIA, 2014, p. 10).

algumas passagens alusivas aos velhos de suas comédias, como na seguinte passagem de *Lanterna de fogo*, em que Robespier, enquanto velho, diz:

UM VELHO [...] – Ai! Pareço um velho de quase cem anos! Dói-me tanto este ombro; sinto tanta dor nesta perna!... É preciso deixar esta vida insana milhares de paixões arrastado!... Que seja outro condenado a arrosar duros grilhões cujos elos sejam almas e corações! Já estou velho; já não posso confortar a qualquer osso. Já estou doente, já não posso nem mover o pescoço! (QORPO-SANTO, 2012, p. 291).

Em *A separação de dois esposos*, Farmácia discute com Esculápio sobre o fato de ele não trazer proventos para dentro de casa e, caso o marido não vá à tesouraria receber o seu salário de funcionário público, ela não mais irá servi-lo nos afazeres domésticos e, principalmente, não mais fará os bolinhos que ele – Esculápio – tanto gosta, acrescentando que só os fará para seu namorado. É nesse momento que o marido, debochando da esposa, responde:

ESCULÁPIO – Oh! Oh! Oh! A senhora com namorado! [...]. Casada, com filhos, já de meia idade, e ainda fala em namorados. Os namorados hão de pô-la em bom estado! Olhe, fique certa (*pondo o dedo no nariz*): o primeiro bem que eles lhe hão de fazer, [...] é dizerem, e bom será que a senhora não tem juízo. O segundo é que a senhora já é velha; [...]. (QORPO-SANTO, 2012, p. 198).

Revocata, na terceira cena do segundo ato de *A impossibilidade da santificação* ou *A santificação transformada*¹¹², em conversa com Amélia diz:

REVOCATA – Aproveitemos, minha cara amiga, o dia chuvoso de hoje para conversarmos sobre o gosto dos homens. Os homens, minha menina, são tolos! Só querem meninas de quinze, de vinte e quando muito de trinta anos. Desprezam as mulheres, muitas vezes mais apreciáveis que estas. (QORPO-SANTO, 2012, p. 198).

Como pode ser notado, Qorpo-Santo não ataca diretamente a estrutura familiar paterna, sendo o homem velho alvo de sua ferrenha crítica e as mulheres de suas zombarias, mas não o deixa de fazer ao ridicularizar toda a estrutura familiar em si, bem como o conceito idealizado de velho bondoso e sábio. Os velhos, em Qorpo-Santo, em quase sua maioria, têm higiene precária, são impudicos, decrépitos e com desvio de

¹¹² In: QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 41-66.

conduta moral. A narrativa imagética do dramaturgo implode a soberania de respeito aos mais velhos, colocando à prova e derrubando, por meio do uso de derrisão, arcabouços alicerçados na sociedade de sua época. Logo, pode-se dizer que o velho como figura grotesca na comédia da antiguidade também o é em Qorpo-Santo.

Em toda dramaturgia qorposanense encontram-se elementos que subsidiam a análise por meio das lentes do grotesco. Os conflitos existentes em praticamente todas as peças fornecem xingamentos e uso de recursos do chamado baixo cômico de maneira deliberada. A figura grotesca do corpo serve de repertório para a construção do corpo cômico, que se comporta com uma atitude grosseira, se expressando através de injúrias e obscenidades. É no comportamento cômico do corpo grotesco que as formas do riso se manifestam livremente, se eximindo de qualquer culpa, durante o “contraste das representações, [no] sentido do absurdo, [bem como na] estupefação e aclaramento” (FREUD, 2017, p. 19, grifos do autor) que convergem arbitrariamente, formulando algum sentido durante a recepção, objetivando o chiste. Para Bakhtin (1999, p. 308), “os juramentos, grosserias e expressões injuriosas de toda espécie são também uma fonte muito importante da concepção grotesca do corpo.”

A ideia de banquete, fortemente trabalhada por Bakhtin, na perspectiva do grotesco, ou mesmo de refeição – o ato “do comer, do beber, da ingestão” (BAKHTIN, 1999, p. 243) – serve de pressuposto para a análise da obra teatral de Qorpo-Santo. O dramaturgo tece cenas com as personagens à mesa ou menciona momentos de refeição em suas peças. *Dois irmãos*¹¹³, logo no início, faz menção à comida e à bebida; em *O marinheiro escritor*, as filhas Diamante, Formosíssima e Sapientíssima e a esposa Capivara, durante o segundo ato, chamam insistentemente Enciclopédia para que se junte a elas no jantar. Em *Um assovio*, Fernando, tomando o café que lhe é servido por Gabriel, ao sentir o seu gosto diz “Fum!... Fede a rato podre! E tem gosto de macaco são! Que porcaria! Pega, pega! (*Atira-lhe com o café à cara.*)” (QORPO-SANTO, 2012, p. 245). Luduvina, personagem da mesma peça, coloca as seguintes condições para continuar casada com seu marido Gabriel:

LUDUVINA – [...]: alimentar-se três vezes ao dia, e de comidas simples e brandas, como, por exemplo, uma xícara de chocolate para almoço com uma fatia ou alguma massa fina torrada ou não, ou dois pedacinhos de galinha ou coisa idêntica, para o jantar, e quando muito mais (o que não julgo necessário)

¹¹³ In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 95-118.

um cálice de vinho superior, ou uma xícara de café ou chá. À noite, qualquer líquido destes como ceia (QORPO-SANTO, 2012, p. 246).

