



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**MARIA CLARA GONÇALVES**

**CENAS DE UM MUNDO ÀS AVESSAS: AS RELAÇÕES  
ENTRE A DRAMATURGIA DE QORPO-SANTO E O TEATRO  
BRASILEIRO OITOCENTISTA**

**CAMPINAS,  
2017**

**MARIA CLARA GONÇALVES**

**CENAS DE UM MUNDO ÀS AVESSAS: AS RELAÇÕES ENTRE A  
DRAMATURGIA DE QORPO-SANTO E O TEATRO BRASILEIRO  
OITOCENTISTA**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de  
Estudos da Linguagem da Universidade  
Estadual de Campinas para obtenção do título  
de Doutora em Teoria e História Literária, na  
área de História e Historiografia Literária.**

**Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin**

**Este exemplar corresponde à versão final da Tese  
defendida pela aluna Maria Clara Gonçalves e  
orientada pela Profa. Dra. Orna Messer Levin.**

**CAMPINAS,  
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2014/06692-4

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crislene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

G586c Gonçalves, Maria Clara, 1984-  
Cenas de um mundo às avessas : as relações entre a dramaturgia de Qorpo-Santo e o teatro brasileiro oitocentista / Maria Clara Gonçalves. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Orna Messer Levin.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Qorpo-Santo, 1829-1883 - Crítica e interpretação. 2. Teatro brasileiro - Séc. XIX - História e crítica. 3. Gêneros literários. 4. Literatura comparada. I. Levin, Orna Messer, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

**Informações para Biblioteca Digital**

**Título em outro idioma:** Scenes of a world in backwardness : the bonds between Qorpo-Santo's dramaturgy and the brazilian theatre of the eighteenth century

**Palavras-chave em inglês:**

Qorpo-Santo, 1829-1883 - Criticism and interpretation

Brazilian drama - 19th century - History and criticism

Literary form

Literature, Comparative

**Área de concentração:** História e Historiografia Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Orna Messer Levin [Orientador]

Luis Augusto Fischer

Flávio Wolf Aguiar

Renata Soares Junqueira

Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

**Data de defesa:** 29-08-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**BANCA EXAMINADORA**

Orna Messer Levin

Flavio Wolf Aguiar

Luis Augusto Fischer

Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

Renata Soares Junqueira

**IEL/UNICAMP**

**2017**

**Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA –  
Sistema de Gestão Acadêmica.**

## **AGRADECIMENTOS**

Uma tese, assim como tantas outras coisas na vida, realiza-se por meio de diversas pessoas. Por isso, de maneira sucinta, agradeço aos que me auxiliaram nesses longos e complexos anos de trabalho.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo auxílio concedido durante 36 meses, por meio da bolsa de doutorado no país, processo 2014/06692-4. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio concedido ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) e pelo convênio firmado com a FAPESP.

À minha orientadora, Orna Messer Levin, por estar sempre atenta e disposta a ajudar nos caminhos tortuosos da tese;

Aos professores da banca, Elizabeth Ferriera Cardoso Ribeiro Azevedo, Flavio Wolf Aguiar, Luis Augusto Fischer e Renata Soares Junqueira, por aceitarem o convite para debater esse trabalho, contribuindo com suas valiosas apreciações;

Aos queridos colegas do projeto “Circulação Transatlântica dos Impressos – a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)”, sob coordenação da querida professora Márcia Abreu, pelas importantes contribuições ao trabalho e pelos momentos amigáveis. Em especial, Renata Romero Geraldes, minha irmã/parceira de dramaturgos gaúchos, Alexandro Paixão e Anderson Trevisan, meus “pais” de coração, e Atilio Bergamini, pela profícua convivência nos primeiros anos de pesquisa;

Ao professor e escritor, Luiz Antonio Assis Brasil pela atenção e pelas fotos inéditas dos familiares de Qorpo-Santo;

Ao diretor de teatro, Antônio Carlos de Sena por dividir comigo suas memórias;

À minha estimada família, meus irmãos Milena Valéria Santana, Hélio Santana e Carlos David Santana, meu sobrinho-irmão Matheus Santana, as queridas cunhadas (e ex) Rosângela Novaes, Lúcia Paula Santa e Elenir Aparecida dos Santos e, em especial, à minha mãe, Maria Helena Santana, pelo apoio fundamental e pelo amor que tanto me fortalece;

Aos meus amigos que são um barato (como bem disse Nara Leão):

Fabiano Rodrigo da Silva Santos, pela amizade, pelo afeto e por resignificar os laços, sem nunca deixar de me apoiar;

Sheila Maria dos Santos, pela revisão detalhada da tese e pelo potente elo de amizade que aumenta a cada ano;

Thaís Fabiana Faria Machado, pela incrível parceria nos momentos conflituosos, me dando abrigo e carinho para curar as feridas;

Leonardo Meireles e Shirley Levanteze, meus companheiros de Barão Geraldo, pelos divertidos almoços de domingo e pelas vigorosas palavras nos dias difíceis;

Alessandra Boccia (Pagu), por tornar-se minha amiga-irmã, dividindo comigo o amor e o entusiasmo pela música brasileira;

Beatriz Silva e Thiago Santos, amigos de longos anos, pelo afeto e companheirismo em nossos encontros na terrinha (Araraquara-SP);

Aos inúmeros outros companheiros: Fernanda Fortes de Lena, Agustín Picco e Larissa Pereira (parceiros/amigos de casa e de caos), Henrique Bastos, Cibele Verrangia, Jadde Cosmo, Ana Flávia Oliveira, Carolina Moraes, Raffaella Fernandez, Júlio Cezar Bastoni da Silva, aos parceiros da “Fundação Cultural Qorpo-Santo”, aos camaradas do “Projeto Educação Popular Vila Soma” e meus inesquecíveis alunos do grupo de teatro “Os Filhos de Maria”;

E, por fim, aos meus meninos de pelo, Caligari e Bossa Nova, fiéis e essenciais parceiros.

*Sou um homem comum  
Qualquer um  
Enganando entre a dor e o prazer  
Hei de viver e morrer  
Como um homem comum  
Mas o meu coração de poeta  
Projeta-me em tal solidão  
Que às vezes assisto  
A guerras e festas imensas  
Sei voar e tenho as fibras tensas  
E sou um  
Ninguém é comum  
E eu sou ninguém.*

(Caetano Veloso, em “Peter Gast”)

## RESUMO

A pesquisa propôs uma investigação da dramaturgia de José Joaquim de Campos Leão, cognominado Qorpo-Santo (1829-1883), enfatizando seus vínculos com o teatro oitocentista brasileiro, especialmente em relação aos gêneros dramáticos populares. O dramaturgo gaúcho corresponde a um curioso caso da nossa historiografia teatral, visto que sua obra literária foi lida pelos letrados do século XIX como puro disparate; contudo, no século XX, alguns críticos e pesquisadores de teatro brasileiro, classificaram tal produção dramática como algo inovador, ligado a estéticas modernas. A hipótese levantada nessa pesquisa, ampara-se na ideia de que a singularidade do autor, sancionada tanto pelos críticos oitocentistas quanto pelos pesquisadores do século XX e XXI, deve-se não a um afastamento radical em relação às tendências estéticas de seu tempo e, sim, a circunstâncias estéticas e sociais que inviabilizaram o entendimento de sua obra junto a seus contemporâneos. Desse modo, realizou-se um estudo histórico da constituição do teatro completo de Qorpo-Santo – considerando-se suas dezessete comédias –, mediante a investigação documental da sua obra literária a *Ensiqlopédia* (1877) e de determinados periódicos do século XIX. Na primeira fonte, buscou-se informações sobre as ideias estéticas de Qorpo-Santo, além de pontos de consonância entre seus diversos escritos e suas peças. Já na segunda, realizou-se um levantamento dos anúncios de espetáculos teatrais e críticas que deram mostras das tendências e juízos estéticos em circulação no meio cultural do autor – o recorte temporal deu-se entre 1851 e 1877. Pretendeu-se, dessa maneira, depreender referências concretas que permitiram avaliar os pontos de consonância e dissonância entre sua dramaturgia e a de seu período, contribuindo para um novo olhar crítico sobre o teatro de Qorpo-Santo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Qorpo-Santo; teatro brasileiro do século XIX; gêneros dramáticos populares.

## ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the dramaturgy of José Joaquim de Campos Leão, also known as Qorpo-Santos (1829-1933), focusing on his bonds with the Brazilian theatre of the 1800's, specially in relation to popular theatrical genres. The dramatist from Brazil's south region represents a curious case of our theatrical historiography, as his literary work had been considered by scholars from the XIX century as pure absurd; in the XX century, however, some theatre critics and researchers classified those theatrical productions as innovative and aligned with the modern aesthetics. The hypothesis raised by this research is based on the idea that the singularity of the author, sanctioned both by 1800's critics and XX and XXI centuries researchers, is not due to a radical distancing from the aesthetics trends of the time, but, rather, to social and aesthetic circumstances that made his works uncomprehensible to his contemporaries. A historical study of the complete Qorpo Santo's theatre work – seventeen comedies in total -, through documental investigation of its literary oeuvre *A Ensiqlopédia* (1877) and some other journals of the XIX century, was carried out. The first source was used to search for information on Qorpo-Santo aesthetics ideas, as well as common grounds between his various writings and comedies. The second source was used to study theatre announcements and reviews to illustrate the aesthetics trends and beliefs that were present in the author's cultural environment – the period studied being from 1851 until 1877. Our aim, therefore, was to gather concrete references that enabled an evaluation of similarities and differences between his dramaturgy and that written by others at the time, thus contributing to a new critical look upon the theatre of Qorpo-Santo.

**KEYWORDS:** Qorpo-Santo; Brazilian theatre of nineteenth-century; popular dramatic genres.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

14

<b>1. As particularidades da recepção crítica do teatro de Qorpo-Santo.....</b>	<b>27</b>
1.1. O processo de (re)aparecimento de Qorpo-Santo .....	27
1.2. E Qorpo-Santo se fez naquele maio .....	31
1.3. Os primeiros estudos críticos sobre o teatro de Qorpo-Santo .....	35
1.4. Possíveis caminhos para novas perspectivas da dramaturgia qorpo-santense: .....	50
<b>2. O contexto cultural de Porto Alegre (1851-1877) .....</b>	<b>57</b>
2.1. Breve introdução sobre a formação de Porto Alegre .....	57
2.2. Panorama dos hábitos sociais de Porto Alegre na visão de August de Saint-Hilaire .....	58
2.3. Os mais significativos teatros de Porto Alegre entre os anos de 1851 e 1877_ .....	61
2.4. As jocosas “Chrônicas de Porto Alegre” .....	65
2.5. Os espetáculos na capital de 1853 a 1862 .....	76
2.5.1. A miscelânea de Otelo .....	76
2.5.2. A criação da Companhia Ginásio Dramático Rio- grandense:.....	79
2.5.3. A turnê da Companhia Ginásio Dramático Rio-Grandense na cidade de Rio Grande .....	82
2.5.4. Entre espetáculos de mágica, circo, música e teatro .....	84
2.6. Tempos de guerra e mudanças... ..	86
2.6.1. Pausa para a Guerra do Paraguai (1864-1870): ____	86
2.6.2. Vagarosamente, Porto Alegre se refaz .....	89
2.6.3. O Partenon Literário .....	91
2.7. E depois da Guerra, espetáculos alegres dominam a cena cultural: ____	94
2.8. Atrizes famosas em Porto Alegre: Ismênia dos Santos e Lucinda Simões .....	97
2.9. As críticas a Qorpo-Santo: .....	99
<b>3. Ensiqlopédia: uma chave de leitura para o pensamento literário de Qorpo- Santo.....</b>	<b>101</b>

3.1.	A Ensiqlopédia de um tal Jozé _____	101
3.2.	Divulgando ao mundo (?) suas ideias _____	106
3.3.	O teatro de Qorpo-Santo nas páginas da Ensiqlopédia _____	125
<b>4.</b>	<b>Uma Miscelânea Qurioza: análise da dramaturgia de Qorpo-Santo.....</b>	<b>133</b>
4.1.	O teatro de Qorpo-Santo _____	133
4.2.	A ordem e moral nos textos teatrais do século XIX _____	136
4.3.	A tonalidade satírica que perpassa a dramaturgia de Qorpo-Santo __	141
4.4.	Outros olhares sobre a dramaturgia qorpo-santense _____	169
	4.4.1. O Imperador QS.....	169
	4.4.2. Os despropósitos que recheiam essas Duas Páginas em Branco.....	173
	4.4.3. Até tu, Satanás?.....	177
	<b>CONCLUSÃO _____</b>	<b>183</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____</b>	<b>187</b>
	<b>ANEXO I _____</b>	<b>195</b>
	<b>ANEXO II _____</b>	<b>196</b>
	<b>ANEXO III _____</b>	<b>197</b>



José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo (sem data)

## INTRODUÇÃO

O quadro oferecido pelos estudos relativos à dramaturgia brasileira do século XIX, de certa maneira, adota como referências as realizações dos nomes de maior vulto, como os de José de Alencar, Martins Pena e Arthur Azevedo e se debruça sobre gêneros que, a seu tempo, desfrutaram de maior prestígio junto ao público de elite e à comunidade letrada, como é o caso da comédia de costumes, gênero privilegiado no âmbito da produção dramática brasileira do século XIX. Com efeito, pode-se dizer que o panorama da dramaturgia brasileira oitocentista, dada a permeabilidade do teatro à aceitação pública, se apoia sobre tendências dominantes, deixando de lado, as manifestações que não se adequaram completamente aos modelos então vigentes – algo perceptível na consideração do teatro de Qorpo-Santo que, em uma leitura imediata, parece distanciar-se da produção teatral de seu tempo.

As comédias de Qorpo-Santo, cognome de José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), com suas situações absurdas, estrutura fragmentária e personagens compostas com estranhas caricaturas, revelam um autor que aparentemente desafia as convenções dramáticas do século XIX e, conseqüentemente, os mecanismos de análise mais regularmente disponíveis à crítica do teatro do período. Daí, ter-se difundido pelos estudos responsáveis pela redescoberta e divulgação de Qorpo-Santo no século XX a orientação crítica de aproximar suas peças da produção dramática de vanguarda, encontrando nesse esquecido escritor, que criou suas peças na década de 1860, na então provinciana Porto Alegre, um fenômeno singular de modernidade extemporânea. Qorpo-Santo corresponde a um caso curioso de nossa literatura, já que foi menosprezado por seus coetâneos e aclamado no meio teatral do século XX, em um tortuoso processo de recepção que dificulta a recuperação das marcas históricas em sua obra.

Nos primeiros estudos sobre a dramaturgia qorpo-santense, os pesquisadores traçaram uma analogia entre sua obra teatral e o teatro do absurdo – Qorpo-Santo seria o “Ionesco dos pampas”, como o nomeou Guilhermino César. Essa correspondência pautava-se na relação entre determinados elementos encontrados tanto nas comédias do escritor quanto nos textos teatrais que pertenciam ao movimento estético do século XX,

como o uso do *nonsense*, do gestual mecânico das personagens e encenação de situações disparatadas que se desenvolvem sem uma solução aparente.

A produção dramática de Qorpo-Santo foi divulgada ao grande público sob o olhar de uma época estranha à qual o autor viveu. Produzidas em 1866, suas comédias foram encenadas pela primeira vez no ano de 1966, em uma época contaminada por anseios de modernização, que encontrou nos expedientes singularmente cômicos de sua obra contornos de dramaturgia de vanguarda. Embora não tenha contado com qualquer encenação no século XIX, Qorpo-Santo produziu um teatro fragmentário com referências a vários gêneros teatrais populares em sua época, como a farsa, a comédia de costumes, o *vaudeville* etc. Nesses gêneros, em maior ou menor medida, constata-se a sua presença que singulariza a linguagem teatral de Qorpo-Santo. Suas personagens trejeitadas são caricaturas de tipos de seu tempo configuradas a partir de elementos comuns à sátira. Embora exageradas e absurdas, as situações retratadas pelas peças de Qorpo-Santo envolvem o universo doméstico, desencontros amorosos, transações financeiras e tantas outras matérias caras ao teatro de costume. Além disso, os excessos cômicos que se manifestam no teatro qorpo-santense em pantomimas, disparates e representação estilizada da realidade por meio da deformação (seja por meio de personagens caricaturescas ou situações inverossímeis) não são estranhos às farsas, aos espetáculos de magia e tantos outros gêneros populares no século XIX. Provavelmente, nesses gêneros a que o autor teve acesso como espectador, e que refletem o ambiente cultural em que se formou como escritor, estejam interlocutores mais oportunos a sua dramaturgia que as manifestações modernas.

Deve-se considerar também o fato de o teatro de Qorpo-Santo integrar uma obra maior, sua *Ensiqlopédia ou Seiz Mezes de Huma Enfermidade* (1877), coletânea de escritos de natureza diversa, cujas características expressivas e conteúdos parecem deixar marcas sobre o teatro de Qorpo-Santo. Com efeito, as ideias teatrais correntes em meados do século XIX, os espetáculos de grande circulação na época e a *Ensiqlopédia* são tomados no presente trabalho como interlocutores do teatro de Qorpo-Santo adequados à tarefa de analisar seu teatro à luz de seu contexto de produção.

Nascido em 19 de abril de 1829, na Vila de Triunfo, à época um importante município da província do Rio Grande do Sul, terra do afamado militar Bento Gonçalves, José Joaquim de Campos Leão foi professor, vereador e delegado de polícia, como atestam as informações que constam em sua *Ensiqlopédia ou Seiz Mezes de huma*

*Enfermidade*<sup>1</sup>, publicada em 1877, a expensas do autor e em tipografia própria. Não foram encontradas informações exatas sobre quantos exemplares completos de sua *Ensiqlopédia* Qorpo-Santo editou, tampouco o valor que cada volume deveria custar. Apenas no volume II constam informações mais detalhadas sobre a estrutura do livro e seu valor:

PENSAMENTOS EM 100 PAJINAS DE DUAS COLUNAS DE 60  
LINHAS CADA HUMA, DE VINTE QUADRATINS CADA LINHA/REIS

...

5\$000.

PRODUÇÕES COM RARAS EXCEPÇÕES, DO 1º DE SETEMBRO DE  
1862, ATÉ O 1º DE JUNHO DE 1864, NA VILA DO TRIUNFO.

TIPOGRAFIA QORPO-SANTO.

Porto Alegre. Maio 2 DE 1877.

(QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 1)

Extensa, fragmentária e híbrida, essa obra se divide em nove volumes, dos quais cinco foram preservados<sup>2</sup>. A coleção é dividida da seguinte maneira: volume I – composto de duas partes, “Poesia” e “Prosa e Poezia”; volume II – “Pensamentos e poemas”; volume III – não encontrado; volume IV – “Romances e comédias”; volume V – não encontrado; volume VI – não encontrado; volume VII – constam os dois periódicos do escritor, “A Justiça” e “A Saúde”; volume VIII - “Micelania Quirioza”; volume IX – dividido em quatro partes: “Interpretações: pontos qe parecem qcontraditorios no novo testamento de nosso senhor Jezusqristo”; “Alguns pençamentos esqritos por mim nestes últimos tempos”; “Restos qe qreio, julgo ou pênso não terem sido impreços em algum dos meus oito livros”; e “Introdução (reprodução de livro anterior)”.

Em sua *Ensiqlopédia* há distintos gêneros textuais e sua disposição, algumas vezes, não obedece a uma sequência ordenada. Em vários volumes dessa extensa obra, encontram-se reflexões acerca da religião e da moral que, segundo o escritor, pautam-se na obediência aos preceitos cristãos, os quais, por sua vez, estão atrelados a uma rígida subserviência à ordem social. Nesse contexto, as leis dos homens seriam um reflexo dos ensinamentos divinos. Em vários trechos da obra em questão, o autor deixa evidente seu posicionamento e juízos, por exemplo, quando diz que “O pôder da lei, da razão, e da justiça – é o próprio poder de Deos” (*Ensiqlopédia*, volume II, 1877, p. 31).

<sup>1</sup> Grafia Original. Disponível em: <www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto>. Acesso em: 20 mai. 2015.

<sup>2</sup> Os livros de Qorpo-Santo foram descobertos no século XX de maneira vagarosa, visto que seus exemplares encontravam-se em diferentes bibliotecas particulares.

Outros escritos da *Ensiqlopédia* são os aforismos<sup>3</sup>, os poemas, as notas sobre hábitos íntimos, algumas confissões pessoais do escritor, textos de caráter político<sup>4</sup>, referências à leitura de periódicos e escritores da época, cartas e ofícios (a maioria sem destinatários)<sup>5</sup>, laudos médicos; relatos de sonhos, toda sua produção dramática<sup>6</sup>, uma pequena biografia, alguns volumes de seu periódico *A Justiça*<sup>7</sup>, informações sobre sua “transformação espiritual”<sup>8</sup>, propostas de reforma ortográfica<sup>9</sup> etc.

O texto mais antigo da *Ensiqlopédia* data do ano de 1853. Contudo, em sua maioria, os textos foram escritos a partir de 1862, mesmo ano em que Qorpo-Santo foi dispensado do magistério por sofrer de “alucinações mentais” (termo usado pelo governo imperial no texto em que José Joaquim era dispensado de suas funções como professor). A doença mental de Qorpo-Santo, que consta nos laudos médicos, era denominada monomania. Essa patologia foi cunhada pelo alienista francês Jean-Étienne-Dominique Esquirol (1772-1840), discípulo de Philipp Pinel (1745-1826)<sup>10</sup>, e designava uma alteração mental que não comprometia completamente a vida social. Segundo o estudo *Qorpo-Santo: pelos (des)caminhos da loucura no Brasil do século XIX*, de Emanuele Luiz Proença:

Essa definição introduziu uma mudança na concepção de loucura, que, até então, era compreendida como falta de razão, sendo o delírio desarrazoado, a sua marca. Na monomania, por sua vez, o delírio seria apenas parcial e, por

<sup>3</sup> Alguns aforismos de Qorpo-Santo foram catalogados e publicados por Denise Espírito Santo em: **Miscelânea Curiosa**. Rio de Janeiro, Editora Casa da Palavra, 2003, pp. 31-42.

<sup>4</sup> Qorpo-Santo sustenta em toda sua obra um pensamento conservador, porém entusiasmado diante do progresso, demonstrando igualmente grande apreço pela monarquia. Essa posição é explicitada por ele ao dizer que “conservar e progredir, é o partido universal tanto das nações, como dos indivíduos” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 08).

<sup>5</sup> Apesar de não se ter conhecimento de que o escritor viajou para o exterior, Qorpo-Santo transcreve um ofício (não coloca o destinatário) em que pede para estudar, sobre o serviço público, dois anos na Europa (QORPO-SANTO, volume I, 1877, p. 109).

<sup>6</sup> As comédias de Qorpo-Santo constam no volume IV.

<sup>7</sup> Qorpo-Santo editou no ano de 1871, no município de Alegrete, um periódico de pouca circulação, intitulado *A Justiça*.

<sup>8</sup> Acometido por perturbações mentais aos 32 anos, Qorpo-Santo passou a acreditar que seu corpo tivesse se tornado santo e que além de realizar milagres, também poderia “receber” a alma de outras pessoas vivas, num processo chamado “transmigração de almas”.

<sup>9</sup> Tendo como referência o “Método Castilho”, desenvolvido pelo escritor português Antônio Feliciano de Castilho, Qorpo-Santo concebe uma reforma ortográfica muito particular, na qual as palavras seriam grafadas de acordo com a pronúncia. Para isso, faz algumas reformulações na escrita, a fim de facilitar o processo de aprendizagem. Na *Ensiqlopédia*, há a transcrição de uma carta de Qorpo-Santo para o Castilho, na qual elogia seu método e ainda lhe sugere outras ideias que contribuiriam para seu aprimoramento (QORPO-SANTO, volume I, 1877, p. 107).

<sup>10</sup> O alienista Philipp Pinel introduziu a área da psiquiatria como uma especialidade médica no ano de 1793.

isso, a loucura perderia a visibilidade de antes, sendo necessário o olhar metuculoso do médico (PROENÇA, 2012, p. 80).

O diagnóstico desses delírios não era algo simples, visto que eles ocorreriam de maneira esporádica. Os laudos médicos dos exames realizados por Qorpo-Santo divergiam entre si; ora ele é considerado doente, ora são. Os delírios mentais<sup>11</sup> de Qorpo-Santo, então, não eram recorrentes e nem intensos a ponto de tirá-lo do convívio social. Contudo, apesar de haver justificativa médica que lhe privasse do direito de interagir e transitar no meio social, Qorpo-Santo enfrentou problemas em decorrência de sua condição. Inácia Maria de Campos Leão<sup>12</sup>, sua esposa e também como ele professora primeiras letras, após 1862 iniciou uma disputa pela administração dos bens da família<sup>13</sup>.

José Joaquim e Inácia Maria se casaram no ano de 1856, na cidade de Triunfo. Tiveram quatro filhos: Idalina Carlota de Campos Leão, Lídia Marfisa de Campos Leão, Plínia Manuela de Campos Leão e Tales José de Campos Leão<sup>14</sup>. Em seus escritos também constam informações sobre uma filha falecida ainda criança:

Lembrança em 6 de novembro de 1865 – A minha filha Decia Maria de Campos Leão, batizada por mim em casa com este nome; e por outros nas charqueadas de São Jerônimo com o nome de Maria Jozé, existe sepultada no Cemitério desta cidade cova número 692 – em 13 de Janeiro do corrente ano (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 63).

A partir do momento em que os delírios começaram a ocorrer, Qorpo-Santo, como se observa em alguns de seus escritos, passa atribuir a si próprio características divinas que, supostamente, o colocavam em uma posição superior diante dos indivíduos comuns. Qorpo-Santo alega que a santificação de seu corpo (daí provém a alcunha que atribui a si próprio) ampliava sua capacidade de entendimento sobre todas as coisas: “Louvado seja Deos! – Seria eu hum novo Apóstolo de N.S.J.C.: Sonhei que hum longo

---

<sup>11</sup> Na dissertação de mestrado intitulada *Santificar o louco ou enlouquecer o santo: loucura e ruptura na dramaturgia de Qorpo Santo*, de Rodrigo Costa Marinho, o autor defende a ideia de que Qorpo-Santo sofria de transtorno bipolar do humor. Essa hipótese, no estudo, foi ratificada por meio da análise da dramaturgia qorpo-santense; elencando os momentos em que as manifestações de alterações mentais ocorrem em suas comédias e como elas assumiram uma grande importância na concepção de sua obra teatral. (Cf. MARINHO, Rodrigo da Costa. **Santificar o louco ou enlouquecer o santo: loucura e ruptura na dramaturgia de Qorpo Santo**. Dissertação – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora-MG, 2008. 133 f.).

<sup>12</sup> Ver Anexo I.

<sup>13</sup> O escritor também possuía alguns bens que o colocavam em uma boa posição social. Em seu inventário, constam sete casas (em Porto Alegre e Triunfo) e um terreno (Porto Alegre), além de algumas ações da “Companhia Hidráulica” e da “Companhia de Carruagens”.

<sup>14</sup> Ver Anexo II.

braço se me havia estendido, e com hum dêdo colocou-me no cérebro o seguinte epitaphio: – Regenerador da humanidade” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 49).

No *O Constitucional*, de 04 de fevereiro de 1973<sup>15</sup>, Qorpo-Santo anuncia um novo comércio de “secos e molhados”, cuja finalidade era construir, em poucos anos, a igreja São José de Leão, em uma das montanhas mais altas da cidade. O escritor ainda salienta que não poderia vender seus produtos a prazo às pessoas de pouca probidade. Apesar de seus esforços, Qorpo-Santo não construiu sua igreja e não se tem informações acerca da abertura do comércio anunciado. As informações contidas no anúncio destacam que o escritor abriu um estabelecimento exclusivamente para angariar fundos ao seu projeto religioso. As polêmicas em torno de seus bens residiriam, também, no fato de que Qorpo-Santo teria gastado o patrimônio da família para suprir anseios particulares.

Em meio aos seus pensamentos de divindade, transcorria a briga judicial com sua esposa, querela que envolvia, igualmente, outras personalidades da cidade, tais como o juiz de órfãos Antônio Correa de Oliveira e o médico Luis Silva Flores. As autoridades alegavam que a condição mental de Qorpo-Santo o deixava incapaz de gerir seus bens. A partir de então, o escritor fora submetido a diversos exames de sanidade. Em Porto Alegre, os laudos médicos divergiam entre si, uma vez que alguns médicos o classificaram como monomaníaco, enquanto outros o avaliaram são. Novos exames, realizados dessa vez na corte, em 1868, concluíram pela capacidade de José Joaquim de Campos Leão em administrar suas posses e conviver em sociedade. Contudo, mesmo retornando a Porto Alegre com documentos que “provavam” sua sanidade, não conseguiu se livrar da pecha de louco e, conseqüentemente, não pôde gerir tranquilamente seu dinheiro. Os conflitos judiciais do escritor duraram até sua morte, em 01 de maio de 1883.

O escritor esforçava-se para ser visto como um homem lúcido, vítima de uma conspiração armada por Inácia Maria e algumas personalidades políticas. Na tentativa de se defender das acusações de “louco”, utilizou os jornais da época como um veículo para denunciar as injustiças que sofria. Em textos da *Ensiqlopédia* costumava frisar que estava sendo perseguidos por tornar públicos os “crimes” de seus desafetos. Segundo seu argumento, seria uma punição por tais denúncias:

---

<sup>15</sup> *O Constitucional*. Porto Alegre, 04 fev. 1973, p. 2.

PARA AS AUTORIDADES SUPERIORES VEREM E PROVIDENCIAREM A RESPEITO!

O Sr. bacharel Antonio Correa de Oliveira na qualidade de juiz de orphãos suplente, não tem autoridade legal para determinar em um despacho, e nomear médicos para exames de sanidade mental:

1° - porque desde a primeira vez que fui injuriado com padecimentos, fui por pessoa suspeita, cujos crimes têm sido por mim publicados – Sr. Dr. Luis Silva Flores.

(...)

3° - porque como já publiquei no *Mercantil*, e actualmente no *Rio Grandense*, o Sr. bacharel Antonio Correa de Oliveira é um criminoso que devia a muito estar habitando alguma cadeia, ou um louco, e como tal, algum estabelecimento de caridade.

4° - porque o facto que privou-me aqui em março desse ano da posse de alguns bens meus, e do gozo de outros direitos, S. S. não só sabe que foi um crime horroroso, como sabe que assim na corte foi reconhecido, e por isso mesmo inutilizado por pessoas muito respeitáveis e mais competentes que S. S., e que alguns intitulos médicos dessa capital.

(...)

10° - Finalmente: Sr. bacharel Antonio Correa de Oliveira, Porto Alegre não é uma república, nem o Sr. bacharel Antonio Correa de Oliveira seu chefe e ditador, para cometer impunemente quantos actos tresloucados” (QORPO-SANTO, volume VIII, 1877, p. 14).

Os episódios que envolvem o empenho de Qorpo-Santo para provar sua sanidade ainda possuem lacunas. De modo que não é possível afirmar como se deram os desajustes mentais que o afastaram do magistério e transformaram sua personalidade. Em alguns de seus textos, transcreve, segundo sua visão, como se iniciaram as situações conflituosas com a sociedade local. Toma-se como exemplo a peça *A impossibilidade de santificação ou a santificação transformada*, cujo prólogo discorre sobre a história de um homem, tomado por uma faculdade que o distingue dos outros – definida pelo narrador como “Luz Divina”. A “iluminação” do homem foi vista como loucura pelos demais. Como consequência, este indivíduo viu-se privado de suas posses e abandonado pela família, assim como ocorrera nas desventuras reais de Qorpo-Santo.

O professor respeitado José Joaquim de Campos Leão transformou-se, após a manifestação de sua condição mental, em uma espécie de mito local. A nota de um cronista da época<sup>16</sup> serve para que se possa observar o olhar de alguns coetâneos sobre ele:

Chamava-se José Joaquim de Campos Leão do Corpo Santo. Era alto, magro, moreno, de uma palidez de morte. Usava a cabeleira comprida como os velhos artistas da Renascença. Trajava calças brancas, sobrecasaca preta, toda abotoada com uma farda, bengala grossa para afugentar os cães e chapéu alto de seda lustroso. Andava sempre na rua, apressado como se fosse tirar o pai da forca. Fora muitos anos mestre-escola da roça, mas com certo preparo não

<sup>16</sup> Informação retirada do livro *Os Homens Precários*, de Flávio Aguiar; a citação é de PORTO ALEGRE, Aquiles. “O Qorpo-Santo”. In: *À Sombra das Árvores*. Porto Alegre: Livraria Selbach, 1923, pp. 94-97.

vulgar que o punha em destaque. [...] Quando a luz da razão se apagou no seu cérebro tornou-se então tristonho, taciturno, fugindo da convivência dos demais. Sentia-se bem só, na solidão, a fumar o seu cigarro de palha com fumo crioulo (CARVALHO *apud* AGUIAR, 1975, p. 28).

A descrição das características físicas de Qorpo-Santo, como sua palidez e seus cabelos longos, permite perceber o olhar de excentricidade do cronista ante a figura do escritor. As roupas e acessórios, além da sua maneira de caminhar, demonstram a peculiaridade de Qorpo-Santo em meio aos outros habitantes da cidade. O cronista, porém, pontua sua excepcionalidade enquanto professor, o que demonstra certo preparo intelectual que o destacava dos outros educadores. Os transtornos mentais de Qorpo-Santo que, segundo o cronista, apagaram “a luz da razão” em seu cérebro, fizeram-no solitário e triste. O escritor encontrou companhia em seu cigarro de fumo crioulo, que desencadeou problemas pulmonares que o levaram a óbito.

O escárnio que sofreu fez com que Qorpo-Santo recorresse à escrita como uma forma de lidar com os juízos negativos da sociedade local, além de divulgar seus anseios e sua produção literária. Escreve diferentes gêneros textuais, dentre os quais a dramaturgia. O conjunto de suas peças encontra-se no volume IV, cujo título, apesar de aludir aos *Romances*, enfeixa apenas o conjunto das dezessete comédias do autor: *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido; A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada; O marinheiro escritor; Dois irmãos; Duas páginas em branco; Mateus e Mateusa; As relações naturais; Hoje sou Um e amanhã Outro; Eu sou Vida, eu não sou Morte; A separação de dois esposos; O marido extremoso ou o pai cuidadoso; Um credor da Fazenda Nacional; Um assovio; Certa Entidade em busca de Outra; Lanterna de fogo; Um parto; Uma pitada de rapé* (incompleta).

A produção dramática qorpo-santense foi criada entre janeiro e junho de 1866. Ao final de cada peça, o escritor salienta seu tempo de composição, que durava, questionavelmente, apenas algumas horas. Dentre as principais particularidades dessa dramaturgia, destaca-se a dicção cômica própria, as situações *nonsense*, o retrato caricatural, o grotesco das *dramatis personae* e ação, a tonalidade satírica e farsesca aberta ao baixo-cômico, a subversão das unidades dramáticas e a fragmentação. Esses elementos mesclam-se a situações exemplares de orientações morais ligadas a uma conduta ética e civilizada.

A preocupação com a manutenção da ordem da jovem nação brasileira era comum entre os escritores do período. Escritores como Machado de Assis e José de Alencar defendiam as produções teatrais oitocentistas alinhadas a ideais políticos e

culturais que contribuiriam à construção do país. As produções teatrais realistas francesas chegaram aos palcos brasileiros na década de 1850, obtendo grande prestígio da classe de letrados. O gênero realista discutia temas como a honestidade, o matrimônio e a família, com o intuito de demonstrar os valores éticos adequados aos cidadãos decentes. Esperava-se que os bons dramaturgos do gênero realista primassem pela função edificante do teatro, ao invés de espetáculos cuja função estivesse pautada apenas no divertimento, sem oferecer uma lição moral. Os escritores que subvertessem, tanto no aspecto cênico, quanto na maneira de apresentar, esse ideário estético e social do teatro não seriam bem quistos pelos críticos<sup>17</sup>.

Na dramaturgia de Qorpo-Santo encontram-se situações que condenam as personagens que possuem desvios de caráter, salientando a elevada postura moral que deveriam guiar as relações sociais<sup>18</sup>. Nos textos do escritor, nota-se seu vínculo com o modelo moral propagado pela escola realista. Existe uma correspondência entre as ideias de “reforma/restauração” social, política, religiosa e moral presentes na *Ensiqlopédia* e o componente sentencioso de suas peças. Torna-se possível arriscar a interpretação de que Qorpo-Santo tenha visto o teatro como forma de divulgação de seu pensamento. Sua produção teatral integra sua obra maior, a *Ensiqlopédia*, o que permite traçar uma analogia entre alguns temas e formas encontradas em outros textos e em sua dramaturgia. Torna-se evidente a importância de entender quais ideias presentes na *Ensiqlopédia* ajudaram a iluminar as escolhas temáticas e cênicas do escritor ao conceber seu teatro.

Os ideais morais correntes no contexto de Qorpo-Santo deixaram marcas nos temas abordados em sua dramaturgia, assim como as particularidades de sua linguagem cômica também foram sensíveis ao contexto em que foram produzidas. Trata-se de uma reflexão pertinente quando se avalia os estudos críticos sobre a dramaturgia qorpo-santense, já que desde o descobrimento de seu teatro, na década de 1960, Qorpo-Santo passou a figurar como um autor fora de seu tempo e de nuances vanguardistas. É inegável a configuração singular de suas comédias, já que não há

---

<sup>17</sup> GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>18</sup> “O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados!” (QORPO-SANTO, 2001, p. 217). É assim que a personagem Farmácia termina o seu monólogo, no segundo ato da peça *A separação de dois esposos*, com uma sentença de caráter moralizante que resume a linha ideológica da peça: seguir o caminho do bem (entendido como retidão moral) ou o caminho do mal (desregramento vicioso) será uma dúvida constante que atormentará Farmácia e Esculápio, Tamanduá e Tatu, as personagens centrais da comédia.

registro literário de dramaturgos brasileiros oitocentistas que tenham ousado registrar certos temas tratados em seu teatro, tampouco com a intensidade de expressão deformadora que conferiu a suas personagens.

Na comédia *A separação de Dois Esposos*, o comportamento leviano da personagem Farmácia causa consequências terríveis ao casamento com Esculápio. A peça também apresenta o “casal” de criados Tamanduá e Tatu, dois homens que se sentem sexualmente atraídos. Apesar de se valer de recursos caricaturescos para personificar as personagens dos empregados – “estas figuras devem ser as mais exóticas que se possa imaginar” (QORPO-SANTO, 2001, p. 220) – e, ao final, fazê-los se separarem, a trama de Qorpo-Santo, por meio de Tamanduá e Tatu, aborda um tema tabu como a homossexualidade. Em *Mateus e Mateusa*, o casal-título nutre uma relação de desafeto e desrespeita as leis do matrimônio. As personagens de Mateus e Mateusa possuem corpos que soltam suas partes (nariz e orelha) no transcorrer da ação, o que confere as marcas da devassidão em seu físico. Elas se transformam em objeto de escárnio, provocando no espectador o riso e o asco.

Apesar das singularidades de Qorpo-Santo face à dramaturgia consagrada do período, aproximar suas peças a aspectos teatrais vindouros promove um salto histórico que o distancia de seu contexto. Já a análise textual, que apura exclusivamente os mecanismos internos do teatro qorpo-santense, embora possa trazer marcas da historicidade das formas do cômico, não se mostra suficiente para identificar os nexos da obra com o contexto em que foi produzida. Logo, faz-se necessária a investigação do ambiente sócio-histórico, a fim de se estabelecer um mirante que favoreça uma visualização mais precisa do lugar de Qorpo-Santo no teatro brasileiro.

Com base nessas constatações, o trabalho proposto orienta-se pela hipótese de que as referências oferecidas pelo contexto permitem avaliar o grau de aderência e de inovação da dramaturgia de Qorpo-Santo em relação à brasileira oitocentista. A confirmação de tal pressuposto pede uma investigação das tendências estéticas que podem ter influído sobre o seu teatro.

Na *Ensiqlopédia*, há inúmeras alusões aos periódicos que eram lidos por Qorpo-Santo, como: *Echo do Sul*, *Jornal do Commercio*, *O Mercantil*, *Sentinela do Sul*, todos do Rio Grande do Sul, *Imprensa Acadêmica*, de São Paulo e *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Commercio*, ambos da corte. Os periódicos constituíram um importante veículo para a propagação e discussão de ideais teatrais do período. O

escritor possuía conhecimento das manifestações teatrais consagradas pelos críticos, contudo optou por desenvolver uma dramaturgia em que os elementos cômicos fossem mais bem elaborados do que as características do teatro edificante. A dramaturgia de Qorpo-Santo possuía uma ligação maior com as práticas teatrais de maior adesão popular, do que com as convenções rígidas do teatro realista valorizado pelos críticos da época.

Considerando-se as evidências de vínculos do teatro realizado por Qorpo-Santo com os gêneros dramáticos de grande popularidade em sua época, promove-se aqui uma investigação sobre quais espetáculos circularam na cidade de Porto Alegre e como se constituía sua vida cultural. Foram pesquisados anúncios, críticas e crônicas de periódicos da cidade entre 1852 e 1877. Além de estudos que versavam sobre a cena artística na capital da província, tais como *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*, de Athos Damasceno. O recorte temporal justifica-se por corresponder a um período que presenciou acontecimentos decisivos para a constituição do escritor Qorpo-Santo.

A tarefa de analisar o ambiente em que o autor formou seu perfil artístico permite visualizar as tendências e discussões estéticas que ocorreram em Porto Alegre, além dos espetáculos artísticos que circularam na cidade. Essas informações possibilitam entender o espaço cultural em que o escritor se formou como leitor, espectador e dramaturgo. A leitura de suas comédias, em diálogo com sua época, oferece corrimão seguro para que as considerações críticas a respeito de sua produção não se percam em anacronismos sugeridos pela aparente atmosfera de vanguarda que as cercam. A existência de um autor como Qorpo-Santo convida, pois, à reavaliação da história literária que “elegeu” alguns autores e condenou ao ostracismo tantos outros. Sua obra demanda um estudo que coadune as particularidades de seus escritos com o contexto histórico, de modo a entendê-la de maneira mais ampla.

Para que se pudesse discutir os possíveis caminhos para uma nova leitura sobre a dramaturgia qorpo-santense, o trabalho percorreu os caminhos da recepção crítica de seu teatro, detalhou a vida cultural na Porto Alegre oitocentista, percorreu sua *Ensiqlopédia* para compreender os juízos literários de Qorpo-Santo e, finalmente, analisou a dramaturgia em consonância com as variadas manifestações teatrais e estéticas oitocentistas.

O primeiro capítulo, intitulado “As particularidades da recepção crítica do teatro de Qorpo-Santo”, avaliará o processo de descoberta do teatro de Qorpo-Santo no século XX. Discute-se o impacto que essa obra teatral provocou no meio artístico da época e suas várias encenações que ocorreram desde a década de 1970, além da recepção crítica de sua dramaturgia desde o estudo pioneiro de Guilhermino César (1969), até artigos recentes.

“O contexto cultural de Porto Alegre entre os anos de 1851 e 1877”, será o tema do segundo capítulo e apresentará um levantamento do repertório dramático e das críticas teatrais veiculadas pela imprensa. A pesquisa se baseia em informações encontradas nos anúncios de espetáculos, críticas e crônicas presentes nos periódicos gaúchos. Para preencher as lacunas oriundas das poucas fontes primárias encontradas (existem poucos exemplares de periódicos gaúchos do período nos acervos do estado do Rio Grande do Sul), foram utilizados estudos que apresentam a cena cultural porto-alegrense oitocentista.

No capítulo terceiro, “*Ensiqlopédia*: uma chave de leitura para o pensamento literário de Qorpo-Santo”, será realizada uma análise da *Ensiqlopédia* como porta de entrada para a compreensão do pensamento estético, as referências de leitura e os aspectos biográficos que influíram na produção literária de Qorpo-Santo. Sua produção dramática será vista como integrante de um conjunto de escritos diversos, traçando correspondência entre temas e linguagem compartilhados nas peças e em determinados textos de Qorpo-Santo.

Para finalizar, no quarto capítulo, “Uma Miscelânea Quirioza: análise da dramaturgia de Qorpo-Santo”, as comédias serão analisadas a partir do diálogo com gêneros teatrais do período e com as ideias estéticas presentes na *Ensiqlopédia*. Essa perspectiva traz subsídios para repensar a dramaturgia de Qorpo-Santo inserida no complexo cenário cultural brasileiro oitocentista.

A leitura aqui proposta busca ver Qorpo-Santo não como um gênio, um dramaturgo do absurdo *avant la lettre*, um mero bufão disparatado ou um louco (juízos comumente aplicados ao autor), mas como um homem de letras sobre o qual influíram ideias estéticas e filosóficas de seu tempo e motivações concretas, que o levaram a conferir feições particulares ao repertório intelectual de que dispunha e às ideologias que defendia. Acredita-se que a efetiva avaliação do lugar de escritor envolve a

superação do mito de “Qorpo-Santo” e seu conseqüente reconhecimento como interlocutor, uma voz de sua época, embora singular e dissonante.

## 1. AS PARTICULARIDADES DA RECEPÇÃO CRÍTICA DO TEATRO DE QORPO-SANTO

*Naquele maio  
decidiu-se a opção  
entre violão e violência  
voaram paralelepípedos  
exigindo a universidade crítica  
e a paz sem sandálias  
fugindo ao palácio das negociações  
martirizou os pés  
na vala de encanamentos cortados  
(...) naquele maio  
a bolsa fechou por excesso de instruções  
que mandavam fazer o oposto do contrário  
ou  
o contrário do contrário do contrário  
naquele inverno  
o grupo Lire le Capital  
reformulava a dialética anti-Hegel  
e o estruturalismo continuava na onda  
passando à frente de Bonie & Clyde  
sem desbançar MacLuhan, Chacrinha e o  
teatro do absurdo institucionalizado  
Qorpo Santo é quem tinha razão  
naquele maio (...)*

(Relatório de Maio, Carlos Drummond de Andrade)

### 1.1. O PROCESSO DE (RE)APARECIMENTO DE QORPO-SANTO

*Mateus e Mateusa, As Relações Naturais e Eu sou vida; não sou morte* foram as primeiras peças de Qorpo-Santo a serem encenadas. O espetáculo ocorreu no dia 26 de agosto de 1966, na Clube de Cultura de Porto Alegre. Esse acontecimento, antes de ser considerado uma súbita (re)descoberta, parece parte de um processo de recuperação do singular escritor gaúcho do século XIX<sup>19</sup>, iniciado anteriormente.

José Joaquim de Campos Leão havia sido mencionado, em outras ocasiões, por alguns jornalistas gaúchos. As primeiras notícias datam de 1907 e constam no livro *O município de Alegrete*, de Luiz de Araújo Filho, no qual o jornal editado pelo escritor,

<sup>19</sup> O jornal porto-alegrense *Folha da Tarde*, de 27/08/1966, traz a primeira crítica dessa montagem cujo título, *Noite de ontem passou a ser no teatro histórica: redescoberta de Qorpo-Santo*, mostra o entusiasmo da classe artística e intelectual gaúcha com a encenação de Qorpo-Santo. O jornalista Valter Galvani, que assina o artigo, diz que “Está na hora do Rio Grande do Sul exportar o seu autor” que seria, segundo ele, um dos maiores autores gaúchos.

A *Justiça*, é citado. Nos anos vinte, o escritor e jornalista Achylles Porto-Alegre examina, brevemente, a singularidade da poesia de Qorpo-Santo nos livros *Através do Passado* (1920) e *A Sombra das Árvores* (1923). Em 1925, o jornal *Diário de Notícias* publica artigos de Roque Callage (sob o pseudônimo de Passadista)<sup>20</sup>, intitulado “O Futurismo... Corpo Santo e os novos”, em que o jornalista traça um paralelo entre a poesia do escritor gaúcho e a vanguarda futurista.

Os escritos de Qorpo-Santo estavam reunidos, originalmente, em uma coleção intitulada *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de huma Enfermidade*, porém esses livros não foram encontrados ao mesmo tempo. Segundo Antônio Carlos de Sena<sup>21</sup>, em entrevista concedida à pesquisadora<sup>22</sup>, o jornalista Aníbal Damasceno Ferreira<sup>23</sup> interessa-se por Qorpo-Santo ao ter contato com sua poesia. Atraído pela excentricidade de seus versos<sup>24</sup>, inicia um processo de investigação acerca de sua produção literária. Assim, no início dos anos sessenta, encontra na casa do advogado Dário Bittencourt dois volumes da *Ensiqlopédia*. Ao revelar esses livros a Sena, nessa época aluno do curso de Artes Cênicas, descobriu-se que Qorpo-Santo havia produzido teatro, fato, até então, ignorado por todos. Aníbal, animado com sua descoberta, decide emprestar os livros ao professor Guilhermino César<sup>25</sup> que, logo depois, viaja a Portugal sem devolvê-los. Sena e Fausto Fuser, professor do Centro de Artes Cênicas da UFRGS, decidem buscá-los na casa de Guilhermino César, sem sua prévia autorização. Ao descobrir a forma como os livros foram retirados, o departamento de Artes Cênicas da UFRGS proíbe a encenação e pede que os volumes sejam devolvidos a Guilhermino César. Porém, Sena havia feito cópia de algumas peças e, por insistência de Aníbal Damasceno, depois de alguns anos, em 1966, resolve realizar a famosa encenação de Qorpo-Santo.

<sup>20</sup> PASSADISTA. “O Futurismo... Corpo Santo e os novos”. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 17 set. 1925; 18 set. 1925; 20 set. 1925; 22 set. 1925.

<sup>21</sup> Antônio Carlos de Sena, natural de Porto Alegre, é diretor de teatro e fundador do grupo “TIM – Teatro de Bonecos”, formado em Artes Cênicas pela UFRGS. Concedeu uma entrevista à pesquisadora em 08/05/2015, na cidade de Porto Alegre.

<sup>22</sup> Ver Anexo III.

<sup>23</sup> Anibal Damasceno Ferreira (Erechim-RS, 1933 – Porto Alegre-RS, 2013) jornalista, roteirista de cinema e professor da Faculdade de Comunicação da PUCRS.