Na concepção do grotesco, alimentar-se torna o corpo ligado ao mundo, ele devora e o expelle o mundo a cada nova alimentação. Não é possível que ele exista de forma independente, uma vez que comer e beber é o que mantém o corpo inacabado, trazendo o mundo para dentro de si, assim como expelindo-o no ato de evacuação. O corpo grotesco só cresce por ter se alimentado do mundo, ele o enriquece.

Na construção de suas peças, Qorpo-Santo utiliza subsídios próprios das comédias populares. Podem ser notados traços da farsa, da sátira e da paródia e outras manifestações que compõem as situações dramáticas de seus enredos. Bakhtin (1999) considera o banquete com sendo parte imprescindível a toda exultação popular e, por isso, nenhum “ato cômico essencial pode dispensá-lo.” (BAKHTIN, 1999, p. 243). O alimento e o corpo organicamente se completam, violam as fronteiras que os dividem enquanto comida e ser. A ideia de grotesco está justamente no rompimento das linhas que separam um do outro: ser, animal ou coisa. O princípio do grotesco está igualmente fundamentado no hibridismo, na fusão de caráter estranho de diferentes naturezas. Alimentar-se é fundir-se, é apropriar-se do outro de maneira a tornarem-se um só. A estrutura grotesca se concebe no híbrido, na confusão entre os limites de onde começam e/ou terminam os diferentes, onde a exuberância da imaginação desconhece os limites da verdade natural. Kayser (2013), ao falar sobre as características das recém descobertas obras grotescas, no século XV, cita a crítica de Vitruvius sobre aquilo que tratava como uma moda bárbara:

Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. [...]. Nos seus tímpanos brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente dos pendúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas porém nunca existirão e tampouco existiram. Como pode na realidade, [...], nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (VITRÚVIO¹¹⁴ apud KAYSER, 2013, p. 18).

Como já mencionado, Qorpo-Santo faz diversas referências aos alimentos em suas peças, mas existem três passagens que merecem destaque. A primeira, já citada, é a passagem de *O marinheiro escritor* em que as filhas e a esposa insistentemente chamam

¹¹⁴ Crítica do arquiteto expressa no documento mais importante sobre o impacto dos grotescos da *Domus Aurea* (palácio romano) na arquitetura de Roma.

o pai para participar do jantar junto delas. A segunda é em *As relações naturais*, durante a segunda cena do quarto ato, quando as mulheres que conversam com Inesperto, o criado da casa, começam a referenciar seus pratos prediletos, associando-os às lembranças de seus parceiros sexuais, de forma voluptuosa e com desejo.

UMA DELAS (*para o criado*) – Ora muito bem! Já se vê quanto é bom viver conforme as relações naturais. Eu gosto de mingau de araruta ou de sagu, por exemplo, como; e porque está relacionado com certo jovem a quem amo; ele aqui me aparece, e eu o gozo! Já se vê pois que, vivendo conforme elas, é em duplicata!

OUTRA – É verdade, Mana; eu, como a comida de que mais gosto é coco e porque este se relaciona com certo amigo de meu pai, e ele aqui também virá, e o meu prazer não será só de paladar, mas também aquele que provém do amar!

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

MARIPOSA – Pois eu, como gosto muito do meu criado, e ele é mel de abelha, já se sabe o que eu de hoje em diante hei de sempre comer ou beber! [...] (QORPO-SANTO, 2012, p. 164).

A ambiguidade entre o alimento e o prazer sexual conduz o diálogo e move as personagens. As mulheres, frutos de seus próprios desejos, são o corpo grotesco no banquete, são o mundo sem limitações, e esse “*encontro com o mundo na absorção de alimento era alegre e triunfante. O homem triunfava sobre o mundo, [...]; a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável.*” (BAKHTIN, 1999, p. 245, grifos do autor). A atmosfera obscena das falas, com uso de dupla conotação, correlacionam-se com a conduta das personagens, bem como com o intenso desejo que demonstram ter. Comer é prazeroso e o autor usa das preferências gastronômicas das mulheres – personagens dionisíacas – como forma de ilustrar todo apetite sexual que as move.

A terceira passagem encontra-se na peça *Lanterna de fogo*, durante uma cena em que Simplício, Robespier e Zeferino estão conversando. Nessa cena, há uma clara demonstração de estranheza, bestialidade e hiperbolização: o grotesco escatológico, teratológico e crítico em uma só cena. Qorpo-Santo imprime o fenômeno do grotesco de modo efetivo, delineando passo a passo a construção cômica e ao mesmo tempo tensa da cena.

SIMPLÍCIO (*entrando*) – Que diabo de zangas estou eu sempre a ter! Hoje fui ao mercado fazer as compras do necessário para o dia; o que havia de achar

para comprar! Galinhas mortas, frangos vivos, gatos e ratos! (*Atira com todas estas coisas sobre o assoalho, as quais trazia dentro de um saco que vinha às costas; saltam ratos, gatos, galinhas e frangos por todo o cenário.*)

ROBESPIER – Oh! O meu criado Simplício hoje brilhou! Traz aves e caças para mais de oito dias! O pior, porém, é que estes pequenos animaizinhos e avezinhas têm pernas! Correm com tal rapidez, que parecem estrelas no ar ou no céu.

ZEFERINO - (*entrando*) – Então já estamos aliviados, senhor Robespier!? Tem a casa cheia de gatos, macacos e sapos. Agora deve estar muito satisfeito, não é assim? Pois estimo muito. Fique sabendo que eu não sou mais seu amigo. Que estou de fel e vinagre, sal e pimenta, e azeite, e óleo de mamona para com o senhor, porque me consta haver falado mal de minha velha em presença de certa dama a quem o senhor costuma cortejar com muita atenção.

ROBESPIER – Não sei o que me pareces! O melhor, em vez de fazer essas caretas todas para comigo, e de que eu tão pouco gosto, é que estivesse de doces e de vinhos os mais finos, pois sempre foram coisas por mim preferidas a todas a outras!

[...]

SIMPLÍCIO – Encontrei-me hoje com um diabo de um estúpido, de um cavalo, o mais ordinário que se podia imaginar. Muito desejo vê-lo enforcado! Não quer senão passar a chá da Índia. Inda se fosse o chá de São Paulo! Pra ficar paulista, bem. Mas não! Quer da Índia para ficar índio! Hei de enforca-lo com a corda mais grossa que encontrar no inferno.

ROBESPIER – Tu não sabes que nem todos podem ter o estômago de cavalo que tu tens; ou o de boi aqui do meu amigo Zeferino!? Diabo! Toma juízo. Ao contrário nunca chegarás ao paraíso.

SIMPLÍCIO – Ah! O senhor ainda me fala em paraíso. Há de ir para o inferno tão direitinho como se fora um ratinho (QORPO-SANTO, 2012, p. 271-272).

A trama *nonsense* da cena mescla um encontro incomum entre um homem e um cavalo, faz associações de animais às partes do corpo, além da inserção de animais que ao mesmo tempo estão vivos ou não, além de mudaram-se até os próprios animais de uma passagem para outra. Esse trecho abriga, em suma, o modo como se opera a dramaturgia de Qorpo-Santo, que parece querer fugir de qualquer tipo de enquadramento e classificação por gênero. Assim como o saco de onde saem animais que correm com rapidez, se espalhando por toda sala, o drama qorposantense também se realiza em um movimento cômico grotesco próprio do *bathos* “com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto [...]” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 16).

Desde a antiguidade, a comédia tem tido lugar significativo no campo das artes e, em especial, obviamente, no teatro e na literatura, sendo objeto dos mais diversos estudos ao longo dos tempos. Ainda que por muitas vezes tenha deixado sua essência ligada à cultura cômica popular, não foram poucos os autores que se aproximaram dessa fonte como inspiração. Shakespeare, em suas comédias, e Molière são alguns dos nomes mais

conhecidos. A comédia, mesmo com sua diabolização¹¹⁵ e seu declínio do riso¹¹⁶, continua sendo o local de exaltação catártica, que “é diferente da catarse da tragédia. Embora às vezes em tons bastante suavizados, ela reitera a catarse primordial da orgia dionisiaca.” (BERGER, 2017, p. 153). Em contato com ela por alguns momentos, nos é permitido zombar e rir sem que sejamos reprimidos, pode-se rir e gargalhar de erros, situações de escárnio e da ridicularização do outro e de si mesmo, pois como disse George Orwell, “o objetivo da piada, não é degradar o ser humano, mas lembrá-lo que ele já é degradado.”¹¹⁷

¹¹⁵ Ainda em Minois (2003) é que o “cristianismo é pouco propício ao riso”, uma vez que o riso e a gargalhada estão ligados ao que é maligno, pois ele é envolvente e “tudo se desequilibra, e o riso aparece: o diabo é responsável por isso. Essa paternidade tem sérias consequências: o riso está ligado a imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal.” (MINOIS, 2003, p. 112).