<sup>24</sup> Tomemos como exemplo o poema *Mote*: “Sábado fez quinta-feira,/ Domingo fez três semanas,/ Que pariu a porca um burro,/ Mas com vinte e cinco mamãs” (QORPO-SANTO. **Poemas**. Organização de Denise Espírito Santo. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000, p. 36).

<sup>25</sup> Guilhermino César (Eugenópolis-MG, 1908 – Porto Alegre-RS, 1993) poeta, romancista, crítico, ensaísta, historiador e professor. Importante crítico literário e divulgador da literatura gaúcha, escreveu, entre outros, *História da Literatura no Rio Grande do Sul, 1737-1902* (1956); *Primeiros Cronistas do Rio Grande do Sul, 1605-1801* (1969); *História do Rio Grande do Sul: Período Colonial* (1970); *Historiadores e Críticos do Romantismo: A Contribuição Européia* (1978).

O elenco do espetáculo era composto por atores amadores da cidade<sup>26</sup>, com direção de Antonio Carlos de Sena e música de Flávio Oliveira. Aníbal Damasceno Ferreira teve um grande destaque nessa encenação, da qual participara como ator, além de ter sido responsável pela parte da sonoplastia e gravação, o que lhe rendeu a dedicatória do espetáculo.

Guilhermino César, que havia sido convidado para o ensaio-geral, ao ver as peças de Qorpo-Santo encenadas, se entusiasma e escreve um pequeno texto intitulado “A reabilitação de uma obra”, que foi inserido no programa do espetáculo. Nessa sucinta apresentação, Guilhermino César redige uma síntese da vida e obra de Qorpo-Santo, salientando o ineditismo da encenação e a importância da dramaturgia qorpo-santense para o teatro brasileiro. Com um certo exagero, o estudioso compara Qorpo-Santo a outros importantes dramaturgos para demonstrar a força literária do escritor gaúcho:

Esta noite há de ficar assinalada na história cultural do nosso teatro. Qorpo-Santo não é um homem normal, e suas peças, evidentemente, se bitolam na medida do excepcional. E são realmente excepcionais, como invenção, humor, nonsense involuntário, categoria dramática. (...) Pode-se rir – e convém que assim seja – de tudo o que o fez o pobre homem, escrevendo ou vivendo. Mas, no teatro, o riso que lhe dedicamos é de homenagem – a que habitualmente tributamos aos grandes – Gil Vicente, Molière, Antônio José, Ionesco, Suassuna. É na companhia, quando nada, dos maiores nomes do teatro brasileiro que o obscuro professor da província deverá ficar de agora em diante<sup>27</sup>.

Na montagem de Sena, as comédias escolhidas discorrem sobre as relações familiares corrompidas, com notas de desregramento sexual. *Mateus e Mateusa* retrata a história de um casal de idosos, ambos com 80 anos, que mantêm uma convivência conflituosa, marcada pelo desrespeito e libertinagem; a trama conta também com as três filhas e o criado do casal. Denunciando os vícios dessa família, Qorpo-Santo parece formular uma lição moralizante para toda a sociedade, a saber, a ideia do respeito mútuo e, sobretudo, à estrutura familiar, tida como forma de manutenção da ordem. Aliás, não por acaso Mateus e Mateusa têm o mesmo nome (que varia apenas quanto ao gênero): um é o reflexo da degradação do outro, de modo que ambos constituem uma única entidade caótica.

---

<sup>26</sup> Os atores eram: Aparecida Dutra, Gilberto Pereira, João Carlos Barbosa, José Gonçalves, Marcos Schames, Marcos Wainberg, Mila Cibelli, Oswaldo Ávila, Rachel Marcovici, Regina Vianna e Vania Brown.

<sup>27</sup> Informação retirada do programa da peça cedido à pesquisadora por Antônio Carlos de Sena.

A peça de maior projeção do escritor, *As Relações Naturais*, apresenta dois núcleos de ação. O ponto central do primeiro é o encontro entre o escritor devasso, Impertinente, e a jovem religiosa, Intérpreta. A moral, enraizada nas opiniões da moça, é justamente o elemento que faz com que Intérpreta não se renda aos prazeres libertinos de Impertinente, permitindo, assim, que haja a vitória dos bons costumes ante o desejo sexual, base do encontro entre o casal. Nos atos seguintes (segundo, terceiro e quarto), a ação retrata a família caótica de Mariposa e Malherbe; a primeira, uma mãe que alcovita as próprias filhas em um lar convertido em bordel, e o segundo, um pai que mantém uma relação incestuosa com a filha Mildona. No quarto ato, após ouvirem as palavras do criado Inesperto, as personagens femininas resolvem redimir-se e aceitam viver conforme as normas sociais. Ao final da peça, cantam uma música que enaltece a vida sem libertinagem.

Em *Eu sou vida; eu não sou morte*, o conflito que permeia a ação está centrado na traição. Nas primeiras falas, Lindo e Linda mostram-se um casal apaixonado, mas com a chegada de Japégão, verdadeiro marido de Linda, nota-se que a relação deles é de natureza adúltera. O desfecho desse triângulo amoroso ocorre com a morte de Lindo por Japégão, cuja cena é acompanhada por Linda e Manuelinha, filha do legítimo casal. Ao constatar a morte do amado amante, a mulher “fica como se estivesse morta” e coberta por um véu, enquanto a menina “olha admirada para tão triste espetáculo”.

A breve descrição das três peças encenadas oferece uma amostra de temas recorrentes nas comédias de Qorpo-Santo, tais como o desregramento moral da família associado à promiscuidade e ao adultério. A imoralidade do lar era algo condenável para o escritor, porém, o alto teor cômico que revestia tais situações fez com que a leitura realizada do seu teatro, naquele momento, o associasse a um crítico dos costumes e não a um paladino da moral<sup>28</sup>. Temas como o incesto e a devassidão do lar, provavelmente, despertaram grande interesse do meio teatral e contribuíram, ainda mais, para a interpretação de que Qorpo-Santo escreveu uma dramaturgia ideologicamente subversiva, já que não há indícios de que outros dramaturgos brasileiros oitocentistas tenham trabalhado, de maneira tão explícita, com tais temas.

O sucesso desse espetáculo fez com que nascesse uma vontade de compartilhar essa descoberta em outros lugares. Assim, com o intuito de revelar o teatro

---

<sup>28</sup> Apenas as leituras das comédias, sem considerar os outros textos de Qorpo-Santo, também contribuíram para o não entendimento dos ideais que o escritor queria propagar em seu teatro.

de Qorpo-Santo a um público maior e mais especializado, Antonio Carlos de Sena decide realizar essa encenação em um dos maiores centros culturais do país, o Rio de Janeiro, local onde a dramaturgia qorpo-santense seria apresentada a grandes nomes do teatro brasileiro.

### 1.2. *E QORPO-SANTO SE FEZ NAQUELE MAIO*

O momento de resgate da obra de Qorpo-Santo está envolto por algumas urgências e orientações artísticas que parecem ter sido determinantes para a habilitação desse autor provinciano do século XIX ao conturbado Brasil da segunda metade do século XX. Por um lado, havia na década de 1960 uma franca euforia diante da modernização da cultura e revigoramento do espírito de vanguarda. Já por outro, notava-se uma necessidade de revestir a arte de uma função participante diante da sociedade, que, naquele momento, inclinava-se à resistência, à opressão e à afronta aos costumes conservadores<sup>29</sup>. Com efeito, tanto o espírito modernizador quanto a busca pela oposição ao *status quo* parecem ter delineado a identidade de Qorpo-Santo para o público e a crítica dos anos de 1960, justificando desde a seleção daquelas peças que dariam visibilidade a esse autor revisitado, até a orientação sob a qual sua obra seria vista.

Tal período é marcado por significativas mudanças das práticas teatrais, em que havia discussões sobre a quebra de espaço cênico, o surgimento novos métodos de interpretação e a criação de uma dramaturgia mais próxima à realidade nacional. Ou seja, época em que o fazer teatral como um todo estava sendo discutido por intelectuais, a fim de estruturar e entender as várias reformulações estéticas que estavam ocorrendo no teatro brasileiro daquele período. Além disso, o cenário político do país vivia a fase inicial da ditadura militar, com o governo de Castelo Branco e depois o de Costa e Silva. Este último, marcado pelo decreto do AI-5 (Ato Institucional Número Cinco), fase em que se estabelece plenos poderes aos governantes para punir, arbitrariamente, os que se posicionam contra o regime:

As perspectivas de transformação, em consonância com a luta contra a ditadura militar, motivaram as criações artísticas e os debates por elas suscitados. A urgência em forjar condições para o processo de mudança radical foi acompanhada por uma cena que, ao refletir sobre o Brasil daquele momento, foi identificada como revolucionária por seus realizadores e assim reconhecida por seus estudiosos (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 162).

---

<sup>29</sup> MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

Em meio a esses acontecimentos, no ano de 1968, Antonio Carlos de Sena inscreve a encenação do teatro de Qorpo-Santo que havia realizado em Porto Alegre, no V Festival de Teatros de Estudantes, na cidade do Rio de Janeiro<sup>30</sup>. A crítica dessa montagem foi realizada por Yan Michalski<sup>31</sup>, que mantinha, no *Jornal do Brasil*, desde 1963, uma coluna especializada em artes cênicas. O texto de Michalski, sem dúvida, auxiliou a divulgação da dramaturgia qorpo-santense no restante do país. O artigo intitulado “O Sensacional Qorpo-Santo”<sup>32</sup> ilustra a recepção e a leitura feita da dramaturgia qorpo-santense pela classe teatral da época, a saber, marcada pela ideia de inovação e tentativa de aproximação com as referências fornecidas pelo teatro de vanguarda:

A julgar pela amostra apresentada a descoberta de Qorpo-Santo é um acontecimento de notável importância, que não só torna obsoleto todos os livros de história da dramaturgia brasileira que não mencionaram sua obra, como também transcende as fronteiras do Brasil e merece ser estudado dentro de um contexto internacional: o escritor gaúcho é muito provavelmente o precursor mundial do teatro do absurdo, uma vez que algumas décadas antes de Alfred Jarry, ele colocava em prática ideias de **antiteatro** baseado no mais violento **nonsense** algumas das quais dignas de fazer inveja a Ionesco e a seus seguidores (MICHALSKI, 1968, p. 2, grifos do autor).

O jornalista também fará uma breve apresentação biográfica de Qorpo-Santo, com ênfase na descrição da doença mental e da escrita ágil, além de ressaltar o viés cômico da dramaturgia qorpo-santense. Já a montagem de Sena parece não ter agradado o crítico, que a classificou como “precária”, cuja única finalidade era “demonstrar o valor do texto”.

A partir desse momento, Qorpo-Santo passa a ser lido como um escritor genial, com ares de vanguarda e enredos revolucionários. Criador, dentro dos limites do horizonte cultural do século XIX brasileiro, de um teatro surpreendentemente inovador. A crítica de Michalski atesta essa perspectiva ao associar Qorpo-Santo a Jarry,

---

<sup>30</sup> Apesar de a primeira encenação de Qorpo-Santo no Rio de Janeiro, que é de conhecimento geral, ter sido dirigida por Antonio Carlos de Sena, no ano de 1967 há uma nota no *Jornal do Brasil* afirmando que o “Teatro Carioca de Arte”, formado por Beth Faria, Cláudio Marzo e Antônio Pedro, tinha interesse em montar “textos do Qorpo-Santo, autor gaúcho inédito do século passado”. Contudo, não há indícios de que essa montagem tenha sido realizada. (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, fascículo 83, 13 de jul. 1967, Caderno B, p. 03).

<sup>31</sup> Yan Michalski (Częstochowa-Polônia, 1932 — Rio de Janeiro-RJ, 1990) foi um crítico teatral, professor, ensaísta e tradutor. Assinou a coluna sobre teatro no *Jornal do Brasil*, entre 1963 e 1982. Foi professor no Conservatório Nacional de Teatro (atual Escola de Teatro da Unirio) e fundou, em 1982, a Casa de Artes de Laranjeiras (CAL). Escreveu livros sobre teatro brasileiro, como *Teatro e Estado: as Companhias Oficiais de Teatro no Brasil* (1992) e *Ziembinski e o Teatro Brasileiro* (1990).

<sup>32</sup> MICHALSKI, Yan. “O Sensacional Qorpo-Santo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, fascículo 263, 08 fev. 1968. Caderno B, p. 02.

aproximando-os sob a justificativa da técnica do “antiteatro”<sup>33</sup>, além de destacar o escritor gaúcho como o precursor do teatro do Absurdo<sup>34</sup>, configurando uma linha de pensamento que o compara a Ionesco<sup>35</sup>. Tais afirmações aumentavam o interesse sobre Qorpo-Santo pela classe artística e pela crítica.

A encenação das comédias de Qorpo-Santo em um dos lugares de maior visibilidade artística do país, o Rio de Janeiro, junto com o entusiasmo<sup>36</sup> que provocou em Michalski, marcaram o início da validação da dramaturgia qorpo-santense<sup>37</sup>. Contudo, José Joaquim de Campos Leão não estava vivo para ver seu teatro sendo encenado no Rio de Janeiro e seu nome estampado nos principais jornais. Ironicamente, o reconhecimento que tanto almejou em vida ocorria cerca de cem anos após a feitura dos textos.

O encenador polonês Ziembinski animou-se com o convite feito pelo grupo “Teatro de Ação”, de São Paulo, para realizar uma montagem das três peças já encenadas<sup>38</sup>; já o grupo de teatro “Oficina” se interessou em produzir uma peça do dramaturgo após o sucesso da encenação *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade<sup>39</sup>. O jornalista Prudente de Moraes Neto aumentou o coro dos entusiastas de Qorpo-Santo, escrevendo artigos na *Folha de São Paulo*, entre 1968 e 1969, nos quais exalta toda sua

---

<sup>33</sup> Alfred Jarry (1873-1907), com sua peça *Ubu Rei* (1896), inaugura uma nova proposta de concepção cênica do teatro moderno, abrindo mão da precisão mimética em favor do signo teatral, ou seja, o palco deverá trazer a teatralidade não de uma maneira realista, e sim buscando a teoria sugestionista da corrente simbolista: “a palavra escrita, embora não figurativa, tem o mesmo poder de evocação que qualquer tela pintada”. ROUBINE, Jean- Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 37.

<sup>34</sup> Segundo o estudioso Martin Esslin, que cunhou o termo teatro do Absurdo, tal definição é aplicada “a um grupo de dramaturgos europeus dos anos 50” que partilhavam o mesmo olhar sobre a condição humana, sendo que para eles a existência do homem está em desarmonia com tudo que o cerca, não havendo sentido nas relações. Essa inadequação “produz um estado de angústia” que será o tema central dos escritores do Absurdo. (Cf. ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968). Tais ideias moldaram a forma desse estilo teatral, criando um “antiteatro”, já que se recusa, conscientemente, a fixar o texto em uma ação tradicional (trama, caracterização psicológica das personagens, progressão da ação visando a atingir um clímax, identificação dos espectadores com o que se passa em cena) e extrai da ação o conflito, no sentido de choque de vontades. (Cf. FRAGA, Eudinyr. **Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?** São Paulo: Editora Perspectiva, 1988).

<sup>35</sup> O romeno Eugène Ionesco (1912-1994) foi um dos maiores autores do Teatro do Absurdo ao lado do irlandês Samuel Beckett (1906-1989).

<sup>36</sup> Alguns anos mais tarde, Michalski dirá que foi precipitado ao dizer que “tornam parcialmente obsoletos todos os livros de história da dramaturgia brasileira”, mas ressalta a dificuldade que os diretores ainda encontram ao montar as peças de Qorpo-Santo devido à composição fragmentária de alguns textos. MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

<sup>37</sup> Logo após a crítica de Yan Michalski, o jornal *Folha de São Paulo*, do dia 10/02/1968, informa que um novo grupo teatral de São Paulo, chamado “Teatro Ação” montará, em março, peças de Qorpo-Santo e terá como diretor Antônio Carlos de Sena.

<sup>38</sup> *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 10, 16 abr. 1968.

<sup>39</sup> *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 fev. 1968. 2º Caderno, p. 03.

admiração pelo recém-descoberto dramaturgo, afirmando que “a loucura desse louco tem matizes e reflexos de gênio”<sup>40</sup>.

Apesar de a dramaturgia de Qorpo-Santo ter-se tornado popular na cena teatral brasileira, as comédias não haviam sido impressas. Por isso, a circulação dos textos ocorria no meio teatral mais restrito e especializado, não entre o público geral. Mesmo sem uma ampla circulação das comédias, houve no ano de 1968 inúmeras encenações de suas peças. A montagem mais expressiva foi realizada pelo diretor Luis Carlos Maciel, que encenou a comédia *As Relações Naturais* com um elenco de atores profissionais. Criou-se uma expectativa por parte dos críticos por ser aquela a primeira vez que um grupo profissional encenava as peças de Qorpo-Santo.

As primeiras notícias dessa encenação datam de 20 de abril de 1968. A partir do dia 07 de maio, o anúncio constaria diariamente nas páginas do *Jornal do Brasil*, figurando ao lado de outras peças importantes do período, como *Roda Viva*, de Francisco Buarque de Hollanda e *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos.

A estreia ocorre em 14 de maio no Teatro Nacional de Comédia. No dia seguinte, a crítica de Michalski é publicada no *Jornal do Brasil*:

[...] O espetáculo que estreou ontem no TNC dirigido por Luis Carlos Maciel, diminui e amesquinha singularmente a obra de Qorpo-Santo. Da genial loucura criadora, sobrou apenas a histeria e debilidade mental. Da feroz agressão sobre a mentalidade burguesa, sobrou apenas grossura. E claro que numa peça desse tipo não se pode esperar uma fidelidade convencional ao texto – mas a infidelidade formal só é aceita num clima de respeito. [...] Fazendo de Qorpo-Santo um menino malcriado que faz pequenas travessuras, Luis Carlos Maciel cortou lhe as asas e impediu seu gênio de levantar vôo. O seu espetáculo não é nem inventivo, nem original, nem corajoso, nem chocante – é apenas incrivelmente infantil e, sobretudo, sumamente chato.<sup>41</sup>

A encenação não agradou o crítico, que esperava algo à altura do “genial escritor”. Porém, mesmo Michalski tendo classificado o espetáculo como “infantil”, a censura não viu com os mesmos olhos a montagem de Luis Carlos Maciel. No dia 22 de maio, era noticiada a censura da peça, sob a alegação de que o “texto e a encenação foram totalmente modificados”. Segundo a chefe do departamento de censura, D. Marina Melo Ferreira, “a realização do espetáculo não correspondeu em absoluto com o texto apresentado para ser apreciado pela Censura, que foi totalmente modificado”. O diretor Maciel questionou tal decisão, alegando que “nenhum censor foi assistir ao

<sup>40</sup> MORAES, Prudente. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 dez. 1968; 03 jan. 1969; 05 jan. 1969. 48 *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 mai. 1968. Caderno B, p. 03.

<sup>41</sup> *Idem*. 1º Caderno, p. 16, 15 mai. 1968.

ensaio geral, onde poderiam constatar que peça deveria ou não ser censurada”<sup>42</sup>. Alguns dias depois, em 01 de junho, o produtor do espetáculo, Ginaldo Sousa, assina um termo em que se compromete a não modificar o texto e a comédia é liberada junto a outra peça censurada, *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues.

### 1.3. OS PRIMEIROS ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE O TEATRO DE QORPO-SANTO

Apenas em meados de 1969, Guilhermino César publica o livro *As Relações Naturais e outras comédias*, que contém nove comédias do escritor: *As Relações Naturais*, *Mateus e Mateusa*, *Hoje sou um; e amanhã outro*, *Eu sou vida; eu não sou morte*, *Um credor da fazenda nacional*, *Um assovio*, *Certa entidade em busca de outra*, *Lanterna de Fogo* e *Um parto*. As partes mais relevantes da obra são as informações que tangem à vida de Qorpo-Santo, já que, na qualidade de estudo pioneiro, o trabalho prima por fazer uma apresentação do autor.

Certos dados apresentados no estudo de Guilhermino César foram coletados junto à *Ensiqlopédia*, como uma autobiografia e um artigo publicado por Qorpo-Santo em seu jornal *A Justiça*. Nesse texto, Qorpo-Santo propõe uma reforma ortográfica de base fonológica, idealizada para facilitar a escrita da língua portuguesa. Um exemplo concreto dessa ambição de renovar a escrita é atestado pelo próprio codinome do autor, pois, de acordo com seu sistema ortográfico, “Qorpo-Santo” se escreveria com “Q” e não com “C”, em respeito à pronúncia. Também há trechos de laudos médicos do século XIX emitidos pelo médico Dr. João Vicente Torres Homem<sup>43</sup>, atestando que José Joaquim de Campos Leão não deveria permanecer internado na Casa de Saúde de Nossa Senhora da Ajuda, importante instituição para tratamento de alienados do Rio de Janeiro. Apesar de Qorpo-Santo possuir, segundo o médico, uma certa desordem mental, a internação não seria uma boa alternativa, já que o escritor conseguia manter-se, sem grandes dificuldades, adaptado ao convívio social.

<sup>42</sup> *Ibidem*. 1º Caderno, p. 03. 22 mai. 1968.

<sup>43</sup> João Vicente Torres Homem, importante médico do século XIX, clinicou quase a vida inteira na Casa de Saúde de Nossa Senhora da Ajuda, local onde Qorpo-Santo também foi internado. Atuou, igualmente, em outros locais, lecionou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e foi médico pessoal do Imperador Dom Pedro II. Informação disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/hojovito.htm>>. Acesso em 10 out. 2016.

No que tange às considerações críticas do estudo de Guilhermino, seu trabalho defende a ideia de que Qorpo-Santo seria precursor do Teatro do Absurdo e enumera os motivos pelos quais ele deve ser visto como o “Ionesco do Brasil”. Dentre alguns argumentos, o estudioso menciona a escrita sem revisão de Qorpo-Santo:

Em horas, apenas, o desaforado José Joaquim de Campos Leão compunha uma peça de teatro, sem voltar atrás, sem rever, saltando por cima das convenções, maltratando regras elementares, mas – coisa rara – criando para nós, que dele nos aproximamos depois de um século, um contexto em que o artista e o homem tiram de seus conflitos o melhor sumo literário. Criando um mundo de fantasmagorias em torno da crua vida; um mundo de alucinação como só podemos encontrar em Jarry, em Ionesco, videntes através do ilógico (CÉSAR, 1969, p. 54).

Embora as particularidades da escrita de Qorpo-Santo figurem na crítica, a exemplo de Guilhermino César, como parte de um programa estético com características de uma produção dramática do século XX, não se pode ignorar as possíveis circunstâncias em que os textos foram escritos. Por exemplo, em *O hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido*, Qorpo-Santo faz a seguinte colocação: “Esta comédia é apenas um borrão que deve passar pelas correções antes de ser impressa, tanto mais que foi escrita das 11 horas da noite de 30, às 3 quando muito da madrugada de 31. Porto alegre, 31 de janeiro de 1866.” (QORPO-SANTO, 2001, p. 41); já as peças *Certa Entidade em Busca de Outra* e *Um parto* foram escritas no mesmo dia, 10 de junho de 1866.

Mesmo Qorpo-Santo salientando que sua comédia necessitaria de uma revisão (algo que pode ter ocorrido antes de ter sido impressa em 1877), alguns teóricos enxergaram uma aproximação entre o tempo de composição de seu teatro e uma escrita a jato, na qual não ocorreria um planejamento prévio. A defesa de que suas comédias foram elaboradas em fluxo contínuo se sustenta nos argumentos de que há uma certa desorganização das partes estruturais de suas comédias, como, por exemplo, personagens que possuem nomes diferentes, mas são os mesmos ou mudam de nome sem uma explicação prévia. Nesse sentido, podemos pensar em *Lanterna de Fogo*, em que o personagem Visconde morre e ressuscita como Robespier, ou então nas peças *O hóspede atrevido* ou *O brilhante escondido*, em que Esculápio e Larápio são a mesma pessoa, ou ainda a apresentação de um enredo que possui duas histórias que não se ligam efetivamente, como é o caso de *As Relações Naturais*, que apresenta dois núcleos que não se relacionam, uma vez que no primeiro ato a ação se passa na casa do

personagem Impertinente, ao passo que os três atos subsequentes expõem os conflitos da família de Malherbe e Mariposa.

Como é possível perceber, o tempo de duração da escrita é estabelecido por Qorpo-Santo; porém, o próprio admite que uma correção deverá ser feita antes da impressão. A ideia de que os textos se produzam de maneira vertiginosa, sem uma revisão (ou ao menos sem prever uma necessidade de correção), torna-se de difícil afirmação.

As anotações de Qorpo-Santo suscitam, ainda, outro questionamento: pode-se confiar nas suas declarações sobre si ou sobre sua obra literária, como, por exemplo, as afirmações sobre o processo febril de composição das peças? É necessário debater essa questão com mais profundidade, o que se tentará fazer ao longo desse trabalho. Contudo, pode-se afirmar de antemão que a escrita “a jato” atribuída a Qorpo-Santo foi um dos pontos levantados pela crítica como seu diferencial em relação aos dramaturgos brasileiros do século XIX, tendo sido, inclusive, comparada à escrita automática surrealista.

No final da década de setenta, a obra literária de Qorpo-Santo passa a ser prestigiada, também, por outros segmentos artísticos. Há uma adaptação, em 1970, da peça *Eu sou vida; eu não sou morte* para um curta-metragem carioca, do diretor Haroldo Marinho Barbosa; ainda, a revista paulista de poesia concreta, *Qorpo Estranho*<sup>44</sup>, criada nessa década, possui uma referência a Qorpo-Santo através do título. A aproximação dos poetas concretos com o escritor gaúcho, aliás, pode ser verificada no livro *Contracomunicações* (1971)<sup>45</sup>, de Décio Pignatari. Nesse trabalho, o poeta, além de discutir sobre vanguarda, literatura, artes plásticas, poesia brasileira etc., dedica um capítulo a Qorpo-Santo. Nele, Pignatari faz um breve relato da biografia do autor e compara sua redescoberta à de importantes escritores brasileiros, como Pedro Kilkerry e Sousândrade – os dois poetas em questão foram divulgados através dos estudos de

---

<sup>44</sup> “*Qorpo Estranho* teve três números, sempre trazendo subtítulos, nos anos de 1976 (números 1 e 2) e 1982 (o nº 3), transformando-se, mais no que diz respeito ao formato. Foi diminuindo de tamanho, sempre com projeto gráfico de Julio Plaza. Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino. *Qorpo Estranho 2*; criação intersemiótica. Editores: Julio Plaza e Régis Bonvicino. (Nesse ínterim saiu *Muda*, que anúncio *Mudanças*; o *Pólo Cultural/ Inventiva*, suplemento editado por Paulo Leminski, lançou o manifesto-proposta “X poetas & uma geração possível”). Coordenação editorial Julio Plaza e Régis Bonvicino, pois a nova revista formato *pocket book*, foi bancada pela Editora Alternativa, chegando quase a duzentas páginas”. KHOURI, Omar. **Revistas na Era pós-verso**: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90. Cotia-SP: Atelie Editorial, 2004, p. 40.

<sup>45</sup> PIGNATARI, Décio. **Contracomunicações**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

Haroldo de Campos e Augusto de Campos<sup>46</sup>, como precursores, assim como Qorpo-Santo, de expedientes estéticos modernos.

O período também é marcado por encenações do teatro de Qorpo-Santo em vários locais do país e por diversas companhias de teatro. Aumenta, igualmente, o interesse dos pesquisadores de teatro brasileiro por essa “excêntrica” dramaturgia. Em 1975, publica-se o primeiro grande estudo da dramaturgia qorpo-santense, *Os Homens Precários*<sup>47</sup>, de Flávio Aguiar. O trabalho é resultado da dissertação de mestrado do autor, realizada na Universidade de São Paulo, tornando-se uma referência nos estudos críticos do teatro de Qorpo-Santo.

Flávio Aguiar realizou uma análise ampla e expressiva de todas as comédias, além de elaborar conceitos profícuos relativos às peculiaridades textuais que elas comportavam. Por exemplo, a caracterização dos enredos das peças de Qorpo-Santo que, para ele, podem ser considerados como construções de dupla face por apresentarem “duas linhas de narração complementares [que] se alternam ou simplesmente se sucedem” (AGUIAR, 1975, p. 94), ou construções lineares que “com sua exigência de encadeamento lógico unidirecional, aparentemente forçou uma maior coerência de propósitos por parte de Qorpo-Santo [...] semeando armadilhas e desvios ao longo desses enredos mais ‘tradicionais’” (AGUIAR, 1975, p. 105).

Segundo o pesquisador, a complexidade da ação fica ainda mais evidente quando o escritor busca seguir diretrizes mais convencionais para a construção do enredo. De certa forma, a consciência da cisão e do conflito parece ser tão acentuada em Qorpo-Santo que, quando esses expedientes não são passíveis de se concretizarem na estrutura da obra, subvertem a regularidade da peça, inscrevendo-se de modo implícito.

Com o intuito de explicar como funciona “o enredo linear”, Aguiar analisa a peça *Certa Entidade em busca de outra*. Em linhas gerais, a história focaliza a desestruturação das instituições familiares e, para tal, Qorpo-Santo apresenta personagens com caráter altamente duvidoso: o pai Brás, a amante Micaela, o filho Ferrabrás e Satanás. A progressão da comédia evidencia um processo de rebaixamento que implica a denúncia da corrupção do homem e da família. O tom aparentemente moralista e edificante da fala inicial de Brás e o pacto com o diabo, feito por ele com a

---

<sup>46</sup> CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Sousândrade — Poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1964. CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1970.

<sup>47</sup> AGUIAR, Flávio Wolf. **Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo**. Porto Alegre: A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975.

finalidade de punir os homens desonestos, resvalam, ao final, numa sátira plena de obscenidades, terminando com a manifestação explícita do baixo-cômico – a mútua agressão física das personagens. Essa forma de constituição transita, segundo Aguiar, entre o discurso reflexivo e moralizante oriundo do drama realista e a pantomima vulgar própria da farsa. A ideia de demonstrar como a falta de valores morais pode corromper a instituição familiar não é realizada, pois as falas e as ações da peça levam o leitor a uma visão cômica e singela dos fatos apresentados.

Justamente na manifestação dos elementos vinculados ao baixo cômico torna-se possível observar os pontos de fissura da linearidade da estrutura da peça *Certa entidade em busca de outra*. O universo do riso vulgar penetra na ação promovendo uma série de subversões, algumas delas correspondendo mesmo às convenções de representação da realidade. Partes do cenário desabam, personagens perdem as perucas em meio às pantomimas que retratam brigas e agressões. Enfim, qualquer pretensão à representação realista e linear rompe-se pelos expedientes do riso. Já as falas moralizantes do personagem Brás precipitam-se no histriônico, contudo, contaminam-no com sua pretensa seriedade, de maneira que a ambiguidade ganha relevo, evidenciando o fundo dual que a aparente linearidade comporta.

Flávio Aguiar, no capítulo final “Qorpo-Santo, precursor de si mesmo”, conclui que a estética na qual o dramaturgo melhor se enquadraria seria a do Absurdo. Seu argumento baseia-se no fato de que há elementos nessa vanguarda passíveis de serem constatados nas comédias do escritor, tais como a quebra da ilusão de realidade, o *nonsense* envolvendo as ações, a presença de personagens artificiais etc. Sem dúvida, a leitura atenta de Aguiar pontua que, mesmo salientando a ligação entre Qorpo-Santo e o teatro do Absurdo, há diferenças entre ele e os dramaturgos europeus do século XX. O estudioso constata que o escritor gaúcho se une ao teatro do Absurdo espontaneamente, de modo que o *nonsense* de sua obra é aquele oriundo da própria dinâmica do riso e de particularidades de seu estilo:

É precursor do Teatro do Absurdo, mas não como o intelectual arguto que, com método e sistema, critica a linguagem e os cacoetes de uma época; mas como o era o bufão, ou bobo da corte, que carregava no corpo deformado e no próprio destino as misérias da comunidade; e a partir delas era capaz de criar e de fazer rir, evocando a alegria, a angústia e a fragilidade do ser (AGUIAR, 1975, p.208).

Nos anos posteriores à publicação do livro de Flávio Aguiar, mais informações sobre a biografia de Qorpo-Santo foram, aos poucos, reveladas. Tratava-se de documentos presentes no Arquivo Histórico do Estado do Rio Grande do Sul, recuperados pelo estudioso, já citado, Guilhermino César. Essas descobertas foram publicadas no jornal *Correio do Povo*, entre fevereiro e março de 1976<sup>48</sup>. Como informações referentes à sua carreira como professor nas cidades de Porto Alegre, Santo Antônio da Patrulha e Alegrete, além de mencionar o Colégio São João fundado por ele e por Francisco Polly, na cidade de Porto Alegre, em 1856.

Nesses ofícios pesquisados por Guilhermino, nota-se que José Joaquim de Campos Leão, que ainda não havia incorporado o nome Qorpo-Santo, possuía uma carreira respeitada e era um assíduo professor. Essa situação apenas mudaria no ano de 1862, data em que desenvolve suas “alucinações mentais”, como consta nos *Relatórios dos Presidentes das Províncias Brasileiras: Império – 1830 a 1889*, na seção “Professores Licenciados”:

A 24 de julho de 1862 deixou de funcionar o professor da 1.º cadeira do 1.º distrito desta Capital, José Joaquim de Campos Leão, por começar a sofrer de alienação mental, e pelo artigo 4.º da Lei Provincial n.º 524, de 15 de novembro do mesmo ano, foi-lhe concedido licença, por um ano, com dois terços do respectivo ordenado; mas tendo expirado o prazo continua impedido este professor, que de certo não poderá mais voltar ao magistério, o que é para lamentar, pois o que foi, enquanto sua saúde permitiu um dos mais hábeis membros<sup>49</sup>.

A vida de José Joaquim, um professor bem quisto na sociedade rio-grandense, mudaria completamente após o aparecimento desses “delírios”, emblematicamente representados pela adoção do apelido Qorpo-Santo. Aliás, a origem desse nome é exposta por Qorpo-Santo sob justificativa delirante: segundo o escritor, seu corpo poderia ser habitado pela alma de outras pessoas (mortas ou ainda vivas) como Victor Hugo e Napoleão 3º, em um processo chamado “transmigração de almas”. As circunstâncias que envolvem a “transformação” desse pacato professor a um escritor peculiar não são facilmente verificáveis, devido à falta de informações sobre sua biografia.

---

<sup>48</sup> CÉSAR, Guilhermino. “Qorpo-Santo no Arquivo Histórico”. *Correio da Manhã*, Porto Alegre, 21 fev. 1976, Caderno de Sábado; “Qorpo-Santo em Outros Papéis do Arquivo”. 28 fev. 1976; “1862, o Ano da Crise – ou – Loucura Com Uma Pitada de Gênio”. 03 mar. 1976; “Solo un Pazzo...”. 13 mar. 1976.

<sup>49</sup> “Professores Licenciados”. In: *Relatórios dos Presidentes das Províncias Brasileiras: Império – 1830 a 1889*, p. 145, 10 mar. de 1864)

Sobre esse ponto, aliás, há uma possível biografia escrita por ele, que consta no volume I da *Ensiqlopédia*. Nesse texto, o escritor se diz vítima de atos violentos após sua “alienação”, tais atitudes estariam ligadas ao fato de sua mulher, Inácia Maria de Campos Leão, tê-lo interdito por considerá-lo “louco”<sup>50</sup>. Apesar de possuir alguns bens, o que lhe conferia uma vida confortável, Qorpo-Santo lutou até sua morte para poder gerir sua fortuna e, embora tenha recuperado o poder de seus bens, morreu em Porto Alegre, no dia 01 de maio de 1883, inconformado com as instituições judiciais e com a ex-mulher.

A vida atribulada de Qorpo-Santo foi alvo da curiosidade de inúmeros estudiosos. Talvez por não ser possível negar completamente a relação entre os episódios pessoais vivenciados pelo dramaturgo e sua obra, cuja singularidade parece ser correlata à de sua vida, Qorpo-Santo tornou-se um personagem de Porto Alegre, um mito local. Produto desse fascínio pela estranha figura do escritor seria o romance *Cães da Província*, escrito por Luiz Antônio Assis Brasil, em 1987, e apresentado como tese de doutorado pelo autor na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. No foco da trama está a vida de Qorpo-Santo, seus transtornos psicológicos e conflitos, tudo isso sintonizado com um retrato particular de Porto Alegre no século XIX.

*Cães da Província* dialoga com acontecimentos e personagens reais e ficcionais, criando uma narrativa que se constrói através de histórias verídicas, oriundas da cidade de Porto Alegre, com uma atmosfera de suspense dos romances policiais. O romance tem como eixo a vida de Qorpo-Santo e todas as outras histórias orbitam em torno dele. Personagens, por exemplo, como Eusébio, amigo do escritor, comerciante em ascensão e com aspirações de tornar-se próspero, mas que enfrentará problemas quando sua esposa Lucrecia foge com um amante. Com medo de que a sociedade local saiba que seu casamento fracassou, o comerciante decide esconder de todos o ocorrido e inventa, com o auxílio de Qorpo-Santo, que sua mulher havia desaparecido.

Paralelamente, uma investigação criminal acontece na cidade por conta do desaparecimento de alguns moradores. Assis Brasil reconstrói uma história que faz parte do imaginário da cidade de Porto Alegre: “Os crimes da Rua do Arvoredo”. Evento sinistro e real, protagonizado pelo catarinense José Ramos e por sua mulher, a húngara

---

<sup>50</sup> De acordo com o escritor Luiz Antônio Assis Brasil, uma bisneta de Qorpo-Santo relatou que ele teria expulsado todas as mulheres de casa após um “surto”, ficando apenas com o filho, Thales, um cocheiro e um cozinheiro. GARBOGGINI, João André Britto de. **Qorpo Santo – Lanterna de Fogo: compêndio dramaturgico em parágrafos e imagens**. Tese – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Campinas, 2008, 120 páginas.

Catarina Palsen, que consiste em um dos crimes mais chocantes do século XIX. O casal foi acusado de assassinar diversas pessoas e vender linguiças feitas de carne humana para famílias abastadas de Porto Alegre. Tais assassinatos estão envoltos em uma atmosfera de lenda urbana, de modo que não é possível saber se as “linguiças humanas” são reais ou fazem parte do imaginário que envolve a história.

O crime entra na narrativa no momento em que Eusébio, com a ajuda de Qorpo-Santo, afirma ter reconhecido o corpo de Lucrecia entre os que foram encontrados na casa dos assassinos; assim, ele passa de homem traído a viúvo, escondendo de todos a verdade. O problema é que Lucrecia se arrepende e volta para a casa do marido, implorando seu perdão. Nesse instante se instaura um grande conflito, afinal como poderia uma morta retornar ao lar? O que era para ser uma mentira para encobrir um fato vergonhoso de adultério se transforma em algo doentio e Eusébio resolve manter Lucrecia encarcerada, a fim de esconder a traição que sofrera. O processo de definhamento e assassinato de Lucrecia por Eusébio é descrito de maneira fria e cruel, acentuando o viés macabro da trama.

Aparentemente, Eusébio era um homem bom, respeitado e de valores morais íntegros, o que lhe garantia ascensão na sociedade local. Porém, ele mostra o seu lado vil e doentio quando tenta, a qualquer custo, manter sua reputação. A amizade com Qorpo-Santo deixa evidente a oposição entre os dois: de um lado temos um homem considerado louco, e de outro um homem aparentemente equilibrado. A narrativa nos mostra que as aparências enganam, e que o verdadeiro desequilibrado era Eusébio – atrás de uma fachada ponderada escondia-se um assassino. Qorpo-Santo, por sua vez, enxerga todas as mentiras e as hipocrisias presentes naquela província. No trecho em que o escritor está num tribunal, por conta do pedido de interdição feito por sua esposa, ele desabafa sobre o que realmente pensa a respeito da sociedade local:

Cães da Província, sim! Como se não bastasse a mesquinhez e a falta de espírito, não admitem ninguém que lhes seja superior. A suprema alegria passa a ser esta, crucificar um homem que apenas deseja seguir seu destino, que nada mais quer senão partilhar com todos esta mesma natureza mortal, que tem desejos e imaginações a que ninguém se julga no direito, e reputam esses sonhos como algo obscuro. Na verdade, busco o que todos buscam, só que por meus caminhos. Atenção, burocratas e comerciantes! Antes de procurarem resolver os crimes meramente achando os criminosos, antes de jogarem toda a culpa das insanidades desta Província em meus ombros, seria mais útil resolverem os pequenos homicídios diários, perpetrados nos lares, os desejos insatisfeitos dos coronéis, das esposas ardorosas que procuram à noite seus maridos nos leitos desabitados, dos padres que têm seu sangue fervendo ao sentir os perfumes femininos invadindo as grades dos confessionários, das moças da alta-roda que devem manter a castidade até

que um bruto que lhes dão por marido as desvirgine sem o menor carinho. Pasma ver como tudo isso é visto e percebido e no entanto é como se não acontecesse, como se todos estivessem entorpecidos. (...) José Ramos e a Palsen apenas puseram em prática o que talvez muitos daqui desejarium fazer, assim como teriam vontade de ser como eu, que faço o que quero e não me sujeito a essas cadeias morais. Mas querem um preço a tanta ousadia? Torturem José Ramos e anulem-me a personalidade. Talvez assim a Província se aquiete (BRASIL, 2010, p.124-125).

Percebe-se que por baixo da aparência de uma sociedade normal, existe um mundo perverso onde prevalecem a violência, o adultério, a crueldade e as mentiras. *Cães da Província* é uma narrativa ficcional que utiliza elementos reais, por isso, embora Qorpo-Santo não tenha dito essas palavras, pode-se reconhecer que Assis Brasil captou o caráter atípico que José Joaquim de Campos Leão deveria ter dentro da província de Porto Alegre. No romance, Qorpo-Santo surge como uma voz dissonante no coro dos hipócritas, combatendo a apatia moral na qual aquela sociedade estava mergulhada.

Seria Qorpo-Santo incompreendido por ir contra os ideais da época ou por ter hábitos peculiares? Será que seu jeito extravagante estava mais alinhado ao seu comportamento do que a suas ideias? O fato é que a inadequação do escritor ao meio em que convivia era vista pelos pesquisadores desse momento como consequência do seu distanciamento com os referenciais estéticos e morais do século XIX. Assim, a crítica continuava aproximando o teatro de Qorpo-Santo a procedimentos estéticos modernos.

Um exemplo dessa aproximação da dramaturgia qorpo-santense a práticas do teatro moderno, encontra-se no livro *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?*, de Eudynir Fraga, publicado em 1988. Como bem pontua o título da obra, Fraga analisa o teatro qorpo-santense sob duas óticas diferentes e, ao final, discorda dos estudos de Guilhermino César e Flávio Aguiar ao dizer que o teatro de Qorpo-Santo deve ser classificado como surreal, e não como absurdo. Logo no início do estudo, Eudynir Fraga faz uma consideração relevante a respeito das classificações do teatro qorpo-santense, ao dizer que:

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

la em todos os modismos? (FRAGA, 1988, p. 26). Para não seguir essa tendência da crítica brasileira, Fraga baseia seu pensamento no *Manifesto Surrealista*, escrito por André Breton. Para Breton, o surrealismo não é apenas uma estética, mas uma maneira de ser e ver o mundo. Segundo tal perspectiva, o surrealista marca-se por uma forma que vislumbra a realidade existente por trás das convenções da razão. Como prova disso, Breton lista uma série de nomes que corresponderiam àqueles artistas que no passado teriam compartilhado a mesma visão dos surrealistas. Seriam eles, portanto, os precursores, não apenas do movimento, mas de uma maneira especial de ver a arte e a própria vida. Por valorizarem o inconsciente em detrimento da razão, elegem o automatismo psíquico como um dos recursos fundamentais para a criação de um texto surreal. Esse é o ponto levantado para sustentar a argumentação de que há uma aproximação entre a estética surrealista e a dramaturgia qorpo-santense, pois, como já dito, Qorpo-Santo salientou, ao final de cada comédia, o tempo que demorou para compô-las:

O Surrealismo se propõe a realizar a criação estética sem a intervenção da lógica convencional, apoiando-se, sobretudo, em três técnicas: automatismo psíquico, sonhos e experiências de hipnose. Assim sendo, a obra de arte seria composta pela libertação de nossa consciência dos recalques ou sublimação do inconsciente, tomando como base a teoria tripartida da mente, um dos conceitos fundamentais da psicanálise freudiana (FRAGA, 1988, p. 37).

Fraga divide seu estudo em três partes. Na primeira, intitulada “Um teatro surrealista?”, discorre sobre o ressurgimento de Qorpo-Santo na década de 60 e as características do teatro do Absurdo e da estética surrealista. Já em “A estrutura perdida”, segunda parte do livro, atém-se à estruturação textual das peças e analisa o teatro qorpo-santense por um viés semiótico. A escolha de tal abordagem reside no fato de que essa leitura estaria mais atenta ao texto em si do que a fatores externos, como, por exemplo, a encenação. Ao tentar empregar esse método na análise do teatro de Qorpo-Santo, Fraga constata que, por haver um caos na estrutura dramática não é possível encontrar nitidamente todos os elementos que deveriam estar presentes no drama, o que invalida o método semiológico apresentado. Fraga, então, propõe que a dramaturgia em questão seja analisada a partir do surrealismo, concluindo que:

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

Na última parte do estudo, “O eu reencontrado”, o crítico apoia as leituras das peças de Qorpo-Santo em elementos recorrentes na sua dramaticidade e na estética surrealista, tais como a exploração do impulso sexual e o automatismo psíquico. Em *Certa entidade em busca de outra* e *As Relações Naturais*, por exemplo, podemos observar o abalo que os pequenos vícios promovem em todas as instituições sociais representadas, os quais assumem conotações catastróficas. Por seu turno, o automatismo psíquico é validado pela falta de ordem nos acontecimentos e na estrutura dramática de algumas peças; alinhada a isso está ideia de que a escrita de Qorpo-Santo seria realizada de uma só vez e sem revisão. Para finalizar, Fraga apresenta a ideia central, norteadora do estudo: a defesa de que o teatro de Qorpo-Santo é surrealista. Com essa hipótese, enumera alguns fatores que denunciam a manifestação do impulso surrealista, tal como observado pelo estudioso Henri Béhar<sup>51</sup>, sendo eles:

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

De acordo com Fraga, todos esses elementos podem ser encontrados nas peças de Qorpo-Santo, constatando que seu teatro possui uma ligação com a estética surrealista. Antes de concluir, o estudioso elabora várias questões pertinentes a seu processo argumentativo, tais como a explicação sobre a inclusão do teatro — uma arte que não agradava Breton por ser sistemática, ou seja, por possuir um padrão, o que tornaria difícil a livre expressão — na estética surrealista. A justificativa para a aproximação com o surrealismo teria base na falta de estruturação da forma e da lógica em Qorpo-Santo, o que dificultava inclusive a montagem de algumas de suas peças.

Ao se cotejar o teatro de Qorpo-Santo com as estéticas vanguardistas do século XX, algumas aparentes contradições vêm à tona. Os exemplos dados pelo teatro do absurdo e pelo surrealismo denotam que, normalmente, renovação estilística se

---

<sup>51</sup> Professor emérito da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle e especialista em literatura francesa e literatura de vanguarda.

harmoniza com renovação social e rebeldia frente ao *status quo*<sup>52</sup>. O teatro de Qorpo-Santo, por seu turno, frustra leituras de acordo com essa referência, visto que em suas peças parece haver uma convivência, aparentemente contraditória, entre singularidade estética e conservadorismo ideológico. Essa “contrariedade” está ligada a uma perspectiva moderna de associação do riso e da subversão da linguagem estética (ou tratamento lúdico da linguagem) a um mecanismo de crítica social e afronta ao gosto instituído.

Em sua dramaturgia, o autor explora os extremos do cômico por meio do *nonsense*, do exagero grotesco, da vulgaridade e da ironia, recursos que, a despeito de sua ressonância na comicidade subversiva e moderna, não constituem novidade na tradição do cômico, nem exclusividade dos discursos de reforma social.

Entre situações insólitas que promovem o riso e eventos sem relações explícitas de causa e consequências, pantomimas que beiram a vulgaridade e sátiras ferinas, as peças de Qorpo-Santo defendem a purgação dos vícios, a moralização das instituições sociais (da família ao Estado), denunciam de maneira misógina a “perfidia” feminina e os malefícios do sexo<sup>53</sup>. Qorpo-Santo parece ligar-se antes ao ponto de vista do homem típico de seu tempo e de sua posição social<sup>54</sup>, a saber, membro de uma elite letrada, estabelecido na província de uma sociedade oligárquica e patriarcal.

Na década de noventa, mais precisamente em 1991, publica-se o estudo *O Moderno Teatro de Qorpo-Santo*, de Leda Maria Martins, resultado de sua dissertação de mestrado defendida na Universidade de Indiana (EUA). O trabalho aponta elementos

---

<sup>52</sup> Essa visão poderia mesmo ser encarada como um lugar-comum reducionista acerca das vanguardas estéticas do século XX, já que a relação entre a arte e os meios em que elas se manifestaram, bem como a relação entre o projeto das vanguardas e sua práxis é bem mais complexa. Conferir BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes, São Paulo, Cosac & Naify, 2008. No entanto, a despeito dessa complexidade entrevista no campo das relações sociais, os manifestos artísticos de vanguarda tendem a insistir na urgência da participação da arte como mecanismo de transformação social e emancipação humana. Conferir, como exemplo, alguns dos manifestos e textos críticos de vanguarda compilados em CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Tradução de Waltersir Dutra *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

<sup>53</sup> Pode-se citar, como exemplo, sua comédia *As Relações Naturais*, em que o lar/bordel onde se passa a ação tem como personagem desregador a figura feminina da mãe (Mariposa), que alicia suas filhas no ramo da prostituição. A figura do pai (Malherbe), tem um caráter vitimizado, mesmo tendo um envolvimento erótico com uma das filhas. Ao final, depois de um discurso moralizante do criado Inesperto, as mulheres se redimem e escolhem viver uma vida sem desregramento.