¹¹⁶ Para George Minois (2003) existe um grande movimento contra o riso que tende a acabar com as “manifestações sociais do riso popular: Carnavais e várias festas são o alvo de repetidas interdições por parte das Igrejas e do poder civil. [...]. O riso torna-se suspeito. Se não se pode negar que ele seja próprio do homem, então ele é a marca do homem decaído. Esse movimento contra o riso é apenas uma das consequências da evolução global da civilização ocidental. Sejam todos sérios. [...]. Ora, o riso é a desordem, o caos, a contestação. Não é rindo que se fundam as bases de um mundo estável e regenerado. O recreio terminou.” (MINOIS, 2003, p. 317).

¹¹⁷ Citado por Eagleton, 2020, p. 27.

QONSIDERASÕES FINAIS

Crendo estar imbuído de uma incumbência divina, José Joaquim de Campos Leão, autoproclamado Qorpo-Santo, em um frenético ritmo, escreveu uma das obras mais fascinantes e significativas da literatura. As particularidades da *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* e da dramaturgia nela contida denotam o atribulado pensamento de seu autor e a coloca em um delicado campo quando se trata de lhe conferir alguma classificação. Produzida no século XIX, destoa da produção comum ao período, fato este que pode tê-la deixado, assim como seu autor, de fora do cânon de críticos, intelectuais e do público, não só em sua época, mas por cem anos até o seu redescobrimento em 1966.

Os capítulos da *Ensiqlopédia* foram aos poucos sendo descobertos em bibliotecas do sul do país e montados parte a parte, revelando uma obra única e estranha, sem um critério de organização definido, contendo uma linguagem baseada em uma ortografia própria, diferenciada, assim como aforismos, receitas, poemas e textos dramáticos, de forma aleatória. A *Ensiqlopédia* funciona como um mosaico, uma vez que são diferentes gêneros reunidos, formando uma obra maior. Porém, se no mosaico a intenção é que aqueles fragmentos, ao serem reunidos, formem um desenho ou uma imagem a qual consigamos identificar, na obra de Qorpo-Santo não há essa possibilidade, uma vez que a multiplicidade de gêneros em que os textos estão dispostos – poemas, receitas, dentre outros – nos conduzem para uma vertiginosa leitura.

Ao ser publicada, em 1877, a *Ensiqlopédia* não teve boa repercussão por parte daqueles – poucos – que puderam ter contato com a obra. Essa pouca receptividade pode ser atribuída ao “formato do livro e a repugnância dos leitores diante de sua reforma ortográfica de orientação fonética” (ARANTES, 2009, p. 17), assim como a fragmentação dos assuntos também pode ser um dos fatores desse desinteresse. No entanto, provavelmente, o principal motivo esteja na própria figura de seu autor, tido com uma pessoa estranha e cheia de manias. De respeitado professor e diretor de escola de prestígio, transverteu-se em um monomaniaco de ideias extravagantes e nada convencionais para os padrões da segunda metade do século XIX. Qorpo-Santo passa a integrar o imaginário das pessoas como a típica figura excêntrica local, mais uma razão do porquê “suas comédias foram esquecidas, seus versos desprezados ‘como de louco’,

sem pé nem cabeça.” (AGUIAR, 2012. p. 250). De fato, sua obra tinha poucos pontos em comum com a produção literária da época, conforme expusemos ao longo desta dissertação. Ela apresenta-se tão peculiar que, ainda hoje, existem discussões a respeito de ela ser precursora do teatro do absurdo, ser surrealista, uma obra de vanguarda que apontava para vários possíveis caminhos ou mesmo pertencente à estética romântica¹¹⁸. Qualquer intenção em rotular a dramaturgia de Qorpo-Santo pode facilmente conduzir a um labirinto do qual dificilmente se escapará.

A *Ensiqlopédia*, por si só, apresenta características do grotesco, no sentido do rompimento das fronteiras do conteúdo distribuído dentro do livro – que não há –, com exceção dos capítulos dedicados aos poemas e à dramaturgia, muito similar às próprias pinturas grotescas em que não se sabe onde começa ou termina uma ramificação, fusão de partes diferentes, dentre outras. Nela, assim como nas obras grotescas, os limites graciosos da forma são rompidos frente à liberdade de criação fantasiosa. Algumas páginas da obra de Qorpo-Santo são divididas em duas colunas, já outras em três. Parece não haver ali um critério formal para a sua concepção.

A pesquisa baseou-se no estudo da carpintaria teatral de Qorpo-Santo, composta por dezessete peças, formando o capítulo IV da *Ensiqlopédia*, a partir da análise do cômico, apoiada na ideia de que o autor escreveu comédias e buscando analisá-las com base nas principais espécies categóricas da estética do grotesco nelas encontradas. Percorremos o caminho que aproxima o cômico e as manifestações do riso ao grotesco nas peças de Qorpo-Santo, que, apesar de terem sido escritas no século XIX, encaixam-se com facilidade na atualidade. Procuramos escapar das conceituações estabelecidas por parte de estudiosos e comentadores de sua obra, que tendem a classificá-lo como um autor, ainda que prévio, do teatro do absurdo, autor surrealista, da comédia de costumes, dentre outras descrições. Não os desconsideramos, mas nos norteamos por uma análise livre de qualquer formalidade que determinada conceituação possa estabelecer. Suas obras não se restringem a somente um único gênero teatral, o que não quer dizer que seja algo aleatório e sem consistência.

¹¹⁸ Maria de Jesus Evangelista considera a escrita do dramaturgo como pertencente ao romantismo. Em seu artigo “Qorpo-Santo: Teatro Romântico” (1983) pontua que o teatro de Qorpo-Santo não pertence à estética absurda e nem à surrealista, mas ao romantismo “[...] enquanto estética complexa e completamente absurdo é completamente estruturada do individualismo, da subjetividade e da imaginação, onde possivelmente Qorpo-Santo encontraria guarida para suas fugas dos domínios da razão.” (EVANGELISTA *apud* ARANTES, 2009. p.184).

Para a abordagem do cômico, pôde ser observado que Qorpo-Santo buscou o riso por meio de elementos típicos das comédias populares, com recursos das farsas, em que a corporeidade é essencial à composição da personagem, onde a “personificação e o ridículo eram as fontes inexauríveis e vitais de motivos e inspiração nas comédias” (BERTOLD, 2001, p. 25), sátiras, paródia e da própria comédia de costumes, típicos da comicidade das formas, assim nomeada por Bergson, com uso de deformidades e exageros físicos nas personagens, aproximando-os das caricaturas e estabelecendo o riso advindo do ridículo. São seres grotescos, não somente no que se refere às suas características, mas também às suas movimentações e trejeitos, conforme é descrito nas rubricas inseridas pelo autor.

O elemento satírico utilizado pelo autor recorre, frequentemente, ao grotesco como forma de objetivação. A sátira em Qorpo-Santo destaca defeitos físicos e morais, compondo um quadro subjetivo de personagens instáveis e de caráter duvidoso, entrelaçados por situações repulsivas e fora do comum. Sem uso de maniqueísmos, não há o certo e não há o errado em sua composição teatral, apenas o conflito baseado em interesses próprios. O absurdo e a zombaria se aproximam muito por meio da galhofa e do escárnio, da tradição satírica de expor os vícios e falhas do ser humano, assim como os da sociedade. O autor, nesse caso, figura próximo à tradição típica da sátira menipeia, ainda que mais por aproximação do que por definição, ao apresentar em seu teatro uma “exuberância verbal” (OLIVER, 2008, p. 19) similar a obras desse tipo. Não na ordem de uma mera repetição de fórmulas, mas na possibilidade da renovação da proposta dramaturgica que suas peças oferecem. Em Qorpo-Santo, o riso extrapola a comédia, toma ares estranhos e faz-se no incômodo, o que reforça a sua aproximação com o grotesco.

Uma tentativa de se fazer uma análise da obra de Qorpo-Santo, levando-se em conta a categoria do grotesco, pode conduzir aquele que tente tal empreitada a possíveis erros ilusórios e erros reais. Porém, essa mesma pretensão possibilita novas perspectivas acerca de uma das mais significativas obras da dramaturgia do Brasil e, porque não, do mundo. Obviamente que a *Ensiqlopédia* não é por completa um fenômeno do grotesco, mas faz-se, por vezes, tão inquietante e complexa como tal. Qorpo-Santo utiliza em seus textos, de maneira harmônica, a ambivalência típica das obras grotescas e de seus personagens desconexos de caráter tão disforme quanto suas falas. Os ambientes – ora

absurdos, ora surreais – são propícios a acontecimentos de ordem estranha, insólitos, por vezes beirando o fantástico: seja em um nariz de cera torto, uma orelha decapitada ou mesmo ratos, macacos e sapos espalhados pela sala de uma casa.

Outra possível aproximação entre a obra do autor gaúcho com o grotesco pode ser encontrada no escritor francês renascentista, estudado por Bakhtin, François Rabelais, autor de *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534), que tinha um estilo de escrita todo próprio, “inconfundível e único, também inspirado nas aventuras filológicas, sintáticas e vocabulares dos antigos, tais como neologismos (Macrobe, Agelaste, Papefigue, Fanfrelouches, Calibistris, a lista é espantosa).” (OLIVER, 2008, p. 22-23). Nesse aspecto, há uma estreita relação entre o autor francês e o brasileiro no que diz respeito à criação dos nomes de suas personagens.