<sup>54</sup> O estudo *Qorpo-Santo: Inovação e Conservação*, de Marco Antonio Arantes (2009), traça o perfil do escritor gaúcho por meio da análise de sua *Ensiqlopédia*. No referido trabalho, busca-se nos demais escritos do autor, e não só em sua obra dramática, o auxílio para o entendimento da complexa figura de Qorpo-Santo. O livro dá notas sobre o perfil social do dramaturgo e seus ideais, e conclui que o olhar conservador de Qorpo-Santo estava alinhado aos postulados morais comuns na sociedade do século XIX.

modernos nas comédias do dramaturgo, sem, contudo, filiá-lo a uma estética específica, conforme sugere ao afirmar que:

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

Uma das questões levantadas pela estudiosa é a constituição das *personas* dramáticas no teatro de Qorpo-Santo. Segundo ela, essas figuras cômicas são construídas sob alicerces abstrusos que evocam indagações nascidas do embate entre o que se é e o que se quer ser. Na maioria das peças do escritor, estabelece-se uma desordem oriunda da instabilidade emocional dos personagens, resultando em uma frágil conexão entre todas as partes da peça, como enredo, cenário etc. Esse elemento característico da constituição das personagens de Qorpo-Santo é descrito por Leda Maria Martins:

Essa natureza dual e maleável é frequente nos personagens de Qorpo-Santo, que se configuram, simbolicamente, como representação de representações; há tantas máscaras, tantas faces, quantas as situações em que os personagens se encontram. Projetando constantemente um duplo vetor para representação, Qorpo-Santo mantém oscilantes as noções de dramatização em si; o autor nos desenha personagens multifacetados que se traduzem histrionicamente, numa multiplicidade de egos distintos, às vezes opostos (MARTINS, 1991, p. 55).

A caracterização das personagens está ligada, segundo Martins, a aspectos do drama moderno, que oferecem amplo espaço à superficialidade e à tipificação, o que denota a desorientação do sentido e o *nonsense*. Com todos esses elementos provenientes do teatro moderno, Qorpo-Santo subverte as unidades do teatro clássico, como tempo, espaço e cenário. Os enredos não apresentam uma sequência lógica, ao contrário, mostram tramas cheias de armadilhas, com histórias fragmentadas unidas por um fio condutor volúvel, além de conferir um sentido particular às partes essenciais do drama, tais como cena, quadro e ato.

Outro ponto trabalhado nesse estudo são as alterações de tempo e espaço na dramaturgia qorpo-santense. Um exemplo da confusão do espaço encontra-se em *A santificação transformada*, em que uma mesma sala ocupa três significações distintas, transformando-se em escritório, repartição pública e delegacia de polícia. O tempo desconexo pode ser observado na comédia *Duas páginas em branco*, em que os acontecimentos que envolvem o casal Mancília e Espertalínio não obedecem a uma

ordem cronológica verossímil. Eles se apaixonam, vão para o quarto e, segundo a personagem da menina Isolina, se casam. Porém, a falta de sentido do tempo é expressa por Mancília, que ao recontar os acontecimentos do dia de seu casamento apresenta histórias desconhecidas, até então, pelo leitor, como a morte da sua mãe e o adoecimento do seu pai.

Para finalizar, Leda Maria Martins chama a atenção para a ausência de consonância entre o discurso moral presente nas falas das personagens e a maneira pela qual os fatos são apresentados:

Na maioria das peças de Qorpo-Santo, o discurso ideológico não encontra elementos que ratifiquem e que lhe deem natureza de verdade. A desconstrução dos elementos cênicos, a mudança repentina nas atitudes dos personagens, a caracterização farsesca dos mesmos, os gestos apalhaçados, as situações grotescas e a projeção de um mundo fundamentalmente ilusório transgridem o polo moralista, tornando-o irônico e ampliando a polissemia dos textos (1991, p. 81).

Assim, a estudiosa apresenta um trabalho cujo enfoque são os vários elementos modernos que constituem o teatro qorpo-santense. Defendendo que antes de filiar Qorpo-Santo a uma estética específica, pode-se olhá-lo somente como um autor de teatro moderno, que revolucionou a constituição dramática, antecipando elementos que só seriam sancionados após 1866.

Apesar da coerência argumentativa do estudo de Leda Maria Martins, mais uma vez a crítica posicionou Qorpo-Santo fora do seu contexto. A ideia de que os procedimentos teatrais utilizados por ele só foram amplamente trabalhados no século XX, faz com que se reitere a hipótese de que sua produção artística não tenha ligação com o teatro do século XIX.

A excepcionalidade de Qorpo-Santo foi posta em xeque anteriormente, em 1988, pelo renomado crítico brasileiro Décio de Almeida Prado em *O teatro brasileiro moderno*<sup>55</sup>, uma compilação de ensaios publicados sob o título “Teatro: 1930-1980”, na *História Geral da Civilização Brasileira*<sup>56</sup>, acrescido por reflexões sobre o “drama”. Nesse estudo, Prado faz uma pequena menção ao “descobrimento” de Qorpo-Santo, à configuração de suas peças, além de questionar sua filiação às estéticas teatrais do século XX:

Não incluiríamos esse verdadeiro fluxo verbal, imaginado mais para o papel do que para o palco, que combina o consciente e inconsciente, o voluntário e

<sup>55</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>56</sup> FAUSTO, Boris (org). **História Geral da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1984. v. 4, t. 3.

o fortuito, curioso e talvez revelador enquanto tal, esse teatro antes absurdo que do absurdo, em nenhuma corrente artística definida, por lhe faltar para tanto intuito estético, percepção clara do que se está fazendo e do que se pretende fazer, necessários à obra de arte inclusive quando ela se abre ao irracional. Que há de comum entre um dramaturgo tão articulado pela palavra como Ionesco, ou tão medido como Beckett, e este escritor que só o foi (ao menos sob a forma que o conhecemos) por um acidente mental? Aproximá-los, devido a encontros ocasionais, não será repetir, em sentido inverso, o equívoco da opinião pública brasileira em relação aos nossos primeiros modernistas, quando se confundiu repúdio ao realismo literário com loucura? (2009, p. 107-108)

As indagações do crítico Décio de Almeida Prado são relevantes e merecem destaque, pois é fácil observar como a construção estética das peças de Qorpo-Santo diferem das feitas pelos autores do Absurdo. E, ainda, o movimento da crítica de aproximação com tal vanguarda pode incorrer em deslizos, já que há um interesse maciço em recuperar e salientar a dramaturgia qorpo-santense como algo completamente inovador a fim de, dessa forma, reconhecer o seu valor. Porém, apesar dos apontamentos precisos sobre o teatro de Qorpo-Santo, Prado coloca que a vida do autor torna-se mais interessante que sua obra e que os escritos de Qorpo-Santo foram redigidos sem nenhuma reflexão, sendo frutos apenas de sua doença.

Ora, será que José Joaquim, ou melhor, Qorpo-Santo, não refletiu sobre seus escritos? Serão estes frutos exclusivos da alienação mental que o acometerá? Colocá-lo em outro extremo, como autor sem consciência literária não seria repetir o equívoco dos que quiseram filiá-lo, de todas as formas, ao século XX? Para se investigar de modo adequado tais questionamentos é necessário, antes de mais nada, separar o mito Qorpo-Santo gênio/louco do Qorpo-Santo passível de ser verificado de acordo com seus escritos e à luz do contexto em que produziu. Com efeito, é tênue a linha que separa, nos textos do escritor, o programado do acidental. Os possíveis transtornos psicológicos de Qorpo-Santo parecem influir sobre sua obra literária, mas é necessário cuidado ao ler esses escritos apenas sob o prisma da loucura, esquecendo de que Qorpo-Santo sustentava sua atividade de escritura sobre boas referências culturais<sup>57</sup>. Como alternativa às tentações do biografismo reducionista ou da anacrônica aproximação com as vanguardas, é necessário empreender uma leitura de sua dramaturgia que não categorize sua obra de modo apressado e estanque, visando compreender as relações

---

<sup>57</sup> O pai de Qorpo-Santo, Miguel José de Campos, foi um dos primeiros professores do estado do Rio Grande do Sul, o que demonstra que sua família possuía um bom referencial cultural. TIBURI, Margarida. *Charqueadores, Estancieiros e Vereadores: Elites Econômicas e Política*. Ribeirão Preto (SP): Editora Nova Conceito, 2013.

desse escritor com a vida cultural do seu tempo e o reflexo dessas relações sobre sua obra, sem se ater a especulações acerca de sua vida.

#### 1.4. POSSÍVEIS CAMINHOS PARA NOVAS PERSPECTIVAS DA DRAMATURGIA QORPO-SANTENSE:

Para analisar a produção literária de Qorpo-Santo dentro de seu contexto cultural, torna-se necessário entender, ou ao menos esboçar, as verdadeiras aspirações literárias do escritor: José Joaquim de Campos Leão queria romper com as estéticas teatrais da época? Seria ele um homem completamente fora do seu tempo? Qorpo-Santo possuía algumas posições conservadoras, principalmente no que tange às regras morais e determinados posicionamentos políticos. Em *Qorpo-Santo: inovação e conservação* (2009), de Marco Antônio Arantes, o estudioso traça o perfil do escritor por meio da análise de sua *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de huma Enfermidade*. Essa obra possui “um aspecto inacabado de um escritor que se reescreve e que promove suas inquietações à categoria de um acontecimento intelectual e político que pretendia de alcance universal” (ARANTES, 2009, p. 18).

Acreditando possuir uma aura divina, Qorpo-Santo, em seus escritos, expressa seu anseio em divulgar ao mundo suas ideias. A *Ensiqlopédia* configura-se como um tratado filosófico, político, jurídico, estético, ou seja, Qorpo-Santo escrevia sobre qualquer coisa que considerava importante. Essa miscelânea de assuntos e gêneros tem como principal foco divulgar o intelectual Qorpo-Santo, que aspirava a uma notoriedade de alcance mundial, na medida em que buscava configurar um pensamento igualmente universal, conforme sugere Arantes ao afirmar que:

A atualização de Qorpo-Santo talvez esteja nessa sua multidimensionalidade, no inacabado, na busca desesperada por ser reconhecido. E o desespero pelo reconhecimento precisa agradar à ordem, e o faz conservador. Mas a ordem exige dele uma pitada de inovação. É inovador na conservação que qualquer um pode se acomodar no centro, o lugar preferencial, de agrado da maioria, do governo (2009, p. 20).

Segundo Qorpo-Santo, as leis deveriam nortear todos os homens, pois sem elas a sociedade estaria fadada ao caos. Para ele, o mundo deveria obedecer aos princípios pautados na Bíblia. Nessa linha de pensamento, a figura centralizadora do pai se funde com a figura de Deus e a do Imperador. Era necessário garantir a permanência

da estrutura social patriarcal, pois tal configuração estaria amparada pelas “leis divinas” e obedeceriam a um regime de vários séculos. Percebe-se como o pensamento social do escritor está de acordo com sua época, já que essas questões eram pertinentes a um homem comum do século XIX.

Para Qorpo-Santo, os atos de desobediência às leis sociais podem derruir as pessoas e as instituições, por isso a sociedade deve seguir as regras morais que se perpetuam no mundo há séculos. O papel das mulheres, dentro desse contexto, era zelar pelo lar e pelo casamento e as que não obedecessem a tais preceitos desestabilizariam a ordem:

No tocante às mulheres, o seu pensamento reflete ora uma imagem positiva, onírica e pura, ora perturbadora, nefasta e maldosa da mulher. Contudo, Qorpo-Santo não é um autor que questiona os papéis sociais tradicionais femininos; pelo contrário, seu pensamento se estrutura no ideário patriarcal que alicerça o poder de dominação dos homens sobre as mulheres (ARANTES, 2009, p. 173).

A partir das informações sobre as opiniões de Qorpo-Santo a respeito de determinados assuntos capitais para as reflexões de sua obra, é possível afirmar que, apesar de ter sido posto no ostracismo por seus contemporâneos, o escritor era um moralista típico de seu tempo, de pensamento e perspectiva conservadores. Dessa maneira, o estudo de Arantes permite ampliar o entendimento sobre José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, sem as rotulações ou mistificações habituais em torno dessa figura extravagante na aparência e no modo de ser, mas que mantinha opiniões próximas a um homem comum do século XIX.

Pode-se dizer que a dicção de revolta que permeia seus textos não tem como adversário a moral instituída, mas o desrespeito aos modelos de conduta que são efetivados pelas práticas cotidianas da sociedade. Qorpo-Santo, se buscou mudar o mundo, pode-se dizer – com base em muitos textos de sua *Ensiqlopédia* –, o fez querendo adequar a vida cotidiana às referências oferecidas pelos paradigmas de moral mais tradicionais. Todavia, buscou afirmar seu conservadorismo por vias turvas, de modo que sua mensagem, em sintonia com os valores de seu tempo, não deixaria de ser vista como coisa extravagante. Uma forma revolucionária para ideias não tão avançadas assim.

Ao longo dos anos, as encenações do teatro de Qorpo-Santo continuaram ocorrendo no Brasil e nos palcos estrangeiros<sup>58</sup>. Já os estudos críticos sobre o seu teatro passaram a não associá-lo diretamente a tendências do século XX, visto já ser notório o fato de essa aproximação se pautar em hipóteses frágeis. O primeiro estudo que analisara o teatro de Qorpo-Santo sob o prisma de elementos estéticos presentes na época de composição de suas peças encontra-se no livro *O teatro na estante* de João Roberto Faria, mais precisamente, no capítulo “Qorpo-Santo: as formas do cômico”. Nesse sucinto texto, o estudioso faz uma ligação entre a produção dramática de Qorpo-Santo e a tradição da comédia, utilizando-se de vários estudos ligados ao cômico e à análise teatral. Dentre eles, o trabalho de Henri Bergsoné tomado como referência, sobretudo, no que tange à enumeração de cinco tipos diferentes de comicidade: a comicidade das formas, dos movimentos, das situações, das palavras e dos caracteres. O trabalho de João Roberto Faria também dialoga com o estudo de Eric Bentley, *A experiência viva do teatro*, para tecer investigações sobre a farsa. Esses trabalhos serão explorados pelo autor para avaliar como o cômico se desenvolve na peça *Mateus e Mateusa*:

*Mateus e Mateusa* reúne duas características essenciais da sátira, apontadas por Northrop Frye: o humor baseado num senso grotesco e absurdo e a invectiva. No primeiro caso, estão os velhos com seus “corpos surrealistas”, o tema do adultério e as filhas com seus pulinhos e trejeitos que as tornam caricaturas de filhas; no segundo, percebe-se o ataque feroz ao desrespeito das instituições nas palavras de Barriôs, porta-voz do autor, ou mesmo na cena da briga com os livros. O final da comédia deixa transparecer, por incrível que pareça, o conservadorismo e o moralismo de Qorpo-Santo, preocupado com a defesa da família, mas desastrosamente metendo os pés pelas mãos. Quer dizer, o discurso de Barriôs não salva as instituições ou o conceito de família. É também uma peça retórica e, como tal, pode ser compreendida pelo ângulo da paródia. E isso anula qualquer dimensão moralizadora (FARIA, 1998, p. 84).

Além de traçar um paralelo entre essas peças e a tradição cômica anterior, Faria comenta outros aspectos relevantes na produção dramática de Qorpo-Santo, como a obscenidade ligada ao sexo. Para concluir, o pesquisador observa que Ionesco e Qorpo-Santo utilizaram a mesma tradição cômica para realizar sua produção dramática, havendo, porém, diferenças acentuadas em seus resultados finais:

---

<sup>58</sup> A peça *Duas páginas em branco* foi encenada no Estúdio do Departamento de Teatro do Royal Holloway College, da Universidade de Londres, no ano de 1994, e sob direção de Luiz Fernando Ramos. RAMOS, Luis Fernando. “Qorpo Santo cento e quarenta anos depois: atualíssimo ou extemporâneo?”, *Revista Verónica*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <[http://www.estc.ipl.pt/escola/documentos/ciac/veronica/06\\_luiz\\_fernando\\_amos.pdf](http://www.estc.ipl.pt/escola/documentos/ciac/veronica/06_luiz_fernando_amos.pdf)>.

As fontes da comicidade de Ionesco são as mesmas de Qorpo-Santo: o grotesco, a caricatura, a farsa, a paródia, o burlesco, a agressão – todas as formas do baixo cômico. Não é o mesmo, porém, o resultado da aplicação desses recursos. Ionesco é um escritor sofisticado, que começou a escrever sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, conscientemente preocupado em romper as amarras do teatro realista e em buscar um caminho novo para exprimir as angústias e as dúvidas de um tempo dilacerado pela ação brutal do homem. Qorpo-Santo foi um escritor provinciano, que escreveu ora em sua lucidez ora em sua loucura uma obra desigual, com momentos geniais, sem dúvida, mas sem a amplitude e a significação do Teatro do Absurdo (FARIA, 1998, p. 94).

Ao alegar que Ionesco e Qorpo-Santo trabalham com alguns referenciais estéticos comuns e frutos de uma tradição, João Roberto Faria explora, de maneira sucinta, a relação do teatro de Qorpo-Santo com elementos mais próximos à sua época. Esse seria um indício de que a crítica iniciaria um processo de revisão da filiação dele com expedientes ou correntes artísticas do século XX, procurando encaixá-lo em seu contexto. Pode-se citar, como exemplo desses novos olhares sobre a produção dramática qorpo-santense, a dissertação *Ovelhas merinas: malditas feras – o imaginário social no teatro de Qorpo-Santo* (2006), de Douglas Ceccagno, apresentada ao programa de pós-graduação da Universidade de Caxias do Sul. Nesse estudo, Ceccagno analisa as peças de Qorpo-Santo sob o prisma da configuração dos núcleos familiares, presentes em quase todas as comédias, tendo como perspectiva a ruptura com o ideário romântico em voga na época em que foram escritas. Segundo o autor, o imaginário social da cidade presente na obra se distancia dos padrões comuns dessa representação, principalmente, no âmbito da cultura regional gaúcha que estava preocupada em reproduzir valores da tradição local. Conclui-se que Qorpo-Santo usou o referencial das estruturas sociais de uma maneira particular e, em vez de exaltá-las, mostrou seus defeitos.

O artigo “Qorpo-Santo: a canonização de certo Campos Leão ou inadaptação X inépcia”<sup>59</sup> (2010), Friedrich Frosch, professor da Universidade de Viena, faz uma análise das principais características estruturais da dramaturgia de Qorpo-Santo e aponta os equívocos dos estudos que a filiaram a estéticas do século XX. Frosch enfatiza os pontos em que as peças apresentam falhas na composição, tais como a linguagem artificial, as personagens superficiais, os enredos fragmentários etc. Todas

---

<sup>59</sup> FROSCH, Friedrich. Qorpo-Santo: a canonização de certo Campos Leão ou inadaptação X inépcia. Revista Terceira Margem. Rio de Janeiro, n. 23, p. 49-71, 2010. Disponível em: <<http://revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/56/68>>. Acesso em: 20 out. 2016.

essas reflexões têm como objetivo debater as leituras sobre o teatro qorpo-santense que procuraram enquadrá-lo dentro de uma lógica do cânone literário:

A literatura como sistema, dentro das balizas social e estética, depende em larga medida de atividades de comunicabilidade, de arranjo e de arrumação, processos esses pouco inspirados por serem rotineiros, mas, mesmo assim, por vezes o próprio conceito torna-se problemático e precisa ser questionado antes de que se possa tomar uma decisão definitiva. Assim, é lícito tratar José Joaquim Santos Leão, que num surto psicótico decidiu chamar-se Qorpo-Santo, em primeiro lugar como um teatrólogo cujas peças são uma espécie de pedra de toque para provar ou refutar teorias a respeito da permanência ou variabilidade de valores dramáticos, em conformidade com modelos transtemporais ou com padrões gerados por épocas específicas. Se Marx e Freud estavam convencidos da eternidade poética da grande tragédia ática, o mesmo não pode ser afirmado no caso das tragicomédias de Qorpo-Santo. Enquanto o teatro grego se debruça sobre os grandes assuntos da humanidade, os conflitos insolúveis que ameaçam destruir existências individuais e coletivas, nos textos do gaúcho encontramos inconstância artística e ausência provocadora de habilidades criadoras (FROSCH, 2010, p. 52-53).

Apesar de ressaltar que as falhas na composição do teatro de Qorpo-Santo fazem com que ele não se ajuste a critérios estéticos, Frosch assinala que o interesse de seu teatro resulta exatamente da inadequação de suas peças a um estilo literário específico: “a dimensão mais atraente nelas é o burlesco, satirizando costumes da vida privada e da convivência social, expresso numa confusa paródia de estilos literários e extraliterários” (FROSCH, 2010, p. 61).

Recentemente, no estudo *História do Teatro Brasileiro* (2012), sob direção de João Roberto Faria, Qorpo-Santo figurou, pela primeira vez, entre os dramaturgos brasileiros do século XIX. O excerto escrito por Flávio Aguiar, traz uma nova leitura sobre sua obra dramática, vinculando sua produção teatral ao gênero da comédia de costumes<sup>60</sup>:

A seu modo, é verdade que, torcendo-lhe ou invertendo-lhe imagens e motivos, Qorpo-Santo conseguiu transformar o patrimônio cultural da comédia de costumes num legado permanente para as gerações futuras, não apenas sob o registro histórico. Ao contrário de ser testemunho de uma limitação do gênero, é índice de sua vitalidade e capacidade de mutação (AGUIAR, 2012, p. 253).

---

<sup>60</sup> “Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução de certos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica”. GUINSBURG, Jacó *et al.*; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (org). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 97.

A brevidade do texto, contudo, não permite uma argumentação detalhada capaz de esclarecer quais critérios Aguiar utilizou para encaixar toda a criação dramática de Qorpo-Santo no âmbito da comédia de costumes. Conforme já exposto, a crítica enfrentou, ao longo dos anos, grande dificuldade em entendê-lo. Tais dificuldades estão, provavelmente, associadas ao fato de sua dramaturgia possuir elementos do teatro popular que parecem pouco adequados aos postulados dos principais gêneros dramáticos de sua época; mais precisamente, sua concepção particular de dramaturgia não se adéqua confortavelmente, sobretudo, aos modelos fornecidos pelos gêneros *eleitos* pela historiografia literária brasileira como representativos do século XIX. Por isso, durante anos, houve leituras que aproximaram esse teatro das tendências estéticas do século XX. Pode-se afirmar que o estabelecimento de uma classificação exata para as peças de Qorpo-Santo dificulta o entendimento de sua obra, visto que sua dramaturgia se constrói, justamente, pela mescla de distintos procedimentos teatrais que, inevitavelmente, implicam resultados pouco convencionais. A leitura minuciosa das dezesseis peças do autor (*Uma pitada de rapé*, por estar incompleta, não será analisada), permite notar a dificuldade de encaixá-las somente no termo comédia de costumes, já que há elementos do drama histórico, do teatro realista, da farsa, da opereta e até da mágica. Ou seja, o teatro de Qorpo-Santo é uma miscelânea *quirioza* dos vários gêneros dramáticos populares no Brasil oitocentista.

Finalizando a descrição dos últimos textos críticos sobre Qorpo-Santo, *Coruja, Qorpo-Santo e Jacaré*, de Luís Augusto Fischer, traz um interessante ensaio sobre a vida e obra de Qorpo-Santo. Publicado em 2013, com uma linguagem agradável e reflexões pertinentes, o estudo, apesar de não trazer novas hipóteses, pontua sua biografia, o processo de redescoberta de sua obra no século XX, elementos de sua produção poética e a filiação de seu teatro a expedientes vanguardistas.

O artigo “Corpo mal-dito: considerações à margem da obra de Qorpo-Santo”, de Ettore Finazzi-Agrò, sugere que os textos de Qorpo-Santo devem ser analisados pela perspectiva da singularidade, sem que o discurso da ordem domine o entendimento de sua obra. Para Agrò, os textos produzidos pelo escritor subvertem a ideia de linearidade, nascendo de uma avalanche de pensamentos sem ligação com qualquer lógica. Dessa maneira, apenas uma interpretação que parta desse pressuposto poderia compreender amplamente o discurso literário de Qorpo-Santo:

Apenas a suposição de uma “singularidade pura”, ultrapassando a evidência da multiplicidade impura de uma lógica multiforme, pode, nesse sentido, dar conta de um discurso aporético, ou seja, etimologicamente, “sem passagens”. Um discurso, então, que se torna exemplar de uma lógica à parte, de uma condição *partagéie*, onde nenhuma tentativa crítica pode penetrar, à qual nenhuma leitura normatiza e tranquilizadora pode ter acesso (AGRÔ, 2015, p. 86).

O que se nota, mais uma vez, é a tentativa de definir uma leitura da obra de Qorpo-Santo amparada em aspectos analíticos do texto, sem considerar o processo de composição e criação de sua escrita. A pecha da loucura que o acompanhou em vida, retorna, com certa constância, aos julgamentos estéticos da obra. Tanto que, ao se observar os textos críticos destacados nesse capítulo, há sempre o espaço para a biografia do escritor e, nesse ponto, os estigmas de sua alienação mental são ressaltados e emaranham-se aos seus escritos, tornando-se difícil defender a ideia de que sua obra literária pode, também, ser lida como uma espécie de projeto artístico previamente concebido.

A proposta apresentada nesse trabalho procura encontrar outros caminhos para o entendimento da dramaturgia de Qorpo-Santo, acreditando que seus textos são frutos de uma época e podem manter uma correspondência com estilos e ideias do século XIX. Pretende-se promover uma leitura do teatro qorpo-santense em que as marcas sócio-históricas, representadas por expectativas do meio, fontes, influências, intencionalidade artística e influxos externos demonstrem a configuração da obra em sintonia com seu tempo. Desse modo, as relações de aderência e inovação existentes entre a dramaturgia qorpo-santense e o teatro brasileiro do século XIX irão se apresentar de modo explícito. O mapeamento das atividades culturais de Porto Alegre nos oitocentos, tema do próximo capítulo, será o ponto de partida para que seja possível vislumbrar quais espetáculos e discussões Qorpo-Santo pode ter presenciado na capital da província, e como esse repertório cultural ao qual o escritor teve acesso influiu na composição de seu teatro.

## 2. O CONTEXTO CULTURAL DE PORTO ALEGRE (1851-1877)

### *Minha Casa*

*A casa que vivo – é Paraíso!  
É pois um mar de gozos e de risos!  
É sim Céu – na terra em que transito,  
Ornado de riquíssimos jazigos!  
(Ensiqlopédia, volume I, p. 50)*

### 2.1. BREVE INTRODUÇÃO SOBRE A FORMAÇÃO DE PORTO ALEGRE

A Capitania de Rio Grande de São Pedro, atual estado do Rio Grande do Sul, em seus anos iniciais, possuía povoados indígenas que eram comandados por jesuítas. Os padres, por sua vez, introduziram na região a criação de animais como o gado e o cavalo, transformando-a no “maior celeiro da América do Sul”. Tal atividade atraiu os tropeiros que passaram a transportar essas tropas para os mercados de Laguna (SC) e Sorocaba (SP), para isso criaram estradas e formaram os pousos necessários para o descanso, as chamadas “estanças”. Destes pousos, nasceram as cidades e as vilas, popularmente conhecidas como “cidades do gado”, “nessas condições estão Viamão, Santo Antônio da Patrulha, Osório (antiga Conceição do Arroio) e, entre outras, Porto Alegre” (SPALDING, 1967, p. 16).

A metade dos setecentos foi marcada pelos incessantes conflitos entre portugueses e espanhóis em todo o território da, então, capitania de São Pedro do Rio Grande. Os espanhóis, que dominavam grande parte da capitania, invadiram a capital Vila do Rio Grande do Sul (atual Rio Grande), o que provocou uma mudança da capital para um lugar mais distante da costa, a Vila de Viamão.

Anexa à freguesia de Viamão, encontrava-se a freguesia Porto de São Francisco dos Casais (Porto Alegre), que recebera esse nome devido aos casais de açorianos, seus primeiros habitantes. Sua localização privilegiada agradou o militar José Marcelino de Figueiredo<sup>61</sup>, então governador da capitania, que optou por transferir a

---

<sup>61</sup> O militar português José Marcelino de Figueiredo (1735-1814), batizado como Manoel Jorge Gomes de Sepúlveda, adotará o novo nome após se desentender e assassinar um oficial inglês em Portugal. Contudo,

capital para uma nova localidade. Porto Alegre tornou-se capital da província em 26 de março de 1772, antes mesmo de ser elevada ao posto de cidade, o que apenas ocorreria em 1860:

Com os primeiros casais açorianos e as levas que se lhe seguiram, o Porto de São Francisco dos Casais desenvolveu-se extraordinariamente, transformando-se em localidade de suma importância, já com cerca de mil e quinhentos habitantes no último quartel no século XVIII, chamando, ainda a atenção das autoridades pela sua magnífica situação geográfica, servida por um bom porto na grande Lagoa do Viamão, estradas fáceis para o interior, por diversos pontos, tudo acrescido de belíssima paisagem, ares saudáveis e terra ótima (SPALDING, 1967, p. 51).

A Vila de Viamão foi anexada à nova freguesia, que passou a ser chamada, por inspiração patriótica portuguesa, de Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre. Entre o final dos setecentos e início dos oitocentos, a nova capital sofre seu primeiro processo de urbanização com a construção de ruas e alguns edifícios, tais como uma igreja Matriz e a Santa Casa<sup>62</sup>. Surgia, assim, Porto Alegre, ainda com ares de uma freguesia recém-construída, com suas casas novas e uma vida social acanhada.

## 2.2. PANORAMA DOS HÁBITOS SOCIAIS DE PORTO ALEGRE NA VISÃO DE AUGUST DE SAINT-HILAIRE

Nos primeiros decênios dos oitocentos, vagarosamente, nascia Porto Alegre. Em 1804, o então governador Paulo José da Silva Gama decidiu reunir algumas personalidades locais para discutirem a criação de um teatro, uma casa de baile e uma sociedade literária. De todos os espaços que foram idealizados pelos políticos, há apenas notícias da existência de um prédio para atividades teatrais, denominado Casa de Ópera, construída no Beco da Ópera, anteriormente denominada Casa da Comédia, que havia sido fundada em 1794, “fechada em 1798 e reformada em 1805” (HESSEL, 1999, p.13). Na gestão de Paulo Gama, Porto Alegre foi elevada à categoria de Vila e houve a criação da Alfândega. Já os hábitos sociais daquele local continuavam restritos, com

---

por conta de sua origem aristocrata, o militar acabou recebendo o perdão de seus compatriotas e foi extraditado ao Brasil com o nome escolhido pelo Marquês de Pombal. Já em solo brasileiro, participou ativamente da vida militar e política do país, governando a capitania do Rio Grande de São Pedro entre 23 de abril de 1769 e 26 de outubro de 1771 e de 11 de junho de 1773 a 31 de maio de 1780.

<sup>62</sup> A licença para a construção da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre é do ano de 1803, porém apenas na década de vinte dos oitocentos, o edifício é inaugurado e passa a receber os primeiros pacientes. FRANCO, Sérgio da Costa. **Santa Casa 200 anos: caridade e ciência**. Porto Alegre: Ed da ISCMPA, 2003.

poucas opções de lazer e cultura: “A vida social, como sempre: calma, serena. De quando em quando bailes e teatro. Teatro de amadores. E os expostos que continuavam a aparecer pelas portas das residências. Pretos mulatos e brancos” (SPALDING, 1967, p. 89).

Oferecem oportuna ilustração do ambiente de Porto Alegre, nos decênios iniciais do século XIX, os relatos do viajante e botânico francês Auguste de Saint-Hilaire, feitos por ocasião de sua expedição pela cidade, entre 1820 e 1821<sup>63</sup>:

Ao entrar nesta cidade, surpreendeu-me o seu movimento, bem como o grande número de casas de dois andares que ladeiam as ruas e a quantidade de brancos aqui existentes. Veem-se pouquíssimos mulatos; a população se compõe de pretos, escravos e de brancos, em número muito mais considerável, que se constituem de homens grandes, belos, robustos, tendo a maior parte a pele corada e os cabelos castanhos. Fácil perceber-se, desde o primeiro instante, que Porto Alegre é uma cidade nova; todas as casas são novas, e muitas ainda em construção; mas, depois do Rio de Janeiro, não tinha ainda visto uma cidade tão imunda, talvez mesmo a capital não o seja tanto (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 50).

Logo no primeiro contato com Porto Alegre, no dia 21 de junho de 1820, Saint-Hilaire pontua que havia um ambiente de local recém-construído, com uma limpeza precária que, segundo o viajante, era o lugar mais sujo onde havia estado no Brasil. O francês assinala, igualmente, uma maior concentração de brancos naquele local, em comparação com as outras localidades do país por ele visitadas; algo curioso na visão de Saint-Hilaire, visto que na sociedade escravocrata brasileira era comum a existência de um número elevado de negros:

Aqui, as mulheres não se escondem; mas não há mais vida social em Porto Alegre do que nas outras cidades do Brasil; cada um vive em casa ou visita o vizinho, sem cerimônia, de casaco ou de capote. Vão frequentemente palestrar nas lojas, mas não há nenhum local de reunião (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 59).

Além de escravocrata, a sociedade brasileira era patriarcal, por isso era comum que as mulheres não participassem de reuniões, sendo relegadas aos bastidores sociais. Contudo, no relato do dia 01 de julho de 1820, o viajante afirma que, em Porto

---

<sup>63</sup> O francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1859) fez uma série de relatos de sua viagem ao Brasil entre 1818 e 1822. Ele discorreu sobre os hábitos sociais dos locais que visitou, “da Bahia para baixo, compreendendo uma área extensíssima, em que assentam os atuais Estados do Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul”; além de uma extensa descrição da fauna e da flora brasileira. SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao rio Grande do Sul**. Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. Brasília: Senado Federal (Coleção *O Brasil visto por estrangeiros*), 2002.

Alegre, as mulheres frequentavam mais os círculos sociais – o que não significa que tivessem poder de decisão – em comparação às outras cidades por onde passou.

Apesar de as mulheres não estarem “escondidas”, Saint-Hilaire afirma que “não há mais vida social em Porto Alegre do que nas outras cidades do Brasil” (SAINT-HILAIRE, 2003, p.59). Embora houvesse mulheres nos espaços públicos, a capital da província não oferecia opções de lazer e de entretenimento. Os encontros sociais ocorriam, em sua maioria, “sem cerimônia”, nas casas das pessoas, pois não havia lugares apropriados para tais atividades, como relata o viajante. Algo compreensível, já que Porto Alegre estava em processo de formação, não possuindo, naturalmente, um círculo cultural consolidado. Contudo, há uma mudança nas impressões do viajante. Transcorrido vinte dias, mais precisamente em 21 de julho de 1820, Saint-Hilaire volta a se ocupar dos hábitos da cidade. Dessa vez, registra que Porto Alegre possuía mais vida social quando comparado às outras cidades brasileiras onde havia estado:

Sobre a população de Porto Alegre já disse que se compõe, principalmente, de brancos, em geral, grandes, bem constituídos, de bela tez; acrescentei que as mulheres são muito claras, coradas e várias delas muito bonitas, não se furtam a conversar com os homens, possuindo maneiras delicadas e um tom distinto. Aqui não há tanta vida social como nas cidades europeias; porém há muito mais do que nas outras cidades do Brasil.

São frequentes as reuniões nas residências para saraus, e algumas senhoras tocam, com mestria, o violão e o piano, instrumento este desconhecido no interior, por causa das dificuldades de seu transporte (SAINT-HILAIRE, 2002, p.72).

Nota-se que Saint-Hilaire, ao conhecer melhor a vida de Porto Alegre, modifica seu discurso, relatando as várias reuniões da capital da província que tornavam aquele local mais agitado socialmente. Percebe-se seu tom entusiasmado na descrição dos hábitos das mulheres que frequentavam os encontros, pontuando suas habilidades musicais e sua forma de conviver harmoniosamente com os homens. Este último tópico, aliás, será exposto em outras passagens do relato de viagem do francês. A descrição da população de Porto Alegre formada, majoritariamente, por pessoas brancas, de estatura alta e de “bela tez”, também consta em seus testemunhos, Saint-Hilaire destaca a beleza de algumas mulheres da cidade.

Continuando as apreciações sobre os hábitos da cidade, o viajante menciona uma reunião festiva, um baile, para o qual fora convidado no dia 12 de julho de 1820:

Um francês, que negocia aqui para um estabelecimento do Rio de Janeiro, veio convidar-me para passar a noite em uma casa onde devia realizar-se um pequeno baile. Sabedor de que essa casa era uma das mais prestigiosas de Porto Alegre, não hesitei em aceitar o convite; e encontrei, num salão bem

mobiliado e forrado de papel francês, uma reunião de trinta a quarenta pessoas, entre homens e mulheres. Em se tratando de parentes e amigos íntimos, não havia luxo nos trajes. As mulheres estavam vestidas com simplicidade e decência; a maior parte dos rapazes trajava fraque e calças de tecido branco. Dançaram valsas, contra danças e baila dos espanhóis; algumas senhoras tocaram piano, outras cantaram com muita propriedade, acompanhadas ao violão, e o sarau terminou com jogos de salão.

Encontrei maneiras distintas em todas as pessoas da sociedade. As senhoras conversavam sem constrangimento com os homens; estes as cercavam de gentilezas, mas não demonstravam desvelo ou desejo de agradar, qualidade, aliás, quase exclusiva dos franceses. Desde que estou no Brasil ainda não tinha visto uma reunião semelhante. No interior, como já o afirmei centenas de vezes, as mulheres se escondem; não passam de primeiras escravas da casa, e os homens não têm a mínima ideia dos prazeres que se podem usufruir com decência (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 64).

O baile ocorreu em um local simples, mas com uma boa mobília, de paredes forradas com papel francês e de boa qualidade. A vestimenta das pessoas era simples e o vestuário feminino recebeu, ainda, o adjetivo de “decente”. Essas descrições permitem entender que apesar da simplicidade tanto no espaço quanto no vestuário, o baile possuía uma atmosfera respeitável e aprazível. Tocando piano ou cantando, as mulheres destacavam-se naquele ambiente, fato que, segundo o viajante, mostrava ser aquele um ambiente decente e civilizado, onde homens e mulheres conviviam harmoniosamente. Esse tipo de relação social entre os dois gêneros só encontraria correspondente na sociedade francesa e não havia sido visto em outro lugar no Brasil. A presença estrangeira em Porto Alegre apontada pelo viajante, através da decoração da casa, da dança e dos hábitos, soa como um benéfico diferencial. Essa ligação entre hábitos sociais de Porto Alegre e da França, àquela época, indica a presença de bons costumes, ligados à civilidade e à cultura.

Os relatos de Saint-Hilaire sobre o comportamento e os hábitos sociais dos indivíduos na pequena e jovem Porto Alegre, na primeira metade do século XIX, permitem entender como se configurava esse ambiente social em suas primeiras décadas. A capital da província possuía a simplicidade da maioria das outras localidades brasileiras, contudo as interações sociais daquele espaço diferenciavam-na de outros locais no país. A grande presença de estrangeiros, com uma circulação ampla de espanhóis por conta dos países vizinhos e da dificuldade de delimitação das fronteiras, criava uma cidade que encontrava correspondência com determinados hábitos europeus.

### 2.3. *OS MAIS SIGNIFICATIVOS TEATROS DE PORTO ALEGRE ENTRE 1851 E 1877*

Nos escritos de Saint-Hilaire, apesar das descrições dos bailes e reuniões, há pouca referência ao teatro já existente na capital, como a Casa de Ópera, um barracão em mal estado de conservação, mas que abrigou os espetáculos na época. Segundo Arsène Isabelle (1807-1888), outro viajante francês que esteve na cidade na década de trinta dos oitocentos, a Casa de Ópera era um armazém, onde “de tempos em tempos se levavam à cena comédias burguesas” e que “não seria possível chamá-lo de teatro sem fazer corar Tália (deusa grega, musa da comédia) até as orelhas” (ISABELLE, 1949, p. 267). Uma das companhias que se apresentaram no teatro, logo no início dos oitocentos, foi a de D. Maria Benedita, encenando espetáculos como *D. João Tenório* ou *O Convidado de Pedra*, drama de Fidelino de Figueiredo, *Manoel Mendes*, entremez de Antônio Xavier Ferreira de Azevedo e *Doutor Sovina*, farsa de Manuel Rodrigues Maia<sup>64</sup>.

Os textos do viajante francês ajudam a compreender o processo de formação da capital da província nos anos iniciais do século XIX. As informações sobre os hábitos sociais e as primeiras atividades artísticas da recém-construída Porto Alegre, antecedem o contexto cultural vivenciado por Qorpo-Santo, a segunda metade dos oitocentos. José Joaquim nasceu na vila de Triunfo<sup>65</sup>, situada próximo à cidade de Porto Alegre, terra do afamado militar Bento Gonçalves da Silva (1788-1847), um dos líderes da Revolução Farroupilha – batalha em que foi morto o pai de Qorpo-Santo<sup>66</sup>. Em Porto Alegre, permaneceu durante muitos anos – morou e trabalhou em outras cidades, como Alegrete e Santo Antônio da Patrulha. Na capital da província, desenvolveu o ofício de professor, criou seus filhos, escreveu a maioria dos textos da sua *Ensiqlopédia*. Quase todo seu patrimônio estava na capital da província – das sete casas que possuía, seis situavam-se em Porto Alegre (três na rua General Câmara e três na rua dos Andradas). É possível inferir que a cidade tenha adquirido grande relevância no pensamento literário de Qorpo-Santo.

---

<sup>64</sup> Cita-se a Companhia de D. Maria Benedita que apresentou alguns espetáculos na Casa de Ópera (FERREIRA, 1856, p. 08).

<sup>65</sup> “Em 1754, deu-se o início do povoamento da sede e a criação da capela sob a invocação de Bom Jesus do Triunfo. Elevado à freguesia, por provisão eclesiástica, em 20 de outubro de 1754, foi a primeira desmembrar-se de Viamão. Em sete de outubro de 1809 ficava definido que a freguesia de Nosso Senhor do Jesus do Triunfo era termo da vila de Porto Alegre.” TIBURI, Margarida. **Charqueadores, estancieiros e vereadores:** elites econômicas e políticas nas margens do Jacuí/ São Jerônimo – século XIX. Porto Alegre: Corag, 2013, p. 40.

<sup>66</sup> Durante a Revolução Farroupilha, nas proximidades de Triunfo, “morre em 1839, o pai de Qorpo-Santo – numa emboscada preparada por Francisco Pedro de Abreu (mais tarde Barão de Jacuí), na charqueada de Juca Leão” (SANTO, 2003, p. 19).

Na província do Rio Grande do Sul muitas cidades possuíam teatros em atividade<sup>67</sup>, contudo os primeiros prédios a oferecer boa estrutura foram o Teatro de Sete de Setembro<sup>68</sup> (1832), em Rio Grande e o Teatro Sete de Abril (1833)<sup>69</sup>, em Pelotas, ambos construídos pela elite oriunda da produção de charque. “O charque movia a economia. O comércio de carne seca, sebo, língua, graxa e couro, fruto de cerca de 30 charqueadas [apenas na cidade de Pelotas], que abatiam, cada uma, algo em torno de 500 cabeças de gado por dia” (SANTOS, 2012, p. 15). Esses animais eram exportados por meio do porto de Rio Grande para o Rio Janeiro, Bahia e Antilhas. Das charqueadas provinha o dinheiro para a construção de espaços para o entretenimento local, como os teatros.

Essa elite local teve suma importância para o desenvolvimento das artes na província do Rio Grande do Sul, visto que a excelente estruturação de alguns prédios teatrais atraíam diversas companhias artísticas que circulavam por toda a província e não apenas em Pelotas e Rio Grande. Os rios banhavam e interligavam as cidades do Rio Grande do Sul, os artistas utilizavam bastante a rota marítima para trafegar e levar seus espetáculos a diferentes localidades:

Os conjuntos de forasteiros a elas [cidades] tinham acesso ou por água ou por terra. A abertura para o mundo se fazia pela barra do Rio Grande. Daí singravam os navios as águas da Lagoa dos Patos para atingir a capital e penetrar pelo rio Jacuí, ou demandavam o Sul pelo canal de São Gonçalo e

---

<sup>67</sup> Segundo Lothar Hessel e Georde Raeders, em *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II* os teatros em funcionamento no Rio Grande do Sul estavam situados nas cidades de Pelotas, Porto Alegre, Jaguarão, Triunfo, Rio Pardo, Cachoeira do Sul, Dom Pedrito, Santana do Livramento, Quaraí, Alegrete, São Gabriel, Santa Maria, Uruguaia, Itaqui, Piratini, Caçapava, São Leopoldo, São Vicente do Sul e Rio Grande.

<sup>68</sup> “Este primeiro teatro em alvenaria do RS estava instalado em uma das principais vias da cidade, atual rua General Bacelar, e destacava-se na paisagem urbana. Apresentava três pavimentos sendo o último o sótão. Edifício de transição estilística possuía fachada recuada com frontão e pilastras de inspiração neoclássica e aberturas típicas da arquitetura tradicional luso-brasileira, então predominante na cidade. Se externamente a construção buscava inspiração num modelo francês, internamente ela apresentava-se fiel à concepção barroca italiana com três ordens de camarotes e uma pequena plateia. Sua sala dos espectadores assemelhava-se às das Casas da Ópera do século XVIII, sendo característica dos teatros de partido luso-brasileiro. Pequena e com várias ordens de camarotes ela refletia o espírito de uma sociedade rigidamente hierarquizada que, até no teatro, impunha a separação de classes.” (BITTENCOURT, Ezio da Rocha. “Os Primeiros Teatros Do Rio Grande Do Sul”. In: *XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 2007, São Leopoldo-RS, Anais (on-line)

<sup>69</sup> “O prédio do Sete de Abril foi inaugurado no dia 2 de dezembro de 1833 com a apresentação de um elogio dramático, gênero destinado a solenizar datas de relevo da monarquia. As casas estavam iluminadas e uma orquestra percorreu as ruas da Vila na data em que também se homenageava o jovem imperador. As obras, contudo, só foram concluídas em 1834. Era amplo teatro, com 61 camarotes e 233 cadeiras e capacidade de 500 pessoas. Entre os fundadores do Sete de Setembro, figuravam os charqueadores mais prósperos da província: Domingos José de Almeida. Antônio Gonçalves Chaves, José Vieira Vianna, João Simões Lopes (pai do Visconde da Graça) e Joaquim José de Assunção, o Barão de Jarau.” (SANTOS, Klécio. **Sete de Abril: O teatro do imperador**. Porto Alegre: Libretos, 2012, p.16-17)

Lagoa Mirim para alcançar pelo menos Jaguarão, defronte ao Uruguai. Já por via terrestre a locomoção se fazia pelo sistema regular das diligências almofadada que em linhas regulares cortavam e recortavam os pampas, não só no Brasil como nas repúblicas do Prata (HESSEL, 1986, p.250).

A entrada marítima para o Rio Grande do Sul dava-se por Rio Grande, antiga capital da província. Essa importante localidade tinha acesso ao oceano Atlântico, pela Lagoa dos Patos. Através desta chegava-se à Lagoa Guaíba e, então, a Porto Alegre, caminho que se tornaria o mais usual entre os artistas que se apresentavam na cidade. Ao chegar à capital da província, na segunda metade dos oitocentos, os artistas se apresentavam nos teatros da cidade, o Teatro Pedro e o Teatro São Pedro.

O Teatro Pedro II possuía um prédio modesto, que não se equiparava aos teatros de Pelotas e Rio Grande. Fundado em 1838, era “localizado na Rua de Bragança, seu espaço era um lugar muito modesto, não passava de um medíocre pavilhão de alvenaria, de fachada desenxabida e instalações precárias” (FERREIRA, 1956, p. 20). O historiador Olyntho Sanmartin o descreve como “uma ótima casa para a época, pois a cidade contava com pouco mais de vinte mil habitantes. Possuía três ordens de camarotes, apesar do pouco espaço que a apresentava” (HESSEL, 1999, p. 19). Os estudiosos fazem duas descrições distintas do Teatro Pedro II, durante muitos anos, o único local onde se realizaram os maiores espetáculos da cidade.

O Teatro São Pedro, edifício que contava com a melhor estrutura e que permanece em funcionamento até os dias de hoje, foi construído ao longo de trinta anos, com auxílio financeiro proveniente das autoridades locais. Os primeiros indícios de sua construção datam dos anos iniciais da década de trinta, quando era possível visualizar os alicerces do novo empreendimento teatral<sup>70</sup>. Em 1835, porém, todos os olhares e esforços voltaram-se para a Revolução Farroupilha, que interrompeu a obra do futuro teatro. Depois de muitos entraves, o Teatro São Pedro seria inaugurado, em 1858, marcando o início de uma nova era para a vida teatral da capital gaúcha. A cidade passou a contar com uma suntuosa casa de espetáculos que abrigaria as sociedades dramáticas locais e seria um espaço mais adequado para os espetáculos oferecidos pelas companhias que excursionavam por Porto Alegre:

---

<sup>70</sup> “Arsène Isabelle, que aqui esteve naquele ano [1833], registraria em seu livro, mais tarde, publicado, sobre o Rio Grande do Sul, *que o edifício já começado seria*, consoante lhe haviam dito, *muito lindo*. E lamentaria que houvesse escolhido para localizá-lo o *alto de uma rua – a do ouvidor – que nos dias de chuva se transformava numa verdadeira catarata*” (FERREIRA, 1975, p. 14).

Assim, a inauguração do Teatro São Pedro, a 27 de junho de 1858, assinalaria, como se disse acima, não apenas o início de uma nova fase na vida mundana da cidade, cuja população passaria a contar com um centro de diversões, muito distante do pardieiro do Beco dos Ferreyros e igualmente distante do canhestro teatrinho da Rua de Bragança, e já a altura de seu desenvolvimento material e cultural, como se constituiria, sobretudo, - convém que se frise - em oportunas e constante fonte de estímulos para os amadores locais da cena que, dispondo então de um meio adequado à expansão de seus pendores artísticos, dele saberiam aproveitar-se, fundando grêmios amadoristas que, no curso da segunda metade do século, aumentando de número ou sucedendo-se uns aos outros, emprestariam um vivo colorido à Capital, quer realizando espetáculos de boa classe com a exibição de obras de autores nacionais e estrangeiros, quer incentivando entre nós a criação de peças originais e a cujos trabalhos de montagem poriam a serviço seus ativos elencos (DAMASCENO, 1975, p. 28).

Com o Teatro São Pedro, Porto Alegre passa a comportar uma sala de espetáculos comparável ao Teatro Sete de Abril e o Teatro Sete de Setembro. Era um excelente ganho para a capital da província e seus habitantes, que depositavam esperanças em ver o florescimento das artes dramáticas em sua cidade. Situado na Praça da Matriz, no centro da cidade e bem próximo à Rua General Câmara, onde Qorpo-Santo possuía três casarões, o teatro talvez tenha sido frequentado pelo escritor.

Tanto o Teatro Pedro II quanto o Teatro São Pedro foram importantes para o desenvolvimento das artes na capital gaúcha, sendo palco de diversos e significativos espetáculos do período. Nesses teatros, o público de Porto Alegre pôde ter contato com as peças mais famosas da época, e com atores e atrizes de renome no Brasil e nos palcos europeus. De modo que é impossível negar a relevância desses espaços para o desenvolvimento das artes na capital da província.

#### 2.4. AS JOCOSAS “CHRÔNICAS DE PORTO ALEGRE”

Embora não seja tarefa simples, investigar a maneira como o público de Porto Alegre se relacionava com os teatros e como responderam aos espetáculos encenados é fundamental para a compreensão do contexto cultural em que Qorpo-Santo estava inserido. Um registro que permite iluminar o período encontra-se nas “Chrônicas de Porto Alegre”, 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<sup>71</sup>. Vale salientar que Qorpo-Santo foi assinante desse periódico entre 1849 e 1862<sup>72</sup>. As crônicas foram reunidas e encadernadas em formato de livro, disponível na coleção de Júlio Pettersen, localizada no acervo DELFOS, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)<sup>73</sup>.

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. Ao traçar os costumes dos habitantes da cidade, as “Chrônicas” dão mostras de seus gostos e preferências estéticas, possibilitando um melhor entendimento sobre a relação desse público com os espetáculos teatrais – nesse caso, as peças que ocorreram no Teatro Pedro II.

As “Chrônicas” possuem uma verve satírica. As críticas aos problemas da cidade e as observações sobre as poucas opções de entretenimento são expostas de maneira irônica. Aliás, a própria escolha do pseudônimo, sugere que o jornalista buscava ter maior liberdade em seus relatos, já que a suposta autoria era atribuída a uma figura jovem que permitia uma postura mais vivaz e descontraída.

O início da publicação data de 07 de julho de 1851, uma segunda-feira, dia da semana em que continuará a ser publicada até a décima nona remessa<sup>74</sup>, quando sua divulgação passa a ser realizada aos domingos. O jornalista descreve os fatos semanais da cidade, elencando os acontecimentos diários. Porto Alegre não possuía uma vida social muito agitada, por isso a criatividade de José Cândido era um diferencial que ajudava a “preencher” essa ausência. Um exemplo está no dia em que decidiu pintar um quadro sobre a cidade. Subiu até um ponto para ter uma visão melhor da localidade e, “para deixar mais pitoresco” o desenho, resolveu colocar “carros, cavalheiros, senhoras, homens, meninos, negros carregando água, todos rolando por ali” (GOMES, 1852, p. 11). O desenho se referia à Praça da Matriz, o ponto mais alto da cidade, onde as pessoas poderiam “sair rolando”. A imagem cômica faz uso de uma linguagem irônica,

---

<sup>71</sup> Importante salientar que as “Chrônicas” foram publicadas depois dessa data, mas como o periódico em questão não possui muitos exemplares nos arquivos da cidade, não foi possível ter acesso aos outros textos.

<sup>72</sup> *Ensiqlopédia*, volume VII, p. 61.

<sup>73</sup> Segundo o escritor e professor Luís Antonio Assis Brasil, Pettersen – que mantinha uma vasta coleção livros raros e, conseqüentemente, possuía em sua biblioteca edições importantes da literatura gaúcha, dentre eles um dos volumes da *Ensiqlopédia*, de Qorpo-Santo – afirmava que as “Chrônicas” eram uma das obras mais importantes de sua coleção. É inegável o valor desses textos, tanto para se entender os costumes da sociedade gaúcha oitocentista, quanto para se depurar a linguagem cômica que os permeava.

<sup>74</sup> Pelo fato de as crônicas estarem dispostas em um livro e não em um jornal, as datas não eram precisas. Sabe-se em algumas o momento exato em que foram publicadas, porém, em outras só há as informações a respeito da remessa a que pertencem os escritos.

já que o “pitoresco” surgiria do fato de mesclar indivíduos e elementos (carros) em um espaço em que não haveria essa situação. Desse modo, José Cândido expõe uma situação fantasiosa para ocupar um dia em que não ocorreu nenhum fato interessante em Porto Alegre.

Os hábitos sociais da capital da província, as transformações experimentadas na cidade com a construção de novos edifícios e o aumento da população são expostos em vários trechos das “Crônicas”, por meio de narrativas meticulosas, escritas em tom jocoso:

A tarde saí *calcante pede* a dar o meu passeio intra-muros, quero dizer pelas ruas da cidade alegre. Gostei muito de ver o adiantamento em que ela vai: casas novas construídas, casas velhas compostas; e todas elas por um gosto mais moderno que dantes. Que pena que a Ilustríssima não mande cercar com muro tanto buraco que há até nas ruas principais (GOMES, 1852, p. 202)<sup>75</sup>.

A referência ao “intra-muros” advém dos muros (paliçadas) construídos para proteger a cidade, no governo de José Marcelino de Figueiredo, durante a invasão dos espanhóis no Rio Grande do Sul, entre 1763 e 1777. Esses muros foram demolidos na gestão de Caxias, na década de 1840. A alusão a eles permite criar uma analogia cômica com os buracos da cidade, já que pede que os governantes do cronista os cerquem ao invés de pedir que os tampem.

Deve-se à união entre um relato detalhado dos acontecimentos de Porto Alegre, e muitas vezes da corte, com uma linguagem humorística, o grande apreço da população por esses textos<sup>76</sup>: “Está, que é, como já disse eu aos leitores, a nossa patrícia *Continentista*, trouxe uma rica mala da corte: Há por lá diversas epidemias: 1ª febre amarela; 2ª sociedade de bailes; 3ª teatros particulares; 4ª jornais de modas” (GOMES, 1852, p. 46). Em tom sarcástico, O Estudante faz referência aos acontecimentos da corte, elencando os novos hábitos junto com a epidemia de febre amarela – o Rio de Janeiro vivia anos terríveis em termos de saúde pública devido aos vários surtos de febre amarela que a assolavam desde 1849. Debochando dos hábitos da corte, o jornalista emprega-os em sua rotina na capital gaúcha:

Eu não fui nessa manhã fazer visitas, porque vejo no *Jornal Feminino* da corte que agora o rigor da moda é visitar às 5 horas da tarde; quem vai mais

<sup>75</sup> A Ilustríssima à qual se refere o jornalista seria a figura de maior autoridade local, como a Câmara Municipal de Porto Alegre (conjunto de vereadores que administravam a cidade).

<sup>76</sup> Apesar de não haver uma estimativa real da circulação dessas crônicas no período, em alguns trechos, José Cândido comenta o êxito dos textos entre os membros da cidade.

cedo leva “carão”; como eu gosto muito de modas cortesã agarrei-me com está e não mais as deixo (GOMES, 1852, p. 322).

O “Jornal Feminino” refere-se ao *Jornal das Senhoras*<sup>77</sup>. O trocadilho se baseia no conteúdo do periódico voltado ao universo feminino. É notório o tom de deboche do jornalista ao realizar essa analogia, visto que um jornal voltado às mulheres não teria credibilidade em um universo dominado por homens. Além do mais, ao se referir a esse hábito como “moda cortesã”, O Estudante caracteriza pela ligação com a licenciosidade e não com bons costumes morais. Ou seja, a vida social da corte, mais alinhada a hábitos urbanos e modernos, não seria bem quista pelos que estavam acostumados a práticas tradicionais.

Os jornais chegavam à cidade por meio dos navios a vapor, como a *Continestista*, que desembarcavam no Guaíba vindos do Rio de Janeiro ou de Rio Grande (desta cidade vinham também navios oriundos da Argentina e Uruguai):

Eu faço com as folhas o que os rapazes fazem com as frutas: principalmente comendo as mais maduras, vou depois às mais verdes e acabo sempre comendo as que não prestam para nada. Venha o *Correio Mercantil*: bom prato quando não tem muito adubo de política; venha o *Jornal do Commercio* “ros-beaf”, que só pelo grande eu olho: venha o *Diário do Rio de Janeiro* que tem gosto a manteiga, porém que por vezes dá mais sustento que os outros todos juntos. Cá está o *Correio da Tarde*: põe-lhe tanta mostarda política que desagrada. O amigo *Philantropo* já foi melhor, mas não é mal: cá vem outro “ros-beaf”, é o *Diário de Pernambuco*: só se pode comer do lado de notícias da Europa. O *Mercantil da Bahia* tem gosto a bananas, talvez pelo papel ser feito delas. Que prato tão cheiroso é este, e tão bonito à vista? É o *Mercantil de São Paulo*: este fica para a sobremesa. Do *Rio-Grandense* quero só uma talhada do lado notícias do Prata (GOMES, 1852, p. 179).

O Estudante lista os periódicos em circulação na capital da província, traçando uma analogia bem-humorada com alimentos. A “fome” de notícias da sociedade gaúcha era, segundo revela, saciada pelos inúmeros jornais, que chegavam semanalmente vindos de diferentes províncias (Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo, Pernambuco), e abasteciam de informações os leitores. O próprio Qorpo-Santo em sua *Ensiqlopédia* citou inúmeras vezes periódicos dos quais era assinante, destacando notícias lidas e/ou textos seus que foram enviados para publicação. Pode-se citar artigos enviados ao *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, que não chegavam a ser

<sup>77</sup> *Jornal das Senhoras* foi um periódico do Rio de Janeiro, publicado entre janeiro de 1852 e dezembro de 1855. Tendo sido o primeiro jornal escrito por mulheres, como Violante Atalipa Ximenes de Bivar e Velasco – viúva de João Antônio Boaventura e filha de um membro do Conselho Imperial, fundador e diretor do Conservatório Dramático Brasileiro do Rio de Janeiro, Diogo Soares da Silva de Bivar –, publicando folhetins franceses, partituras de piano, moda da Europa e discussões sobre o papel da mulher.

publicados<sup>78</sup>; textos do escritor acusando o juiz Antônio Correia de Oliveira, enviados ao *Rio Grandense*<sup>79</sup>, bem como a citação de uma notícia sobre a prisão de um juiz na corte, publicada pelo *Diário do Rio de Janeiro*, em 19 de setembro de 1868<sup>80</sup>.

Sobre a vida cultural da capital, sabe-se que havia poucos espaços para apresentações artísticas ou bailes, visto que Porto Alegre estava no início de seu processo de urbanização. Em janeiro de 1852, *O Estudante*, ao descrever uma apresentação teatral ocorrida no “teatrinho ratoeira” – expressão como se referia à casa de espetáculo Teatro Pedro II por lhe parecer um galpão velho, sugerindo que o local poderia desabar devido à péssima condição estrutural – ironicamente, as roupas e acessórios usados pelo público: “luneta em falta de óculos para olhar sem ver” (GOMES, 1852, p. 35). Faz uma alusão às atitudes estereotipadas dos frequentadores, demonstrando preocupação maior com o vestuário do que com o espetáculo propriamente dito. Em seguida, comenta como se realizou a encenação:

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. Tão contente ficou (pudera não! O susto não foi pequeno) quando viu que era a menina quem o fumaçava que logo pegou no vício. Estas mulheres, estas mulheres fazem um homem fumar que é um regalo (GOMES, 1852, p. 35-36).

Apesar do incentivo dado pelo jornal *O Mercantil*, que publicou um resumo das peças a fim de atrair público ao teatro, não houve uma grande plateia naquela noite. Chama a atenção no relato o efeito cênico da fumaça, uma vez que é possível correlacioná-lo ao que Qorpo-Santo expõe em sua comédia de maior relevância, *As Relações Naturais* (1866):

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, que ninguém se entende, mas o fogo, a fumaça que se observa, não passa, ou o incêndio não real, mas aparente) (QORPO-SANTO, 2001, p. 175).

O espetáculo comentado pelo cronista foi realizado pela Companhia Maçônica. Como consta em várias passagens da *Ensiqlopédia* e em estudos críticos,

<sup>78</sup> *Ensiqlopédia*, volume VII, 1877, p. 32.

<sup>79</sup> *Idem*, volume VII, p. 14.

<sup>80</sup> *Ibidem*, volume VII, p. 33.

Qorpo-Santo pertencia à maçonaria<sup>81</sup>. Há uma grande probabilidade de que ele tenha assistido ou ao menos tenha recebido notícias do espetáculo. Aliás, é possível que tenha retirado daí a ideia da utilização dos recursos cênicos do fogo e da fumaça para sua comédia. Trata-se de um fato interessante, que permite esboçar um quadro das possíveis referências às quais o escritor teria tido acesso e reavaliar sua conexão com a produção cultural coetânea – vale salientar que esse trecho da comédia foi discutido em alguns estudos sobre sua dramaturgia, ora sendo considerado um fator de genialidade, ora um traço comprobatório de que seu teatro estaria mais propício à leitura do que a ser encenado.

Havia outros tipos de entretenimento na capital, como o espetáculo “Dioramico-cronotopico-fantasmagórico” apresentado no Teatro Pedro II, que consistia em transmitir, através de efeitos ópticos, paisagens iluminadas e coloridas. Essas projeções poderiam ocorrer por meio do aparelho denominado “a lanterna mágica<sup>82</sup>”, o projetor mais popular até a invenção do cinematógrafo. O cronista descreve sua participação em uma dessas apresentações, contudo ao invés de ressaltar o espetáculo, retratou a péssima infraestrutura do teatro, a presença de alemães na plateia e o posicionamento da luz:

Farei conta que entrei nele apalpando o assoalho, as paredes, o teto, e olhando sempre para porta, disposto a pular por cima do patricio ruivo, inaugurado em porteiro. Mas logo que vi os camarotes e a plateia cheia de gente, fiquei sossegado. Ainda assim, pelas dúvidas, fui-me arrumando entre dois patricios ruivos (nessa noite estavam em maioria); e disse, quando o teto cair, agacho-me e estes amigos e estes amigos hão de aguentar o quinhão que vier para mim (GOMES, 1852, p. 312).

A solução cômica que o jornalista encontra para se salvar, caso o teatro desabasse, seria se esconder entre dois “patricios ruivos” presentes na plateia, e que por conta do porte físico, protegeriam-no dos escombros. Como havia muitos alemães<sup>83</sup> na cidade, estes eram citados regularmente pelo cronista, que os denominava de “ruivos” (uma clara alusão ao seu fenótipo) e seus costumes eram descritos ironicamente, como,

<sup>81</sup> Assunto que será debatido no capítulo sobre a *Ensiqlopédia* (3º capítulo).

<sup>82</sup> “A lanterna mágica é um aparelho projetor equipado com lentes e que, numa sala escurecida, mediante o uso de luz artificial, permite a projeção amplificada, sobre uma tela ou parede branca, de imagens pintadas sobre uma placa de vidro. Criada em meados do século XVII na Holanda<sup>13</sup>, foi explorada comercialmente por exibidores itinerantes que percorreram a Europa realizando projeções e assim a tornaram cada vez mais popular.” (p.137) (TRUSZ, Alice Dubina. “O cruzamento de tradições visuais nos espetáculos de projeções ópticas realizados em Porto Alegre entre 1861 e 1908”. *Anais do Museu Paulista*, v.18. n.1. p. 129-178. jan.- jul. 2010.

<sup>83</sup> Os alemães que viviam na capital fundaram o periódico *Der Kolonist* (1852-1853), impresso em alemão e em inglês.

por exemplo, quando O Estudante salienta, em alguns trechos, que apenas batatas serviriam para alimentá-los. Retornando ao relato, o cronista aponta a descrição da iluminação destacada no cartaz e que seria utilizada no espetáculo:

O cartaz anunciava que o teatro seria iluminado com gás hidrogênio, porém o tal gás só iluminava as trevas, como diz o amigo Joung. É verdade que a luz era muitíssimo forte, mas chegava para todos, porque ela estava num canto e refletia diagonalmente: assim metade do teatro ficava como um dos polos da terra quando o sol chega para o outro, ficava as escuras (GOMES, 1852, p. 312).

A iluminação a gás não havia sido bem executada, deixando uma parcela da plateia sem luz. O amadorismo dos profissionais no manejo do equipamento fez com que o gás não fosse bem alocado naquele espaço, deixando de cumprir sua função. De modo que a promessa de um teatro “iluminado” não se concretizou. As apresentações de “fantasmagoria e figuras chronopticas” se tornaram comuns em Porto Alegre, sendo citadas mais de uma vez nas “Chronicas”. Conseguiram uma boa adesão do público, que costumava encher o Teatro Pedro II:

A princípio os globos deixavam ver a cara da gente; estavam tanta não era como no domingo passado, mas era bastante: uma a uma foram apagando as velas, e ficamos nós a mercê do Sr. Gás hidro oxigênio. Tornou a aparecer o Niágara com movimentos de águas que pareciam nuvens, e nuvens com privilégio de águas. Outras vistas, de igreja, palácios, sepulcros e não sei que mais, foram saindo a cena, e ao mesmo tempo foram saindo os gritos, os berros, o bater de pés, e até os assobios: coisas estas que não vinham anunciadas no cartaz, porém que foram ali mesmo improvisadas. Pena eu não ter o amigo taquígrafo, que por ali devia andar, levando papel e tinta para apanhar aquela enfiada de asneiras. Que é feito meu povo alegre, tão pacato, tão polido em todos os lugares públicos [...] Que é dele o meu rico e respeitável, respeitado e respeitador público alegre? Foi afogado, morto e enterrado por uma dúzia de paspalhões que nos trouxeram a moda de patear e gritar no teatro. Pobre meu público, eu te procuro e não te acho! (GOMES, 1852, p. 323)

A maneira como se constituía esse espetáculo de imagens é descrita nesse trecho: havia uma sucessão de diferentes ilustrações que, através de uma técnica de iluminação, pareciam se movimentar. O público, além de comparecer em maior número, entusiasmava-se com essa “ilusão de ótica”, expressando sua satisfação em ver tais imagens. Comportamento questionado pelo jornalista, que condena as atitudes da plateia, salientando que aquele comportamento não condizia com um público respeitador e pacato. Segundo o cronista, bater com pés (patear) e gritar em momentos de euforia demonstra a satisfação dos indivíduos a esse tipo de entretenimento, que provocava intensas reações na plateia.

O público também prestigiou as apresentações circenses da Companhia de Variedades Francesa da Família Henault, ocorridas no Teatro Pedro II. Com números que exaltavam as habilidades físicas, como a maroma (corda bamba), o trapézio e as pantomimas, a Família Henault não empolgou o jornalista, mas divertiu a plateia:

Saiu para fechar a festa o *Arlequim Esqueleto*, pantomina mais antiga que o escudo provençal: eu, que ainda sou Estudante, o terei visto trezentas vezes, e por companhias de todas as cores e terras. Por isso me pareceu o Sr. *Esqueleto* um sofrível macista. Pedindo estava eu que alguém se encarregasse de nos livrar dele: encarregou-se disso o pano de boca e eu saí correndo antes que me arrependesse. Era tempo: era mais de meia noite: a hora dos *esqueletos* estava passada (GOMES, 1852, p. 122).

A apresentação da pantomima *Arlequim Esqueleto*, classificada como maçante pelo jornalista, era comum em espetáculos circenses. Nota-se que o número havia sido representado diversas vezes por inúmeras companhias, demonstrando a predileção dos espectadores por essas encenações. A pesquisadora Ermínia Silva, em seu estudo *Circo-Teatro: Benjamin Oliveira e teatralidade circense no Brasil* analisa que as pantomimas que utilizavam a figura do arlequim eram classificadas como “arlequinadas”, possuíam uma ação curta e tinham sua origem na *commédia del’arte*. A figura do Arlequim estava ligada ao ato de provocar, de modo que os atores o usavam como um meio para zombar do público através de obscenidades, gestos vulgares, ou da sátira, atacando figuras importantes:

Teodoro Klein transcreve uma chamada num jornal cubano de 1800, da pantomima *Arlequim esqueleto*, que é interessante para se ter noção de uma das versões em torno deste tema: “Arlequim, mordomo de Pantaleão, velho tutor de Colombina, intenta roubá-la, auxiliado da mágica de um astrólogo. Pantaleão o surpreende no ato do roubo e o mata, com um tiro de escopeta. Para dissimular esta morte, trata o velho com um cirurgião a fim de que faça uma dissecação do cadáver. Feita esta revive Arlequim, depois de alguns joguetes mágicos sem graça, recobra a vida; casa-se com Colombina e tenha os senhores muitas boas noites”. Nos locais em que se apresentavam, como na América Latina, as montagens dessas arlequinadas foram enriquecidas pela presença de artistas e experiências locais (KLEIN apud SILVA, 2007, p. 60).

O número apresentado em Cuba dá mostras de como se estruturava uma das versões dessa pantomima. O jogo de cena pautava-se em situações fantasiosas (raptar a Colombina com a ajuda da mágica de um velho tarólogo), recheada de gracejos violentos (o Arlequim recebe um tiro) ou grotescos (dissecação do cadáver), com movimentos gestuais intensos que provocavam a comicidade. Este tipo de apresentação ligava-se aos gêneros mais populares, cuja intenção era entreter, divertir.

Apesar de os espetáculos da *Família Henault* terem atraído um bom número de espectadores em suas primeiras apresentações, ao final da temporada, o público diminuiu, obrigando a companhia, por falta de plateia, a cancelar algumas encenações. Um dos motivos apontados para o fracasso seria a repetição excessiva de determinados espetáculos, muitas por outras companhias. Sem nenhuma novidade, suas apresentações tornaram-se desinteressante com o passar do tempo.

Se o público prestigiou com entusiasmo as primeiras encenações da Família Henault, não se mostrou tão interessado por outro espetáculo que ocorreu no “Teatrinho”, em um domingo do mês de janeiro de 1852. Naquela noite, foram apresentadas as peças *Une nuit en Voyage* (encenada em francês), o drama *Prisioneiro da Bastilha* e o vaudeville *Henriqueta et Carlos*<sup>84</sup>, além do número de dança realizado pelo casal Dupré. O jornalista descreveu de maneira informal o enredo das peças, resumindo suas ações. Em *Une nuit en Voyage*, uma moça “cabeça oca” que está viajando vê-se perseguida por um rapaz teimoso. Para se livrar da situação, resolve hospedar-se em uma estalagem. Porém, o único dormitório disponível havia sido reservado para outro homem. Com a intenção de despistar o rapaz que a perseguiu, resolveu passar-se pela esposa do homem que alugara o quarto. Os dois passam a noite no mesmo aposento e, ao amanhecer, ela descobre que o homem é solteiro e que poderão se casar. Já o drama *Prisioneiro da Bastilha* contava a história do conde de Baurepaire, que escapa da prisão e reencontra sua filha perdida. O vaudeville *Henriqueta et Carlos* retrata as peripécias da jovem parisiense Henriqueta, que se disfarça de Carlos para seguir os passos de seu amado. Ao final, é descoberta e casa-se com seu pretendente. Naquele dia, segundo o cronista, quem arrancou calorosos aplausos do público foi o casal francês Dupré com seu número de dança, o qual recebera inúmeros pedidos de bis, demonstrando, com isso, a predileção da plateia pelos bailados.

Não há informações nas crônicas acerca do valor dos ingressos para os espetáculos no Teatro Pedro II. Contudo, pode-se deduzir que uma das causas para a redução do público se devesse ao alto custo dos ingressos. Os espetáculos destinados ao puro entretenimento praticavam valores mais baratos do que os cobrados em peças teatrais encenadas por grandes companhias? Talvez. Não há, porém, como afirmar

---

<sup>84</sup> Não foi encontrado o nome do autor.

categoricamente. Em um trecho das “Chrônicas”, Gomes relaciona o aumento do público no teatro ao fato de ter havido uma redução no valor das entradas:

Os colegas tinham deitado os manguitos de fora: o teatro bem iluminado, boa música e nas três ordens de fileiras dobradas de meninas bonitas e vestidas com gosto. A plateia estava tão atopejada de gente, que se uma telha caísse por certo apanhava duas cabeças. Vejam só: o teatrinho ratoeira estava tão arruinado quando os camarotes custavam dez mil réis, que uma noite vendome ali tão sozinho tive medo de defuntos; agora como só custa um – obrigado – o teatro está forte, solido, é uma pirâmide do Egito, nem com mina deitam abaixo: digam logo que tudo é relativo ao bolsinho! Até os teatros ratoeiras (1853, p. 22).

No relato acima, do início de 1853, nota-se que o número de espectadores que frequentavam o teatro havia diminuído drasticamente, o que, segundo as palavras do jornalista, ligava-se ao preço dos ingressos cobrados nos espetáculos. Passando de dez mil réis a um mil réis o valor do camarote, o público voltou a habitar aquele espaço sem se preocupar com sua estrutura física (um galpão que poderia desabar a qualquer momento), prestigiando o drama *O Vale da Torrente*<sup>85</sup> encenado naquela noite.

Afora esses poucos espetáculos ocorridos no Teatro Pedro II, houve apresentações teatrais no Liceu<sup>86</sup> que mantinha récitas particulares, organizadas por alunos e professores, para um seletto público<sup>87</sup>. As peças encenadas, em ocasiões distintas, foram *A última assembleia dos condes livres*, melodrama de Louis Antoine Burgain e o drama *Zulmira*, de Antônio Xavier Ferreira Azevedo.

Outra forma de entretenimento da população de Porto Alegre eram os bailes, que aconteciam no Recreio e no Madeimosele [sic] Soirée de Porto Alegre, dois salões locais descritos por José Cândido em suas crônicas. No Recreio ocorreram os primeiros bailes, em 1852. Com a inauguração do Madeimosele Soirée de Porto Alegre, os sócios do Recreio decidiram evitar a concorrência e optaram por extinguir aquela sociedade. Nesses espaços, a sociedade local se encontrava para dançar ao som de ritmos típicos da época – como a “Schottische” de origem Boémia, uma espécie de polca lenta e a “Redowa”, de origem Tcheca, próxima à valsa – ou participar de jogatinas. Os jovens aproveitavam para flertar com os futuros pretendentes; além disso, eram servidos chás, caldos e doces para os convidados. Dentre todas as atividades

<sup>85</sup> Não foi encontrado o nome do autor.

<sup>86</sup> “O ensino oficial começou, na realidade, com a criação do liceu D. Afonso, em 1846, isso, em verdade, sem contarmos às leis que criavam aulas de primeiras letras. O Liceu D. Afonso destinava-se a formação de mestres. Foi logo substituído pela Escola Normal, que começou a funcionar em 1º de maio de 1869, continuando daí por diante e é, até hoje, o Instituto de Educação” (SPALDING, 1967, p. 260).

<sup>87</sup> Havia uma tensão entre o jornalista e os administradores da escola, por isso ele não foi convidado para essas récitas.

sociais de 1852, os bailes, sem dúvidas, atraíram um público maior do que os espetáculos ocorridos no teatro. O próprio Qorpo-Santo descreveu em sua *Ensiqlopédia* a inauguração de uma sociedade bailante, Regeneradora, em 1868, demonstrando que tal hábito social continuou recorrente em Porto Alegre<sup>88</sup>.

Eram escassos os espaços para o desenvolvimento da cultura na capital da província, conforme se observa no pedido de alguns letrados para que fosse construída uma biblioteca pública. A cidade de Rio Grande possuía uma biblioteca desde 1846:

Se o Rio de Janeiro tem pelas minhas contas sete bibliotecas, se todas as capitais da província de primeira ordem as tem, se Santos e outras cidades que não são capitais as tem igualmente, é porque lá todos são tolos: nós aqui fiamos mais fino: quem quiser ler que compre livros, e se não tem dinheiro (como eu e meus colegas “Estudantes”) pior para eles, quem é pobre não tem vícios (GOMES, 1852, p. 51).

Obviamente, o tom jocoso do excerto satiriza a situação cultural da cidade, que, apesar de ser a capital da província, não possuía uma biblioteca. A construção de um local que disponibilizasse livros para a população, certamente traria um desenvolvimento maior na instrução dos cidadãos. Ao comparar a situação de Porto Alegre à de outros locais, o cronista observa que havia uma discrepância, quanto à relevância dada à cultura. Por isso, com o intuito de “desmerecer” as cidades, o jornalista qualifica seus cidadãos de “tolos”, sugerindo que quem desejasse ler que comprasse livros. A comicidade reside no fato de que os livros, sendo caros, se tornaram inacessíveis à grande maioria da sociedade.

Possuindo uma vida social singela, os habitantes da “terra alegre” – expressão d’O Estudante para se referir a Porto Alegre – transformavam o espaço da igreja em mais uma opção das atividades sociais. As festas religiosas serviam, também, para entreter e, muitas vezes, eram os únicos acontecimentos: “Gente a mais havia na igreja, coisa rara na terra, como sabem os leitores: só Nossa Senhora do Carmo e os sermões dos amigos jesuítas poderiam fazer esse milagre” (GOMES, 1852, p. 343). A ausência de atividades aumentava o interesse da população pelas festividades religiosas.

O Estudante nos apresenta em suas “Crônicas de Porto Alegre” uma visão bem-humorada das atividades culturais e dos hábitos sociais de Porto Alegre nos anos iniciais da década de 1850. Nota-se que a utilização da linguagem cômica, permeada de ironia e escárnio, dá o tom dos relatos de José Cândido Gomes.

---

<sup>88</sup> *Ensiqlopédia*, 1877, volume VII, p. 22 (parte “a Justiça”).

## 2.5. OS ESPETÁCULOS NA CAPITAL DE 1853 A 1862

### 2.5.1. A miscelânea de Otelo

Segundo Athos Damasceno<sup>89</sup>, no estudo *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*, dentre os espetáculos que circularam na capital em 1853, encontram-se a Companhia do casal Heller que retornava a Porto Alegre – já haviam se apresentado na cidade em 1845 – com novos atores, dentre os quais o distinto ator Florindo Joaquim da Silva (1814-1893)<sup>90</sup>:

Esse grupo, à princípio, proporciona boas noitadas ao público, levando à cena dramas, comédias e vaudevilles, como a *Mulher do Artista*, *O Noviço*, *O Sonho*, *Pedro Cem*, *Os Ajudantes de Campo*, *Judas em Sábado de Aleluia*, *O Meirinho e o Pobre*, *Cara Linda*, *O Pregador de Cartazes*, etc. Mas, espaçando excessivamente as funções e reprisando demais certas peças, porque o seu repertório era escasso, acaba perdendo o interesse da plateia. E o movimento da bilheteria diminui de tal forma que Heller se vê na contingência de encerra a temporada e dissolver o conjunto (DAMASCENO, 1956, p. 26)<sup>91</sup>.

Na sequência dos espetáculos encenados pela Companhia, notam-se dois erros de Damasceno. Primeiro, ao dividir por meio da vírgula o nome da comédia *O Cara Linda Pregador de Cartazes*<sup>92</sup>, sendo essa uma única peça e não duas; e segundo, o título correto é *O Meirinho e a pobre*. Com um repertório escasso e peças bem conhecidas, a Companhia Heller logo desinteressou o público, que deixou de frequentar o teatro.

<sup>89</sup> Athos Damasceno Ferreira (Porto Alegre, 1902 — Porto Alegre, 1975) foi um escritor, jornalista, historiador e crítico literário. Sua obra historiográfica apresenta e analisa importantes segmentos culturais da sociedade gaúcha oitocentista. Citam-se alguns estudos, como *Imprensa Caricada do Rio Grande do Sul no século XIX* (1962), *Jornais críticos e humorísticos de Porto Alegre no século XIX* (1944), *Imprensa literária de Porto Alegre no século XIX* (1975) e *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX* (1956).

<sup>90</sup> O ator brasileiro Florindo Joaquim da Silva estreou no teatro São Pedro, em 1837. Obteve uma carreira de prestígio, até 1868 quando abandona a vida de teatro para começar a trabalhar na Câmara Municipal. (BASTOS, Sousa. **Carteira do artista**. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1899)

<sup>91</sup> *A mulher do Artista*, drama em dois atos (autor desconhecido); *O Noviço* e *Judas em sábado de Aleluia*, comédias de Martins Pena; *O Sonho ou O Terrível Fim do Usurpador*, drama (autor desconhecido); *Pedro Cem*, drama de Louis Antoine Burgain – apesar de a palavra cem estar escrito com “c” ao invés de “s” e não conter o resto do título: *Pedro sem que já teve e agora não tem*, crê-se tratar do drama do escritor francês e não do texto do português Inácio Maria Feijó que também publicou uma peça com o mesmo nome (*Pedro Cem* com “c”), porém encenada somente em 1860 no Rio de Janeiro e impressa em 1861, ou seja, anos depois dessa encenação –; *O Meirinho e a pobre*, dueto bufo (autor desconhecido).

<sup>92</sup> A comédia em dois atos *O Cara Linda Pregador de Cartazes* foi encenada no ano anterior (1852) no Teatro de São Pedro de Alcântara, do Rio de Janeiro, sob direção de, também autor da peça, Florindo Joaquim da Silva – informação retirada do CiTrin (Banco de Dados do Projeto “Circulação Transatlântica dos Impressos”): <http://www4.iel.unicamp.br/projetos/circulacao>).

Em 02 de dezembro de 1853, houve o espetáculo *Miscelânea Lírico-Dramática*<sup>93</sup> promovido pelo ator Florindo Joaquim “em homenagem ao aniversário de S. M. o Imperador do Brasil”, no Teatro Pedro II. A encenação era composta por partes de diferentes peças, como o 4º ato de *Othelo*, de Gonçalves de Magalhães e o 1º ato do *Cego*, de Joaquim Manoel de Macedo, além de duetos líricos. O espetáculo atraiu um número expressivo de espectadores.

O programa da noite permite traçar um paralelo com os escritos de Qorpo-Santo. Começando pelo título, nota-se o uso de uma palavra que também consta na produção literária do escritor, no volume VIII de sua *Ensiqlopédia*, intitulado *Miscelânea Curiosa*. Já o trecho encenado de *Othelo* contém uma fala transcrita por Qorpo-Santo, no volume II da sua coleção de livros: “O furacão prediz a tempestade/ Mas a mulher, oh céu! pérfida e calma/ Nos embebe o punhal, e nos afaga!” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 108-109). A reprodução da fala da personagem Othelo em um dos volumes da *Ensiqlopédia* dá subsídios para dizer que Qorpo-santo teve contato com essa obra e, talvez, assistiu ao espetáculo de Florindo. Anterior a essa data, houve outras encenações da tragédia *Othelo*, de Jean-François Ducis e traduzida por Gonçalves de Magalhães, na capital da província do Rio Grande do Sul.

Pode-se traçar uma analogia entre a peça de Qorpo-Santo, *Eu sou vida; Eu não sou morte*, e *Othelo*. Em ambas, a motivação da ação desencadeia um assassinato de origem passional. No caso do texto de Qorpo-Santo, as personagens de Lindo e Linda mostram-se um casal apaixonado, mas com a chegada de Japegão, verdadeiro marido de Linda, nota-se que a relação deles é de natureza adúltera. O desfecho desse triângulo amoroso culmina com Japegão assassinando Lindo, por meio de uma espada que atravessa o corpo do amante. Diferente da versão original de Shakespeare, no *Othelo* de Magalhães (tradução da tragédia de Ducis), Heldemona (a Desdêmona dessa versão) será morta pelo punhal do amado que atravessa seu peito, num efeito cênico próximo ao realizado por Qorpo-Santo:

Japegão – Pois como as vontades são livres e cada qual faz o que quer; como não há leis, ordem, moral, religião!... Eu também farei o que quero! E porque esta mulher não me pode pertencer enquanto tu existires – varo-te com esta espada! (*Atravessando-o com a espada; há aparência de sangue.*)

(...)

(Lindo cai sobre um cotovelo; a mulher cobre-se com um véu e fica como se estivesse morta) (QORPO-SANTO, 2001, 205).

<sup>93</sup> *O Mercantil*. Porto Alegre, p. 03, 20 nov. 1853.

Trecho do *Othelo* traduzido por Gonçalves de Magalhães:

HEDELMONDA – Sim, eu juro por Deos, e por ti juro. Por meu amor, e já sob o teu ferro.

OTHELO (ferindo-a com o punhal) – Pois morre.

HEDELMONDA – Oh Deos! (Dá alguns passos para traz, e cai morta, debruçada sobre o leito: Othelo, suspendendo o resto do corpo, a deita) (MAGALHÃES, 1865, p. 357).

A peça de Qorpo-Santo pertence ao gênero da comédia, segundo classificação do próprio autor, contudo, ao final do texto há uma sentença em que salienta que a obra em questão se alinha mais ao gênero do texto que lhe serviu de inspiração: “assim deve terminar o Segundo Ato; e mesmo findar a comédia, que mais parece tragédia” (QORPO-SANTO, 2001, p. 206). A atmosfera trágica que envolve as personagens de *Eu sou Vida; Eu não sou Morte* destoa da linguagem cômica utilizada em outras peças de Qorpo-Santo.

Nesse período, José Joaquim de Campos Leão efetivou ofício de professor de primeiras letras, passando a lecionar em diversas cidades, como Alegrete, Santo Antônio da Patrulha e Porto Alegre. Fundou os colégios São João, na capital em sociedade com Francisco Polly e o Primário e Secundário Alegretense, em Alegrete, respectivamente, nos anos de 1856 e 1857.

Segundo José Maciel Júnior, em *Reminiscências da minha terra* (1987), há documentos que provam que José Joaquim ocupou o cargo de professor em Santo Antônio da Patrulha. Fundou em 1851 uma Loja Maçônica e um Grupo Dramático, junto com alguns habitantes da cidade, como o Tabelião José Cândido de Campos e Arceno Pinto Bandeira (cunhado do General Osório). O próprio escritor relata esse acontecimento de sua vida, na pequena biografia que publicou no volume II de sua *Ensiqlopédia*. Não há dados sobre como se estruturou esse grupo de teatro e sobre o repertório. Percebe-se que o teatro era presente na vida de Qorpo-Santo mesmo antes de se tornar dramaturgo. Essa experiência trouxe-lhe certo contato com a prática do teatro, ou seja, não apenas como espectador e dramaturgo, mas como alguém que entende, minimamente, como se estrutura uma encenação.

Já na capital da província, as atividades culturais se intensificavam, ampliaram-se as opções de entretenimento e a circulação de profissionais teatrais durante a segunda metade da década de cinquenta. Um exemplo disso é a Companhia Dramática Provincial sob direção de João Ferreira Bastos, contando com atores como Florindo José da Silva (1º ator) e a portuguesa Gabriela da Cunha – esta última fará

uma importante temporada no Rio Grande do Sul, conforme se verá mais adiante. A Companhia trouxe um novo repertório para a capital, dramas-históricos do afamado dramaturgo português Mendes Leal. Autor de *Homem de Ouro* e *Os Homens de Mármore*, especialmente selecionados por Ferreira Bastos, que prometeu ao público encenar as recentes produções portuguesas. Ao mesmo tempo, o *Circo de Carlos Kist* ocupava a Praça das Carretas, com suas demonstrações equestres e acrobáticas, além do extenso número de mímicas, que divertia crianças e adultos. O público transitava entre as apresentações circenses e os espetáculos teatrais do Teatro Pedro II e, assim, se delineava o movimento da cena cultural na capital gaúcha.

### 2.5.2. *A criação da Companhia Ginásio Dramático Rio-grandense:*

O início de 1857 foi marcado por inúmeros espetáculos de puro entretenimento. Houve a construção de um barracão para cavalinhos, localizado no fim da Rua do Rosário, que, apesar do aspecto desagradável e odor indesejado, conseguiu atrair os habitantes locais. Pouco tempo depois da feitura desse barracão, O Grande Circo Olímpico iniciou suas apresentações no Teatro Pedro II. Contando com números de equilíbrio, acrobacia e malabarismo, além de provas de equitação, a trupe comandada por Alexandre Luande conquistou o público e a imprensa, que prestigiaram os espetáculos, enaltecendo as qualidades de suas apresentações. Porém, O Grande Circo Olímpico findou sua temporada em agosto do mesmo ano, cedendo espaço do Teatro Pedro II para a recém-criada Companhia Ginásio Dramático Rio-grandense, sob direção de João Ferreira Bastos e inspirado no homônimo carioca.

Em março de 1855, havia sido fundado no Rio de Janeiro o Teatro Ginásio Dramático, um grande acontecimento para o teatro brasileiro na segunda metade do século XIX. Seu surgimento marca uma nova fase para o teatro realizado no país, pois a nova companhia, que tinha como inspiração o *Théâtre Gymnase Dramatique*, de Paris, trouxe ao público carioca um repertório dramático oriundo da comédia realista, preferencialmente a francesa, de autores como Alexander Dumas Filho, Émile Augier, Théodore Barrière e Octave Feuillet. Esse gênero dramático não tinha como intuito provocar o riso, e sim discutir os costumes da sociedade, sobretudo da burguesia, de uma maneira séria e moralizante. Os autores retratavam no palco situações sociais reais, para tal intento construíam cenas e diálogos que expressavam o máximo de

naturalidade. Não haveria espaço para elementos do baixo-cômico ou situações violentas. Seus autores utilizariam uma maneira mais sofisticada de provocar a comicidade, como o chiste e a ironia (FARIA, 2003, p. 159).

Logo, houve um entusiasmo do público e da intelectualidade carioca, que passaram a frequentar assiduamente o Teatro Ginásio Dramático. Seu repertório “não era apenas a última novidade dos palcos parisienses que aqui chegava, mas [contava com] um tipo de peça que podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a plateia” (FARIA, 2001, p. 87). Tornou-se o Ginásio Dramático, assim, um espaço para encenações de um gênero teatral cuja função de transmitir bons valores estava acima do puro entretenimento.

Em julho de 1856, o português Furtado Coelho<sup>94</sup> assume a direção do Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, substituindo o ensaiador francês Emílio Doux, que havia sido contratado por João Caetano para trabalhar no Teatro São João. Realizando expressivas encenações como *A última carta*, de A. César de Lacerda, *A crise*, de Octave Fenille, *A joconda*, de Paulo Foucher, e *O duende*, de D. Luis Olona, todas traduzidas pelo próprio artista. Furtado Coelho obtém o elogio de críticos como Quintino Bocaiúva e recebe o convite de João Ferreira Bastos para compor a companhia de Porto Alegre. Furtado Coelho, que já havia conquistado certa notoriedade como ensaiador em terras cariocas, iniciara sua bem-sucedida carreira de ator integrando o Ginásio Dramático Rio-grandense ao lado de Gabriela da Cunha<sup>95</sup>, em solo gaúcho. Na biografia de Furtado Coelho que escreveu em 1863, Francisco Antonio Filgueiras Sobrinho registra a recepção do artista português em Porto Alegre:

Em agosto de 1857 estreava o distinto no teatro de Porto Alegre, no papel de Rafael Didier das *Mulheres de Mármore*. Os Rio-Grandenses, público

---

<sup>94</sup> Luís Cândido Cordeiro Pinheiro Furtado Coelho (1831-1900) nasceu em Lisboa e pertenceu a uma família com importantes nomes vinculados à carreira militar. Por conta disso, seu pai, João Pedro Coelho, o matriculou na Escola Politécnica de Lisboa para estudar Engenharia; porém, por conta da Revolução da Maria da Fonte, Furtado Coelho foi obrigado a abandonar os estudos e se empregar como amanuense da Secretaria do Estado dos Negócios da Guerra. Sua predileção pelo teatro, contudo, mostrou-se mais forte que os desígnios de sua família e em 1851 agregou-se a uma associação dramática particular da cidade de Viana do Minho, interpretando o papel do protagonista da peça *Pajem d'Aljubarrota*, de Mendes Leal. Logo depois, Furtado Coelho promove um espetáculo-concerto, no teatro de D. Fernando, em benefício de uma família necessitada; para tanto, pede a ajuda de alguns amigos artistas e da Companhia Dramática Francesa. Seu avô, o Tenente-General Eusébio Cândido Cordeiro Pinheiro Furtado de Mendonça, preocupado com a vocação artística do neto, resolve mandá-lo ao Brasil para seguir carreira no comércio. Em consequência, o artista desembarca no Rio de Janeiro, em março de 1856, e aqui efetiva-se como um dos maiores artistas do teatro brasileiro oitocentista.

<sup>95</sup> Gabriela da Cunha nasceu na cidade do Porto, em 1821, era filha da atriz e escritora portuguesa Gertrudes Angélica da Cunha, e desembarcou no Rio de Janeiro, junto com a mãe, em 1834. Atuou em várias companhias, dentre elas as do Teatro São João e Ginásio Dramático. Faleceu na Bahia, em 1882.

inteligente e entusiasta, mais de uma de uma vez sentiram-se arrebatados por seu talento, e aplaudiram e vitoriam, como deviam, os primeiros passos e sinceros esforços de uma verdadeira e extraordinária vocação. Rapidamente, eis que de dia em dia o seu talento se desenvolve e se avigora; com o frenesi de uma paixão insaciável, procura no mais aturado estudo descobrir seus erros, e corrigi-los; busca perscrutar os segredos misteriosos e as belezas supremas da sua difícil arte, e pô-los em prática. Nestas lucubrações gloriosas, animado por um público que, desde a sua estreia, cada vez mais coroava seus esforços, e recompensava em aplausos constantes o brilhante desenvolvimento de sua vocação, em breve graneando um nome, e alcançando para ele uma reputação nos três teatros de Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande (SOBRINHO, 1863, p. 25).

Como denotam as palavras de Antonio Filgueiras, o talento de Furtado Coelho provocou grande impacto sobre a cena teatral gaúcha. Tanto que, apesar do pouco tempo em que ficou na província (cerca de um ano), o artista português recebeu inúmeros elogios dos críticos porto-alegrenses.

A outra atriz de renome que integrava o elenco, como já dito, era Gabriela da Cunha. Figura conhecida nos palcos do Rio de Janeiro desde a década de quarenta, pertenceu a companhias teatrais que atuaram no Teatro São João e no Ginásio Dramático, este último logo no mês seguinte a sua inauguração:

Primeira atriz do Ginásio durante anos, Gabriela da Cunha foi, na nomenclatura da época, uma extraordinária “dama galã”, isto é, uma atriz com todos os requisitos necessários para interpretar as heroínas das comédias realistas, francesas ou brasileiras. Voz e gesto sempre adequados aos papéis vividos em cena, sabia comover sem exagerar, dando ao estilo realista de interpretação teatral a sua versão feminina mais bem-realizada, segundo Machado e os folhetinistas da época (FARIA, 2008, p. 49).

Sempre no papel das heroínas do gênero realista, Gabriela com seu estilo de interpretação natural, dando o tom necessário para transmitir as emoções, provocava um verdadeiro deleite no público. Tanto que Machado de Assis tornou-se um grande admirador da atriz, a quem teceu enormes elogios em suas críticas. Um dos papéis nos quais mais se destacou foi o de Margarida em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Sua atuação nesse papel era primorosa, como afirma Machado em sua crítica publicada na seção “Revistas de Teatros”, do periódico *O Espelho*, de 08 de janeiro de 1860:

Confesso, não me cansa nunca esse magnífico drama. Mas não me cansa com essa Margarida Gautier que a Sra. D. Gabriela nos sabe dar; frívola ao princípio, depois sentimental, depois apaixonada, resignada enfim no alto de seu amor, tendo percorrido a escala gradual desse sentimento lustral que a lava da culpa e lhe ergue uma coroa de flores em sua sepultura tísica. Com essa Margarida pálida e arquejando do quarto ato, desvairada com a afronta de Armando, procurando colher e adivinhar suas palavras, e curvando-se pouco a pouco à proporção que elas lhe caem dos lábios, até o grito final,

expressão sintética de um despedaçar interno de ilusões e da vida. Com essa Margarida abatida e prostrada, que morre quando parecia voltar à vida, com o riso nos lábios e a mocidade na frente (FARIA, 2008, p. 214).

As peças de teatro alinhadas ao gênero realista possuíam uma tendência moralizante e uma ação mais densa, exigindo um estilo de interpretação mais contido, em que os gestos fossem mais naturais. Por isso, Gabriela da Cunha tornou-se referência de interpretação, tendo conquistado importantes admiradores, tais como Machado de Assis, que em suas críticas teatrais enfatizava a postura corporal da atriz que transmitia “verdade”, deixando sua interpretação mais próxima à realidade.

Escritores e críticos como Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, defenderam em seus textos a supremacia do gênero realista. Os espetáculos realistas possuíam espaço para a discussão de valores morais adequados para o bem-estar da sociedade. Os heróis dessas peças eram personagens com uma postura íntegra, que não se corrompiam pelos vícios ou pelas paixões. Personagens que desobedeciam às regras sociais, cometendo adultério ou assassinato, ao final, eram regenerados ou expulsos do convívio dos demais.

O repertório da Companhia Ginásio Dramático Rio-grandense estava alinhado ao que era produzido pelo Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro e no Théâtre Gymnase Dramatique, de Paris. O público da capital gaúcha poderia ter acesso a peças e atores que transitavam entre a corte e a Europa, relacionando-se com um modelo artístico bem conceituado pelos grandes nomes do teatro do período.

### 2.5.3. *A turnê da Companhia Ginásio Dramático Rio-Grandense na cidade de Rio Grande*

Em 1858, a companhia do Ginásio Dramático Rio-grandense excursionou pelas cidades de Pelotas e Rio Grande. Nesta, a turnê foi descrita nas páginas do periódico *O Novo Rio-Grandense*<sup>96</sup>, o qual retratara a estada da companhia na cidade, dividido entre elogios e críticas.

Nas primeiras informações sobre a companhia, o jornalista, que assinava com o pseudônimo Swift, mostrou-se entusiasmado com sua vinda à cidade, visto que, a seu ver, o repertório condizia com o teatro de cunho mais civilizatório e moralizante. A arte teatral, como detentora do poder de ensinar valores que ajudariam no progresso

---

<sup>96</sup> Acervo da “Biblioteca Rio-Grandense” – exemplares de 12 de fev. a 12 ago. de 1858.

social, era apreciada pelos críticos da época e, por isso, essa turnê era importante para a cidade de Rio Grande:

Finalmente temos aqui uma companhia em que tudo se torna recomendável, e que se for a essa cidade estou certo que será novidade para o público; pois que sua escola não é a mesma do drama chamado “chouriço”, em que constantemente há um continuado sarrabulho que muito se parece com o do açougue (*O Novo Rio-Grandense*. Rio Grande, p. 02, 02 mar. de 1858).