Esse composto desordenado fez despontar um autor inusitado e estranho e que, antecipadamente, mesmo que não intencional, precipitou elementos formais que só viriam a ser propostos e efetivados a partir do século XX, tanto para a poesia quanto para a dramaturgia. Segundo Lyrio (2014, p. 68), “Qorpo-Santo estava à frente de seu tempo no que tange à produção teatral brasileira [...]”. De fato, tanto no teatro quanto na poesia podiam ser vistas características que não aquelas da bula do século XIX.

Suas *qomédias* não têm como desígnio seguir o esmerado estilo almejado pelos autores oitocentistas. O reforço desse caráter moderno é afirmado por Lyrio (2014, p. 68), pois “isso é inquestionável porque a nossa visão e os nossos preceitos partem de uma leitura de mundo seduzida pelos novos padrões do comportamento do Século XXI.” Esses novos padrões deram-se posteriormente aos movimentos de vanguarda do século XX. Não há um critério quanto à seleção dos assuntos na obra de Qorpo-Santo, amontoando-se uns sobre os outros. Para a sensibilidade moderna, o que chama a atenção sobre a obra qorposantense é a despreocupação em estabelecer quaisquer hierarquias nas temáticas propostas pelo autor.

Por fim, entendemos que nos dias de hoje, olhamos para a *Ensiqlopédia* de Qorpo-Santo sem grandes alardes: ainda é uma obra complexa, que exige do seu leitor maior atenção – afinal, qualquer distração e o fio narrativo pode ser rompido –, mas dentro dos critérios rebuscados da segunda metade do século XIX, algo dessa natureza era completamente inconcebível.

Ao considerarmos autores que escreveram para o teatro, no mesmo período, como Machado de Assis, José de Alencar e, em especial, aqueles que escreveram comédias, como Martins Pena e Arthur Azevedo, podemos considerar as peças do comediógrafo Gaúcho como ‘fora do esquadro’, visto que “o que se obtém, então, da leitura da *Ensiqlopédia*, é um retrato do ser humano, caótico, sem dúvida, como caótica é a nossa existência.” (FRAGA, 2012, p. 8).

Não nos resta dúvidas de que Qorpo-Santo se posiciona como um dos mais diferenciados e autênticos autores de teatro do Brasil, um autor cômico, um poeta, professor de primeiras letras e, acima de tudo, sem qualquer clichê, um gênio incompreendido. Uma só nomenclatura não lhe caberia, como também não cabe em suas comédias. Atento aos acontecimentos de sua época e escrevendo para além dela, foi capaz de deixar marcado em seus textos verdades doloridas, personagens marcantes, situações bizarras e, junto a isso, seus dramas pessoais, que nos parece soar de forma um tanto quanto irônica, já que tamanhas aflições são esboçadas por meio do cômico. A dramaturgia de Qorpo-Santo se impulsiona para além deste ou daquele conceito que tende a reduzi-la, pois, assim como seu autor, rompe com formalismos, desestrutura a ordem dominante do mundo, derrubando conceitos comumente admitidos e tidos como únicos e verdadeiros.

REFERÊNCIAS

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

AGUIAR, Flávio Wolf. O mundo ao revés. **Folha de São Paulo**. Caderno Jornal de Resenhas, São Paulo, 10 de março de 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1003200103.htm>. Acesso em: 18 de abr. de 2020.

AGUIAR, Flávio Wolf. Prefácio: Singularidade Pluraridade. *In*: ARANTES, Marco A. **Qorpo-Santo**: inovação e conservação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 11-14.

AGUIAR, Flávio Wolf. A continuação da comédia de costumes. *In*: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. Volume 1. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012. p. 233-253.

ALENCAR, José de. A comédia brasileira. *In*: FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. p. 467-473.

ALENCAR, José de. As asas de um anjo: Advertência e prólogo da 1. ed. 1858-1859. *In*: FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. p. 475-485.

ALVES, Luis Octaviano Rogens de Melo. **O meia do humor**: o papel do escada em esquetes humorísticos. 2016. 118 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19292/2/Luis%20Octavio%20Rogens%20de%20Melo%20Alves.pdf>. Acesso em: 27 out. 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Amar se aprende amando**: poesia de convívio e de humor. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. (Coleção Carlos Drummond de Andrade).

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

ARÊAS, Vilma. Comédia de costumes. *In*: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. Volume 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 119-137.