Antes da chegada da companhia a Rio Grande, houve uma reunião com alguns empresários para os acertos finais da temporada, definindo quais peças seriam encenadas pela companhia no Teatro Sete de Setembro<sup>97</sup>. O repertório apresentado contava com as peças: *Raphael*, de Ernest Biester, *Procura-me depois de amanhã*; *O Agiota*, de Furtado Coelho; *Dalila*, de Octave Feuillet, tradução de Antônio de Serpa; *As recordações da mocidade*, de Theodore Barrière e Ernest Capendu; *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho; *Os homens de mármore*, de Mendes Leal; e *Cinismo, Ceticismo e Crença*, de Augusto César de Lacerda.

O jornalista aprovou os textos escolhidos, mas o público não se mostrou muito animado com as encenações: “Não sabemos, contudo a razão porque, uma certa frieza glacial tem tornado quase imóvel a nossa plateia. O público quando dentro do recinto do teatro, deve ser um juiz inflexível e reto, porém nunca parcial” (*O Novo Rio-Grandense*, Rio Grande, p. 02, 06 abr. de 1858). O teatro mantinha-se cheio durante a turnê do Ginásio Dramático Rio-grandense, mas os espetáculos não causavam entusiasmo no público, que se comportava de maneira apática.

Além da reação da plateia, a temporada da companhia no Rio Grande foi marcada por desentendimentos entre alguns atores e membros da cidade. O ator Furtado Coelho em acordo com o tipógrafo e jornalista Candido Augusto de Melo, inicia a publicação de seu romance, *A Mulher*. Contudo, Furtado Coelho entregou apenas as primeiras partes de seu livro e, sem explicação, deixa de entregar as outras partes ao jornal. Destarte, a publicação de *A Mulher* teve de ser interrompida, fato que causou a ira do jornalista<sup>98</sup>.

Ao longo da temporada, algumas peças da companhia Ginásio Dramático Rio-grandense foram questionadas quanto ao seu valor artístico e moral. No periódico *O Novo Rio-Grandense*, a secção “Revista Teatral”, assinada pelo crítico Swift, havia descrições e opiniões sobre os espetáculos da companhia porto-alegrense. Em um

<sup>97</sup> *O Novo Rio-Grandense*. Rio Grande p. 02, 13 de mar. 1858.

<sup>98</sup> *O Novo Rio-Grandense*. Rio Grande, p. 02, 08 de mai. de 1858.

desses textos, o crítico salienta a superioridade do drama português *Os Homens de Mármore*, de Mendes Leal<sup>99</sup> em relação à peça *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas. Segundo o jornalista, Mendes Leal reproduziu a sociedade “com sua fisionomia genérica, com suas deformidades a par das suas belezas, com todos os sulcos que lhe cavará o ceticismo, alegrados a instantes pelas ondulações de luz dos rasgos da virtude, não tem essa perversão hiperbólica como condenação de uma classe ou de uma individualidade” (*O Novo Rio-Grandense*, Rio Grande, p. 01, 29 abr. de 1858). O universo dramático de *A Dama das Camélias* apresenta situações sociais exageradamente corrompidas, segundo a percepção de Swift. O retrato exacerbado da corrupção por trás da vida das cortesãs de Paris com suas festas e jogatinas não agradou ao crítico, que se incomodou com a visão hiperbólica de Dumas. Swift, então, enalteceu a superioridade do drama *Os Homens de Mármore*, em que Mendes Leal contrapõe as posturas morais das irmãs, Ignez e Beatriz, demonstrando que dentro do mesmo lar podem existir pessoas que são levadas pelos instintos (Beatriz), enquanto outras mantêm em qualquer situação uma retidão de caráter (Ignez).

#### 2.5.4. *Entre espetáculos de mágica, circo, música e teatro*

Nos anos finais de 1850, ocorreram inúmeros espetáculos de prestidigitação do porto-alegrense Firmino Gomes de Abreu. Apresentando-se no recém-inaugurado *Teatro São Pedro*, Firmino Gomes de Abreu, apesar de ser um artista local, não agradou ao público (DAMASCENO, 1956, p. 58). Após os espetáculos de prestidigitação, a capital que contava com dois teatros, passou um longo período sem a apresentação de espetáculos de qualquer natureza. O ano de 1859 foi marcado por um hiato cultural sem explicação prévia.

As atividades artísticas retornam à cidade em 1860. No Teatro São Pedro ocorreram as apresentações líricas de José Gertrum, D. Teresina Bayetti e Aquiles Arnaud, este último acompanhado dos cantores Rondelli, Ruplin e Cruville. Encenaram, entre outros números, trechos das óperas *A Sonambula*, de Vincenzo

---

<sup>99</sup> Em *Os Homens de Mármore* (1854), a personagem de Beatriz terá que casar com um rico parente distante para ajudar seu pai, Dr. Luiz Coutinho, para se livrar de uma dívida. Contudo, a jovem cede aos instintos da paixão e foge com o caçador de dotes, Estevão de Mora. Ignez, irmã caçula de Beatriz, enamora-se pelo pintor Fernando de Lima, mas não passa por cima das convenções sociais como a irmã. Beatriz é devolvida à família pelo pretendente, quando este descobre que a moça não possuía um dote. Dr. Luiz Coutinho perdoa a filha mais velha e a manda ao convento para recuperar sua dignidade. Já Ignez recebe uma herança de um parente distante e oferece o dinheiro ao pai para que possa pagar a dívida. O Dr. Luiz Coutinho abençoa o matrimônio de Ignez e Fernando, enaltecendo o sentimento de amor puro dos jovens.

Bellini, *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini, *Lucrecia Borgia* e *Linda de Chamounix*, ambas de Gaetano Donizetti ( DAMASCENO, 1956, p. 60).

A Companhia Dramática do ator Manoel Joaquim de Oliveira Bastos, em 1861, encenou no Teatro São Pedro um repertório dramático que agradou ao público. Mesclando peças sérias e cômicas em seu repertório, a companhia contou com um grande número de espectadores em suas apresentações e despertou a irritação de alguns críticos locais:

A burletinha intitulada *O Dr. José do Capote Assistindo a ópera O Trovador* – divertida paródia do *Trovador*, escrita e musicada por Paulo Midosi Filho, causou sensação na cidade e lotou literalmente o teatro.

Aproveitando esse êxito, o cronista d' *A Ordem* volta a alfinetar o gosto vulgar da plateia do São Pedro, dizendo que “o público porto-alegrense, como já tivera oportunidade de salientar, tinha uma queda irresistível para as palhaçadas.” E que, “apesar de haver aplaudido a Companhia no que ela apresentava de melhor em seu repertório, não deixando de arrebatarse ao auge, festejando uma chinfrinada secundária como era o tal de Zé do Capote” (DAMASCENO, 1956, p. 83).

Segundo o jornalista do periódico *A Ordem*<sup>100</sup>, o público do Teatro São Pedro mostrava grande entusiasmo pelos espetáculos cômicos e alegres, de puro entretenimento. A predileção dos espectadores porto-alegrenses por encenações que abusavam dos quiproquós e das pancadarias, com números de música e dança, era algo questionado pelos críticos. Para os jornalistas, de maneira geral, era nocivo o entusiasmo dos espectadores pelos espetáculos alegres ao invés do teatro sério. Havia menos envolvimento da plateia com os espetáculos do gênero realista, que era defendido pela crítica por se preocupar em instruir o público, discutindo e apontando aspectos morais importantes para o bom andamento da sociedade. Os gêneros alegres, ao contrário, enfatizavam o puro entretenimento, em que sobressaíam aspectos do baixo-cômico e efeitos cênicos que provocavam surpresa ou estranheza. Como a burletinha, citada na crítica, que era um espetáculo cômico, com um enredo bem concatenado, entremeadado de canções e números de dança.

Os habitantes locais se entusiasmaram também com O Grande Circo Nova York e seus números de equitação, equilibrismo, contorcionismo, acrobacia e pantomimas, lotando as apresentações que ocorriam no barracão da Rua Jerônimo Coelho. O sucesso desses espetáculos foi apontado pelo cronista de *A Ordem*, como

<sup>100</sup> O jornal *A Ordem* “era constituído de muitos moços porto-alegrenses e tinha em sua direção Antônio José Perereira Júnior, José Manoel de Leão, Franklin dos Santos Praia, Manoel Carlos Torres e Ernesto Cândido Gomes, foi recebida com aplausos gerais. E, saindo à rua pela primeira vez a 7 de dezembro deste ano, é calidamente festejada pelo povo” (FERREIRA, 1956, p. 83).

uma incapacidade do público em entender o sentido da “verdadeira arte” (DAMASCENO, 1956, p. 82). Em 1862, logo nos meses iniciais, houve apenas o espetáculo musical dos irmãos Tafurelli e outros cantores. Depois, novamente, Porto Alegre sofreu uma interrupção das atividades artísticas e nenhum grande espetáculo foi representado nesse ano.

Em meio ao hiato cultural da cidade, José Joaquim sofreu a cisão de sua persona, transformando-se em Qorpo-Santo. Naquele momento, José Joaquim de Campos Leão concebeu uma transformação psíquica em seu ser, que o tornou um homem dotado de habilidades especiais, cujo corpo poderia ser habitado por diversas almas. Passou de homem comum a homem santo, “incorporando” a alcunha de Qorpo-Santo ao próprio nome. Afastou-se em definitivo de suas atribuições como professor, por conta de seus desajustes mentais, como bem afirma o relatório do governo, e travou uma série de desentendimentos com a família. Essa nova condição modificou sua relação com os familiares e com os habitantes de Porto Alegre, de modo que passaram a enxergá-lo como um sujeito excêntrico, de ideias disparatadas.

## 2.6. TEMPOS DE GUERRA E MUDANÇAS...

### 2.6.1. Pausa para a Guerra do Paraguai (1864-1870):

A Guerra do Paraguai (1864-1870), episódio bem conhecido da história do Brasil, deixou marcas em todos os países envolvidos e nas províncias onde ocorreram os confrontos. O Rio Grande do Sul, palco de alguns conflitos na Guerra do Paraguai, já enfrentava um clima de tensão com os países vizinhos. A delimitação de suas fronteiras, principalmente com o Uruguai, causava desconforto ao império brasileiro:

Os estancieiros do Rio Grande do Sul relutavam em reconhecer a existência de uma fronteira entre os dois países, transferindo gado, escravos e trabalhadores livres para aquela república e, conseqüentemente, imiscuindo-se nos conflitos políticos locais. De acordo com José Pedro Berrán, na década de 1860, os cidadãos brasileiros controlavam cerca de 30% do território uruguaio, Nessa época os brasileiros formavam o mais importante grupo de estrangeiros que ali viviam, representando entre 10% e 20% da população (IZECKSOHN, 2014, p. 393).

No momento em que os primeiros conflitos eclodiram, o maior problema para o Brasil era sua relação com o Uruguai. Este país enfrentava confrontos entre suas duas instâncias políticas: Blanco e Colorado<sup>101</sup>. O governo brasileiro, pressionado pelos

<sup>101</sup> Os Blancos defendiam uma política mais controlada da circulação de matérias e pessoas no país, já os Colorados tendiam para uma política de integração entre o Uruguai e países vizinhos.

estancieiros gaúchos, apoiou os colorados e, em 1864, atacou o Uruguai. Esta ação provocou a ira do ditador paraguaio Solano López, que havia se oferecido, anteriormente, para intermediar diplomaticamente a situação. Os ataques hostis do Paraguai contra o Brasil, iniciados em dezembro de 1864, seriam apenas o começo do confronto. Após o Tratado da Tríplice Aliança, em 1865, Uruguai, Argentina e Brasil uniram-se contra a ofensiva paraguaia. Essa ação determinou os rumos da guerra que terminaria, em 1870, com a morte de Solano López pelo comandante José Antônio Corrêa da Câmara (visconde de Pelotas).

Torna-se desnecessário elencar todas as passagens dessa guerra. O interessante é observar que aos primeiros sinais da guerra a quantidade de espetáculos na capital diminuiu drasticamente. Nos meses iniciais de 1864, houve os espetáculos da Companhia Dramática, empresariada pelo importante ator e ensaiador português Antônio José Arêas<sup>102</sup>, que estava na capital desde o final de 1863. Encenaram algumas peças pouco conhecidas da sociedade porto-alegrense, como *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, *A Pele do Leão*, de Alfredo Possolo Hogan e *O Diletante*, de Martins Pena. Contudo, sem o prestígio do público e da crítica, decidem encerrar a temporada<sup>103</sup>. Quem realmente agradou a sociedade porto-alegrense, aliás, o grande sucesso desse ano, foi a Companhia Acrobática, de Luís Livreiro que, durante alguns meses, lotou o toldo onde se apresentavam.

Uma atmosfera de nulidade cultural tomou conta de Porto Alegre, os teatros ficaram de portas fechadas e os circos não foram montados. Sede da província, a cidade sofre diretamente os efeitos da guerra:

Nessa atmosfera pesada e sombria, a vida social de Porto Alegre é, a de uma cidade...morta. Suas casas de diversões estão de portas cerradas, suas sociedades bailantes e recreativas têm seus salões desertos, rareia cada vez mais frequência a seus cafés e confeitarias e nem sequer a trupe circense do *aposteosado* Luís Livreiro, sobejante do debandada geral, se anima a reerguer o toldo para oferecer à população um pouco de alento nessas ásperas horas de sacrifício (FERREIRA, 1956, p. 97).

E, dessa maneira, “morta” permanecerá a capital nos anos de 1865 e 1866, sem registros de qualquer espetáculo, apenas as notícias da guerra têm espaço nos

---

<sup>102</sup> Antônio José Arêas (1817-1892), ator português que integrou as companhias de João Caetano e do Ginásio Dramático, também circulou pelo país ora como ator, ora como empresário, encenando todos os gêneros dramáticos.

<sup>103</sup> FERREIRA, 1956, p. 93-94.

periódicos locais. Em 1866, em meio à pausa das atividades artísticas em Porto Alegre, de janeiro a junho, Qorpo-Santo compôs sua produção dramática.

O clima fúnebre que permeava a cidade e a atmosfera caótica da vida de Qorpo-Santo marcam as circunstâncias do momento de criação da dramaturgia qorposantense. Enquanto ocorria uma pausa das atividades sociais e artísticas em Porto Alegre, na corte, Machado de Assis escrevia o artigo “O Teatro Nacional”, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 13 de fevereiro de 1866<sup>104</sup>. Machado de Assis já escrevia críticas teatrais desde 1856<sup>105</sup>, nas quais defendia a função edificante do teatro. Para Machado, o bom texto dramático deveria estar a serviço da moral e dos bons costumes, com um refinamento literário em seus diálogos e no encadeamento da ação. Elementos ligados às manifestações teatrais de origem popular, como o baixo-cômico, personagens caricaturescos, agressões jocosas e/ou elementos cênicos que causavam surpresa ou estranhamento, não seriam adequados em peças com maior refinamento textual. A comicidade seria construída por meio de um jogo textual marcado pela ironia, por exemplo, que necessita um grau de abstração maior para que se possa obter o verdadeiro sentido do que foi dito. Manejar elementos textuais e cênicos mais sofisticados no teatro, segundo a percepção de diversos críticos do século XIX, seria retirar dos textos cenas explícitas (pancadarias, assassinatos), substituindo a linguagem mais ordinária (palavrões, xingamentos) por diálogos com ideias mais complexas e profícuas.

Em “O Teatro Nacional”, Machado de Assis defende a ideia da criação de um teatro subsidiado pelo governo. A Comédia Brasileira, nome que deveria receber esse novo empreendimento artístico, contaria com uma excelente companhia de atores e em seu repertório apenas a alta comédia seria encenada. A produção dramática da nova companhia deveria primar por textos que obedecessem a determinadas “condições literárias”, criando um teatro-modelo. Machado de Assis, em seu artigo, sinaliza que apenas a intervenção do governo poderia salvar os rumos do teatro brasileiro que vê em seus palcos, desde o período romântico, diversas “obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte” que “longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito nos dias de maior aborrecimento” (MACHADO DE ASSIS, 1866, p.02). As palavras de Machado marcam sua posição sobre o desastroso caminho das artes dramáticas no país, em que espetáculos que não possuem um modelo

<sup>104</sup> *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, p.02, 13 fev. de 1866.

<sup>105</sup> Primeira crítica teatral de Machado de Assis: “Ideias Vagas”, publicada em 31 de julho de 1856, na revista *Marmota Fluminense*.

dramático literário tornam-se mais recorrentes nos palcos. O público e, por consequência, os empresários que visavam o lucro voltavam-se para obras que não possuíam a finalidade de instruir, e sim de entreter.

Antes da pausa cultural em Porto Alegre, sua cena teatral alternava-se entre espetáculos de entretenimento (circo, números de prestidigitação, *vaudevilles* etc.) e obras dramáticas “sérias” (comédia realista, dramas, tragédias). Enquanto isso, diversos críticos brasileiros (a exemplo de Machado de Assis) defendiam o teatro que educava e instruía o público, ao invés de lhe arrancar gargalhadas sem nenhuma reflexão.

Qorpo-Santo, no momento de criação de seu teatro, encontrava-se em meio a essas várias possibilidades culturais que transitavam entre realizar uma arte de puro entretenimento ou utilizar o fazer teatral em prol de ensinamentos morais adequados ao bom desenvolvimento da sociedade.

#### 2.6.2. *Vagarosamente, Porto Alegre se refaz*

O ano de 1867 marca o início das atividades culturais em Porto Alegre, após a pausa forçada pela guerra. Os conflitos oriundos da Guerra do Paraguai ainda não haviam cessado, contudo finalizou-se o período mais crítico dos confrontos entre o Brasil e a nação paraguaia:

O mal-estar em Porto Alegre, desde os primeiros dias da guerra, se desvanece depressa. E é desafrontada que a população volta à normalidade de sua existência, esquecida dos agravos e sofrimentos recentes e pronta a retomar o fio de sua vida mundana interrompida (FERREIRA, 1956, p. 100).

A volta de uma cena cultural em Porto Alegre ratifica que o clima de guerra começava a se dissipar. A atmosfera belicosa cederia espaço às novas atividades culturais que chegavam à cidade. As primeiras encenações foram realizadas pela Companhia Dramática Rio-Grandense que possuía um elenco de atores amadores. O amadorismo do corpo de atores, não diminuiu o interesse da crítica e do público pelos espetáculos da companhia. Houve, inclusive, uma postura condescendente por parte dos espectadores e jornalistas a despeito das falhas técnicas que envolviam suas apresentações:

Porto Alegre, então, estava mesmo muito disposta, e era de braços abertos que recebia tudo quanto lhe ofereciam, mostrando igual cara de acolhimento franco, tanto para os deslaçados espetáculos da “Companhia Dramática Rio-Grandense”, como para as retretas ao ar livre, os saraus, os “Soirée” e até os comícios populares, mau grado a maçante estopada da discursadeira em grosso (FERREIRA, 1956, p. 102).

A ausência de vida cultural na cidade fez com que seus habitantes se entusiasmassem por qualquer espetáculo. A Companhia Dramática Rio-Grandense apresentou um repertório que mesclava comédias e dramas, como *O livro das orações*, de Eduardo Salomé (comédia-drama); *Há tantas assim!*, de Francisco Palha de Faria Lacerda (comédia); *A gargalhada*, tradução de um drama francês; *O orfão e o mendigo*, de Durval Augusto Fontoura de Castro (drama); *Mãe*, de José de Alencar (drama); *O suplício de uma mulher*, Alexandre Dumas (drama); *Ratoeiras e mais ratoeiras*, cena-cômica; e *A Justiça*, de Camilo Castelo Branco (drama). Essas peças foram apresentadas ao longo do ano, uma ou duas vezes, com exceção de *O livro de orações* e *Há tantas assim!*, representadas seis vezes cada uma. Com um repertório que continha dramas e comédias, a companhia privilegiou as peças as cômicas<sup>106</sup>.

Em 1868, Porto Alegre vivia um excelente momento em suas atividades culturais, enquanto Qorpo-Santo era enviado à corte para ser examinado e, assim, obter um laudo definitivo de sua doença mental. Na capital da província, as apresentações de circo e mágica dividiram o palco do Teatro São Pedro com encenações teatrais. Os prestidigitadores e os acrobatas realizaram inúmeras apresentações, enquanto os espetáculos de teatro obtiveram um número menos expressivo de anúncios. A população porto-alegrense tinha a possibilidade de assistir a encenações de gêneros teatrais “sérios”. Contudo, os espetáculos de entretenimento ganharam um grande apreço da população, que se animava com os números artísticos que divertiam em vez de ensinar:

Falava-se muito, à época, na nobre missão cultural do teatro, no alto sentido educativo da boa música, na crescente necessidade de elevarmos o espírito, segundo as edificantes lições e exemplos de uma Arte inspirada nos mais puros sentimentos e apoiada nos recursos proteiformes de civilização dos nossos dias... E o escol porto-alegrense, até certo ponto, não deixava de prestigiar a ação daqueles que, de fato, estavam empenhados na difícil tarefa de apurar-lhe a sensibilidade e enriquecer-lhe o espírito. Mas o povo, cá fora, nem sempre dispensava a devida atenção à empresa dos que obravam em benefício dos interesses legítimos da cultura. E, ao teatro sério, aconselhado pelas pessoas de responsabilidade, continuavam dando preferência às diversões fúteis, que a todo mundo agradavam, sem exigir de quem quer que fosse a apresentação de títulos especiais (FERREIRA, 1956, p. 106).

Pelas palavras de Damasceno Ferreira, ainda que a população tivesse acesso a espetáculos do “teatro sério”, sua preferência tendia para as apresentações que buscavam simplesmente o entretenimento. É o que ocorria com os espetáculos dos

<sup>106</sup> Anúncios de espetáculos extraídos do *Jornal do Commercio* (Porto Alegre) que constam no Arquivo Moysés-Velinho (Porto Alegre-RS).

prestidigitadores Rossini com seu número “A cabeça que fala”<sup>107</sup>, e os de Firmino de Abreu<sup>108</sup>, que se apresentaram no mês de fevereiro no Teatro São Pedro.

Houve, ainda, muitas encenações teatrais em 1868 e a maioria ligava-se ao gênero cômico. No anúncio do espetáculo em benefício do ator José Rodrigues da Rocha, que ocorreu no dia 19 de julho de 1868<sup>109</sup>, foram escolhidas quatro comédias para compor o programa: *O novo Otelo*, de Joaquim Manoel de Macedo, *O devoto de baco*, cena cômica realizada pelo ator Ferrari, *Os desejos da minha mulher*, de Ricardo José Sousa Netto e *Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena.

Espectáculos que misturavam “ciência” e ilusionismo também eram apresentados no palco do Teatro São Pedro. O químico industrial e magnetizador português Jácomo Ulysses, anunciava seu espetáculo nas páginas do *Jornal do Commercio*. A apresentação realizada em 26 de março era dividida em três partes: “trabalhos de química industrial”, “magia humorística” e “magnetismo animal ou a mulher magnetizada”. A descrição detalhada das várias partes do espetáculo de Jácomo informava que na parte final de sua apresentação “A sonambula também invoca os espíritos humanos presentes nas regiões divinas, e terminará o espetáculo pela transmissão de fluído na superfície da água”<sup>110</sup>.

O surgimento da primeira agremiação literária de Porto Alegre, o Partenon Literário, ocorreu em 18 de junho de 1858, no mês seguinte, em 14 de julho Qorpo-Santo retornava a Porto Alegre, com os exames que provavam sua boa condição mental. Em seu retorno, Qorpo-Santo encontra a cidade animada e, assim como ele, pronta para novas transformações.

### 2.6.3. O Partenon Literário

Uma investigação da vida cultural gaúcha no século XIX não pode se furtar à consideração do surgimento da Sociedade Parthenon Literário. Essa importante agremiação gaúcha oitocentista funcionou entre 1868 e 1885, com sede na cidade de Porto Alegre. As primeiras notas sobre o Partenon, estampadas nas páginas do *Jornal do Commercio*, traz informações sobre os temas discutidos e a regularidade de seus encontros. Os membros da agremiação se encontravam quinzenalmente, em diferentes

<sup>107</sup> Idem. Porto Alegre, p. 04, 19 fev. de 1868.

<sup>108</sup> Ibidem. Porto Alegre, p. 02, 06 fev. de 1868.

<sup>109</sup> *Jornal do Commercio*. Porto Alegre, p. 03, 15 de jul. de 1868.

<sup>110</sup> *Jornal do Commercio*. Porto Alegre, p. 04, 22 mar. de 1868.

locais, tais como o Liceu Dom Afonso. Discussões sobre suicídio<sup>111</sup> ou a vinda dos jesuítas<sup>112</sup> eram complementadas com apresentações de teses sobre literatura ou história.

Em um dos convites para as reuniões, publicados no *Jornal do Commercio*, lê-se: “Todas as pessoas decentes têm ingressos na sala das sessões”<sup>113</sup>. O uso do adjetivo “decente” serve para marcar uma distinção entre os que faziam parte desse seletto grupo e o resto, no caso, os “indecentes”. O Partenon Literário era a primeira agremiação sulina a pensar e realizar um conjunto literário do Rio Grande do Sul, por meio de textos produzidos por diversos jornalistas e escritores da província sulina:

A Sociedade Partenon Literário foi, sem dúvida, a principal agremiação cultural do Rio Grande do Sul do século XIX, sendo considerado o órgão que efetivamente formou e consolidou um sistema literário na então Província sulina, por meio, especialmente, da publicação de uma revista mensal, que circulou de 1869 a 1879, com interrupções, contando com os grandes escritores gaúchos do momento, como Apolinário Porto Alegre, Caldre e Fião, Bernardo Taveira Júnior, Múcio Teixeira. Não se pode esquecer, igualmente, das ações extraliterárias que a agremiação partenonista organizava, inovadoras para a época, como a manutenção de aulas noturnas e a realização de saraus poético-musicais em que se procedia à alforria de escravos (PÓVOAS, 2009, p. 70).

Com ideais republicanos, a agremiação realizava saraus para discutir o status da mulher na sociedade, a abolição, além de oferecer ensino gratuito aos que não tinham acesso à escola. Apolinário Porto Alegre (1844-1904)<sup>114</sup>, um dos maiores representantes dessa agremiação, foi importante escritor, jornalista e professor da província do Rio Grande do Sul. Ao longo de toda a trajetória do Partenon, Apolinário Porto Alegre desenvolveu diversos trabalhos, literários ou não, e colaborou com oitenta textos, nos quais salientava as posições estéticas e políticas da agremiação.

No que concerne às publicações literárias, tem-se a Revista do Partenon Literário, que circulara entre março de 1869 e setembro de 1879, com pausa nos anos de 1870, 1871, entre maio de 1876 e outubro de 1877 e 1878. Por meio da *Revista do Parthenon Literário*, publicaram-se muitas produções literárias de seus membros, tais

<sup>111</sup> Ibidem. Porto Alegre, p.02, 05 jul. de 1868.

<sup>112</sup> Ibidem. Porto Alegre, p. 02, 30 de jul. de 1868.

<sup>113</sup> *Jornal do Commercio*. Porto Alegre, p. 02, 14 de ago. de 1868.

<sup>114</sup> Apolinário José Gomes Porto Alegre (Rio Grande, 1844 – Porto Alegre, 1904), atuou em diversas esferas, dentre elas, como colaborador do periódico crítico, literário e noticioso *Atualidades* (1867) e do primeiro periódico republicano *A Imprensa*, fundado por ele e seu irmão Apeles Porto Alegre (1878); professor nos seguintes estabelecimentos: Colégio do Dr. Ciro José Pedrosa e Padre Massa (1867), Colégio Porto Alegre fundado por ele e seu irmão Aquiles Porto Alegre (1868), Colégio Rio-Grandense fundado por ele seu irmão Apeles Porto Alegre (1870) e Instituto Brasileiro que fundou com Hilário Ribeiro (1876); autor de diversos textos literários, alguns como, *Bromélias* (poesia, 1874), *Epidemia Política* (teatro, 1882), *O Vaqueano* (romance, 1872) – MOREIRA, Maria Eunice. **Apolinário Porto Alegre**. Porto Alegre: IEL, 1989.

como poesia, conto, romance e teatro, além de ensaios em que eram discutidas questões ligadas à literatura e filosofia e crônicas sobre os fatos culturais relevantes que ocorreram na cidade e no país. Cada mês um escritor assumia a função de cronista, de modo que havia uma alternância entre seus vários membros. Aliás, os homens que mais contribuíram com a Revista do Partenon Literário eram, ordenados pelo número de colaborações: Apolinário Porto Alegre, Aquiles Porto Alegre, José Bernardino dos Santos, Hilário Ribeiro, Caldre e Fião, Apeles Porto Alegre, Damasceno Vieira, Múcio Teixeira, Francisco Antunes de Luz, Aurélio Veríssimo de Bittencourt, Alberto Coelho da Cunha, Vasco Araújo e Silva, Augusto Rodrigues Totta, Silvino Vidal, Gonçalves Júnior, Nicolau Vicente Pereira e José de Sá Brito (HESSEL, 1976, p. 19).

Praticamente todos os escritores que pertenciam ao Partenon produziram textos teatrais, inclusive alguns foram encenados na época. Os escritores dessa agremiação escreveram dramas, a maioria dos textos, e comédias. No estudo *Partenon Literário e sua obra* (HESSEL, 1976), Ari Martins faz uma breve análise de quatro dramas publicados na *Revista do Partenon Literário* entre 1872 e 1875, são eles: *Risos e Lágrimas* (1872), de Hilário Ribeiro, *Os Filhos da Desgraça* (1874), de Apolinário Porto Alegre, *Ladrões da Honra* (1874) e *A Grupiara* (1874), de José de Sá Brito:

O trecho de qualquer desses dramas é encadeado principalmente em torno das complicações de família que tanto tocavam os amantes da literatura folhetinesca: são pais que renegaram os filhos e os encontram nas cenas culminantes, amantes que na hora suprema vêm a saber que são irmãos, criaturas que tiveram seu quinhão de abundância e são reduzidas à miséria por agiotas e exploradores de sua boa fé e – invariavelmente – antes que, antes da descida do pano sobre o ato último, vão ter, se virtuosos, seus dons reconhecidos e, se perversos, seus defeitos punidos (MARTINS, 1976, p. 43).

Os dramas analisados seguem a mesma estrutura, cuja finalidade era transmitir um ensinamento ligado à ideia de ordem e moral. A construção da ação e das personagens era carregada de sentimentalismo. Para exemplificar melhor os conceitos sobre teatro que norteavam os escritores do Partenon, cita-se um trecho da “Crônica Teatral”, de Apolinário Porto Alegre, publicado no periódico *Rio-Grandense*, em 1870:

O teatro banha sempre suas origens no ansiar das gerações em dúvidas tremendas, nas epilepsias morais que após o esbracejar em convulsões terríveis trazem o palor da febre para a frente e o desânimo desesperador do moribundo para o espírito: intermitências que desterram o sorriso da existência e curvam a frente a sérias meditações<sup>115</sup>.

<sup>115</sup> *Rio-Grandense*. Rio Grande, p. 01, 25 de set. de 1870.

Para Apolinário, o teatro – as produções dramáticas que o jornalista considera de alto valor estético – sempre nasce em momentos de tensão, de ressignificação de costumes e valores. Por isso, o texto dramático tem a função de expor as questões problemáticas do período, com a finalidade de fazer o espectador refletir sobre as atitudes e pensamentos adequados socialmente. Essa seria, a seu ver, a magnitude do bom teatro, aquele que ensina e transmite valores elevados.

Embora Qorpo-Santo fosse coetâneo ao Partenon Literário, não existe prova de que houve uma ligação entre ele e tais escritores. Pelo contrário, Qorpo-Santo, em sua *Ensiqlopédia*, acusa de ter tido uma peça sua roubada por um dos membros do Partenon: “Furtarão-me durante o tempo em que estive na Corte – um drama em cinco atos; um dos quais, vi depois representado em nosso teatro, envolvido em produção semelhante de um membro do Parthenon Literário estabelecido nessa cidade” (QORPO-SANTO, volume I, 1877, p. 184).

Os escritores que pertenciam ao Partenon Literário atuaram como divulgadores dos ideais republicanos e de preceitos literários ligados à ideia de ordem e moral. Nos textos teatrais produzidos pelos membros da agremiação, a estrutura dramática deveria alinhar-se aos dramas ou tragédias. A dramaturgia qorpo-santense, ao contrário, apesar de possuir um fundo moralizante, estava mais alinhada aos gêneros populares, abusando dos elementos oriundos do baixo-cômico. A postura política de Qorpo-Santo era monarquista, contrária, pois, aos ideais de república defendidos naquele espaço. Muito além da suposta insanidade do escritor, as ideias e a forma como concebia sua literatura poderiam ser fatores determinantes para seu afastamento do que era produzido no Partenon Literário.

## 2.7. *E DEPOIS DA GUERRA, ESPETÁCULOS ALEGRES DOMINAM A CENA CULTURAL:*

Nos anos iniciais da década de 1870, a vida cultural de Porto Alegre animava-se novamente e a capital gaúcha passa a receber espetáculos diversos. Tanto as encenações de teatro “sério” quanto apresentações de entretenimento cativaram o público.

A Companhia Espanhola Dramática de Zarzuelas<sup>116</sup>, liderada por José Gambin, apresentou-se em três temporadas, nos anos de 1872, 1876 e 1877, no Teatro São Pedro. O repertório era alegre e convidativo. Na primeira turnê foram encenadas peças como *As Filhas de Eva são o Diabo*, de Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo e Luis Mariano de Larra, *O Jovem Telêmaco*, de Eusebio Blasco e José Rogel e *Morrem Todos*, “chistosa ópera, tipo paródia trágico-burlesca, em cujo desenlace os atores gozavam do privilégio de escolher à vontade a melhor maneira de desencarnar a cena” (FERREIRA, 1956, p. 136). Os ingressos custavam caro (por conta da estrutura onerosa dos espetáculos) e as primeiras encenações foram marcadas por um número escasso de espectadores. Contudo, com a redução do preço das entradas, a plateia porto-alegrense passou a prestigiar, pelo menos na primeira temporada, as apresentações da companhia:

Se a Companhia de Zarzuelas pudesse viver só de elogios, D. José Gambin e seus companheiros teriam permanecido entre nós pelo menos seis meses, como costumavam fazer outros conjuntos. Mas como isso não lhe era possível, em meados de fevereiro [1871] dá por finda a sua visita a Porto Alegre (FERREIRA, 1956, p. 137).

Apesar de bem-recebida pelo público e pelos críticos, na temporada de 1871, a Companhia de Zarzuelas tinha grandes despesas com seus espetáculos. Por isso, acabou prejudicando-se financeiramente ao diminuir o valor dos ingressos. A plateia porto-alegrense, apesar de afeita a essas apresentações, preocupava-se com o valor gasto em entretenimento.

Ainda na linha dos espetáculos mais alegres, citam-se as inúmeras companhias circenses que passaram por Porto Alegre na década de 1870, como o Circo Americano (1870); Circo Olímpico, Companhia Real Japonesa e The New York Minstrels Opera-Bufo Company, todos no ano de 1873; Circo Universal (1875), dirigido por Albano que, depois dos inúmeros sucessos das apresentações circenses, constrói um picadeiro permanente na Praça Conde d’Eu (atual Praça XV de Novembro), logrando certo sucesso no começo, mas extinguindo-se no final do ano.

Em 1875 e 1876, encenou-se na capital da província comédias de escritores gaúchos pertencentes ao Partenon Literário, como *File-O* (escrita em 1875 e encenada

---

<sup>116</sup> “Gênero musical tipicamente espanhol, tanto pela forma (diálogos intervalados com canções ou pequenos conjuntos), como pelo assunto, em geral cômico ou burlesco, com evidentes aproximações com a *opera buffa* italiana, a ópera *comique* francesa, o *singspiel* alemão e o musical *play inglês*” (GUINSBURG et al. 2009, p. 349).

em 1876, no São Pedro), de José de Sá Brito<sup>117</sup>, e *Por Causa de uma Camélia* (1876), de Artur Rocha<sup>118</sup>.

A primeira comédia, *File-O* satiriza as autoridades locais por meio da personagem de Nico, um delegado ignorante e confuso, também apelidado como Arrasa-Mundo. A autoridade busca o assassino do personagem de Luís Pinto. Nico pretende realizar essa prisão, para obter o prestígio junto ao Presidente da Província. Os diálogos da peça são recheados de trocadilhos, os personagens são estereotipados, como o tatibitate Candinho, e o velho medroso e entusiasmado pelos romances franceses, Escrivão Sozimbros. O próprio delegado Nico, um homem covarde e ganancioso que, apesar de ser uma autoridade, não é respeitado por ninguém. José de Sá Brito abusa dos equívocos, tanto da linguagem quanto das situações, que geram comicidade. Por exemplo, como na conversa entre Nico e Sozimbros:

NICO e SOZIMBROS.

NICO – Diga-nos, senhor escrivão, com que autorização você escreveu aí nesse livro o nosso sinal?

SOZIMBROS – Mas saberá vossa senhoria que eu nada escrevi.

NICO – Nada escreveu? O senhor então não é escrivão?

SOZIMBROS – Saberá vossa senhoria que sim. Mas este livro é escrito por Otávio Folheto.

NICO – Pois nós queremos ver esse folheto.

SOZIMBROS – Mas este, senhor, é encadernado.

NICO – Folheto encadernado, seja quem for... Queremos conhecer esse homem.

SOZIMBROS – Mas ele é francês, está na França, e é impossível vossa senhoria vê-lo, até faz um mau efeito moral.

NICO – Efeito... Heim? Moral... Heim?

SOZIMBROS – Queira vossa senhoria me desculpar.

NICO – Sim, sim. Mas esse livro?

SOZIMBROS – É um romance francês.

NICO – Você também sabe francês?

SOZIMBROS – Mas é em português.

NICO – Ah! É francês em português. Agora compreendemos.

(FISCHER, 2015, p. 140).

O desconhecimento da pronúncia correta da língua francesa faz com que o famoso escritor Octave Feuillet transforme-se em Otávio Folheto. Erro que demonstra a

<sup>117</sup> José de Sá Brito (1844-1890), Dramaturgo, romancista e membro do Partenon Literário.

<sup>118</sup> Artur Rodrigues da Rocha (1859-1888), escritor e jornalista, atuou em diversos periódicos, como *Álbum de Domingo* (Porto Alegre), *O Artista* (Rio Grande) e *Correio da Tarde* (Porto Alegre). Membro do *Partenon Literário*. Escreveu dramas e comédias que obtiveram sucesso nos palcos de várias cidades brasileiras, como Maranhão e Rio de Janeiro. Arthur Rocha apesar de ter obtido certa visibilidade no meio teatral brasileiro oitocentista, sua obra dramática possui pouca visibilidade nos estudos historiográficos do século XX. Com o intuito de trazer novas informações sobre esse escritor e sua produção teatral, cita-se a pesquisadora Renata Romero Geraldine que desenvolve a pesquisa de mestrado “Teatro e Abolição: a dramaturgia de Arthur Rocha” (IEL/UNICAMP – FAPESP), cuja finalidade é analisar a construção das personagens negras em seus dramas em diálogo com a discussão abolicionista da época.

ignorância de Sozimbros sobre a língua, e de Nico que desconhece o autor. Os enganos provocados pela falta de conhecimento dos homens provoca o riso, deixando clara a insipiência de ambos. Já o título da peça afirma o lado equivocador de Nico que, em sua missão para encontrar o assassino, recebe uma carta e confunde a palavra “filho” com “file-o”, do verbo filar (prender, agarrar a força). Então, ao confundir tais palavras, manda prender, erroneamente, o homem que lhe entregou a carta.

Em *Por causa de uma camélia* ou *Marido por meia hora*, Artur Rocha cria um enredo em que a jovem Clara engana Armando. O rapaz, como forma de galanteio, oferece uma camélia à moça. Mas Clara, não contente com os gestos sedutores de Armando, decide mentir que é casada com Félix, seu amigo. A ação, curiosamente, transcorre num suntuoso baile do Rio de Janeiro e não de Porto Alegre, apesar de as três personagens serem do Rio Grande do Sul. Ao final, Armando e Clara descobrem que são primos, vítimas de uma contenda familiar que os separou. Diante de tal fato, resolvem se declarar e Félix admite ter sido o “marido por meia hora”. A comédia em questão utiliza o recurso do engano como fonte de comicidade, em que há um pacto entre Clara, Félix e o público, este último torna-se cúmplice das mentiras contadas pela jovem.

*Por causa de uma camélia* ou *O marido por meia hora* foi encenada na Sociedade Dramática Porto-alegrense Luso Brasileira, criada em 1875 com o intuito de apresentar peças de teatro produzidas por seus sócios. Era um espaço voltado para a produção dramática local. Como ocorreu com o dramaturgo Artur Rocha que estreou seu primeiro drama, *O Filho Bastardo* (1876), no salão de tal agremiação.

## 2.8. ATRIZES FAMOSAS EM PORTO ALEGRE: ISMÊNIA DOS SANTOS E LUCINDA SIMÕES

A vinda de importantes atrizes do século XIX, como Ismênia dos Santos e Lucinda Simões, obteve sucesso de público e crítica, confirmando a cidade de Porto Alegre como uma importante rota cultural do Brasil nos oitocentos.

A jovem atriz Ismênia dos Santos aportou em terras porto-alegrenses, em 1872. O repertório apresentado por ela e os outros atores, no Teatro São Pedro, contava com as peças *A Morgadinha de Val Flor* (1869), de Pinheiro Chagas e *Os Miseráveis* (1870), de Victor Hugo, além das novidades que não haviam sido encenadas na capital, “*Fernanda e Diabos Negros*, de Saudou, *Fru-Fru*, de Meillac e Malley, *Anjos da Meia-Noite*, de Barrière e Pluvier, *Os Piratas da Savana*, de Bourgeois e Dugur – Ismênia,

que pela primeira vez nos visita, desperta logo o interesse do público, curioso de conhecer-lhe os talentos artísticos” (FERREIRA, 1956, p. 138). A crítica animou-se com o repertório e a técnica de interpretação da jovem atriz, já o público, animado, lotava as sessões. Os novos dramas apresentados suscitaram calorosos debates dos críticos locais acerca da estrutura do drama moderno.

A temporada de Lucinda Simões ocorreu em 1877. A atriz apresentou-se pela Companhia Dramática de Furtado Coelho, ator já conhecido da capital gaúcha e marido de Lucinda. As peças apresentadas no Teatro São Pedro agradaram aos críticos e ao público. Como *Romance de Um Moço Pobre*, de Octave Feuillet, *Demi-Monde*, de Alexandre Dumas e *Os Lázaros*, de Lino Assunção:

Certo folhetinista da cidade, citando vários críticos franceses, como Jules Janin, Paul de Saint Victor e François Sarcey, trata longamente do teatro. E, sobretudo, do desvirtuamento da verdadeira arte cênica no país, a qual, segundo a sua opinião, descera ao baixíssimo nível dos *Cafés Cantantes* – os famosos *Alcazares!* – com ceias opíparas e desregramentos inconcebíveis, para terminar exclamando: Furtado Coelho, entretanto, lutando mesmo sem apoio, contra semelhante degradação, eleva o teatro às alturas em que deve pairar a arte suprema! (FERREIRA, 1956, p. 168).

A referência de devassidão, apontada pelo jornalista (de nome desconhecido), era o Alcazar Lírico, inaugurado em 1859, na corte. O Alcazar apresentava espetáculos de puro entretenimento com bailarinas francesas. A companhia de Furtado Coelho colocava-se, então, como o caminho ideal para os apreciadores do bom teatro, da arte dramática edificante. Observa-se nos discursos críticos sobre o teatro da época uma segregação entre o que era considerado de qualidade (civilizatório e edificante) e o resto, considerado menor por não ter as mesmas aspirações edificantes.

Essa dualidade exacerbada conduziu durante algum tempo a forma de se analisar o entretenimento que ocorria no século XIX. As produções dramáticas que não atendiam ao propósito da arte que ensina e educa, passaram despercebidas pela historiografia teatral brasileira, sobrando apenas alguns representantes pontuais dos gêneros mais alegres ou cômicos, como Martins Pena e Arthur Azevedo.

Enquanto os defensores da arte dramática instrutiva se deleitavam com as peças da companhia de Furtado Coelho, Qorpo-Santo imprimia seus livros. Em 1877, o escritor abriu uma tipografia para publicar todos os seus textos, literários ou não. Por ser um homem de posses, Qorpo-Santo pôde dar-se a oportunidade de imprimir quaisquer textos, sem esperar pelo crivo dos críticos da época.

## 2.9. AS CRÍTICAS A QORPO-SANTO:

Apesar de ter e ser ignorado pelos escritores e jornalistas da época, Qorpo-Santo não passou despercebido. Sua obra dramática obteve juízos ruins por parte da crítica. Os críticos gaúchos que defendiam uma determinada forma de realizar o teatro viram nas peças de Qorpo-Santo elementos de gêneros distintos que provocaram certa “caoticidade” para o entendimento de sua obra dramática.

O periódico de Porto Alegre, *Álbum de Domingo*<sup>119</sup>, publicou em 1878 algumas menções aos textos literários de Qorpo-Santo, em que menosprezava sua produção literária. O corpo de colaboradores desse periódico era formado por membros do *Parthenon Literário*. A crítica publicada em 06 de outubro de 1878, na coluna “Revista Teatral”, assinada por K-Zeca (Artur Rocha) afirma que:

Teria sido uma boa despedida, a da companhia, se não nos tivessem impingido os três “homens vermelhos”, que não sabemos por que se tornam mais recomendáveis: se pela profusão de ferimentos, duelos, assassinatos, crimes, ou se pela ‘nitidez’ e ‘clareza’ do enredo. Como aquilo só as comédias do Qorpo-Santo (*Álbum de Domingo*, 1878, p. 212).

Ao criticar uma peça apresentada por uma companhia que há pouco deixara Porto Alegre, o crítico traça uma analogia entre a sequência desorganizada dos acontecimentos da peça e a estrutura das comédias de Qorpo-Santo, salientando a visão caótica de sua dramaturgia para seus coetâneos.

A *Ensiqlopédia* de Qorpo-Santo, em outra passagem do mesmo periódico, na coluna “A Semana” do dia 12 de junho de 1878, era apontada ironicamente como uma obra que serviria para instruir: “Quem quiser educar as filhas, com bons princípios e moral, dê-lhes ler Teófilo [sic] Gautier ou Paulo de Kock; Quem for amante da leitura instrutiva, amena, criteriosa e sensata compre os livros de Corpo Santo” (*Álbum de Domingo*, 1878, p. 46). A crítica elenca ironicamente as “serventias” de algumas obras, como os livros de Théophile Gautier e Paul de Kock, considerados imorais. Daí o chiste do jornalista ao afirmar que tais escritores servem para educar as mulheres. No caso de Qorpo-Santo, a estrutura da *Eniqlopédia*, bem como as ideias nela contidas, é caracterizada como “amena, criteriosa e sensata”. Ou seja, exatamente o contrário do que se pensava da obra à época. Tais apreciações parecem ter sido decisivas e

---

<sup>119</sup> Periódico de Porto Alegre, fundado em 1878 e extinto em 1879, em que eram defendidas as tendências estéticas modernas, como parnasianismo, realismo, naturalismo. (DAMASCENO, Athos. **Imprensa Literária em Porto Alegre no século XIX**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975)

fundamentais na atribuição de um rótulo negativo aos textos de Qorpo-Santo por parte dos letrados sulinos. A crítica deles reforçou o menosprezo de outros escritores para com a obra literária de Qorpo-Santo.

As informações contidas nesse capítulo demonstram a amplitude do universo cultural em que Qorpo-Santo estava inserido, no qual havia um fluxo grande de espetáculos dos mais variados gêneros, desde a tragédia até pantomimas circenses. Pesquisar o movimento artístico das cidades torna-se uma alternativa para abranger o olhar sobre o teatro brasileiro oitocentista, compreendendo que os palcos do país foram ocupados por diversas manifestações artísticas numa sequência que não obedece ao tempo das escolas literárias, como romantismo, realismo etc. Entender o ambiente em que Qorpo-Santo formou seu perfil artístico, as tendências com as quais poderia ter tido contato e as possibilidades oferecidas pelo contexto para a criação de sua obra, oferece subsídios que ajudam a compreender o ambiente em que o escritor se formou como leitor, espectador e dramaturgo.

Enquanto a investigação da imprensa recupera o ambiente sociocultural que enfeixa a produção de Qorpo-Santo, a leitura verticalizada de seus escritos compilados nos volumes de sua *Ensiqlopédia* permite tecer considerações quanto às orientações ideológicas do escritor que se encontram em sua dramaturgia. No próximo capítulo, cujo objetivo é apresentar sua *Ensiqlopédia*, pretende-se evidenciar a identidade autoral Qorpo-Santo, buscando compreender os pontos de integração entre os seus variados escritos.

### 3. ENSIQUOPÉDIA: UMA CHAVE DE LEITURA PARA O PENSAMENTO LITERÁRIO DE QORPO-SANTO

Enquanto me durar a vela  
e os pensamentos me forem ocorrendo,  
irei escrevendo...  
– o medo é a pior moléstia que há!  
(*Ensiqlopédia*, volume VIII, p. 10)

#### 3.1. A ENSIQUOPÉDIA DE UM TAL JOZÉ

Reunida em nove volumes, dos quais apenas seis foram encontrados, a *Ensiqlopédia* ou *Seis Mezes de huma Enfermidade*<sup>120</sup> contém todos os escritos de Qorpo-Santo. Fragmentada e desordenada em alguns trechos, o material preserva seus pensamentos, bem como todos os textos literários produzidos por ele. Por meio dessa obra, o grande público obteve conhecimento da produção dramática de Qorpo-Santo, pois não há nenhum indício de que suas peças tenham sido encenadas no século XIX.