ARISTÓTLES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARISTÓTELES. **Partes dos animais**. Tradução Maria de Fátima de Sousa e Silva e consultoria científica de Lucas Angioni. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rebelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEAUVOIR, Simone. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGER, Peter L. **O riso redentor**: a dimensão cômica da experiência humana. Tradução Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2017.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BÖLTING, Rudolf. **Dicionário grego-português**. Rio de Janeiro: 1953. Disponível em: https://libgen.is/search.php?req=Dicion%C3%A1rio*grego&open=0&res=50&view=simple&phrase=1&column=def. Acesso em: 18 mar. 2020

BRADBURY, Ray. **O Zen e a arte da escrita**. Tradução Adriana de Oliveira. São Paulo: Leya, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**. Tradução Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CARBONELLI, Ricardo Rui. **A questão do ator na estética de Diderot**. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – IFCH, UNICAMP, Campinas, 2009. Disponível em:
http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281450/1/CarbonelliJunior_RicardoRuiLento_M.pdf. Acesso em: 02 abr. 2020.

CAROZZI, Sivani. **O Qorpo-Santo da escrita**: o projeto ensiclopédico de José Joaquim de Campos Leão. 2008. Dissertação. (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2008. Disponível em:
https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-7CPENH/1/o_qorpo_santo_da_escrita.pdf. Acesso em: 16 fev. 2020.

CESAR, Guilhermino. **Qorpo-Santo**. 2. ed. - Porto Alegre: IEL, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DE ROMILLY, Jacqueline. **A tragédia grega**. Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

EAGLETON, Terry. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Tradução Alessandra Bonruquer. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução original Barbara Heliodora. Tradução das atualizações José Roberto O'Shea. Apresentação Paulo Francis. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

EVANGELISTA, Maria de Jesus. Qorpo-Santo: teatro romântico. **Revista Travessia**, Florianópolis, v. 4, n. 7, p. 155-165, dez. 1983. Disponível em
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17610>. Acesso em: 28 fev. 2021.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**: estudo sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. Volume 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FERREIRA, Aníbal Damasceno. Qorpo-Santo ou a Singularidade. **Caderno de Sábado do Correio do Povo**, Porto Alegre, 21/12/1968. p. 6-7.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Cláudia Cristina; MIRANDA, Caio Vitor Marques. **Dimensões do insólito ficcional: perspectivas teórico-analíticas sobre a forma de narrar**. Campinas: Pontes Editores, 2017.

FLORES, Moacyr. O teatro insólito de Qorpo Santo. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 10, n. 2, p. 93-112, 31 dez. 1984. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/30444/16759>. Acesso em: 16 out. 2019.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (1969). Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, M. **O Belo Perigo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

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

FRAGA, Eudinyr. Um corpo que se queria santo. In: QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 7-23.

FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2009. p. 7-14.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O eu e o Id, “autobiografia” e outros textos** (1923-1925). Tradução e notas de Paulo César de Souza. Obras completas. Volume 16. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente** (1905). Tradução Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. Obras completas. Volume 7. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GAMA, Joaquim Cesar M. **A abordagem estética e pedagógica do teatro de figuras alegóricas**: chamas na penugem. 2010. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-19082015-110743/publico/JoaquimCesarMoreiraGama.pdf>. Acesso em: 20 out. 2020.

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

Gênesis. In: A BÍBLIA. Português. Almeida Atualizada. Antigos e Novo Testamentos. [S. l.]: Zeiset, 2020.

GÓIS, Marcus Villa. Apresentação das personagens da *Commedia dell'Arte*. In: VIII CONGRESSO DA ABRACE, 2012, Campo Grande, Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Disponível em: <http://portalabrace.org/1/index.php/encontros/viii-congresso-da-abrace/gt-processos-de-criacao-e-expressao-cenicas/781-comunicacao-apresentacao-das-personagens-da-commedia-dell-arte>. Acesso em: 25 jan. 2020.

GONÇALVES, Maria Clara. **Cenas de um mundo às avessas**: as relações entre a dramaturgia de Qorpo-Santo e o teatro brasileiro oitocentista. 2017. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2017. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/330464/1/Goncalves_MariaClara%20_D.pdf. Acesso em: 25 abr. 2020.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2013.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

João. In: A BÍBLIA. Português. Almeida Atualizada. Antigos e Novo Testamentos. [S. l.]: Zeiset, 2020.

JULIEN, Nadia. **Minidicionário compacto de mitologia**. Tradução Denise Radonovic Vieira. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2002.

JÚNIOR, Arnaldo L. Pires. A História entre o riso e a caricatura: uma proposta de interpretação teórico-metodológica das imagens satíricas com base nas obras de Bruno Paul, Louis Raemaekers e Emmanuel Poiré. **Diálogos**, v. 20, n. 1, p. 73-85, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/32275>. Acesso em: 17 dez. 2020.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 134-146, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1945/1084>. Acesso em: 22 out. 2020.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro em tempo de síntese**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1971.

LIMA, Fernanda. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. **Revista InterteXto**, v. 9, n. 1, 2016. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 23 out. 2020.