Segundo informações colhidas por Guilhermino César, Qorpo-Santo fundou uma tipografia com seu nome em 1877, na cidade de Porto Alegre<sup>121</sup> e nesse estabelecimento imprimiu quase toda a coleção de sua *Ensiqlopédia* ou *Seiz Mezes, de huma Enfermidade*<sup>122</sup>. As informações sobre quantos volumes foram impressos e como ocorreu a distribuição desse material são imprecisas. Na capa do segundo volume consta o preço de 5\$000 (cinco mil réis); porém, há um texto em que o escritor indica que publicou toda sua obra gratuitamente<sup>123</sup>. A falta de outros dados dificulta afirmar se essa coleção foi ou não paga. Sabe-se, no entanto, que esses livros obtiveram uma pequena circulação na época e posteriormente ficaram no anonimato. Ao longo do século XX, os

<sup>120</sup> Neste capítulo, serão mantidas a ortografia e a pontuação original dos textos presentes na *Ensiqlopédia*, visto que Qorpo-Santo criou uma ortografia própria que foi aplicada a seus escritos. Entende-se que essa ortografia seja um traço importante de sua escrita e reformulá-la restringiria seu teor. A intenção é ouvir/ler Qorpo-Santo da maneira como ele quis se expressar, sem repetir o que os periódicos da época fizeram, pois, segundo ele: “Não ha jornal, por exemplo, em que suas moscas não se queiram meter a transtornar algumas vezes o que escrevo: ora alterando palavras, letras, e até orações inteiras! Sempre zangado com esta multiplicação inutil de trabalho, já jurei, já protestei também (...)”. (QORPO-SANTO, volume VIII, 1877, p. 05).

<sup>121</sup> “Em 1877, conforme termo de responsabilidade existente no Arquivo da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, abria-se na cidade uma tipografia, à Rua General Câmara. Seu proprietário José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, requereu a respectiva autorização alegando que tal oficina se destinava a imprimir obras de sua autoria.” (CÉSAR, 1969, p. 41)

<sup>122</sup> O volume I foi impresso na tipografia *Imprensa Literária*.

<sup>123</sup> “Publiquei todas as minhas obras – gratuitamente.” (*Ensiqlopédia*, volume II, 1877, p. 49)

volumes foram recolhidos em casas de abastadas famílias gaúchas<sup>124</sup> e reunidos pelo pesquisador Júlio Pettersen; os quais, após sua morte, foram doados à biblioteca de obras raras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Apesar de os trabalhos que versam sobre a fortuna crítica do escritor citarem a *Ensiqlopédia*, poucos exploraram a relação desses escritos com sua obra dramática. O fato de a leitura desses textos transmitir a impressão de que eles estão distribuídos aleatoriamente, sem obedecer a uma ordem coerente, resulta em certa dificuldade para o entendimento desses livros:

Fragmentou sua visão das coisas e do mundo nos milhares de pequenos “verbetes” [...]. Cada um desses “verbetes”, que se apresentam misturados temática e formalmente, tirou do conjunto da *Ensiqlopédia* qualquer caráter narrativo. Ou seja: ela não possui princípio, nem meio, nem fim, no sentido de uma sucessão organizada e necessária de textos (AGUIAR, 1975, p. 70).

É inegável o caráter peculiar da *Ensiqlopédia* que, embora pelo nome remeta a uma ordenação de assuntos, não adota uma lógica para organizar a sequência dos escritos apresentados. Sonhos, receitas culinárias, poemas, cartas para as filhas, reflexões sobre a sociedade etc., misturam-se e confundem o leitor que busca uma progressão linear entre os textos ou um fio condutor explícito que os una. A forma de composição da *Ensiqlopedia* sugere que a disposição do texto não tem o mero propósito de transmitir informações e referências (como se espera de uma enciclopédia comum), mas atende a um princípio de organização muito particular, possivelmente orientado pela intenção de gerar efeitos de surpresa e estranhamento; efeitos, em alguma medida, artísticos, o que permitiria a leitura da *Ensiqlopedia* como algo semelhante a uma obra literária.

Assim, os estudos que se dedicaram à “decifração” desses livros usaram como metodologia autores que abordam o conceito de linguagem e suas relações com a literatura<sup>125</sup>. Como exemplo, pode-se citar a dissertação de Silvane Carozzi, intitulada *O Qorpo-Santo da escrita: o projeto ensiqlopédico de José Joaquim de Campos Leão*<sup>126</sup>,

<sup>124</sup>Além do volume IV, que pertencia à biblioteca do advogado Dário de Bittencourt, outro volume foi encontrado na biblioteca de Joaquim Francisco de Assis Brasil, no Castelo de Pedras Altas-RS e na biblioteca de Olyntho Sanmartin.

<sup>125</sup>Podemos citar também os estudos: MARQUES, Maria Valquíria Alves. Escritos sobre um Qorpo. São Paulo: Annablume, 1993; SÁ, Lileana Mourão Franco de. Um manto Bakhtiniano cobrindo um Qorpo-Santo: Re(ler) a dramaturgia de José Joaquim de Campos Leão (1829-1883). Araraquara (SP): UNESP/FCLAr., 2005.

<sup>126</sup>CAROZZI, Silvana. **O Qorpo-Santo da escrita: o projeto ensiqlopédico de José Joaquim de Campos Leão**. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

em que analisa a escrita de Qorpo-Santo embasada pelas ideias desenvolvidas por Maurice Blanchot<sup>127</sup> sobre literatura. Antes de iniciar sua argumentação, a autora faz uma breve conceituação do termo “enciclopédia”:

Uma consulta ao dicionário permite-nos encontrar uma menção à origem do termo *enciclopédia*, latinizado a partir do grego *eu-kuklios paidéia* e que significa, etimologicamente, o círculo (*Kuklios*) perfeito (*eu*) do conhecimento ou da educação (*paidéia*), o ciclo ou percurso completo da aprendizagem e da educação. Na sua forma moderna, a palavra é um neologismo do século XVI. Foi pela primeira vez usada, em inglês, por um autor obscuro, Sir Thomas Elyot (1531), em *Boke of the Governour*. Encontramos ainda outras acepções da palavra *enciclopédia*: “conjunto de todos os conhecimentos humanos”; “obra que reúne todos os conhecimentos humanos ou apenas um domínio deles e os expõe de maneira ordenada, metódica, seguindo critério de apresentação alfabético ou temático”; há ainda o significado “enciclopédia viva”, designando “indivíduo de vasto saber, dicionário ambulante”. O dicionário ainda faz referência à célebre *Encyclopédie*, do séc. XVIII, escrita por Diderot e D’Alembert, com a participação dos escritores filósofos Montesquieu, Voltaire e outros (CAROZZI, 2008, p. 10).

Para a pesquisadora, a maneira como a linguagem é exposta na *Ensiqlopédia* oferece subsídios para repensar a própria estrutura de seus textos, pois nela o escritor cria um pensamento que se organiza de forma singular, rompendo a barreira entre o real e o ficcional. Assim, Qorpo-Santo, ao mesclar textos que pertencem a gêneros distintos e impondo uma forma particular de escrever, concebe uma narrativa que, segundo tal orientação, só terá uma “explicação dentro desse universo textual”:

A equivocidade do projeto enciclopédico de Qorpo-Santo subverte também as noções de identidade, espaço e tempo e, com isso, quebra nossas certezas e desorganiza nossa compreensão do mundo. Aponta-nos, como diz Foucault, para algo perturbador, colocando-nos no espaço flutuante do barco, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, fechado em si e, ao mesmo tempo, lançado ao infinito do mar. Nas peças de Qorpo-Santo e, de resto, em sua *Ensiqlopèdia*, a linguagem se distancia de si mesma, subvertendo o sentido comum e tranquilo que as coisas têm no âmbito do senso comum, como sugere Foucault. A linguagem se transporta para lugares inusitados, irrealis, fantásticos. São lugares inexistentes, flutuantes, heterotópicos (CAROZZI, 2008, p. 26).

Como considera Carozzi, em diálogo com as postulações de Foucault, o discurso da *Ensiqlopedia* coloca-se em relação de choque com o senso comum; daí os escritos de Qorpo-Santo consistirem em um universo à parte, dotado de regras e lógica própria, em que o uso dos vocábulos e as estruturas textuais possuem sentidos e funções

---

<sup>127</sup> “Para Blanchot, na versão literária, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais entidades vazias, referindo-se ao mundo exterior. Aqui a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Sua realização só é possível em si mesma” (CAROZZI, 2008, p. 18).

únicas. Na *Ensiqlopédia*, depara-se com alternância de textos de natureza distinta a partir de cortes abruptos (depois de um poema pode vir um artigo de jornal ou uma receita culinária), que geram a impressão de disparidade e gratuitismo que permitem pensar na relação entre a obra de Qorpo-Santo e sua condição mental; em outras palavras, as particularidades da *Ensiqlopédia* fazem com que pese sobre a obra o estigma da loucura. Tais traços distintivos, contudo, antes de afastarem as criações de Qorpo-Santo da literatura legítima, parecem atestar exatamente sua literariedade. Com efeito, Foucault reconhece que “entre a loucura e a obra, a linguagem é o lugar vazio e pleno de sua mútua exclusão, é a linguagem que transgride os limites da razão, que permite construir uma obra que é, ao mesmo tempo, ausência de obra” (FOUCAULT *apud* MACHADO, 2005, p. 45-46). Isso permite inferir que a própria linguagem artística, por estar prenhe de singularidades e dotada de lógica e organicidade únicas, subverte os modelos lógicos e racionais comuns.

Ao fugir da enunciação de referências imediatas (como ocorre nos textos não artísticos), a linguagem da literatura se assume como universo relativamente autônomo, discurso de exceção frente aos discursos racionais. É nesse ponto que loucura e literatura se aproximam. Desse modo, quando se trata da criação literária de um autor considerado louco, como o caso de Qorpo-Santo, os limites entre intencionalidade artística e os efeitos de uma condição mental particular são difíceis de serem definidos, e, de certo modo, a busca de estabelecer tais limites surge como obstáculo à interpretação da obra. Seja motivada por loucura ou intenção artística, a *Ensiqlopédia* surge como obra dotada de uma disposição particular que resiste à interpretação reducionista que reputa sua natureza e estrutura à condição de mero produto de delírios. Pode-se dizer que os textos presentes na *Ensiqlopédia* (poesia e teatro, por exemplo) devem ser compreendidos para além da loucura do escritor, visto que, apesar de a linguagem de Qorpo-Santo estar associada ao seu “estado de alienação”, o espaço literário permite que a linearidade instável de seus textos e/ou suas ideias fragmentárias façam sentido dentro de sua obra:

Na literatura não há encontro absoluto entre a obra e a literatura. A obra jamais encontra seu duplo finalmente dado. Por isso, ela é a distância que há entre a linguagem e a literatura, uma espécie de espaço de desdobramento. Esse espaço especular é o que se poderia chamar simulacro (FOUCAULT, 2005, p. 147).

Salienta-se a relação entre a literatura e a loucura, pois a leitura da obra de Qorpo-Santo, exclusivamente sob o prisma de sua condição mental, está sujeita a equívocos. Por exemplo, a consideração dos escritos de Qorpo-Santo como resultado de sua compulsão pela escrita, reconhecida pelos médicos de seu tempo, pode sugerir o automatismo e mesmo a displicência de seu processo criativo. Porém, diante da leitura atenta dos seis livros de sua *Ensiqlopédia* percebe-se que há uma concepção sobre a ordem em que os textos deveriam ser expostos e quais ideias e gêneros seriam trabalhados em seu teatro<sup>128</sup>.

Não há como negar que o desequilíbrio mental de Qorpo-Santo afeta, em alguma medida, sua escrita e sua vida como um todo, já que, ao ter sido considerado um “alienado”, Qorpo-Santo perde o prestígio dentro da sociedade gaúcha, passando de um respeitado professor a uma figura depreciativamente extravagante, e muitos de seus escritos, inclusive os literários, testemunham essa condição. Contudo, entender como a “loucura” ocorreu na vida de Qorpo-Santo, ou seja, quais eram os reais sintomas dessa alienação ou como seu comportamento mudou depois da doença, ou, ainda, o que em seus escritos é oriundo de suas idiossincrasias mentais e o que era programado, encerra questões difíceis de serem respondidas, visto que não há muitas informações sobre esse aspecto da vida do escritor, a não ser os laudos que constam na própria *Ensiqlopédia*.

O intuito dessa pesquisa é procurar um distanciamento, dentro do possível, da ideia de que os textos de Qorpo-Santo são produtos acidentais, relacionados à condição psicológica particular do escritor. A hipótese sugerida é de que seus escritos nascem, também, de um contexto cultural específico e são concebidos prévia e conscientemente; havendo, pois, intencionalidade e pelo menos o esboço de um programa que articula as diversas formas de expressão que conferem corpo à *Ensiqlopédia*. Quanto à forma inusitada que possui sua produção literária, o próprio Qorpo-Santo a reconhece e justifica “Não gosto de redículas imitações! Agradam-me muito mais – as invenções” (QORPO-SANTO, 1877, vol. I, p. 172).

Os escritos de Qorpo-Santo, assim, parecem filiar-se a uma orientação insubmissa a modelos e, considerando-se tanto o título que os enfeixa, *Ensiqlopédia*, quanto seu conteúdo, constata-se haver na obra a reiteração de temas e certa unidade de

---

<sup>128</sup> Não é somente em seu teatro que Qorpo-Santo teria pensado previamente; pode-se dizer também que sua poesia e suas crônicas obedecem a um “plano” estético concebido por ele; porém, como o enfoque dessa pesquisa é analisar sua dramaturgia, não trabalharemos essas questões em seus outros textos literários.

assuntos que traduzem senão uma visão integrada, ao menos trazem fortes traços de unidades de pensamento. As peças de Qorpo-Santo veiculam situações cômicas absurdas, um conteúdo sentencioso, revestido por clara orientação moral; suas impressões particulares da vida, de sua condição mental e de seu meio, presentes em textos de natureza diversa, como diários e comentários críticos, versam assuntos de interesse público, como os costumes, a política etc. Em suma, a despeito da forma singular com que se organiza e do lastro cômico que permeia muitos de seus escritos, a *Ensiqlopédia* parece conter uma intenção de contribuir para o melhoramento da sociedade por meio da escrita e difundir ideias consideradas, por Qorpo-Santo, úteis e, talvez até edificantes. Essa intenção talvez leve Qorpo-Santo a tratar o conjunto de seus escritos como obra de espírito ilustrado – daí, possivelmente, lhe vem a sugestão de nomeá-los como uma enciclopédia, em referência aos importantes trabalhos filosóficos da França iluminista.

### 3.2. *DIVULGANDO AO MUNDO (?) SUAS IDEIAS*

O historiador Robert Darton em *O Iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia (1775-1800)* faz um levantamento do processo de publicação da *Enciclopédia*, de Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert, demonstrando como os livros originais foram modificados por editores e/ou revisores sob influência do mercado editorial que o tornou um *best-seller*, na França:

*A Enciclopédia* começou como um produto de luxo limitado principalmente à elite da corte e da capital. Mas depois de assumir uma forma mais modesta e de seu preço baixar até as possibilidades da classe média, ela se disseminou pela *bourgeoisie d’Ancien Régime*, uma burguesia que vivia de rendas, cargos públicos e serviços, e não da indústria ou do comércio. A burguesia capitalista moderna também tinha poder aquisitivo à altura da *Enciclopédia*, e alguns comerciantes esclarecidos de fato a compraram, porém foram tão poucos que se tornam insignificantes em comparação com os *privilégiés* e profissionais liberais, que adquiriram a maioria das cópias (DARTON, 1996, p. 406).

Apesar de muitas das ideias iluministas não estarem consonantes às de Qorpo-Santo – enquanto a corrente filosófica defendia o liberalismo, o pensamento amparado pela razão, o não absolutismo etc.; o escritor brasileiro era conservador, monarquista, possuía um pensamento amparado em ideais religiosos de orientação católica etc. –, a *Enciclopédia* dos iluministas franceses parece ter sido tratada como

modelo de obra dotada de dignidade intelectual, já que está entre os livros formadores do modelo de sociedade esclarecida, valorizada no século XIX, tendo contado com grande circulação no mercado editorial internacional e brasileiro no século XIX. Além disso, alguns princípios iluministas associam-se à maçonaria, associação à qual Qorpo-Santo esteve vinculado:

A maçonaria instalou-se oficialmente no Brasil nos primeiros anos do século XIX, no rastro da penetração das correntes de pensamento europeias, iluministas e liberais tornando-se, a partir de então, um referencial político e cultural, adepto desse ideário e participando ativamente de alguns dos principais acontecimentos de nossa história (COLUSSI, 2003, p. 51).

Aliás, entender o escritor dentro dessa ordem, suscita questões interessantes, que favorecem o entedimento sobre a cadeia das relações sociais que Qorpo-Santo mantinha. Por meio do estudo *A Maçonaria gaúcha no século XIX*, de Eliane Lúcia Colussi, entende-se que tal associação foi um importante espaço para a divulgação da cultura da província, já que vários de seus membros atuavam no jornalismo e no magistério, o que lhes permitia propagar em suas áreas de atuação ideais culturais alinhados ao pensamento maçônico. De acordo com Colussi, “Os maçons gaúchos foram receptores de muitos elementos históricos regionais e produtores de um projeto político e cultural nem sempre bem-acabado e perceptível pela própria sociedade gaúcha” (2003, p. 52). Pertencer à maçonaria conferia *status* aos seus membros, já que a ordem mantinha uma intrínseca relação com a política e, conseqüentemente, como o poder. Além disso, ao integrá-la, o indivíduo teria um contato maior com a cultura e o pensamento de outros lugares:

A maçonaria pode ter servido como um espaço privilegiado de homogeneização da elite gaúcha, naturalmente periférica por estar afastada dos centros decisórios mais importantes, isolada culturalmente dos polos produtores de cultura. Nesse contexto, a instituição propiciou o contato e a socialização entre os diversos segmentos da classe dominante regional, ligando o setor rural com o urbano. Ainda trouxe e difundiu informações políticas, culturais e ideológicas correntes no mundo, criando um espaço para o debate dessas questões, além de conferir *status* e prestígio aos seus membros por meio, entre outras estratégias, da proximidade com o poder, como, por exemplo, das nomeações a cargos políticos (COLUSSI, 2003, p. 283).

O fortalecimento do ideal anticolonialista e emancipatório, além da luta anticlerical, foram assuntos debatidos na maçonaria brasileira. Guiados, em sua maioria, por ideais iluministas, os maçons possuíam uma postura política liberal e tiveram uma intensa participação na articulação do movimento republicano no país:

Aliados e integrantes dos grupos políticos e de intelectuais liberais, os maçons adquiriram prestígio e influência em várias esferas da política e da vida social no Rio Grande do Sul. A fragilidade da Igreja Católica, tanto em nível nacional como no regional, conferiu expressão a esses grupos liberais e maçônicos, especialmente na formação e divulgação de um tipo de pensamento predominantemente laico, anticlerical e racionalista nos meios políticos e intelectuais (COLUSSI, 2003, p. 367).

Monarquista convicto e católico atuante, o escritor não comungava das posições laicizantes e anticlericais que nortearam tal ordem nos oitocentos. Para Qorpo-Santo, a maçonaria liga-se ao cristianismo por ser aquela uma forma de ajuda entre os fiéis, uma sociedade na qual era possível exercer um dos maiores preceitos cristãos: a caridade, conforme sugere ao afirmar que:

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 famílias, quando necessitados. Logo, esta não é mais hum dos muitos modos de exercitar aquela (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 26).

Aliás, para Qorpo-Santo, o Imperador Dom Pedro II não era um déspota, e sim, “um agraciado”<sup>129</sup> que organizava o país em bases religiosas – ponto fundamental para a admiração do escritor ante tal figura: “Fundou-se a Maçonaria em épocas bem remotas para socorrerem-se os irmãos contra o infame despotismo dos governos de então” (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 56).

Segundo os preceitos defendidos e discutidos em sua *Ensiqlopédia*, a força do catolicismo deveria reger todas as instâncias sociais: política, familiar, os deveres dos homens etc. Por mais contraditório que pareça, Qorpo-Santo encontra na igreja católica a instituição que promoveria o progresso. Ao defender “Quero o catholicismo em toda a sua pureza” (Ibidem, volume II, p. 39), Qorpo-Santo estabelece um paralelo entre a ordem divina e a social; já que, segundo sua visão, seguir os dogmas da Igreja seria o mais adequado para que o país avançasse em termos de civilidade.

O pertencimento de Qorpo-Santo à ordem maçônica pode tê-lo colocado em contato com a *Enciclopédia* de Diderot, embora, como dito, o escritor mantivesse sua cosmovisão sob orientações religiosas. Mesmo sem haver uma resposta definitiva de que Qorpo-Santo leu a *Enciclopédia* de Diderot e d’Alembert, pode-se aproximar as obras pelo seguinte quesito: a ideia de ter um conjunto de livros em que fosse possível

<sup>129</sup> Qorpo-Santo dedica um poema ao Imperador intitulado *Hum Agraciado*: “Ó tu, ó meu Monarca Brasileiro/ Quando a penna meto no tinteiro/ Com a tentação de louvar-te/ Eu não sei porque parte/ Te-hei-de olhar/ Para me-honrar! – Sei que se, s'enche teu peito de amor/ Pelo povo brasileiro; de ardor/ Tu alma não esquece/ E n'ella – ancia cresce/ Para sublimar-o!/ Para felicitar-o!” (QORPO-SANTO, 1877, volume I, p. 66)

discorrer sobre diversos assuntos e propagar um manifesto filosófico. Apesar das modificações feitas pelos editores da *Enciclopédia* iluminista, a ideia original de colocar ao alcance do leitor todo o conjunto de conhecimentos derivados da razão foi mantida; já em Qorpo-Santo, mesmo que o objetivo inicial fosse uma compilação ao estilo enciclopédico, o resultado final foi bastante diferente.

Motivado pela ideia de que “são os meus escritos uma panaceia universal – encontram-se remédios para todas as enfermidades” (QORPO-SANTO, *Ensiqlopédia*, volume II, 1877, p. 41). Qorpo-Santo editou textos sobre os mais diversos assuntos. Por exemplo, os deveres do casamento; a defesa do regime monárquico no Brasil; a perspectiva católica que guiava os deveres de todas as relações sociais; os postulados que deveriam nortear a imprensa etc. Nota-se que o escritor quis, na essência, fazer algo próximo ao que fizeram os filósofos franceses, ou seja, divulgar amplamente suas ideias, como contribuição aos mais diversos setores da sociedade.

No caso de Qorpo-Santo, seus livros tiveram uma circulação pouco expressiva e suas ideias não foram bem recebidas pela sociedade gaúcha oitocentista. Contudo, o escritor era consciente de que apenas mediante a escrita seus pensamentos perdurariam: “Quando não convem, ou não pode algum sabio falar, escreve” (QORPO-SANTO, volume I, 1877, p. 39). E, mesmo não obtendo o reconhecimento naquele exato momento, suas ideias não seriam esquecidas. “Não é fácil – apagar hum homem que fala; que pensa; que escreve” (QORPO-SANTO, volume I, 1877, p. 147).

Talvez, por possuir uma organização difusa, a *Ensiqlopédia* ainda não tenha contado com uma edição definitiva, destinada ao grande público. A pesquisadora Denise Espírito Santo organizou o trabalho *Miscelânea Quiriosa*, que é o único, até o momento, em que constam trechos da *Ensiqlopédia* de Qorpo-Santo. Com capítulos sobre “Aforismos”, “Prosa satírica”, “Diário da corte”, “O marinheiro escritor, uma comédia”, Espírito Santo procura classificar tais escritos, dividindo as ideias de Qorpo-Santo em seções, com a função de ordená-los. Porém, não há uma explicação clara sobre quais critérios utilizou para traçar essa conexão e o motivo da escolha de alguns textos:

*Miscelânea quiriosa* é o nome dado ao oitavo volume da *Ensiqlopédia* de Qorpo-Santo e resolvemos adotá-lo na presente edição, por dizer tão bem sobre o caráter dos textos aqui reunidos: diversos e ao mesmo tempo curiosos. O preparo desta edição se propõe a ser uma versão mais panorâmica da sua obra, revelando algumas composições inéditas que se constituíram como mais significativas da sua produção literária. Criamos uma nova organização para os textos do escritor, com o propósito de sugerir um

roteiro de leitura contemplando as nove seções indicadas no sumário (ESPÍRITO SANTO, 2003, p. 10).

Ao “sugerir um roteiro de leitura”, a pesquisadora recomenda que é necessário estabelecer uma ordenação entre esses textos para que seja possível compreendê-los. Apesar de a *Ensiqlopédia* não obedecer a uma linearidade absoluta, em alguns trechos nota-se um princípio de organização; por exemplo, o volume quatro é dedicado somente ao teatro, já o nono volume possui uma seção sobre “Interpretações: pontos qe parecem qontraditorios no novo testamento de nosso senhor Jezusqristo”. No entanto, ao se analisar a obra integralmente, avalia-se que o conteúdo desses textos torna-se mais importante do que a busca por coerência entre as ideias apresentadas e sua sequência. O que parece mais importante, ainda, é que as informações presentes nessa obra auxiliam o entendimento do processo de criação de Qorpo-Santo, ampliando a compreensão sobre ele e sua produção literária:

Os trambulhões em que tenho vivido desde 1864 julho, até o prezente 1875 Setembro – obrigam-me a publicar o que hei escripto desde Julho de 1862 – sem ordem quanto as dactas sem distinção do que produzi antes de assignar-me Corpo-Santo, e depois assigno este nome: sem dividir completamente – proza, de verso como pretendia. O farão meus filhos, se tiverem gosto para estas couzas (QORPO-SANTO, 1877, volume I, p. 130).

Apesar de ter a intenção de ordenar todos os seus textos, Qorpo-Santo mostra-se consciente de que resolveu imprimi-los, a despeito dos infortúnios de sua vida, mesmo sem uma melhor organização. Ou seja, a necessidade de publicar sua obra torna-se maior do que qualquer organização (ou a falta dela): “Se os pensamentos izolados se não – podem qualificar – um trabalho literario; reunidos – podem” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 17). O interesse em divulgar suas ideias sobrepõe o formato que elas deveriam ter; obviamente, há uma preocupação com a maneira pela qual seus pensamentos serão transmitidos, mas isso não inviabiliza sua publicação.

A ideia de que tais textos nascem do fluxo de consciência e sem um planejamento prévio<sup>130</sup> é algo difundido em muitos estudos da fortuna crítica do escritor. Segundo a leitura de alguns pesquisadores, como Eudynir Fraga, todos os livros que

---

<sup>130</sup>No estudo de Eudynir Fraga, os elementos vinculados à estética Surrealista recebem relevo como interlocutores do teatro qorpo-santense. Tendo como referência o *Manifesto Surrealista*, de André Breton, o autor constata nuances surrealistas na estrutura do daquela produção. O principal elo entre tal estética e o teatro de Qorpo-Santo seria o automatismo psíquico. Pois, dentro da concepção surrealista, o automatismo psíquico, grosso modo, manifesta-se na construção do discurso por meio da livre associação entre palavras, seja por meio de sons ou imagens, buscando dar vazão às analogias do inconsciente.

formam a *Ensiqlopédia* são fruto de um processo de escrita, ora interpretado como estritamente ligado a uma mania obsessiva, ora considerado como prenúncio da escritura fragmentária da literatura moderna. A personalidade alienada de Qorpo-Santo estaria refletida no processo de criação desses escritos de tal forma que eles nasceriam de um processo que obedeceria apenas à ordem do espontâneo. A defesa desse ponto de vista reforça o questionamento sobre o valor literário da obra de Qorpo-Santo, pois sem uma elaboração organizada de seus pensamentos, há o risco de lê-la apenas sob o prisma do improvisado, em que os eventuais acertos seriam somente fruto da causalidade. Por outro lado, ao se tomar a escritura da *Ensiqlopédia* como precursora do princípio de fragmentação das obras de vanguarda, corre-se o risco de alienar o escritor de seu próprio contexto e incorrer em anacronia.

Com efeito, pode-se questionar a eficiência desses argumentos ao se deparar na *Ensiqlopédia* com alusões ao seu processo de escrita, em que se percebe a concepção, ainda que não muito elaborada, da feitura de seus textos, conforme alvitra:

Tenho necessidade de escrever com muito cuidado e atenção! Porque não gosto de borrar o papel.  
Sinto mesmo como uma necessidade de ter ou revelar em tudo, seriedade!  
Parece ter passado a época dos gracejos. Estamos com uma guerra estrangeira... depois do triumpho dos nossos exércitos, baileremos, nos divertiremos de todos os modos; antes me parece – pouco prudente! (...)  
(QORPO-SANTO, 1877, volume VIII, p. 23)

A preocupação de Qorpo-Santo em não “borrar o papel”, lhe confere uma postura mais atenta ao ato da escrita. Já o contexto histórico do momento, os tempos de guerra<sup>131</sup>, pressupõe uma perspectiva mais sóbria e, conseqüentemente, mais prudente. O tom do texto produzido nesse momento nasce de uma preocupação sobre como se desenvolve sua composição e o contexto de sua criação. Há o esboço de uma reflexão sobre o ato de escrever, já que para Qorpo-Santo seus escritos estão ligados a ele de uma maneira intrínseca: “Escrevo em mim próprio o que me-convem” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 32) ou “Os pensamentos que concêbo e que não quero escrever – são por mim impregnados nas paredes, teto; telhado, e mais partes desta caza (estava então na villa do Triumpho)” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 37).

Segundo Qorpo-Santo, em seu periódico *A Justiça*, seus textos passam por um processo de revisão, porém os espíritos aéreos – divindades ruins que teriam o poder de provocar desordem em pessoas ou coisas – os alterariam, retornando os erros que ele

<sup>131</sup> Não há uma data exata para esse texto, porém, pelas informações nele presentes, pode-se inferir que a guerra mencionada aqui seria a do Paraguai (1864-1870).

já havia sanado. Ou seja, mesmo o escritor relendo inúmeras vezes e corrigindo seus escritos, esses ainda possuiriam problemas por conta da interferência maligna de tais entidades. Apesar da justificativa improvável para os defeitos de sua escrita, Qorpo-Santo assume reler o que escreve e consertar, embora sem o conseguir, as falhas que possuem:

#### ESPÍRITOS AÉREOS

Estou querendo... querem ver que me-convenço!? corrijo 29.385 vezes este jornal antes de ir para o prélo, 984.689 – depois de estar no prélo; e and'assim depois de impresso noto erros e faltas como no fim se-vêem... não há menor dúvida – os espíritos aéreos que produzião os efeitos extraordinários nas entranhas da descomunal mulher são – que alterão aquilo que escrevo e que tantas mil vezes corrijo (QORPO-SANTO, 1877, volume VII, p. 40).

Em outro trecho, Qorpo-Santo reflete sobre a condição do escritor, que, para ser compreendido e lido, vê-se obrigado a escrever sobre os mais variados textos. Os que são considerados sublimes (contém um pensamento mais elevado) com frequência são incompreendidos por parte dos leitores. A solução ocorreria se outros escritos, também “sublimes”, se tornassem triviais, facilitando, assim, sua leitura:

Não há escriptor que não seja obrigado a escrever muitissimo pensamentos sublimes, muitissimos triviais: aquelles, sendo muitas vezes incompreensíveis para o leitor, necessaria torna-se a trivialidade de outros com que matizam suas obras ou escriptos (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 54).

Ao traçar uma reflexão sobre a condição do escritor e o que ele deve acatar para ser reconhecido, Qorpo-Santo dá mostras de que seu processo de escrita era, pelo menos, minimamente pensado. A reflexão de Qorpo-Santo sobre a condição do escritor que precisa alinhar suas aspirações literárias ao gosto do público, indica sua atenção à tensão que existia entre o plano ideológico (os ideais estéticos) e o plano concreto (a predileção do leitor). Além disso, a proposta de tornar corriqueiros os textos com mais densidade estética, seria uma alternativa para superar essa dificuldade dos escritores ante os leitores.

Qorpo-Santo ainda salienta que apenas por meio de seus textos é que poderia lutar contra as “injustiças” que sofria – seu processo de interdição, por decorrência de sua alienação mental, reforçou a visão depreciativa de alguns indivíduos sobre ele<sup>132</sup> – assim, utilizou a escrita como forma de expressar seus anseios artísticos e

---

<sup>132</sup> Os laudos médicos que fazem parte do processo de interdição de Qorpo-Santo encontram-se no volume VII, da *Ensiqlopédia*. Nesses textos, há informações sobre sua doença, em que é possível perceber que a junta médica do Hospício Pedro II o considerou apto para viver em sociedade: “O paciente no seu enunciado apresenta um accrescimento de actividade cerebral, que não pode exprimir um estado

como uma ferramenta para provar que era vítima de uma conspiração: “Eu prefiro a força intelectual!” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 65). Os acontecimentos que envolvem a doença de Qorpo-Santo não podem ser transcritos de uma maneira efetiva, pois faltam muitas informações. Porém, apesar dessa dificuldade, entende-se que recontar esse período de sua vida, em que sua atividade literária, enfim, se estabelece, amplia o entendimento de sua obra e as peculiaridades de seus escritos. Sua alienação mental mudará a forma como os outros o viam e, conseqüentemente, a sua própria maneira de conceber o mundo. Para tal intento, textos da própria *Ensiqlopédia* e de periódicos cariocas ajudarão a reconstruir alguns pontos dessa história.

O escritor foi submetido a muitos testes psicológicos em Porto Alegre, sendo que os diagnósticos sobre sua saúde mental divergiam. Na tentativa de conseguir uma avaliação médica de especialistas de fora da província, José Joaquim de Campos Leão Corpo Santo parte para o Rio de Janeiro, em 08 de abril de 1868, como informa a relação de passageiros do vapor vindo de “Montevideu com escalas”, publicada no *Correio Mercantil*<sup>133</sup>. Com destino a dois importantes Asilos cariocas: Hospício Pedro II, maior hospital de alienados do Brasil na época, e a Casa de Saúde Nossa Senhora d'Ajuda; o escritor permaneceu quarenta e oito dias internado<sup>134</sup> para que fossem realizadas avaliações de médicos distantes da província e das querelas que o envolviam.

---

anormal do intellecto, senão quando essa actividade superexcitada por impressões externas reflete de certo modo sobre o centro das percepções (...) Sendo negativo o resultado de nossas investigações e não sendo admitida em pathologia mental a periodicidade à manifestação da forma monomaníaca da loucura, não deve por isso o paciente continuar a permanecer neste estabelecimento o que naturalmente constituiria uma preocupação para ele, podendo este ir até o delirio.” (p. 43). Em outros documentos, nota-se que os laudos sobre a sanidade de Qorpo-Santo foram divergentes entre os médicos, porém, apesar de dois médicos afirmarem que ele poderia reger seus bens enquanto apenas um o declara monomaníaco, a batalha para gozar de seu livre arbítrio durou toda sua vida. “Que pelo exame de sanidade a que se procedeu na cidade de Porto Alegre, que hoje lhes foi apresentado pela primeira vez, o Doutor Roberto Landell, primeiro perito, declara que o paciente soffre de monomania, sem entretanto das a verificação rigorosa que fez dos factos, sem o estado de origem da molestia, seus symptomas e sua marcha; sem o quadro mórbido relativo aos antecedentes, as dispozições constitucionaes, ou hereditarias do paciente. O Doutor Joaquim Pedro Soares, segundo perito, diverge da opinião do primeiro, e pois não falla de monomania, nem de outra forma de loucura. — O doutor Torres Homem, sob cuidados de quem esteve o paciente na casa de saúde da rua da Ajuda, desde de que sahio do Hospício Pedro II, discorda igualmente da declaração do primeiro perito, e pelo certificado de folhas desenove julga o paciente apto para gozar de seu livre arbitrio.” (p. 47)

<sup>133</sup>*Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, p. 03, 09 abr. 1868.

<sup>134</sup>O tempo em que possivelmente Qorpo-Santo esteve em Asilos para observação consta em um dos documentos impressos na *Ensiqlopédia*. Nele, Peçanha Póvoas, advogado do escritor, afirma que “depois de quarenta e oito dias de observação no Hospício Pedro II, e casa de Saúde de Nossa Senhora d'Ajuda, e em face das conclusões do último parecer dos distintos peritos que o observarão durante longo tempo dito, requer á V. Ex. Se digne ordenar sua pronta liberdade perturbada pelo estado de interdição em que se acha” (Ibidem. Volume VII, p. 47).

No *Correio Mercantil* daquele mesmo mês, publicou-se uma notícia que havia sido escrita, primeiramente, no periódico de Rio Grande *Echo do Sul*. O pequeno texto relata que o alferes<sup>135</sup> José Joaquim de Campos Leão Corpo Santo foi enviado até a cidade do Rio de Janeiro por ter denunciado autoridades de Porto Alegre, que o teriam internado no hospício da corte por vingança. Ainda, o autor do texto que assina como *Um rio-grandense*, pede explicações a essas autoridades sobre tal fato, alegando que o escritor estava sendo perseguido por ter denunciado figuras políticas. Sem uma assinatura, não há como identificar a pessoa que teria redigido essa notícia; porém, sabe-se que o editor do *Echo do Sul*, Pedro Bernardino de Sousa, era um importante membro da maçonaria gaúcha e pode ter sido o porta-voz das “injustiças” cometidas contra Qorpo-Santo. Mais uma vez, ao assinalar a ligação do escritor com a maçonaria, torna-se possível vislumbrar, ou ao menos conjecturar, quais seriam suas relações pessoais. Isto é, entende-se que o escritor não vivia completamente à margem de seu contexto:

Negocios de Porto Alegre  
 Expliquem o Sr. Juiz Municipal e o Sr. Presidente da província do Rio Grande do Sul  
 Lê-se no *Eco do Sul* de 5 de abril:  
 Em virtude de ordem do Sr. presidente, seguiu para a corte. No paquete *Gerente*, escoltado por um sargento, sem que procedesse a menor formalidade, o alferes José Joaquim de Campos Leão Corpo Santo.  
 Foi este senhor ter denunciado ao presidente da província, por escrito, abusos e prevaricações praticados por um dos juizes municipais de Porto Alegre.  
 José Joaquim de Campos Leão, veio de Porto Alegre por doido e hoje está no Hospício Pedro II.  
 Felizmente o curador de órfãos, os médicos do Hospício Pedro II, os homens sérios não se contaminaram.  
 Esse ultraje do direito, esse atentando contra a liberdade de um cidadão pacífico, hão de ter desagravos.  
 Um rio-grandense  
 (“Publicações a Pedido” In. *Correio Mercantil*, e Instructivo, Politico, Universal. Rio de Janeiro, p. 03, 24 abr. 1868)

O primeiro lugar onde Qorpo-Santo internou-se no Rio de Janeiro foi o Hospício Pedro II, uma referência, àquele tempo, na área da saúde mental, possuindo uma boa estrutura para os 300 alienados (algumas vezes um pouco mais) que ali viviam. Em 1875, Philippe-Marius Rey, médico do Asile des Aliénés Sainte-Anne (Paris,

---

<sup>135</sup> Qorpo-Santo, em uma passagem da *Ensiqlopédia*, explica a designação de alferes que alguns jornais o deram: “Tendo visto por vezes em jornaes da provincia e da corte; o mae nome precedido da palavra alfares; e porque não quis aceitar este posto na G.N em 1849, não quis também o de tenente em 1852; e aceitei o de capitão de voluntários da pátria em 1856, cuja nomeação não foi publicada, por empenho de inimigos meus para com o falecido Ferraz, então Ministro da Guerra declaro que estão em erro!” (Ibidem, volume VII, p. 21).

França), publicou *L'hospice Pedro II et les aliénés au Brésil*<sup>136</sup>, presente em *Annales médico-psychologiques*, de 1875. Nesse texto, descreve as práticas desenvolvidas no Asilo, sua infraestrutura e as características dos pacientes. Lê-se na parte “Internação e alta dos pacientes”:

As internações são voluntárias ou oficiais. As internações voluntárias, tanto no asilo público quanto em casas particulares, requerem um pedido do pai, tutor ou curador, irmão, irmã, marido ou esposa, ou proprietário do alienado, com a sua firma reconhecida por um magistrado e o certificado de um médico que também deve ser aprovado pelas autoridades.

[...]

A alta do alienado é apenas autorizada após a sua recuperação completa e com um atestado médico, exceto para os pensionistas que podem ser removidos independentemente do seu estado mental. A alta de qualquer pessoa pode apenas ocorrer após o provedor ter avisado as autoridades (REY, 2012, p. 386).

Qorpo-Santo, ao que se sabe, internou-se nos asilos da corte a pedido do Juiz de Orfãos e Ausentes de Porto Alegre, pois, por não haver um consenso entre os médicos da província, era conveniente procurar um local em que fosse observado por outros especialistas com o intuito de obter um laudo mais conclusivo. O seu período de internação nesse estabelecimento é de aproximadamente trinta dias; logo depois, de acordo com o que se observa nos documentos, passa a ser internado na Casa de Saúde Nossa Senhora D'ajuda, onde permanece por quase vinte dias. Considerado apto para desfrutar de seu livre arbítrio, recebeu alta após esse longo período de internação, com um parecer médico emitido pelo Dr. João Vicente Torres Homem.

Não há registros de como ocorria o tratamento no Asilo d'Ajuda, porém no documento de Rey há uma descrição do “Tratamento” oferecido aos pacientes do Hospício Pedro II, revelando o que teria presenciado Qorpo-Santo no tempo de sua internação:

Os remédios de uso geral para o tratamento da alienação mental são também utilizados pelo asilo do Rio de Janeiro. O brometo de potássio, o iodeto de potássio, o cloral, o cloridrato de morfina, em injeções hipodérmicas, dão os resultados habituais. Um pó vegetal, a espelina, foi utilizado como substituto para o brometo de potássio no tratamento da epilepsia, sem resultados satisfatórios.

A boa instalação dos banhos é bem aproveitada. Os banhos quentes e frios, as duchas, as lavagens e os banhos de vapor são aplicados com frequência. Enfim, os alienistas do Brasil sabem que o trabalho bem organizado é a base do tratamento dos pacientes atingidos pela alienação mental. Em 1869, sobre

<sup>136</sup> Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., São Paulo, v. 15, n. 2, p. 382-403, junho 2012. Publicação original: *"L'hospice Pedro II et les aliénés au Brésil"*. Par M. Ph. Rey, *Annales médico-psychologiques*, ano 33, n. 13, p. 75-98, 1875 (na seção Estabelecimentos de Alienados). Tradução de Christian Greis. Revisão técnica e notas de Manoel Olavo Teixeira.

uma população de 332 doentes (186 homens e 146 mulheres), 83 homens estavam trabalhando em oficinas diversas, no jardim, na cozinha e com tarefas dentro do asilo. Das 146 mulheres, 108 trabalhavam com costura, bordado, tapeçaria e flores artificiais.

Uma parte dessas obras destina-se ao estabelecimento. A outra parte é vendida em benefício dos doentes que trabalham. Há uma biblioteca com alguns livros em vários idiomas (REY, 2012, p. 401).

O tratamento aplicado aos alienados do Hospício consistia, além dos remédios, em banhos, oficinas de práticas manuais e acesso à biblioteca da instituição. O método terapêutico dessa instituição tinha um viés humanista e Qorpo-Santo pôde, no tempo em que esteve internado, continuar em contato com os livros.

Na *Ensiqlopédia* constam os laudos médicos de sua doença e os textos produzidos por ele durante sua estada na corte, como poesia, narrativas que têm como pano de fundo a rotina dos asilos<sup>137</sup> e críticas ou conselhos sobre o funcionamento dessas instituições<sup>138</sup>. Pode-se destacar o poema “Uma Voz”, escrito em maio de 1868:

Tormento comendo, tormento bebendo/ Tormento andando: irão sofrendo./ Tormento dormindo, tormento sonhando/ Tormento se rindo: irão padecendo./ Tormento deitado, tormento assentado./ Tormento pensando – os irei matando!/ Tormento correndo, tormento cahindo./ Tormento chorando – os irei passando./ Tormento lendo, tormento escrevendo./ Tormento gemendo: os irei ir temendo (Ibidem. Volume VII, p. 44).

A repetição da palavra “tormento”, que remete a sofrimento, angústia, aflição, ou seja, ao estado de padecimento que é uma condição inerente aos pacientes dos hospícios, descreve o sentimento de dor recorrente em tal lugar. Trancados nesses estabelecimentos por não conseguirem (ou por imposição de terceiros) conviver socialmente com outros indivíduos considerados “normais”, o sentimento de angústia e inadequação tornam-se reais em cada ato e em cada voz.

Esse conjunto de escritos seriam publicados em seu periódico *A Saúde*, que nunca foi editado, tendo sido apenas um projeto do escritor. A intenção de Qorpo-Santo era reunir todas as informações sobre sua doença e divulgá-las em seu jornal, na tentativa de provar que não sofria de nenhuma patologia e era apenas vítima de uma conspiração.

<sup>137</sup> Nesses textos, há relatos de conversas entre o escritor e os médicos (em uma delas há a descrição de um diálogo com o Dr. José Joaquim Ludovino da Silva), em que os profissionais sempre perguntam sobre as injustiças sofridas pelo escritor e, também, sobre suas atividades literárias.

<sup>138</sup> Em um trecho da *Ensiqlopédia* intitulado “Reflexões”, Qorpo-Santo retrata a forma como os doentes convivem naquele espaço e aconselha que o Hospício crie um espaço apenas para os pacientes mais exaltados, pois estes incomodam os demais: “Ha doentes que importunam tanto os outros, e também os são, com seus gemidos e imundices – que acho conveniente em bem de todos, haver no fundo do jardim alguns pequenos quartos em que se possam acomodar durante tão longos, e dolorozos padecimentos.” (Ibidem, volume VIII, p. 62)

No periódico carioca *Correio Mercantil* de 05 de junho de 1868, consta, na seção “Publicações a Pedido”, uma informação nova sobre a estada de Qorpo-Santo no Rio de Janeiro. A pequena nota intitulada “Escândalo!”, novamente, é a reprodução de uma notícia do *Echo do Sul* assinada pelo mesmo *Um rio-grandense*. No excerto, há uma exultante defesa do escritor, ao afirmar ser este uma vítima das autoridades da capital da província do Rio Grande do Sul, que conspiraram para que ele fosse tido como louco. Além disso, outro dado importante é revelado; depois da internação nos asilos da corte, Qorpo-Santo permaneceu um tempo na casa do letrado, e também seu advogado, Peçanha Póvoa antes de retornar a Porto Alegre:

Lembrados estarão os nossos leitores da narrativa que fizemos, há um mês e pouco mais ou menos, sobre o grave escândalo de que fora vítima em Porto Alegre, o Sr. José Joaquim de Campos Leão Corpo Santo.

Este cidadão foi preso em Porto Alegre por ordem do Sr. Homem de Mello à instâncias do Dr. Fleury, e remetido como louco à corte, a fim de recolhido no hospício dos alienados. Era um bom meio do Sr. Homem de Mello descartar-se de seus inimigos, e o Dr. Fleury também interessado na perseguição, seguiu para a corte a fim de conseguir seus intentos.

Agora, para que os leitores comentem como merece semelhante infâmia, leiam a seguinte carta que sobre está ocorrência nos dirigiu pessoa respeitável da corte.

Ei-la:

“É necessário que V. por meio das colunas do seu jornal ponha em relevo um grande serviço que o Sr. Dr. Peçanha Póvoa acaba de prestar a um cidadão e um ato de caridade a um semelhante, como um benefício a humanidade.

O pacote de 7 de abril trouxe daí o alferes Corpo Santo, enviado por louco, e só por um acidente salvou-se da grande trama que contra eles urdiram vis inimigos.

Tendo a felicidade de encontrar no mesmo dia em que chegou no Dr. Peçanha Póvoa, que, com a maior dedicação, tratou de salvar mais essa vítima do poder corrupto.

E tanto trabalhou o Dr. Póvoa que afinal o alferes Corpo Santo conseguiu-se ver-se livre do hospício.

Apesar de ter daí vindo o Dr. Fleury para o homem não sair da casa dos alienados, o Dr. Póvoa conseguiu destruir toda essa maquinação tenebrosa.

O Dr. Póvoa lutou muito, mas venceu e ontem o Corpo Santo saiu do hospício e hoje é hóspede de seu salvador.

(“Publicações a Pedido” In. *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal*. Rio de Janeiro, p.03, 05 jun. 1868).

Na nota, o escritor é referenciado pelo nome junto com a alcunha ou apenas pelo apelido, a imagem que criou foi amparada no nome que incorporou ao seu de batismo, e os que o defendiam pontuavam essa idiossincrasia ao referi-lo dessa forma. Injustamente tido como louco, segundo o texto, Qorpo-Santo pôde livrar-se da “maquinação tenebrosa” da qual foi vítima, graças ao seu “salvador” Dr. Póvoa. Intui-se que o escritor mantinha amigos fiéis que o defendiam e o ajudaram nesse processo judicial que envolvia provar sua sanidade, já que a notícia, inicialmente publicada num

periódico gaúcho e depois em um carioca, foi escrita por alguém próximo ao escritor – Qorpo-Santo, internado em um Asilo, teria dificuldades em publicar esse relato nos periódicos. Até o momento, há poucas informações sobre as relações de Qorpo-Santo com outros indivíduos, sejam eles escritores ou não, o que o deixava ainda mais solitário em seu contexto, a imagem de um sujeito isolado socialmente reavalia-se com esta pequena nota.

José Joaquim de Campos Leão Corpo Santo deixaria a corte no dia 25 de junho daquele mesmo ano, como comprova a listagem de passageiros do paquete *Salsipuedes*, com destino à cidade do Rio Grande<sup>139</sup>. Apesar de retornar à província, seu destino não era a cidade de Porto Alegre como o esperado, mas sim Rio Grande. Então, no periódico gaúcho do mês seguinte, exatamente dezenove dias depois, encontra-se o nome do escritor entre os passageiros que desembarcaram em Porto Alegre vindos de Rio Grande. Faltam informações que ajudem a entender o porquê Qorpo-Santo não voltou para a cidade em que residia – presume-se que o escritor mantinha boas relações com membros da maçonaria residentes de Rio Grande. Com esses documentos, finaliza-se o tempo em esteve distante da capital para realizar os exames que o atestaram apto a gerir sua fortuna.