LORENZ, Konrad. **Os fundamentos da etologia**. Tradução Pedro Mello Cruz e Carlos C. Alberts. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

LYRIO, Fernanda Maia. Nem todo Qorpo é Santo: recorte sobre a comediografia de José Joaquim de Campos Leão. In: BARCELOS, Danilo; CASER, Maria Mirtis; OLIVEIRA, Ester A.V. (Org.). **Sorriso de persona**: estudos sobre teatro e recepção. Vitória: EDUFES, 2014. p. 65-85.

MACHADO, Eduardo Pereira. O trágico em *Medéia*. **Travessia**, Paraná, v. 5, n. 1. p. 469-480, 2011. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4259>. Acesso em: 19 fev. 2020.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Gobal, 2004.

MAIA, Fernando J. F. A evolução do *status familiae* em roma do pré ao pós classicismo: In: WOLKMER, Antonio Carlos; FONSECA, Ricardo Marcelo; SIQUEIRA, Gustavo Silveira (coord.). **História do direito**. Florianópolis: CONPEDI, 2014. <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=f0668dd2cb486790>. Acesso em: 13 dez. 2020.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Reformar os costumes ou servir o público**: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista. Tese. (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2016. Disponível em: <https://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/mainente-renato-aurelio-tese.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MARTINS, Antonio. **Arthur Azevedo**: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro, 1988.

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

MENNA, André da Silva. **Qorpo-Santo: a fenomenologia do caos**. Porto Alegre: Editora Buquì, 2015.

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

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo. Cultrix, 2004.

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

NIETZSCHE, Friedrich W. **A visão dionisiaca do mundo e outros textos de juventude**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVER, Élide Valarini. **Rabelais e Joyce: três leituras menipeias**. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PATERFAMILAS. In: TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latim Português**. 2. ed. Porto Editora. p. 610.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PIEPER, Frederico. Religião: limites e horizontes de um conceito. **Estudos de Religião**, v. 33, n. 1, p. 5-35, jan.-abr. 2019. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistasims/index.php/ER/article/download/9056/683>
6. Acesso em: 22 abr. 2020.

PIERINI, Fábio Lucas. Do insólito como gênero narrativo. In: FERREIRA, Cláudia Cristina; MIRANDA, Caio Vitor Marques. **Dimensões do insólito ficcional: perspectivas teórico-analíticas sobre a forma de narrar**. Campinas: Pontes Editores, 2017.

PINHEIRO, Leandro Lago Santos. **Senhoras e senhores, com vocês o grotesco tragicômico no palhaço**. 1. ed. Jundiaí: Paco, 2019.

PLATÃO. **A República**. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal. 2. ed. Editora Escala: São Paulo, 2007.

PORTO-ALEGRE, Araújo. O nosso teatro dramático. In: FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. p. 365-374.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 81-101.

PRADO, Décio de Almeida. A herança teatral portuguesa. *In*: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. Volume 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 52-66.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **Ensiqlopèdia ou seis mezes de huma enfermidade**: livro primeiro. Porto Alegre: Tip. Qorpo Santo, 1877. Acervo digital da Biblioteca Central Irmão José Otão – PUCRS. Disponível em: <https://biblioteca.pucrs.br/acervos/colecoes-na-biblioteca/acervos-especiais/qorpo-santo/>. Acesso em: 20 out. 2019.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **Teatro completo**. Apresentação Eudniyr Fraga. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 9-49.

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

SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. **Revista Investigações: Teoria da Literatura**, Pernambuco, v. 18, n. 1, p. 41-67, 2005. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1501>. Acesso em: 19 fev. 2020.

SARAMAGO, José. José Saramago: o despertar da palavra [Entrevista cedida a] Horácio Costa. **Revista Cult**, São Paulo, edição 17, novembro, 1998. <https://revistacult.uol.com.br/home/o-despertar-da-palavra/>. Acesso em: 23 abr. 2020.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação. **Sopro**. Dossie Raymond Roussel, n. 98, p. 3, 1998. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/sopro98s.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2020.

SOARES, José Carlos de Marcedo. O teatro jesuítico: *In*: MOUTINHO, Pe. Murilo, SJ. **Bibliografia para o IV centenário da morte de Beato José de Anchieta 1597-1997**. Volume 1. Edições Loyola: São Paulo, 1999. p. 190-195. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=67VqR2ZnsO8C&pg=PA195&lpg=PA195&dq=>

Jos%C3%A9+Borges+de+Barros+teatro&source=bl&ots=WeQqR8HwRw&sig=ACfU3U1PcWIU00myr5fWewefUUqBqvrLag&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjroueU6pvqAhV1GbkGHecrDxcQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=Jos%C3%A9%20Borges%20de%20Barros%20teatro&f=false. Acesso em: 12 abr. 2020.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. 2. ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de teatro**. 2. ed. São Luís: Editora Inst Geia, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WEENS, Scott. **Ha!:** a ciência do humor. Quando rimos e por quê. Tradução McSill Story Studio. São Paulo: DVS Editora, 2016.