O escritor retorna à província, mas continuará sua luta para provar sua sanidade. Pelas poucas informações, são arrefrescados os acontecimentos que envolvem a vida de Qorpo-Santo após essa data. Sabe-se, entretanto, que a briga judicial entre ele e sua esposa continuou até sua morte. Além disso, apesar dos laudos emitidos no Rio de Janeiro, não se livrou do estigma de louco; Qorpo-Santo, “incompreendido”, só poderia denunciar o desrespeito que vinha sofrendo pela escrita. Esta guardaria em si uma grande força, a ponto de o escritor projetar que, cem anos depois de escritos, seus textos ainda seriam lidos<sup>140</sup>:

#### CRÉDITO

Se eu agora o não escrevesse, quem acreditaria d'hoje a hum século – que o Autor da Enciclopédia ou seis mezes de huma Enfermidade; que o professor público e particular por tantos annos, qe nunca foi ao menos censurado; vivesse por espaço de 14 a 15 anos (qe tantos são os que decorrem até hoje); o escritor jornalista a quem jamais faltou acrizolado patriotismo, sincera

<sup>139</sup> *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, p. 03, 25 jun. de 1868.

<sup>140</sup> Este trecho da *Enciclopédia* foi mencionado em outros textos com a interpretação de que Qorpo-Santo previu que seus escritos só seriam compreendidos cem anos depois, fazendo uma associação ao ano em que suas peças foram escritas, 1866, e o ano em que foram encenadas, 1966. Porém, o texto em questão não faz uma referência direta a isso, apenas diz que seus escritos perpetuarão um século, transmitindo aos leitores futuros os obstáculos enfrentados por ele. Além disso, ele está localizado em meio a outros escritos do ano de 1877, então, provavelmente, seja o ano do texto em questão.

verdade, vehemente dezejo d'instruir, recrear, e persuadir o util e conveniente bem – qual irracional morto animal apenas avistado por milhares de fomentos còrvos nesta cidade e em outros lugares – a eles vorazes lançam-se, e arrancam-lhe cada qual o seu pedaço! [...] (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 95).

A escrita, para ele, possui uma importância fundamental, já que Qorpo-Santo acreditava que ela teria uma maior projeção de que suas ações. Ou seja, Qorpo-Santo só conseguiria recuperar seu prestígio e demonstrar sua intelectualidade mediante a palavra, perpetuando-se como escritor para, finalmente, ser compreendido: “Nada pode o ouro contra a força da palavra” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 85).

Outro veículo utilizado por Qorpo-Santo para propagar seus escritos, eram os periódicos. Tanto que editou um jornal intitulado *A Justiça*, em que escreve sobre os mais diversos assuntos: política, os problemas estruturais e a vida social de Porto Alegre, poemas, textos produzidos durante sua estada na corte, correspondências enviadas a autoridades do Rio Grande do Sul etc. Não existem informações exatas sobre o tempo de funcionamento desse veículo e se havia outras pessoas envolvidas na sua confecção; porém, segundo textos da *Ensiqlopédia*, o periódico mantinha um número de assinantes e foi elogiado pelo jornal *A Sentinela do Sul*, dizendo que “*A Justiça* só faz justiça”.

Artigos que versavam sobre diversas questões, mas principalmente textos em que se defende das acusações que sofria, são enviados a jornais da corte e das províncias conforme consta na *Ensiqlopédia*: “Ha talvez mais de cem escriptos meus, pela maior parte em utilidade jeral, publicados em diversos jornaes desta cidade [Porto Alegre], Pelotas, Rio Grande, e Rio de Janeiro, alguns dos quaes não reimprimo, por faltarem-me cópias” (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 96).

Leitor assíduo de jornais, Qorpo-Santo manteve a assinatura de alguns, tais como o *Echo do Sul*, *Jornal do Commercio*, *O Mercantil*, *Sentinela do Sul*, do Rio Grande do Sul, *Imprensa Acadêmica*, da província de São Paulo, *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Commercio*, ambos do Rio de Janeiro; todos citados em sua *Ensiqlopédia*. Um exemplo encontra-se no seguinte excerto: “Se Laemer pilhasse as descobertas que tenho feito, para encaixar em suas folhinhas — que saltos daria ele, certo da venda de um duplo número” (Ibidem, volume I, p.147). O Laemer mencionado não é ninguém menos que Laemmert, sobrenome dos irmãos Edward e Henrich, editores importantes no mercado brasileiro oitocentista, fundadores da Tipografia Universal. As “Folhinhas” foram publicadas no *Jornal do Commercio* e no *Diário do*

*Rio de Janeiro* e foram muito populares no período, tanto na corte quanto nas províncias<sup>141</sup>.

Aliás, as “Folhinhas” tornam a ser citadas em outro trecho da *Ensiqlopédia*, quando o escritor transcreve uma carta supostamente enviada a Laemmert, em que consta o desejo de ter seu nome citado na publicação, sob a alegação de que falta a inclusão de um santo nas “Folhinhas”. Descrevendo como ocorreu a santidade de tal homem, cujo corpo foi invadido pela alma de um importante frade, Corpo-Santo, o escritor se mescla a essa figura, formando com ele uma unidade materializada em um único indivíduo:

Uma carta

Illm<sup>o</sup>. Sr. Laemer.

Antigo freguez de V. S. noto ha 11 annos a falta de hum santo em suas folhinhas; eu juro entretanto tel-o visto subir ao céo em forma de capa de rutilantes êstrelas, na noite de 7 de Junho de 1868 às 7 para as 8 na villa do Triumfo desta província; assim como é já de todos sabido que no dia seguinte ao meio dia inflitrou-se na cabeça do corpo em que aquelle habitou (contando 34 annos 1 mez e 18 dias de idade) a alma do frade que existiu neste nosso planeta ha dois seculos, a quem se-erijem templos, cemiterios, praças, ruas, & - chamado Corpo-Santo. Cumpro portanto o sagrado e o indeclinável dever de pedir á V. S. a incluzão de tal santo em suas muito acreditadas folhinhas com o nome – Jozé de Leão, professor público (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 58-59).

A partir de uma leitura atenta da *Ensiqlopédia*, percebe-se que os escritos de Qorpo-Santo, algumas vezes, transmitem ideias disparatadas, sobretudo nos trechos que envolvem seu cotidiano<sup>142</sup> ou sua alegada santidade. Entende-se que o tom delirante de alguns pensamentos apresentados na obra torna-se mais evidente quando hábitos rotineiros se mesclam a sua “santificação”:

Acendi hoje 20 de Maio de 1864 hum fosforo – em minha própria língua! Como podem supor que friccionei-o na língua carnal, acrescentei que a lixa ou objecto em que o fiz – estava relacionando com a língua. Ficam assim pois entendendo algum outro factu que lhes pareça absurdo; impossivel; ou

<sup>141</sup> As “Folhinhas” eram divididas em duas partes, sendo que na primeira “costumavam figurar a introdução do redator; a retrospectiva do ano anterior; o calendário (com os dias de gala, feriados, datas de audiências e sessões dos tribunais e juizes, tábuas do sol, da lua e dos mares); a lista da Câmara dos senadores e dos deputados; a tabela com as datas de partidas dos correios provinciais para a capital e vice-versa; a genealogia das casas de alguns soberanos; o arrolamento do corpo diplomático e consular brasileiro e a crônica nacional com os principais acontecimentos históricos ocorridos em nosso país desde 1500.”; já a segunda, era composta por textos em prosa ficcionais que “tinham o objetivo de instruir, moralizar e educar os leitores”. DONEGÁ, Ana Laura. “Folhinhas e Almanaque Laemmert: pequenos formatos e altas tiragens nas publicações da Tipografia Universal”, *Anais do Seta*. Campinas, SP, n. 06, p. 16-28, 2012. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/2092>>. Acesso em: 20 out. 2016.

<sup>142</sup> Hábitos rotineiros são descrito na *Ensiqlopédia*, como o “Gosto de mudar de roupa de dois em dois dias” (Ibidem, volume II, p. 38).

despropozito; &; que é por relações espirituais ou puramente espiritual (QORPO-SANTO, 1877, volume I, pág 133).

Ao evidenciar como a santidade atua sobre si, Qorpo-Santo emite um discurso que parece perder a conexão com o real, abrindo uma lacuna em que a existência da divindade assume suas ações. As descrições sobre essa nova personalidade estão carregadas de elementos fantasiosos, que levam o escritor a se portar como um ser especial, com habilidades que superam a condição do homem comum. Por exemplo, quando diz que só foi possível acender o fósforo em sua língua graças a seu estado espiritual. O teor místico que envolve algumas passagens da *Ensiqlopédia* liga-se aos dons que supostamente José Joaquim de Campos Leão desenvolve após 1862, quando inclui ao seu nome a alcunha Qorpo-Santo:

Depois de contar trinta e quatro annos de idade – entrei na barriga de huma mulher, e sahi pelo umbigo! O que acho mais interessante é – dar-lhe um beijo! (Suponho que este facto aconteceu, paraque se cumprissem as palavras de J. C.: — Para entrares no reino de Deos – haveis de nascer outra vez!) (QORPO-SANTO, 1877, volume I, p. 154).

A transformação espiritual que sofre José Joaquim e o faz ser Qorpo-Santo lhe dá a capacidade de se relacionar “diretamente” com figuras importantes, como Napoleão III, Victor Hugo e o Imperador Dom Pedro II. Com a santidade que seu corpo possuía, sua alma poderia transitar livremente por outros lugares, assim como as almas de grandes homens (vivos) poderiam habitar seu ser:

Vejo hoje na parte superior de minha mão esquerda qual Céu estrelado.  
Acho nos meus cabelos suco divino.  
Ouço huma voz clara e distincta: Nada ha a recear; todos estão dispostos a morrer, ou triumphar (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 31).

Salienta-se que nesse processo de transmigração das almas<sup>143</sup>, Qorpo-Santo sempre se coloca em pé de igualdade com tais personalidades, aconselhando ou compartilhando pensamentos:

Tendo eu sabido antehontem que Napoleão 3º ou seu governo havia prohibido a sahida de seus portos de dois encouraçados pertences á marinha de guerra brasileira, diriji-me ao mesmo espiritualmente a fim de convencel-o de que a neutralidade nas questões do Império com o Paraguay não-lhe dava direito a obstar sua sahida; persistindo, commeteria hum acto violento contra o direito de propriedade paracom huma nação amiga. P. Alegre, Abril de 1865 (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 61).

---

<sup>143</sup> “Almas – existem em corpos, e fora de corpos” (Ibidem. Volume II, p. 48)

O escritor discorre sobre uma possível conversa entre ele e uma importante figura política, Napoleão III, depois que o último, em meio à Guerra do Paraguai, proibiu navios pertencentes à Marinha Brasileira de saírem do Paraguai. No diálogo imaginado, Qorpo-Santo argumenta que tal atitude por parte do General prejudicaria as relações entre “a nação amiga” Brasil e a França.

Em outro momento, Qorpo-Santo relata uma conversa entre ele e o escritor francês Victor Hugo que teria ocorrido numa “viagem” – esse termo faz uma referência ao processo de transmigração –, cujo principal assunto discutido seria a necessidade do diálogo para que as Nações conseguissem alcançar a civilidade tão almejada:

Correspondi me em viagem com Victor Hugo: censuramos os que criam igual á separação material às partes de hum corpo animal. A separação forçada de nossos mais íntimos amigos.

Passamos depois à política, e combinamos que os povos tocariam à meta da verdadeira civilização, quando todas as suas questões fossem decididas pela palavra; para cujas discussões reunir-se-hiam em alguma das nações huma representante de cada uma.

Neste congresso apresentar se iam as provas; discurti-se-hiam; dicitur se hia conforme fosse direito, razão, justiça.

Esta sentença seria respeitada pelas Nações contendoras (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 81).

Qorpo-Santo e Victor Hugo discorrem, em posição equivalente e com ideias consonantes, sobre a estruturação política que as Nações deveriam ter para o bom funcionamento de cada uma. O entendimento entre as Nações através de um evento em que haja a representação de cada uma com a finalidade de resolver questões comuns é algo próximo ao que se configurou a Organização das Nações Unidas (ONU).

Na *Carta das Nações Unidas e Estatuto da Corte Internacional de Justiça*, documento de fevereiro de 1945, estruturou-se os preceitos da ONU, cujo propósito de criação seria evitar conflitos de ordem mundial, como a Segunda Guerra, que havia terminado então recentemente, e estabelecer um contato mais estreito entre os diversos países. Logo no início, ao explicitar quais os propósitos do órgão recém-criado, lê-se a seguinte sentença: “Desenvolver relações amistosas entre as nações, baseadas no respeito ao princípio de igualdade de direitos e de autodeterminação dos povos, e tomar outras medidas apropriadas ao fortalecimento da paz universal” (1945, p. 05).

Os ideais civilizatórios de Qorpo-Santo, concebidos sob orientação do conceito de Nação difundido no século XIX, estão pautados na união dos povos para que haja um entendimento a partir da palavra, reflexão consonante ao que está escrito na *Carta das Nações Unidas*, criada no século seguinte. Ao construir um raciocínio sobre

uma prática que apenas surgiria depois de um longo tempo, o escritor brasileiro demonstra que, além de possuir um bom conhecimento acerca de um dos assuntos mais debatidos entre letrados e escritores oitocentistas de várias partes do mundo, possui uma concepção perspicaz a respeito de como os princípios civilizatórios seriam construídos nas Nações:

Uma das provas da universalidade dos meus pensamentos de meu espírito, além dos factos com a Inglaterra, com a França a respeito da corveta Brazil (ao saber eu cuja retenção – joguei o meu pensamento às cabeças de Napoleão 3º e de seus Ministros qual seta, em o qual revelava sua injustiça, e encaixava-lhes o sentimento do dever que tinham em consentir em sua sahida), é a admirável Associação de nobres e illustrados cavalheiros que tentam por tal meio conseguir libertar quanto ente humano é ainda por desgraça escravo!  
Hão de conseguil-o! Pois em todas as Nações civilizadas entrarão setarinos de seu pensamento – tão alto, tão nobre, tão sublime, como é o sopro DIVINO de que todos somos animados! (QORPO-SANTO, 1877, volume VIII, p. 19).

A universalidade de seu pensamento, aqui exposta, reside na sua defesa contra a escravidão, demonstrando que os grandes homens estão alinhados a esse pensamento, pois tal prática é nociva para as nações civilizadas. Estar em consonância com esses ideais coloca-o em sintonia com o pensamento libertário almejado por grandes homens da época.

A transcrição destes trechos da *Ensiqlopédia* indica a posição de Qorpo-Santo nos diálogos “imaginados” que estabeleceu com os grandes homens, sejam políticos ou escritores. A interlocução entre eles ocorre de forma igualitária, em que o escritor se mostra consciente dos assuntos debatidos, aconselhando e emitindo opiniões. Porém, não é apenas através da “santidade” que se torna capaz de conviver com influentes personalidades; o ato da leitura também lhe dá essa oportunidade: “Muito convivi entre os grandes. Quereis saber como? — Lendo os seus escriptos” (Ibidem, volume I, p. 114).

A ideia de ser um “grande homem” pairava sobre seus pensamentos, influenciando sua forma de conceber o mundo e, conseqüentemente, o tom de sua escrita. Afirmar-se o desejo megalomaniáco de se colocar entre figuras de prestígio está ou não associado à alienação é uma questão delicada. Pois, como já dito, não há um diagnóstico preciso da patologia que o acometeu. Torna-se difícil delimitar o quanto de sua vaidade está associado à alienação mental e o quanto é pura emulação e ficcionalização de si mesmo.

O tom fictício do relato sobre os eventos reais da vida do escritor encontra-se não apenas nas páginas da *Ensiqlopédia*, mas igualmente em sua dramaturgia. Exemplo disso encontra-se na peça *A Impossibilidade de Santificação ou A Santificação Transformada*, cujo enfoque é o próprio Qorpo-Santo, transportado para a ficção na figura da personagem C-S. – numa clara alusão a Corpo-Santo. A personagem configura-se na comédia como um homem de aspirações intelectuais elevadas, que busca em seus escritos registrar uma espécie de genialidade divina; todavia, esbarra na indiferença da sociedade e em dificuldades da vida cotidiana. O cerne desse conflito está exposto no próprio título da peça: *A impossibilidade de santificação*. Em outras palavras, a obra reflete a dificuldade, que Qorpo-Santo acredita vivenciar, de ser um homem de “intelecto iluminado por Deus”, em um universo de exigências mesquinhas. O personagem C-S. é uma referência direta a Qorpo-Santo; seus conflitos e aspirações encontram ressonância na face criada por José Joaquim.

Os escritos e as ideias de Qorpo-Santo atestam serem produtos de um indivíduo que se vê como alguém especial e de capacidades únicas, como ter contato com indivíduos insignes via processo de transmigração. Os escritos indiciam a história de um homem que vivia uma vida comum e que, em certo momento, se transforma em uma santidade, cuja sabedoria excederia os limites intelectuais e o converteria numa figura quase mítica:

Eu sou Alfa e Omega, princípio e fim, primeiro e postrêro. Poderíamos explicar assim: Principio da ressurreição dos mortos, fim do ponto a que devem esforçar-se para toqar ou atingir todas as qreaturas; primeiro em sabedoria divina, e ultimo que ha de julgar os vivos e os mortos! Triunfo, Julho de 1863 (QORPO-SANTO, 1877, volume XIX, p. 21).

Incorporando Qorpo-Santo ao nome original, José Joaquim, o escritor posiciona-se como um novo indivíduo, carregado as idiossincrasias e transformações que o tornaram diferente, superior e, talvez por isso, incompreendido pelos demais. Esse outro nome está relacionado a uma face sua mais reflexiva e intelectualizada, tanto que a partir de sua adoção, a adesão à atividade literária torna-se mais contínua: “Sou Leão quando brigo e quando leio: Corpo Santo; quando reflecto” (Ibidem. Volume II, 1877, p. 42). O curioso é que o escritor passou a ser reconhecido socialmente por José Joaquim de Campos Leão Corpo<sup>144</sup>-Santo e, mesmo sem possuir prestígio literário, seus

---

<sup>144</sup> Nos registros encontrados, a palavra Corpo é escrita com C e não com Q, pois a gramática utilizada por Qorpo-Santo não foi admitida pela sociedade gaúcha da época.

coetâneos se referiam a ele pelo nome completo que adotara<sup>145</sup>. Essa informação não permite afirmar que a sociedade gaúcha da época o respeitasse ou concordasse com sua visão sobre si. Contudo, indica que, mesmo sem respeito intelectual, a figura de Qorpo-Santo obteve certa aceitação popular e pôde circular socialmente com o nome que carregou sua distinção.

### 3.3. O TEATRO DE QORPO-SANTO NAS PÁGINAS DA ENSIQLOPÉDIA

A produção dramática de Qorpo-Santo encontra-se no volume IV da *Ensiqlopédia*. Os estudiosos que se debruçaram sobre a análise das comédias de Qorpo-Santo conferiram pouca atenção ao diálogo estabelecido entre as peças e o restante da obra. De modo que a escassez de estudos que refletissem a conexão entre a dramaturgia de Qorpo-Santo e outros textos da *Ensiqlopédia* auxiliou na ausência para uma compreensão mais ampla das referências textuais dessa dramaturgia. Procurar os caminhos percorridos Qorpo-Santo para desenvolver uma obra com muitas particularidades, é uma das maneiras de levantar subsídios que deem respaldo para compreender a criação de um teatro de difícil classificação. Mais uma vez, cita-se *Os Homens Precários*, de Flávio Aguiar, um dos poucos trabalhos que traçaram uma conexão entre a *Ensiqlopédia* e o teatro de Qorpo-Santo:

Ao longo da *Ensiqlopédia* se sucedem os confrontos paródicos ou líricos com uma segunda dimensão da linguagem que permanece, na maior parte do tempo, oculta pelas peias moralistas do escritor. Não há, na sucessão de verbetes, lógica que exija, nem periodicidade que os aproxime. A única regra que os acompanha, por entre os outros textos, é o da constante possibilidade de seu aparecimento. Eles lá estão, às vezes únicos em páginas cobertas de chavões cedijos; comparecem em sua inteireza, auto-suficientes em sua magia para o leitor atento. Se são poucos diante dos outros, são preciosos sempre. Descortinam combinações e imagens inusitadas não só para o restante da linguagem de Qorpo-Santo, como para a linguagem daquela época. Transformam a leitura da *Ensiqlopédia* numa aventura de surpresa e invenção. As comédias do volume IV não escapam ao aparecimento desses instantes (ou instâncias) privilegiados da linguagem (AGUIAR, 1975, p. 74).

---

<sup>145</sup> Para atestar tal situação, pode-se citar três exemplos: primeiro, na relação dos passageiros que chegaram a Porto Alegre vindos do Rio Grande, no vapor “Protecção”, encontra-se o nome de José Joaquim de Campos Leão Corpo-Santo – *Jornal do Commercio*. Porto Alegre, pág 03, 14 jul. 1868. (localizado no Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho); segundo, no “Obtuário de Pessoas Livres”, o registro de óbito do escritor consta com o nome e cognome – localizado no Arquivo Histórico da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre; por último, no inventário de Qorpo-Santo em todas as citações de seu nome a alcunha foi anexada – o inventário encontra-se no Arquivo Público de Porto Alegre (APERS).

A sátira ou a paródia são usadas de maneira recorrente nos textos de Qorpo-Santo, abrindo essa “segunda dimensão”, como pontua Aguiar. O discurso de manutenção da ordem e depuração dos costumes, defendido pelo escritor, mescla-se ao uso de uma linguagem que utiliza a ironia e o *nonsense*, valendo-se do apelo ao riso. Tais elementos amparam a leitura de alguns escritos de Qorpo-Santo pelo viés da sátira, gênero que, ao longo de sua história, valeu-se das potencialidades do riso, frequentemente, com objetivos bem mais próximos de uma “restauração da ordem” do que da “reforma da sociedade” (HANSEN, 2014).

O poeta setecentista, Gregório de Matos, conhecido por sua ampla produção textual de sátiras, é citado na comédia *O hóspede atrevido ou O brilhante escondido*. Na comédia, a personagem Eulália comenta sobre as sátiras de Romualdo que, para ela, são piores que as de Gregório de Matos. O julgamento estético da personagem sobre a obra de Gregório de Matos pode ser o mesmo que o de Qorpo-Santo? Não é possível deprender um parecer seguro quanto a esse respeito; porém, o fato é que essa referência poderia ser tomada como explicitação das relações de sua obra com a sátira. Ao aludir à sátira de Gregório de Matos, Qorpo-Santo, de certo modo, sinaliza o conteúdo satírico de seus próprios escritos, inscrevendo-os na tradição desse gênero:

Eulália — Este Sr. Romualdo é muito aborrecido. Já vivo enjoada dele. Deus permita que não continue a me fazer visitas. Anda sempre com a cabeça cheia de casamentos, como o Lopes do Paraguai com a dele cheia de mulheres. Abernúncio!- (benze-se). mas o que mais me aborrece são as suas sátiras, que são piores que as de Gregório de Matos. Deus queira não lhe suceda o mesmo que a este, que depois de mil processos e quinhentas prisões teve a desgraça de ser executado na província do Pará, vila do Crato. (Para Ernesto:) Vamos passear, Ernesto? (QORPO-SANTO, 2001, p. 32)

Aliás, o elemento de contrassenso, a fantasia e o absurdo que permeiam vários textos da *Ensiqlopédia* e algumas peças de Qorpo-Santo podem ser associados ao tom satírico. Como exposto acima, a própria criação da alcunha de José Joaquim já corresponde ao ficcional, dando abertura para que a própria origem desses textos fosse concebida por uma personagem de nuances irreais:

Porém, ainda mais importante, é o elemento fantasioso que contém uma sátira verdadeira. Esta contém sempre um tom agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado: está escrita para entreter, mas contém agudos e reveladores comentários sobre os problemas do mundo em que vivemos (HODGART, 1969, p. 11)<sup>146</sup>.

<sup>146</sup> “Pero aún más importante es el elemento fantasía que forma parte de toda sátira verdadera. Esta contiene siempre un ataque agresivo y una visión fantástica del mundo transformado: está escrita para

A consideração da proximidade entre o conteúdo satírico presente na *Ensiqlopédia* e o de algumas comédias oferece-se como caminho para vislumbrar a relação literária entre escritos de natureza diversa. A representação da realidade nos textos de Qorpo-Santo vale-se dos contornos do absurdo, do contrassenso e da distorção, de modo a configurar um mundo como lugar fora dos eixos, onde o vício viceja. Contudo, sempre ocorre o prejuízo dos imorais, como forma de testemunhar, às avessas, o triunfo da virtude. Nesse sentido, as situações insólitas e ridículas encenadas pela dramaturgia qorpo-santense parecem sintonizar-se com a visão de mundo que aparece nos juízos sentenciosos da figura mítica criada por José Joaquim para denunciar o desregramento dos costumes.

O Qorpo-Santo que, do pedestal de sua auto-atribuída santidade, utiliza os textos da *Ensiqlopédia* para se colocar como avaliador da vida mundana e política do país, defensor ressentido das instituições da família e da propriedade, ferrenho inimigo da hipocrisia e da injustiça feitas, fala sobre o mesmo mundo às avessas que parece ter plasmado nos disparates apresentados por suas peças. Se no teatro o riso e suas expressões, tais como a caricatura, o contrassenso e o grotesco, surgem com estilizações de situações condenáveis, a personalidade do louco, sábio e santificado autor da *Ensiqlopedia* também pode ser interpretada como artifício oportuno à condenação dos vícios que grassam na sociedade brasileira.

Não se sugere, contudo, que o autor tenha plena consciência do artifício que corresponde à persona Qorpo-Santo; no entanto – como se pode depreender da leitura efetuada no capítulo anterior de nosso estudo –, não se pode negar que a máscara do insensato conferiu a Joaquim José licença para atacar de forma mais incisiva os costumes que julgava censuráveis e até mesmo seus desafetos. Daí ser possível inferir que o riso condenador da sátira oferece vínculo pertinente entre os juízos que perpassam a *Ensiqlopedia* e a cosmovisão das peças de Qorpo-Santo – discursos distintos, mas comprometidos com a mesma tarefa de utilizar o riso como instrumento de restabelecimento da ordem e censura a um mundo que parece desarticulado em suas juntas. Sob esse ângulo, é possível dissipar a primeira impressão de que os absurdos encenados pelas comédias de Qorpo-Santo e as fragmentárias avaliações da vida presentes na *Ensiqlopédia* seriam gratuitos, produtos de automatismo psíquico ou delírios de um escritor obsessivo. As peças de Qorpo-Santo, não fortuitamente, são

---

entretener pero contiene agudos y reveladores comentarios sobre los problemas del mundo em que vivimos” (HODGART, Matthew. **Satire**. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Gaudarrama, 1969)

parte da *Ensiqlopédia* e com os demais que a integram parecem formar uma unidade satírica que fala ao mundo e visa comunicar a leitores hipotéticos sua sentença de ordem disfarçada de riso demolidor. Com efeito, Hodgart reconhece que o escritor satírico é cioso de seu impacto sobre o leitor e contribuição, estando, mesmo assim, sujeito a incompreensão de sua mensagem:

O satírico se compromete com os problemas do mundo e espera que seus leitores façam o mesmo. O escritor faz desse modo, ainda que consciente de que corre um duplo risco: o de ser impopular no seu período e ser esquecido pelas gerações futuras, para as quais os acontecimentos cotidianos de seu tempo sejam interessantes apenas como algo meramente erudito (HODGART, 1969, p. 30)<sup>147</sup>.

Interessante notar que há uma similaridade entre as reflexões acima e as circunstâncias que envolvem a obra literária de Qorpo-Santo. De fato, o escritor não teve uma aceitação em seu tempo e apesar de ter sido bem recebido pelos leitores do século XX, sua obra foi classificada como algo estranho aos oitocentos e com características fundamentalmente modernas. Ou seja, a trajetória da recepção dos textos de Qorpo-Santo também se liga às incompreensões a que o discurso satírico está sujeito, o que pode explicar, ou ao menos iniciar, uma reflexão sobre o difícil entendimento de seus escritos por parte da crítica e do público.

Como demonstração de que o mote da sátira foi glosado por Qorpo-Santo em diferentes gêneros, propõe-se a leitura do poema abaixo:

Satira

Quanto ao meu corpo apetece,  
Quer no phisico, quer moral,  
Inda nada me faz mal!

Para que pois estorvar,  
Meu dezejo salutar!

Ao contrário, muitas vezes,  
Se me falta o essencial,  
ou mesmo, o principal, Sinto-me enfermar,  
Dores agudas passar!

Não sejam portanto maus,  
Meus dezejos innocentes,  
Saptisfação – não dementes!

Ao contrário soffrerão,

<sup>147</sup> “El satírico se compromete com los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo. El así hace, aunque consciente de que corre un doble riesgo: el de ser impopular em su próprio tiempo y el de ser olvidado por las generaciones futuras, para las cuales los acontecimientos cotidianos de su tiempo tal vez no tengan más que un interés meramente erudito” (HODGART, Matthew. **Satire**. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Gaudarrama, 1969).

Dores no coração!

E mui bom tratarmos bem,  
E aquelles a quem devemos!  
Felizes somos; seremos.

Se de proposito maltratarmos,  
A nossa cova cavamos!

Não sejam impertinentes;  
Os bons conselhos sigamos!  
De que tudo o que é mau fuçamos!

Immensos prazeres gozando,  
A vida iremos passando!

Rio, Maio 14 de 1868 (QORPO-SANTO, volume VII, 1877, p. 57)

O poema “Satira”, escrito no período em que Qorpo-Santo estava na corte e no mesmo dia em que compôs a comédia *As Relações Naturais*, fornece subsídios para a reflexão proposta, pois demonstra que o escritor estava consciente de sua atividade como escritor e punha o riso a serviço da preservação do bem comum. No poema “sátira”, depara-se com uma apologia explícita da submissão “aos bons conselhos” e manutenção da retidão moral, baluartes do bem comum que as personagens de Qorpo-Santo frequentemente violam. A dramaturgia qorpo-santense, em consonância com os demais textos, dá mostras de que os recursos literários adotados por Qorpo-Santo podem ser encontrados em seus diversos escritos.

Na *Ensiqlopédia*, há diversas alusões aos seus textos dramáticos, o que demonstra que o teatro de Qorpo-Santo ressoa em algumas passagens dessa obra literária. Por exemplo, há ecos de temas que seriam trabalhados em sua dramaturgia ou títulos de peças que ele gostaria de escrever futuramente<sup>148</sup>:

Heide ainda em horas de disposição escrever as seguintes comédias e tragedias:

Comedias

Hum Credor da fazenda nacional em uma repartição pública.

Certo indivíduo 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.

<sup>148</sup> É importante lembrar que os textos que compõem a *Ensiqlopédia* foram escritos em diversas épocas, entre 1853 a 1877, por isso constam informações sobre seu projeto teatral.

As sabias instruindo.  
 Os homens enfraquecidos.  
 Os retratos encantados.  
 As deusas amarelas.  
 As caldeiras das cidades.  
 Os escrivães e letrados.  
 Trajedias  
 Dinheiro, ou armas de todas especies.  
 Dinheiro, ou armas com liberdade de manejar-as.  
 O espelho de fogo.  
 A sorte grande (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 03).

Dos dezessete títulos de comédias que Qorpo-Santo pretendia escrever, seis constam em sua produção dramática. Algumas, porém, sofreram pequenas alterações: *Hum credor da fazenda nacional de uma repartição publica* teve o título reduzido para *Hum credor da fazenda nacional*, em *Certo indivíduo em busca de outro* a palavra “indivíduo” foi substituída por “entidade”, ficando *Certa entidade em busca de outra*, já as outras comédias mantiveram os nomes, *Huma pitada de rapé*<sup>149</sup>, *Hum assovio*, *Huma lanterna de fogo* e um *Hum parto*. Apesar da intenção, não há registros de que o escritor tenha produzido tragédias.

Em outro trecho da *Ensiqlopédia*, ainda no volume II, há uma lista contendo várias cenas que deveriam ser trabalhadas em suas peças. Embora fosse apenas indicações, alguns temas foram, de fato, desenvolvidos nas comédias, reforçando a constatação de que sua dramaturgia manifestava-se em passagens dessa obra maior:

#### SCENAS PARA COMEDIAS

Visita a um velho; interrupção para um caixeiro; questão com o amo, conversa com alguém; entrada em certa casa; desespero de um marido.

As calças em uzo do Martins; um quarto para morar em casa de um amigo; pelotiqueiro que tudo quebra e nada concerta; o mesmo fazendo aparecer na sala de visitas – sua mulher em fraldas de camisa.

Pedido de uma moça em casamento; disputa entre um casal; da mulher deste com uma jenerosa jovem; insultos reciprocos; queixas a autoridade competente; saptisfação em dinheiro.

Uma audiencia em palacio.

Entrada de um hotel; entrada em um templo de uma jovem em ocazião de missa; um passeio as charqueadas.

Reprehensão a uma criada, que termina por atirar a cara; em uma casa em que vendem-se roupas feitas, fazendas, ferragens, molhados, ouro e prata; sonho que cauza espanto; sonho que cauza gosto; um major suspendendo com a espora o balão de uma senhora – na procissão do Senhor; questão de uma velha e um moço (divórcio); a tentativa de um adultério; as mortes dos adulteros.

Uma questão em um hotel; entretenimento com uma moça, logro a certo petimetre que, sem ser convidado foi a um baile; questão na polfícia por cauza de umas armas (QORPO-SANTO, volume II, 1877, p. 15).

<sup>149</sup> Como já dito na introdução, essa peça está incompleta e por isso não será analisada nesse trabalho.

Ao menos em três peças é possível identificar cenas descritas acima. O primeiro exemplo, “pelotiqueiro que tudo quebra e nada concerta”, está no terceiro quadro da peça *Dois Irmãos* que apresenta um número de mágica do senhor Quadrado, um homem que aprendeu a tudo quebrar e nada ajeitar. O mágico destrói o relógio de um homem e o leque de uma senhora, pica o lenço de uma mulher e quebra uma manga de vidro da dona da casa. Ao fim desse pequeno espetáculo, Quadrado diz não saber consertar todos os objetos que havia quebrado, o que gera uma revolta no público. O mágico, então, chora e pede perdão, porém, em seguida, passa mal e desmaia. O quadro termina com um dos indivíduos dizendo: “Aproveitamos a lição para não confiarmos em quem não conhecemos, nem cremos em impossíveis!” (QORPO-SANTO, 2001, p. 116).

Na comédia *Mateus e Mateusa*, há o segundo exemplo, a saber, os “insultos recíprocos” que ocorre entre os personagens principais. As ofensas proferidas por eles calcam-se no desrespeito oriundo de um casamento infeliz:

MATEUSA (levantando-se, querendo fazê-lo apressadamente e sem poder, cobrindo as pernas que, com o tombo, ficaram algum tanto descobertas) – É isto, este velho! Pois não querem ver só a cara dele? Parece-me o diabo em figura humana! Estou tonta.. Nunca mais, nunca mais hei de aturar este carneiro velho, e já sem guampas! (Ambos levantaram-se muito devagar; a muito custo; e sempre praguejando um contra o outro. Mateusa, fazendo menção ou dando no ar ora com uma, ora com outra mão) Hei de ir-me embora; hei de ir; hei de ir!

MATEUS – Não há de ir; não há de ir; não há de ir porque eu não quero que vá! Você é minha mulher; e pelas leis tanto civis como canônicas, tem obrigação de me amar e de me aturar; de comigo viver, até eu me aborrecer! (Bate com um pé. ) Há de! Há de! Há de! (QORPO-SANTO, 2001, p. 157)

O último exemplo pode ser extraído da peça *Um assovio*, que contém a cena “repreensão a uma criada, que termina por atirar a cara”. No terceiro ato da comédia, Luduvica, empregada de Garrett reclama da aliança entre o patrão e Fernando, o que resultou em um número maior de moradores na casa (Esméria, Luduvina e Gabriel), aumentando, com isso, o seu trabalho. Garrett, Gabriel Galdino e Fernando Noronha entram em cena e mostram-se aborrecidos com a empregada, pois ela não está conseguindo realizar os afazeres domésticos e, além disso, tem uma natureza audaz. Formam, então, uma fileira na frente da porta, proibindo a criada de sair de cena. Apreensiva, ela saca surpreendentemente um punhal que tinha escondido no peito, matando os três homens. Nota-se que o gesto de atirar foi substituído, já que com o punhal ela apunhala os outros personagens.

Qorpo-Santo também discute questões de ordem burocrática. Pode-se presumir que o assunto ganhe certa recorrência em sua obra, pois além de ser pertinente à literatura do período, o escritor viveu envolto em questões judiciais por conta dos desentendimentos com Inácia Maria. O tema ganha destaque na comédia *Um Credor da Fazenda Nacional*, em que as situações vivenciadas pelo personagem principal são semelhantes a certos acontecimentos da vida de Qorpo-Santo. A tal ponto que na *Ensiqlopédia* expressou o desejo de compor uma peça que relatasse o pagamento de credores: “Serviram para a composição de comédias as poucas alterações com pequenos credores que foram depois pagos” (QORPO-SANTO, volume II, p. 78).

A ação de *Um Credor da Fazenda Nacional* relata os conflitos enfrentados pelo personagem Credor (Qorpo-Santo)<sup>150</sup> ao tentar receber um dinheiro da Fazenda Nacional. O escritor ataca a burocracia e a má vontade dos funcionários da instituição, além de mostrar de que maneira a falta de ordem em órgãos estatais gera lentidão nas resoluções dos problemas do Estado, acarretando um atraso para o desenvolvimento do país.

A restauração da ordem social através do riso que castiga (*ridendo castigat mores*) dá o tom, de maneira geral, para a produção literária de Qorpo-Santo. A *Ensiqlopédia* serve como espécie de roteiro ampliado do processo de feitura de sua dramaturgia, já que nela se encontram informações sobre os preceitos que defendia, suas leituras e as ideias que tinha para a composição das comédias. Além disso, os dados sobre a doença e as reflexões sobre o ato de escrever permitem tentar recompor a figura de José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, compreendendo-o como um escritor e, como tal, um pensador – mesmo que sua linha de raciocínio muitas vezes se perca na formatação inusitada de sua obra.

A associação entre a *Ensiqlopédia* e o teatro de Qorpo-Santo mostra-se importante para consolidar um espaço mais palpável de elaboração da escrita, visto que sua produção literária possuía uma verve satírica presente em modalidades textuais distintas. Acompanhar os caminhos, alguns imprecisos, que ele percorreu para desenvolver o teatro ajuda a iluminar seu papel de escritor, independentemente dos juízos estéticos sobre a obra.

---

<sup>150</sup>O nome é descrito dessa maneira na relação dos “personagens” da comédia.

#### 4. UMA MISCELÂNEA QUIRIOZA: ANÁLISE DA DRAMATURGIA DE QORPO-SANTO

*Plagiar*

*Plagiar – é ler,  
É – refletir,  
É – pensar,  
É – concluir?*

*Ou é – furtrar,  
Algo – emendar,  
Algo – trocar,*

*Ou – acrescentar!?*

*(Ensiqlopédia, volume I, p. 19)*

##### 4.1. O TEATRO DE QORPO-SANTO

A produção dramática de Qorpo-Santo está agrupada integralmente no volume IV de sua *Ensiqlopédia* e a disposição das peças é aleatória, sem obedecer à data de sua redação. O escritor indica apenas, ao final de cada uma das comédias, o dia em que as produziu. As 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 assovio; Certa Entidade em busca de Outra; Lanterna de fogo; Um parto; Uma pitada de rapé* (incompleta) compõem a *Ensiqlopédia*, ao lado de escritos de outra natureza. Como o outro título de a *Ensiqlopédia* é *Seis Mezes de Huma Enfermidade* seria possível inferir que esse espaço de seis meses enfeixa a composição de toda a sua obra dramática. Seis meses, eis a impressão que o título transmite, não apenas de enfermidade, mas de febre criativa.

A posteridade conferiu atenção especial ao teatro Qorpo-Santo, tendo sido ele que o projetou ao universo literário. As circunstâncias de descoberta das peças foram tratadas anteriormente, bem como a comoção que os escritos causaram junto ao meio teatral brasileiro da década de sessenta do século XX. A crítica, de maneira geral, analisou a dramaturgia de Qorpo-Santo a partir de procedimentos do teatro moderno

(surrealismo, absurdo) ou em analogia com gêneros teatrais relevantes do século XIX, como a comédia de costumes.

A problemática apresentada pela tentativa de enquadrar a dramaturgia de Qorpo-Santo em apenas um gênero teatral fez com que alguns críticos analisassem as comédias a partir de procedimentos literários tratados em sua imanência como, por exemplo, elencar os elementos cômicos ou apontar os aspectos do teatro moderno. Essa leitura, certamente, ilumina a poética das peças, oferecendo meios de interpretação de sua obra e de compreensão de suas opções estéticas. Contudo, não contemplam de perto a questão do lugar dessa dramaturgia dentro da produção teatral brasileira oitocentista, deixando sua produção “suspensa” no tempo. Sem que se possa mensurar os graus de distância e proximidade entre o teatro de Qorpo-Santo e a cena cultural em que estava inserido. Nesse sentido, os demais textos da *Ensiqlopédia*, por trazerem opiniões, ideias, testemunhos do tempo, poderiam servir de interlocutores para as comédias de Qorpo-Santo, permitindo não apenas depreender a coerência interna que une seus diversos escritos, como também oferecer campo de investigação das marcas de seu contexto histórico deixadas sobre toda a sua produção, inclusive suas peças.

A investigação da difusão de espetáculos e ideias teatrais na Porto Alegre oitocentista permite compreender os pontos de interlocução entre suas peças e as diferentes formas de entretenimento teatral a que teve acesso e presenciou. Essas encenações iam desde o teatro sério, com suas comédias de costumes, até apresentações alegres, como as pantomimas circenses. A variedade de espetáculos além de traduzir aspectos da cena cultural do período, ainda oferece mecanismos de interpretação do teatro de Qorpo-Santo, já que parece ter influído sobre alguns elementos de sua dramaturgia.

A comédia dita “baixa”, cujo propósito principal é entreter os espectadores por meio da gargalhada, possui como elementos característicos pancadarias, cacoetes de linguagem, situações disparatadas e personagens tipificados. Tais recursos são facilmente observados nas comédias de Qorpo-Santo. Das dezesseis peças, sete finalizam a ação com cenas de agressão físicas. São elas *A Separação de Dois Esposos*, *Um credor da fazenda nacional*, *Mateus e Mateusa*, *Certa Entidade em Busca de Outra*, *O Hóspede Atrevido ou O Brilhante Escondido*, *Um Assovio* e *Um parto*. Abusando de recursos cênicos oriundos dos espetáculos alegres, Qorpo-Santo insere nas falas de algumas personagens sentenças que ratificam uma conduta moral elevada e sensata.

Esse hibridismo das comédias ora apresenta um universo dramático de tonalidade satírica, ora uma ação pautada no puro entretenimento.

A subversão da estrutura do texto dramático também é verificada. Em diversas peças, o escritor utiliza as divisões das partes que compõem a unidade dramática, como ato, cena e quadro, de maneira peculiar. O ato serve para dividir a maneira como a ação será retratada no palco, servindo para mudança de cenário, de personagens etc. Contudo, Qorpo-Santo, em algumas comédias, modifica completamente o enredo, criando várias histórias dentro da mesma peça. Em *O marido extremoso ou O pai cuidadoso*, cada ato apresenta histórias em que as personagens sofrem algum tipo de injustiça. Porém, as situações são totalmente distintas. No segundo ato, intitulado “Baile da Roça”, músicos que animam um típico baile gaúcho sentem-se injustiçados por não poderem dançar, conversar e namorar como as outras personagens. A personagem Mestre do quarto ato, um alfaiate duramente apunhalado e destrutado por seus clientes, sente-se indignado por viver em uma sociedade em que tais atitudes não são punidas. Resolve, então, juntar-se aos seus discípulos para roubar os clientes e assim enriquecer.

As cenas servem para marcar um momento da ação (com início, meio e fim). Já o quadro retrataria um instante da ação, como uma pintura ou fotografia. Em *Dois irmãos*, Qorpo-Santo apresenta histórias cômicas distintas em cada cena ou quadro. No quadro terceiro, por exemplo, a personagem do mágico Quadrado apresenta seu número artístico em que quebra objetos e depois não os conserta. Ao final, os espectadores se revoltam com a exibição. O quadro construído não flagra apenas um instante, mas expõe a apresentação de Quadrado do começo ao fim. Apesar de em algumas peças Qorpo-Santo desvirtuar o sentido das partes de um texto dramático, em outras manejou-as de forma adequada, como em *Um Credor da Fazenda Nacional e Mateus e Mateusa*. Compreendia o uso das divisões, embora tenha optado em algumas por subverter as distribuições da ação.

Por meio dos espetáculos que aconteciam nos teatros e nas ruas, dos periódicos que circulavam pelas várias províncias, e dos livros que abasteciam as livrarias e bibliotecas da cidade, nota-se a vitalidade da miscelânea cultural brasileira do século XIX. Toda essa diversidade torna-se alimento e é parte constitutiva do universo literário de Qorpo-Santo que, enquanto produto de seu tempo, reflete os pensamentos e formas próprias do momento no qual foi concebido. Retornando à dramaturgia,

destacam-se as características de gêneros teatrais distintos, com tonalidades satíricas em que se expressam as concordâncias com o ideário da ordem e da moralidade dos oitocentos. Esses arranjos textuais oriundos de variadas manifestações artísticas trazem dificuldades para encaixar a produção teatral de Qorpo-Santo numa única perspectiva.

#### 4.2. A ORDEM E MORAL NOS TEXTOS TEATRAIS DO SÉCULO XIX

Uma das dificuldades para a compreensão da sua dramaturgia deve-se, dentre outros fatores, a determinada leitura da historiografia teatral que se apoia em tendências estéticas alinhadas à ideologia que auxiliavam na transmissão de um ensinamento moral adequado. Os comportamentos sociais que adotassem condutas éticas e virtuosas, foram salientados e defendidos por diversos letrados no século XIX. Essas tendências teatrais se transformaram em referências para a análise de gêneros dramáticos oitocentistas, conforme sugerem os estudiosos Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, em *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, mais especificamente no capítulo "A experiência teatral – um capítulo da história da literatura brasileira do século XIX":

Em verdade, a busca pela identidade nacional, nos moldes pré-estabelecidos, fizeram com que o temperamento, a época as motivações de um tempo não fossem observados nas avaliações dos escritores/ críticos contemporâneos dos acontecimentos. Como desdobramento interpretativo, apesar de algumas exceções, o olhar para o teatro, sob a égide da literatura dramática, deixou de percebê-lo como *fenômeno* para destaca-lo como mais um capítulo da palavra escrita (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 42/43).

O capítulo em questão discorre sobre a avaliação dos críticos e escritores acerca do modelo dramático ideal que coubesse ao projeto de nação do século XIX e estivesse pautado em diretrizes rígidas, tanto ideologicamente quanto em termos de estruturação literária. A literatura dramática deveria voltar-se para temas nacionais que norteariam as unidades de construção do país, em termos políticos, territoriais e culturais. Porém, ao contrapor essas ideias aos espetáculos que obtinham um número significativo de encenações, percebe-se a tensão entre o que era almejado e o que era produzido (o que atendia aos pressupostos defendidos pelos críticos e a predileção real do público). Na época em que Qorpo-santo redigiu suas peças, os críticos e escritores analisavam a produção dramática oitocentista sob o viés da propagação de ensinamentos

civilizatórios, alinhados com um determinado modo de apresentar a ação, em que prevalecesse o realismo cênico e as noções de *bienséance*<sup>151</sup>.

A comédia realista reunia as características defendidas pelos pensadores de teatro da época, já que o gênero se preocupava “em primeiro lugar com a pintura dos costumes, evitando na medida do possível às situações violentas, as tensões agudas, o sentimentalismo e o colorido forte que se encontram no drama” (FARIA, 1993, p. 25).

Furtado Coelho, que iniciou sua carreira de ator na província do Rio Grande do Sul integrando o elenco do Ginásio Dramático Rio-Grandense entre 1857 e 1858, escreveu uma crítica ao espetáculo *O Mundo Equívoco (Le Demi-Monde)*, de Alexandre Dumas Filho, realizado pelo Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, publicada no *Correio Mercantil*, em 28 de março de 1856 (pouco após sua chegada ao Brasil). Nas duas páginas ocupadas no jornal pelo então ensaiador e dramaturgo, há inúmeros elogios à peça de Dumas Filho, cujo valor artístico residiria, dentre outros fatores, na construção do “efeito real” de sua ação, com personagens e diálogos que primavam pelo realismo cênico. Considerado por Furtado Coelho o texto que melhor representava a comédia realista, gênero louvado pela escola moderna, *O Mundo Equívoco* retrata a história de Suzanne, mulher interesseira e de moral duvidosa, uma legítima *demi-mondaine* – amante e sustentada por homens ricos parisienses – que, para conseguir um casamento que lhe trouxesse um *status* social respeitável, arma um plano para enganar seu pretendente, o jovem Raymond de Nanjac. Após muitos contratemplos e enganações, Suzanne é desmascarada pelo antigo amante Oliver de Jalin e por Raymond; ao final, se encontra abandonada por todos e sofre as consequências de seu comportamento imoral. Para complementar a argumentação da supremacia da escola moderna, Furtado Coelho enumera as características das denominadas “peças más”:

Não considero eu hoje peças más, apenas as que não passam de um enrodilhado insensas parvoíces, de um caos de desconsolados disparates.

---

<sup>151</sup> Baseado nas ideias do aristotelismo à francesa do século XVII que pretendiam promover o efeito da verossimilhança, ou seja, caracterizar o espetáculo de maneira a criar uma ilusão de realidade para o público. Tal intento estava ligado ao uso obrigatório que os dramaturgos deveriam fazer das regras relacionadas ao conceito de *bienséance* (conveniência). O manejo desses preceitos da “conveniência” dentro dos espetáculos teatrais residiria em viabilizar um ajuste harmônico entre o tema da peça e os meios de expressão, por exemplo, as personagens deveriam ser caracterizadas de acordo com sua classe social, gênero etc. Além de um equilíbrio entre a obra e os espectadores, fundamentado na exclusão de cenas que mostrassem assassinatos, sangue, suicídios, agressões, etc., qualquer ação que chocasse o público. (ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grades teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.) Os dramaturgos franceses do gênero realista e, conseqüentemente, os dramaturgos brasileiros, fundamentaram os preceitos de tal gênero baseado no conceito de *bienséance* dos aristotélicos à francesa, com a finalidade de apresentar uma ação pautada na verossimilhança.

Peças más são todas as que a escola moderna condena e reprova: em vez de interesse causam abrimto de boca; em vez de darem impulso à arte, aos artistas, e bom gosto, atrasam e viciam isso tudo. Peças más para uma companhia nascente são: o melodrama com os seus desconchavos desatinos e descomunais peripécias; são o próprio drama quando ele demanda muita força de execução, que cansa, extenua o ator principia, e que, em vez de o conduzir à robustez própria do artista consumado, mata-o, vicia-o à nascença e faz abortar o que seria suscetível de um grande e perfeito desenvolvimento. Peças más para uma companhia como a do Ginásio são também as peças falsas, inverossímeis, as mágicas, as peças de grande espetáculo. É necessário poupar a princípio o artista, quando o seu talento e vocação vão ser aproveitados por uma nova escola – a escola verdadeira, a única que pode levar ao apuro (*O Mercantil*. Rio de Janeiro, p. 02, 28 de mar. de 1856).

Nota-se que a falta de verossimilhança é uma das principais censuras feitas às peças que possuem características “inadequadas” e, por isso, são adjetivadas como más. Ao enumerar os elementos que atrapalham o realismo cênico, tais como os exageros do melodrama, com suas sequências recheadas de peripécias e/ou situações que são dificilmente encontradas na vida real, Furtado Coelho coloca-se não apenas contra os espetáculos de puro entretenimento, que estavam mais comprometidos com os efeitos cênicos, como se opõe a todo conjunto de gêneros teatrais que não se preocupavam com a realidade. Esse “ataque” aos espetáculos que subvertem o conceito de verossimilhança, possuindo em seu entrecho situações que não estabelecem paralelo com fatos reais, fazia parte da defesa da escola então compreendida como sendo “moderna”, apresentando peças que primavam pela exposição da realidade nos palcos.

No texto de Furtado Coelho, percebe-se a divisão estabelecida entre espetáculos de peças da escola realista e os demais (melodrama, drama, farsa, mágica etc.). As montagens de textos pertencentes à escola moderna estavam alinhadas aos postulados que letrados brasileiros da época, como José de Alencar, Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, defendiam (a arte cuja função era ensinar preceitos morais, demonstrando e condenando nos palcos situações sociais que fossem contrárias ao ideal de uma sociedade civilizada). O desenvolvimento dos elementos que configuravam o núcleo da ação deveria primar pela reprodução de cenas de sociedade, a fim de exibir no palco as situações possíveis fora dele. Já os espetáculos de outros gêneros, por não estarem comprometidos com a verossimilhança, passaram a ser considerados inferiores. Sua preocupação maior com efeitos da cena induzia-os a cometer os chamados “exageros”, quando comparados às encenações realistas. A orientação valorativa que julgava os espetáculos afinados como o realismo como sendo superiores foi recorrente na crítica nos anos que precedem a composição de *Qorpo-Santo*.

Em 1857, ano seguinte à publicação da crítica de Furtado Coelho, José de Alencar escreveu quatro peças, *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso, O Demônio Familiar, O Crédito e As Asas de um Anjo*, identificadas como comédias realistas e encenadas no Ginásio Dramático do Rio de Janeiro. O ritmo assombroso da produção do escritor se explica por seu entusiasmo com o gênero que, até aquele momento, não contava com nenhum exemplar nacional. As encenações realizadas nos palcos do Rio de Janeiro provinham de traduções de textos franceses, o que desafiava os autores locais a criarem uma dramaturgia nacional à altura. Muitos consideravam necessário se criar a alta comédia, em que fosse possível tratar das questões pertinentes à sociedade brasileira. Em texto publicado naquele mesmo ano, no *Diário do Rio de Janeiro*, dedicado ao jornalista e amigo Francisco Otaviano, que havia assinado uma crítica elogiosa a *O Demônio Familiar*<sup>152</sup>, Alencar apontou a importância da criação de um teatro nacional que seguisse as diretrizes da escola moderna. Para tal intento, pensava ser necessária uma ação conjunta, unindo pensadores de teatro, jornalistas e escritores, já que, segundo suas palavras, até aquele momento não existia uma dramaturgia brasileira, de fato. José de Alencar defendia veementemente a estética realista alegando que ainda não havia sido produzida a comédia brasileira, visto que “a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro” (ALENCAR, 1857, p. 1).<sup>153</sup>

Apesar de Martins Pena ter retratado a seu modo nossos hábitos sociais, Alencar argumentava que o comediógrafo se preocupava mais com os manejos cômicos de suas peças do que com os ensinamentos morais: “Pena, muito conhecido por 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 sátiras dialogadas, do que uma comédia” (ALENCAR, 1857, p. 1). De acordo com Alencar, as peças de Pena seriam sátiras e não comédias, visto que continham retratos e reprovações de alguns comportamentos sociais ditos inadequados, cuja função de entretenimento se sobrepunha ao ensinamento moral. Ao caracterizar essas peças como sátiras, Alencar demonstra estar seguindo uma classificação dos gêneros que os situa em uma hierarquia – superiores, inferiores, altos e baixos –, responsável por julgamentos categóricos sobre as produções dramáticas. Essa categorização orienta a opinião sobre

---

<sup>152</sup> Crítica publicada no *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 07 de nov. de 1857, p.01.

<sup>153</sup> *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 14 de nov. 1857, p. 01.

qual gênero seria mais adequado dentro de determinado pensamento sobre o fazer teatral:

É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhes a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como daguerreotipo moral.

O *jogo de cena*, como se diz em arte dramática, eis a grande criação de Dumas; seus personagens movem-se, falam, pensam como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem; e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas (ALENCAR, 1857, p. 1).

Ao modificar alguns elementos da comédia de costumes, Alexandre Dumas Filho teria transformado o gênero, embutindo novas formas cênicas e uma função social mais contundente. Muito anteriormente, no século XVII, o comediógrafo Molière já teria, segundo Alencar, conferido maior sofisticação e elegância à comédia, ao priorizar a construção da comicidade por meio da ironia, prezando o bom-gosto e as situações dramáticas convenientes. Os elementos ligados ao baixo-cômico e à tipificação exagerada das personagens teriam sido retirados desse modelo de comédia. Na comédia realista realizada por Alexandre Dumas Filho, teria ocorrido o refinamento da ação, como forma de tornar o universo dramático um espelho da sociedade, focando a trama nos problemas sociais e suas consequências. Para que o efeito de verossimilhança ocorresse, seria necessária a construção de personagens mais profundas, com nuances psicológicas que possibilitassem retratar com propriedade as preocupações morais do homem daquele tempo. O *jogo de cena* deveria ser arranjado para que se retratassem em cena situações mais próximas à realidade, de modo que as personagens (atores) deveriam ter menos trejeitos a fim de evitar gestualidades artificiais, movimentando-se cenicamente com a intenção de reproduzir indivíduos reais. Tendo a preocupação em expor a realidade nos palcos, a alta comédia realista apresentava momentos de menor comicidade, reproduzia cenas “mais frias e calmas” que, de maneira geral, ocorriam na vida. Era necessário manejar as partes de uma peça (ação, personagens, figurino, enredo) de modo a obter um resultado mais próximo possível da realidade:

Alencar não podia ser mais claro. A alta comédia que tinha em mente devia conciliar dois princípios básicos: a moralidade e a naturalidade. De um lado, a influência clássica, trazendo à tona a ideia horaciana do utilitarismo da arte; de outro, a realista, de seu próprio tempo, a contribuição de Alexandre Dumas Filho. Na síntese desses dois princípios, o “daguerreotipo moral”, isto é, a peça que fotografa a realidade, mas adicionando ao retrato a pincelada moralizadora (FARIA, 2003, p.103).

O poeta e filósofo romano Quinto Horácio Flaco defende em sua *Ars Poética* regras<sup>154</sup> para a construção da poesia dramática, salientando a função ética da literatura. Para Horácio, o valor de um bom texto literário residiria no manejo e na disposição da técnica. Soma-se também a função do escritor em entender e transmitir os valores cívicos e religiosos de seu tempo. A arte dramática conveniente pelos letrados brasileiros do século XIX era composta segundo técnicas cênicas que permitiriam a transposição da realidade para os palcos, como uma espécie de fotografia cuja finalidade moral seria realçada<sup>155</sup>.

Analisando os textos de Furtado Coelho e José de Alencar, percebe-se a defesa da produção dramática na linha da comédia realista, na qual a mensagem moral transmitida pela ação segue os preceitos civilizatórios advogados na época. O ideal a ser cultivado na construção de uma sociedade íntegra e virtuosa encontrava respaldo naquele gênero. Nas várias províncias brasileiras, os letrados oitocentistas discorriam sobre as regras morais que deveriam nortear uma sociedade civilizada, partilhando do pensamento exposto nas críticas de Furtado Coelho e José de Alencar e publicadas nos periódicos cariocas.

Apesar de, no século XIX, o Rio de Janeiro ser o centro das atividades culturais brasileiras, essas questões também permeavam os debates e a produção literária do restante do país. O conjunto de atitudes morais que deveriam guiar a sociedade não era pensado apenas no círculo restrito dos residentes na corte. Pelo contrário, encontrava-se nas discussões de escritores e jornalistas de todo o Brasil. As noções de ordem e moral presentes nas peças e escritos de Qorpo-Santo dão exemplo disso.

#### 4.3. A TONALIDADE SATÍRICA QUE PERPASSA A DRAMATURGIA DE QORPO-SANTO

Os letrados brasileiros da metade dos oitocentos, em sua maioria, preocupavam-se com a construção de uma arte edificante, cuja função seria auxiliar na

---

<sup>154</sup> Para Horácio, toda peça de teatro deveria ter exatamente cinco atos, nos quais apenas três atores deveriam falar em cena. Não haveria a interferência de nenhum deus e o coro apenas se manifestaria quando complementasse o argumento do enredo. (HORÁCIO, *Arte Poética*, Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984).

<sup>155</sup> *Daguerreotipo* é nome de um processo fotográfico feito sem imagem negativa, inventado em 1839 pelo francês Louis Louis-Jacques-Mandé Daguerre (18 de novembro de 1787, Cormeilles-en-Parisi, Val-d'Oise, França — 10 de julho de 1851, Bry-sur-Marne, França). Este método conseguiu fixar, pela primeira vez, uma imagem de maneira permanente.

divulgação de preceitos morais que estariam na base de uma sociedade civilizada. Qorpo-Santo não esteve indiferente a tais preocupações. Encontramos na *Ensiqlopédia* e em suas comédias opiniões a respeito de atitudes morais que deveriam guiar os indivíduos, além de exemplos de situações decorrentes de comportamentos que considerava inadequados. Suas ideias, assim como de escritores contemporâneos, estão associadas à preocupação com o desenvolvimento social da jovem nação brasileira. Seu tom, porém, difere dos demais, visto que expõe, muitas vezes, as consequências de atos tidos como inadequados de maneira exageradamente drástica.

Conforme exposto no capítulo anterior, parece importante observar o tom satírico de certas passagens da *Ensiqlopédia* e de determinadas comédias de Qorpo-Santo. As peças em que o tom de sátira ganha destaque são, principalmente, as que incorporam elementos do teatro realista. Nos textos em que o autor aborda temas voltados às relações sociais (casamento, família, política etc.), surgem expostos os desdobramentos provenientes de situações imorais que, a seu ver, ajudavam a corromper a estrutura social. Sabe-se que a estrutura cênica na ação das peças realistas, em conformidade com a orientação crítica da época, exigia elementos que garantissem a verossimilhança. Esse é exatamente o ponto de discrepância das comédias de Qorpo-Santo em relação às expectativas de seu tempo, pois criou um universo dramático repleto de nuances, percebido como irreal, de personagens caricaturais, cujas vidas se guiavam por um discurso incisivo sobre as consequências da desordem moral. A maneira exacerbada com que tal universo dramático se constrói dá mostras, paradoxalmente, do uso de características da comédia realista. Embora as utilize, subverte a forma com que apresenta e debate os assuntos de que suas peças se ocupam. Nesse sentido, a intenção satírica parece exceder o decoro que manteria as peças dentro das estreitas fronteiras do realismo. Em Qorpo-Santo, pode-se dizer que a forma extravagante possui raízes cravadas em situações reais. Seu teatro, com efeito, liga-se perfeitamente às postulações apresentadas por Hodgart a respeito da sátira:

Assim, pois, uma obra teatral satírica pode levar seus espectadores a um mundo ilusório, porém os comentários de seu autor devem estender-se ao mundo real, externo ao teatro. Devem ser debatidos os problemas políticos e morais que enfrentarão os espectadores quando voltarem a suas vidas (HODGART, 1969, p. 30, tradução nossa)<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> “Así pues, una obra teatral satírica puede arrastar a su auditorio a un mundo ensñado de aparências, pero los comentarios de su autor deben extenderse al mundo real externo al teatro, a los problemas políticos y Morales com que há de enfretrarse dicho auditorio cuando se reincorpore a la vida ordinária”

É precisamente esse fenômeno de revestimento de preocupações que remetem à realidade dos costumes por uma forma “ilusória” que se observa em peças como *As Relações Naturais*, *Mateus e Mateusa*, *Um Credor da Fazenda Nacional*, *A Separação de Dois Esposos* e *Duas páginas em branco*. Em todas elas, discorre sobre as relações familiares corrompidas, evocando um discurso de ordem em voga no oitocentos. Contudo, apesar de apresentar situações passíveis de serem encontradas no mundo real, a construção dramática as torna inverossímeis devido à carga de exageros, seja na maneira com que as personagens são concebidas, seja no modo como os acontecimentos se apresentam.

#### 4.3.1. *O universo familiar corrompido*

Logo no início do volume II da *Ensiqlopédia*, Qorpo-Santo assinala seu projeto de escrever duas comédias: “Ainda hei de escrever uma comedia com o título – As verdadeiras relações naturaes e suas agradáveis consequencias; e depois – outra com o seguinte – Hoje sou um e amanhã sou outro” (Ibidem, volume II, p. 2-3). De fato, manteve sua ideia original e intitulou as peças com tais nomes, apesar de ter reduzido o título da primeira para apenas *As Relações Naturais*. Ao retirar as palavras “verdadeiras” e “agradáveis consequências”, parecia introduzir uma mudança no tom e apresentar o que, na sua visão, seria erroneamente denominado pela sociedade como relações naturais e os efeitos nefastos que provocam:

Que os artificios a que indefinidamente chamam Relações naturaes, porque contrariam todas as Leis divinas e humanas – viver próprio dos naturaes da Galiza poderosamente concorreram, se não foram a promordial cauza das guerras intestinas havidas em diversas provincias deste Imperio – é fato jeralmente sabido.

D'ahi nasceu a qualificação de galêgos a portuguezes e a brasileiros, que deixaram de iludir-se transviando-se da estrada que conduz ao Céu pela prática dos nosso sabios des Mandamentos; e publica, pela observancia fiel de nossa Constituição publica e Código criminal (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 94).

Nesse trecho da *Ensiqlopédia*, explica sucintamente que o “natural” refere-se aos preceitos instituídos pela Igreja (os dez mandamentos) e pelo Estado (Constituição Pública e Código Criminal). As atitudes que deveriam guiar os bons indivíduos estariam alinhadas à conduta moral, amparada pela obediência aos dogmas religiosos e públicos (regras impostas pelos órgãos políticos). Natural, assim, seria

seguir uma conduta em que se cumprisse um comportamento pautado em ideais divinos e políticos, e não dar vazão aos instintos, aos impulsos animais. Ao escolher o termo “natural”, Qorpo-Santo salienta a ideia de que seguir as regras da Igreja e do Estado seria, sem dúvida, o caminho inerente ao ser humano, posto que este possui uma conexão maior com os preceitos morais de seu tempo do que com tendências instintivas. O escritor, dessa maneira, defenderia em *As Relações Naturais* as consequências advindas de atitudes amparadas em uma ideia equivocada de “natural”.

O tema da peça *As Relações Naturais*, texto dramático mais famoso de Qorpo-Santo, incide sobre atos licenciosos que permeiam as relações sociais, sobretudo, as relações familiares. No primeiro ato, expõe-se o comportamento desregrado da personagem Impertinente, um velho escritor. A personagem, logo em sua primeira fala, diz que está escrevendo a comédia em quatro atos, chamada *As Relações Naturais*, numa clara alusão à própria obra. Após essa frase, Impertinente prossegue: “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, 2001, p. 163). A personagem Impertinente escreve sua peça na mesma cidade e no mesmo dia que Qorpo-Santo, informações reais se integram ao universo ficcional. Todas essas informações quebram a ilusão cênica, demonstrando claramente ao público que se trata de uma obra ficcional. Impertinente aproveita para criar uma comicidade ao ironizar o fato de que Porto Alegre era “para muitos” Império do Brasil. Pois, no momento histórico da peça, alguns habitantes da província do Rio Grande do Sul defendiam a ideia separatista que esteve tão presente na Revolução Farroupilha e, ainda, circulava em alguns meios políticos. Ao final do ato, Impertinente tenta, sem sucesso, corromper a Intérpreta, uma jovem oriunda das famílias tradicionais da cidade.

A sequência da comédia (segundo, terceiro e quarto atos) apresenta as consequências das atitudes libertinas realizadas pelos membros de uma família, em um espaço que é ora um lar, ora um bordel. O personagem de Truquetruque, na cena primeira do segundo ato, bate à porta da casa de Guiomar da Costa Cabral Mota e Melo, mas não obtém resposta. Na cena seguinte, a porta se abre e as mulheres aparecem com os “cabelos desgrenhados e pés no chão”, o homem se oferece para dormir com elas, mas as mulheres se negam e o expulsam. No lar de uma senhora que possui um sobrenome rebuscado, que pressupõe uma origem tradicional, habitam mulheres sem

compostura. Mesmo com a negativa das mulheres no que concerne ao pedido de Truquetruque, logo se nota que aquele lar é uma espécie de prostíbulo.

A personagem Mariposa (Guiomar?), a mãe, cafetina as próprias filhas, enquanto a personagem de Malherbe, o pai, sucumbe aos efeitos causados pelo desregramento das mulheres – a insinuação de que ele mantém um caso amoroso com uma de suas filhas é a prova cabal da corrupção moral de Malherbe. As ideias debatidas na peça provêm do pensamento de que os instintos que dominariam os indivíduos, danificando a ordem social, são denominados erroneamente de “relações naturais”. Pois, segundo Qorpo-Santo, o “natural” estaria associado aos preceitos divinos e não aos instintos. Viver de acordo com tais relações seria obedecer à ordem sem se corromper por atitudes levianas, visto que, segundo suas ideias, o homem teria naturalmente uma ligação intrínseca com Deus.

Qorpo-Santo apresenta as graves consequências do desregramento moral praticado pelas personagens de *As Relações Naturais*. A ação se passa, no segundo, terceiro e quarto atos, na casa da família de Malherbe e Mariposa, porém esse espaço onde ocorre a maior parte da ação transforma-se em um prostíbulo, ocasionando um desarranjo entre as relações das personagens que pertencem à família. Seguindo seu conceito de “relações naturais”, nota-se que na comédia *As Relações Naturais* havia uma aspiração de retratar o caos que habitaria os lares dos indivíduos que cedessem aos instintos, equivocadamente ditos “naturais”. Em tom de alerta, Qorpo-Santo expõe tabus como incesto e prostituição, uma mãe que prostitui as próprias filhas (Mildona, Júlia e Marca são descritas na seção personagens como “mulheres da vida”) para demonstrar a visão equivocada dos que creem nesse tipo de “relações naturais”. Segundo sua concepção, o homem possui uma ligação absoluta com o divino. O termo “natural” não deveria, portanto, estar associado aos instintos carnis: “Natural relação: Os que comprarem e lerem os meus livros – ficam relacionado querendo com os sábios moralistas que inspiraram-me numrozos pensamentos n'eles qontidos e com migo mesmo” (QORPO-SANTO, 1877, p. 26). A relação natural defendida por Qorpo-Santo estava associada, também, à ligação entre os seres através das ideias, por isso, ele, os “sábios moralistas” e seus leitores estariam unidos pelo pensamento que compartilhavam.

Cabe salientar que Qorpo-Santo utilizou o recurso cênico do fogo e da fumaça, na primeira cena do quarto ato, para demonstrar a ira divina diante dos

comportamentos praticados pela família. A cena esfumaçada ocorre depois de Malherbe e Mildona, pai e filha, insinuarem que mantêm uma relação afetiva, ou seja, quando o incesto é exposto. O mesmo expediente cênico pôde ser observado no espetáculo de *vaudeville* que fora encenado, em 1852, na cidade de Porto Alegre<sup>157</sup>. Até aquela passagem da peça de Qorpo-Santo, a ação centrava-se nas relações entre as personagens. Nenhum elemento fantasioso havia sido exposto. Ocorre, então, uma quebra do princípio de realidade com a “entrada” do fogo e da fumaça, fazendo uma clara alusão ao inferno que, segundo a doutrina cristã, será ocupado por quem não seguir os preceitos divinos. É possível supor, portanto, que Qorpo-Santo tenha se inspirado no recurso emprestado ao gênero alegre francês, o *vaudeville*, que abusava das canções e dos quiproquós para divertir a plateia.

No terceiro ato de *As Relações Naturais*, entra em cena o criado da família, Inesperto. A personagem será importante para a solução dos conflitos. Por meio do discurso de ordem por ele proferido, as mulheres ganharão consciência sobre suas atitudes maléficas para com os homens. Inesperto ocupa a função de *raisonneur*<sup>158</sup>, um tipo comum nas comédias realistas, que funciona como uma espécie de porta-voz do ensinamento moral a ser transmitido. O escritor utiliza-o na peça *Mateus e Mateusa*. Em ambas as comédias, a função do criado é expor as ideias do autor sobre a postura moral que deve orientar as relações familiares.

Nas cenas iniciais em que o criado Inesperto surge, observa-se uma relação harmoniosa entre ele e Mariposa, ao passo que com Malherbe, nota-se um clima de desavença. As mulheres, mãe e filhas, decidem se rebelar contra Malherbe para puni-lo, uma vez que este não aceita obedecer às regras instituídas por elas. Quando o homem não aceita viver da maneira como as mulheres determinam e agem dentro da casa, elas decidem construir um boneco à semelhança de Malherbe para, simbolicamente, enforcá-lo. No momento em que Inesperto percebe que a figura masculina está sendo hostilizada e tal atitude infringe a ordem, visto que caberia ao homem organizar e zelar por toda a estrutura familiar, o criado decide se rebelar contra as personagens femininas. Nessa cena, o criado assume, em definitivo, a figura de *raisonneur*. Depois de acompanhar de perto toda a movimentação das mulheres, tornando-se seu importante interlocutor contra

---

<sup>157</sup>Ver o capítulo 2 do presente trabalho.

<sup>158</sup>“uma personagem que acompanha o destino do protagonista – ou mesmo de uma personagem secundária – para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre em emitir algum tipo de comentário edificante ou críticas de fundo moralizador” (GUINSBURG et al., 2009, p. 292).

o homem, Inesperto decide assumir uma postura favorável a Malherbe. Resolve jogar pedaços do boneco nas personagens femininas, enquanto profere um discurso condenando o comportamento desregrado que as mulheres instituíram no círculo familiar:

INESPERTO (*pega a escada, põe em lugar próprio, sobe, levando a corda, e depois desce. À parte:*) — Estas mulheres não veem — que não se pode ainda andar com as relações naturais; que se umas querem, outras não querem; que se umas podem, outras não podem; que. . . enfim, são o diabo! Mas elas agora vão conhecer que eu sou homem, e que por isso mesmo hei de defender e amparar aqueles a quem elas quiserem crucificar! (*Amarra a corda ao pescoço da figura; e diz:*) Está bem atada! Agora vou sungá-lo! (*Sobe a escada, monta na trave, e puxando:*) Pesa como o diabo! Não terá dez arrobas? Mas quinze eu juro que pesa! Irra! (*Puxando.*) Irra! Arriba! Agora, agora já está seguro!

ELAS (*umas para as outras*) — Há de ficar pendurado! Ah! ah! ah! Há de, há de! (Balem palmas.) Que triunfo! Viva! Viva! Agora, maninha; já enforcamos este, havemos de enforcar também, certo grilo; e andar com as relações à vontade dos corações!

TODAS — Apoiado! Apoiado! Enforcemos tudo quanto é autoridade que nos quer estorvar de gozar, como se estivéssemos em um paraíso terreal!

INESPERTO (*depois de haver prendido o corpo da figura na trave*) — Pois não! Não vê que meu amo havia de ser enforcado, para as Sras. Fazerem quando quisessem! Boas! Lá vai bala! Relações, metralha. (*Arranca um braço, atira numa delas.*)

MARCA — Ah! Traidor! (*Encolhe-se.*)

INESPERTO — Lá vai um estilhaço. Toma relação! (*Atira outro braço noutra.*)

JÚLIA — Bárbaro! Louco!

INESPERTO — Mais outro! (*Arranca a cabeça, ou o chapéu, e atira em outra, dizendo:*) Querem mais!? Se quiserem, venham buscar cá em cima, que eu vou juntar-me ao meu muito respeitável amo. (*Levanta-se em cima da trave e sai ou desaparece.*)

ELAS (*uma para as outras a enxugarem os olhos*) — Que tirano! Que cruel! Que bárbaro! Que assassino! De modo que assim sendo, se pode ainda hoje fazer. . . Cantemos todas;

1° — Não nos meteremos

Mais com relações;

Maridos procuremos;

Pois temos corações!

2° A nenhum mais tentaremos.

Destruir seus sentimentos!

A um só nós serviremos,

P'ra não ter duros tormentos!

3° Com nenhum nos contentarmos,

Ou a todos não quereremos;

E assim querer matar-nos,

Pondo todos quase enfermos.

4° Tenhamos pois juízo!

Cada qual com seu esposo!

Se não, não há paraíso!

Tudo inferno! Nenhum gozo!

5° Para comeremos;

Para bebermos,  
 Não precisamos.  
 De certos dramas!

6º De andar,  
 Sempre a matar,  
 Os corações  
 Com as relações!

7º Os que só querem  
 (Que desesperem!)  
 Por relações  
 São veros ladrões!

8º Basta o trabalho,  
 Certo, não falho;  
 Para vivermos;  
 E mil gozos termos (QORPO-SANTO, 2001, p. 175 a 178).

Toda a cena final de *As Relações Naturais* demonstra como Qorpo-Santo articulou a personagem Inesperto para que por meio dela a ordem moral fosse restituída ao lar. Como Malherbe havia sido corrompido pelo comportamento desregrado das personagens femininas (a relação de Malherbe com Mildona serve para pontuar tal corrupção), apenas o criado, figura masculina e íntegra, poderia ser o instrumento para aplicação de um discurso ordenador. O curso da ação transforma-se após a atitude de Inesperto. Tão logo o criado assume uma postura impositiva, as mulheres o obedecem. O homem, de acordo com o ideário defendido por Qorpo-Santo, deve assumir as responsabilidades e ditar as normas socialmente aceitas. O poder masculino é visto como natural, quase que predestinado pelo universo celestial. Por isso, quando Inesperto decide enfrentar as mulheres consegue consertar o caos que elas provocaram. A música cantada pelas personagens femininas enaltece o comportamento adequado às mulheres, que não devem dar vazão aos instintos sexuais, mas serem fieis e obedientes ao marido. O recurso à canção, muito utilizado no *vaudeville*, serve, mais uma vez, para quebrar o realismo cênico.

Em *As Relações Naturais*, Qorpo-Santo mescla expedientes do espetáculo de entretenimento ao discurso moral e ao *raisonneur* da alta comédia, a fim de criar um texto de tonalidades satíricas. A canção das mulheres e o efeito cênico da fumaça para “o incêndio não real, mas aparente” são recursos encontrados nas encenações de *vaudeville*. Soma-se a isso a ação satírica que, em algumas peças, constrói uma atmosfera irreal, em que a comicidade assume um teor mais subversivo do que simplesmente risível. Nas comédias de Qorpo-Santo, o teor satírico está, justamente, no destaque atribuído aos comportamentos inadequados das personagens. Contudo,

diferentemente da comédia tradicional, os caminhos para uma resolução clara e eficiente não são apresentados:

A comédia utiliza os mesmos recursos que a sátira: a simbolização do caráter, a redução, a paródia, etc. – e é realidade que a sátira se utilizou de muitos elementos da comédia – porém, a comédia os utiliza com um espírito diferente e com uma finalidade distinta. A esfera habitual da comédia está situada, de um lado, entre a ficção romanesca e, de outro, a descrição realista da vida social, os “costumes”. A primeira representa um escape das pressões da vida real: os amantes que são separados sofrem diversas provas e se reúnem novamente para o triunfo final da juventude, em uma espécie de comemoração festiva. A segunda, a comédia de costumes, está ligada aos indivíduos que se desviam, mais ou menos, de um código de conduta estabelecido, os quais são castigados, não demasiadamente, postos em situações ridículas e, habitualmente, retornam arrependidos ao círculo social (HODGART, 1969, p. 188, tradução nossa)<sup>159</sup>.

O universo dramático está imbuído de atitudes desordenadas advindas de comportamentos que não respeitam uma conduta moral em consonância com as regras religiosas e sociais. Embora Qorpo-Santo tenha optado pela comédia, a maneira como os acontecimentos são apresentados e as consequências dos atos imorais das personagens diferem da estrutura da comédia tradicional. Ao tomar a comédia de costumes como termo comparativo, gênero em voga no período e que possui semelhanças com a dramaturgia de Qorpo Santo (descrição de relações sociais com enfoque em atitudes moralmente condenáveis), é possível perceber as diferenças. Estas residem na maneira como o desfecho é construído, na atmosfera fantástica que predomina e/ou na condenação dos atos imorais praticados pelas personagens:

A comédia aceita as regras do jogo social, a sátira não: é um protesto tanto contra essas regras quanto contra os jogadores. Além disso, é mais profundamente subversiva de que a comédia se permite ser. A verdadeira sátira oferece ao mesmo tempo uma visão mais fantásticamente distorcida e uma crítica mais aguda da vida, do que pode sustentar a comédia mais tradicional em termos de cena. Visto que a última foi pensada para enfrentar as expectativas da plateia (HODGART, 1969, p. 189, tradução nossa)<sup>160</sup>.

<sup>159</sup>“La comedia utiliza los mismos recursos de la sátira: la simbilización del carácter, la reducción, la paródia, etc – y em realidade la sátira ha tomado muchos de estos recursos de la comédia - , pero la comedia los utiliza con un espíritu diferente y con una finalidad distinta. La esfera habitual de la comedia esta situada entre la ficción romanesca por un polo y la descripción realista de la vida social o ‘costumbres’ por el outro. La primera representa un escape de las pressiones de la vida real: los amantes son separados, sufren diversas pruebas y se reúnen de nuevo por el triunfo final de la juventude em una espécie de festica comemoración. La segunda, la comedia de costumbres, concierne a individuos desviados más o menos seriamente de un código de conducta establecido, los cuales son castigados, no demasiado duramente, siendo puestos en ridículo y habitualmente devueltos al redil arrenpentidos”.

<sup>160</sup>“La comedia acepta las reglas del juego social, la sátira no: es una protesta tanto contra las reglas como contra los jugadores, y es mucho más profundamente subversiva que lo que la comedia puede permitirse. La verdadera sátira ofrece al mismo tiempo una visión más fantásticamente distorsionada y

Quando se analisa o desenvolvimento da ação na comédia “tradicional”, nota-se que não há um ataque implacável aos que desobedecem às regras sociais. Apesar de punir as personagens que possuem comportamentos inadequados, as consequências de seus atos procuram demonstrar certa resiliência dos indivíduos ao perceberem o porquê sofrem determinadas situações. As personagens da comédia, após praticarem atos levianos, se conscientizam dos caminhos produzidos pelas suas atitudes vis. Na sátira, a tonalidade da ação torna-se mais subversiva e aguda, pois há uma condenação das atitudes individuais e das instâncias sociais. Torna-se possível, assim, criticar a sociedade e também os governantes, construindo personagens que são punidas, mas não conseguem compreender perfeitamente a dimensão de suas ações. Encontra-se esse tipo de construção satírica em Qorpo-Santo, já que as personagens levianas são castigadas ou ridicularizadas, porém não realizam uma profunda reflexão sobre as consequências de suas ações inadequadas, tal é o caso de Impertinente de *As Relações Naturais* e sua tentativa frustrada de seduzir a jovem Intérpreta. O velho, ao invés de reconhecer a imoralidade de sua ação, apenas diz: “É a trigésima, vigésima, sétima e décima vez que prega estes carões! Diabo! Diabo! Diabo!” (QORPO-SANTO, 2001, p. 167). O personagem além de não se ater às suas atitudes imorais, ainda relembra as outras mulheres que rejeitaram o seu pedido de manter envoltimentos sexuais sem compromisso matrimonial.

Qorpo-Santo é um fervoroso defensor da conduta moral adequada, por isso não poupa críticas às autoridades e às instituições sociais. O escritor defende uma postura ética entre todos os indivíduos, exibindo as falhas dos que deveriam zelar pela manutenção da ordem, a saber, os políticos. O escritor entende que a corrupção deve ser atacada nas diferentes esferas sociais para que haja, finalmente, o progresso na civilização. Segundo o ideário que defende em sua produção literária, a sociedade será organizada de maneira eficaz quando forem destruídas as zonas de poder e/ou as autoridades que impedem a manutenção da ordem. Na *Ensiqlopédia*, não poupa críticas aos que, segundo ele, apresentam atitudes levianas, sejam esses políticos ou pessoas comuns. A tonalidade satírica perpassa os textos de Qorpo-Santo, condenando a todos que não agem segundo os preceitos das esferas políticas e sociais.

---

uma crítica más aguda de la vida que las comedia escénica tradicional puede sostener, si es que há sido pensada para enfretarse com la expectación de su auditorio”.

A comédia *Mateus e Mateusa*, escrita no dia 12 de maio de 1866, contém uma cena na qual livros que pertencem às esferas do judiciário, administrativo e religioso (*Código Criminal, Código do Império e História Sagrada*), são arremessados e desrespeitados pelas personagens principais, num quiproquó que aponta uma denúncia dúbia: a corrupção familiar e a corrupção em determinadas instâncias de poder. *Mateus e Mateusa* apresenta a história de um casal de velhos, ambos com 80 anos, que mantêm uma convivência conflituosa, na qual agressões físicas e verbais marcam o tom desrespeitoso da relação. A ação conta também com as três filhas interesseiras, Pêdra, Catarina e Silvestra, além do criado da casa, chamado Barriôs.

As agressões verbais e físicas de Mateus e Mateusa, na cena final, em meio às ofensas proferidas enquanto eles arremessam um contra o outro livros ligados à ordem, criam um duelo espantosamente burlesco. Os códigos basilares da vida social são rebaixados ao plano de pura comicidade – a agressão jocosa – no núcleo familiar de *Mateus e Mateusa*:

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

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

MATEUSA – Ah! Já sabe que isso não vale cousa alguma; e principalmente para as Autoridades – para que tem dinheiro! Estimo muito; muito; e muito! (*Pega em outro – a ‘Constituição do Império’ e atira-lhe na cara*) (QORPO-SANTO, 2001, p.157/158).

A denúncia cômica da degradação familiar associa-se, deste modo, à crítica contra a desordem social. As instâncias sociais, como a família e os setores de poder, são contaminadas por indivíduos corruptos que, com suas ações levianas, desestabilizam a ordem e atravancam o desenvolvimento civilizatório da sociedade. Da mesma maneira, “os Doutores que cospem e escarram todos os dias no *Código Criminal*” são responsáveis pelo mau funcionamento do setor jurídico no país, uma vez que distorcem e utilizam os códigos criminais para obterem vantagens pessoais. Se nem as autoridades respeitam as normas, a personagem degradada de Mateus, figura caótica e leviana, pode se servir dos livros como papéis para higiene pessoal após o uso da

latrina. A corrupção do lar é um reflexo dos atos desonestos que ocorrem nas instâncias superiores do poder e vice-versa, num espelhamento de ações levianas que perpassam todos os setores da sociedade.

Os corpos das personagens Mateus e Mateusa atestam o caráter libertino de ambos, marcando na carne suas características impudicas. A descrição física da condição decrépita dessas personagens idosas alia-se ao forte apetite sexual que sentem. A descrição de dois velhos e de corpos decrépitos que sentem libido causa uma incongruência entre o discurso e o sujeito que o profere. O desejo sexual liga-se à força, à beleza, à juventude, opostas em tudo à descrição física de Mateus e Mateusa. Essa dualidade entre corpo e desejo lança a marca do grotesco. A esse respeito, aliás, cumpre lembrar o que já dizia Flávio Aguiar:

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

A deformidade dos protagonistas da peça exterioriza sua imoralidade; dotados de corpos que coadunam a senilidade decrépita à mecanização desumanizadora. Assim como as relações entre Mateus e Mateusa encenam de modo distorcido a instituição do matrimônio, a caracterização dessas personagens configura-os como arremedos da condição humana, espantalhos cômicos que provocam asco, riso e estranhamento.

Por surgirem como caricaturas animadas dos homens, Mateus e Mateusa absorvem muitos elementos do complexo imagético analisado por Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o contexto de François Rabelais de Mikhail Bakhtin, sob a designação de realismo grotesco. Seus corpos ligam-se ao baixo corporal, a que a comicidade vulgar é sensível. Com efeito, o universo de Mateus e Mateusa é o dos corpos disformes e exagerados, dos insultos ridículos e das obscenidades:

Quando pessoas que têm um relacionamento familiar riem e se injuriam, a sua linguagem regurgita de figuras de corpos grotesco: corpos que copulam, fazem as necessidades, devoram; os seus ditos giram em torno de órgãos genitais, o ventre, a matéria fecal e a urina, as doenças, o nariz e a boca, o corpo despedaçado. 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. A imagem grotesca do corpo,

nitidamente fundamentada, reside igualmente na base do fundo dos *gestos familiares* e injuriosos (BAKHTIN, 2010, p.279).

É válido considerar que, embora o realismo grotesco, no sistema concebido por Bakhtin, esteja ligado a uma comicidade alegre, libertadora e despreziosa, as imagens grotescas articuladas por Qorpo-Santo se curvam aos imperativos da sátira. Em outras palavras, os trejeitos caricaturais e impropérios risíveis proferidos por Mateus e Mateusa compõem o quadro avesso do matrimônio modelar. Os dois velhos agressivos, licenciosos e monstruosos que Qorpo-Santo coloca em cena parecem concentrar em seus corpos e ações a severa censura que a peça desfere contra a corrupção da instituição do matrimônio, base das demais instituições patriarcais.

Para Qorpo-Santo, a família era uma instituição sagrada, em que os valores morais seriam compartilhados e perpetuados entre seus membros. Caso esse núcleo fosse contaminado por princípios vis, a estrutura social sucumbiria à desordem: “Tenho dito e escripto, e dito um milhão de vezes – que a desordem nas famílias, e principalmente em algumas – traz a desordem no Estado. E ainda não fui, como devia ser acreditado, porque ainda não hei sido quanto devia ser seguido, imitado” (Ibidem, volume VIII, p. 13). Com a desestruturação familiar, a jovem nação brasileira não conseguiria alcançar a tão almejada civilidade, daí o tema do lar devassado ter sido abordado em diversas comédias e textos.

O núcleo familiar tradicional seria composto, primeiramente, da união entre um homem e uma mulher. Qorpo-Santo é um exímio defensor do casamento – apesar de ele próprio ser vítima de uma união conjugal desastrosa. Em várias passagens da *Ensiqlopédia*, há reflexões sobre os mais variados aspectos desse compromisso, sempre enaltecendo a força do casamento na vida das pessoas:

#### Cazamentos

Não encontro o artigo que escrevi sobre cazamentos, e que mandei publicar no *Diário de Pelotas*, em 11 de abril do ano próximo passado; como porem foi recebido com entusiasmo, publico neste mais ou menos o que lá se imprimiu:

Eil-os – O cazamento é o acto mais importante da vida do homem; quer para as famílias em jeral, quer para os Estados; o homem fica por este lado completo. Trabalha o dobro, o triplo, ou o quadruplo que o solteiro, é mais pudico, é mais probo, é mais honrado, é mais honesto que este; sua vida também, quando uma digna esposa o acompanha, é mais tranquila, é mais feliz.

Os encantadores filhos em vez de incomodal-os dão lhe entretenimento e prazer: dezejando que todos respeitem sua mulher, seus filhos, muitas es até seus [ininteligível], dá o exemplo, respeitando a casa daquelles que sabem fazer-se respeitar: finalmente o cazado é sempre mais forte tanto no corpo quanto na alma que o solteiro.

Sendo pois o maior passo que o homem dá na carreira de sua existência, neste globo que para os sábios não tem illusão alguma, é justíssimo que por todos seja exortado, protegido e amparado (QORPO-SANTO, volume VII, 1877, p. 02).

O artigo que teria sido publicado no periódico *Diário de Pelotas*, em abril de 1870<sup>161</sup>, faz uma defesa do casamento e o considera o “ato mais importante da vida de um homem”. Comparando o indivíduo casado ao solteiro, ressalta como a vida do primeiro possui inúmeras qualidades e mostra o quanto o segundo é mais vulnerável. As melhorias trazidas pelo casamento incluiriam desde uma saúde mais forte até atributos de caráter, como honestidade. O casamento seria, na opinião do escritor, o caminho natural e adequado a todo o cidadão de bem, o que mostra um pensamento alinhado com a visão da sociedade brasileira oitocentista sobre os deveres do homem, e que foi tema de inúmeras produções teatrais do período. É possível citar algumas peças que discorrem sobre o assunto, tais como *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, e *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena (1844). Na comédia de Alencar, as personagens de Eduardo e Henriqueta lutam para desfazer o acordo de casamento do pai da moça com o jovem Alfredo. Após algumas peripécias, a maioria delas provocada por Pedro, escravo de Eduardo, o casal finalmente consegue permissão para se casar. Já na peça de Martins Pena, a personagem Maricota será punida por tratar frivolamente suas relações afetivas (ao longo da ação a moça flerta com alguns personagens). Um dos pretendentes de Maricota, o rapaz Faustino, resolve fazer uma visita à jovem para pedi-la em casamento. Porém, ao perceber a chegada de seu chefe Ambrósio, esconde-se no boneco de Judas. Sem ser notado por Maricota e Ambrósio, Faustino descobre que seu chefe também é um dos pretendentes da moça. Ao final, o caráter leviano de Maricota é exposto aos demais personagens e ela é desprezada por Faustino, que decide se casar com sua irmã Chiquinha, moça de um caráter exemplar. A mensagem crítica dirigida por Martins Pena e José de Alencar à sociedade não possui a mesma intensidade que a de Qorpo-Santo. Nele, tanto a ação quanto as personagens são concebidas para demonstrarem incisivamente os efeitos da desobediência às leis matrimoniais.

A deformação corporal de Mateus e Mateusa assinala a perversão de seus atos. Em determinado momento, a concepção caricatural das personagens rompe com os limites do verossímil, resvalando em um artificialismo desumanizador e grotesco: as rubricas revelam que partes dos corpos caem pelo palco, de modo a revelar ao público

---

<sup>161</sup> Intui-se que o texto seja de 1870, pois ele faz parte de um conjunto de escritos publicados no periódico do escritor *A Justiça* que é de 1871, como consta no volume VII.

sua decomposição. A cena final da peça atesta a situação física degradante de Mateus e Mateusa. Em meio a agressões físicas, explicita-se o artificialismo daqueles seres através de elementos postiços presentes nos corpos dos protagonistas:

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

A aparência de bonecos desconjuntados, que se vão decompondo aos poucos, reflete, em última análise, a degradação moral das personagens. O grotesco, segundo Bakhtin, é a expressão de uma alegria ruidosa e popular. Por outro lado, segundo Wolfgang Kayser (2003), o grotesco manifesta-se como o riso na esteira da deformidade e da subversão, acionando o mal-estar em face ao anormal e ao desconhecido. Seja de acordo com a orientação de Bakhtin, pautada nas reminiscências do riso popular presentes em obras do renascimento, seja de acordo com Kayser, mais sensível às criações “modernas” do grotesco, é inegável que o cômico grotesco problematiza as fronteiras entre o riso e mal-estar diante do estranhamento.

A deterioração dos corpos deve-se à idade avançada e à devassidão. Os defeitos de Mateus e Mateusa transcendem a esfera do íntimo, para se tornarem externos, marcados na carne: “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 corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 2010, p. 277). A desestruturação familiar, para Qorpo-Santo, reflete a corrupção fora do lar. Ao mesmo tempo em que afeta o que está fora dele, o grotesco desses corpos reverbera no próprio conceito de ordem do todo.

Mateus e Mateusa mantêm uma relação baseada no desrespeito que nutrem um pelo outro. As agressões mútuas, que constituem boa parte das situações cômicas da peça, evidenciam o desgaste da sua união:

Mateus (*caminhando em roda da casa; e Mateusa assentada em uma cadeira*) – Que estão fazendo as meninas, que ainda as não vi hoje?!

Mateusa (*balançando-se*) – E o senhor que se importa, senhor velho Mateus, com as suas filhas?!

Mateus (*voltando-se para esta*) – Ora é boa esta! A senhora sempre foi, é e será uma (*atirando com a perna*) não só impertinente, como atrevida!

Mateusa – Ora, veja lá, senhor Torto (*levantando-se*), se estamos no tempo

em que o senhor a seu belo prazer me insultava! Agora tenho filhos que me hão de vingar! (QORPO-SANTO, 2001, p. 147).

Não há dificuldade para constatar que Mateus e Mateusa mantêm um casamento infeliz, sem amor e sem respeito. As ofensas, recorrentes nas falas das personagens-título, desmascaram a hipocrisia que sustenta uma união feita de “aparências”, sem vínculos afetivos autênticos. Conseqüentemente, o marido está sempre na iminência de cometer adultério, apesar da sua decrepitude física. E basta a intenção do adultério – ainda que ele não chegue a se perpetrar – para evidenciar a desestruturação daquele núcleo familiar. A esposa Mateusa, em uma das suas falas, expõe o sentimento de desprezo do marido, rejeitando-a como mulher, ignorando seus desejos sexuais:

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

Nota-se a insatisfação da mulher, motivada pela ausência de um relacionamento sexual com o marido. Com efeito, Mateusa sente-se rejeitada por ele, que não a deseja mais porque o corpo dela é degradado: a mulher é “doente de asma” e tem “uma perna mais curta que a outra”. Mas, isto não é tudo: é preciso notar que o próprio Mateus é “mais namorador que um macaco preso a um cepo” (QORPO-SANTO, 2001, p. 48), característica que, associada à senilidade, acentua a comicidade da peça. Aos prantos, Mateusa declara abertamente a sua amargura por não despertar no esposo a lascívia, o que a leva, por despeito, a rebaixar Mateus, e a caracterizá-lo como “feio”, “rabugento” etc. Além disso, Mateusa acusa o marido de trazer amantes para a casa onde vivem, desrespeitando o ambiente reservado à família e revelando a desordem em que habitam. Os atos levianos de Mateus, praticados no mesmo espaço em que se encontram sua esposa e filhas, são inconciliáveis com a instituição do matrimônio e com as regras de boa conduta moral.

As figuras que deveriam zelar pela retidão moral da família, o pai e a mãe, demonstram comportamentos levianos. Conseqüentemente, não existe uma referência

moral para suas filhas. A ausência de valores por parte dos que tem a tutela do núcleo familiar ocasiona o desregramento dos membros do grupo, como Pêdra, Silvestra e Catarina. Assim como os pais, elas apresentam falhas de caráter. As meninas entram em cena imitando passos de dança, com trejeitos caricaturais. Apesar das atitudes amorosas para com o pai, logo o caráter mesquinho e hipócrita das filhas é exposto:

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 ele tanto, que nem o pode ver! (*Saindo.*) Eu já vou buscar! Espere um minuto (*com as mãos, fazendo-o parar*), já venho, Papai! Já venho, e vou buscar-lhe um dos mais lindos (*com ar gracioso*) que encontrar em meu guarda-roupa, ouviu, Papai? Ouviu? (QORPO-SANTO, 2001, p. 149).

Apesar de Pêdra tratar o pai de maneira muito gentil, logo que se distancia do homem, expõe o nojo que sente pelos problemas físicos oriundos da idade avançada de Mateus. As filhas que entram, na sequência dessa cena, cantam e demonstram muito apreço ao pai; porém, logo começam a pedir muitos presentes ao velho. Como quem detém os recursos financeiros dentro da família é a figura masculina, todo o discurso amoroso das filhas serve para esconder o fato de que elas pensam apenas nos presentes que podem obter ao bajular Mateus. Ou seja, os membros dessa família nutrem relações motivadas por interesses, sem respeito ou apreço.

Ao final de *Mateus e Mateusa*, em meio à briga das personagens que dão título à peça, uma pancadaria própria do baixo cômico, surge o criado Barriôs para proferir um discurso sobre as “consequências funestas” oriundas do desrespeito às instituições. Ao contrário do criado Inesperto, de *As Relações Naturais*, Barriôs surge justamente nesse momento da comédia como uma espécie de *raisonneur*. Porém, aparece sem uma caracterização bem trabalhada do tipo, visto que sua presença no ambiente familiar não é desenvolvida ao longo da ação (o que faria parte da configuração do *raisonneur*):

Mateus – Ai! eu caio! Quem me acode! Perdi o queixo!

Mateusa (gritando e correndo) - Ai! eu esfolei um braço, mas deixo-lhe a cadeira enfiada na cabeça! (Quer assim fazer e fugir, mas Mateus atira-lhe a cadeira às pernas; ela tropeça e cai; ele vai acudi-la; quer correr; as filhas convidam-se a fugir; ele cai aos pés da velha).

Barriôs (*o criado*) - Eis, Srs., as consequências funestas que aos administrados ou como tais considerados, traz o desrespeito das Autoridades aos direitos destes; e com tal proceder aos seus próprios direitos: - A

descrença das mais sábias instituições, em vez de só a terem nesta ou naquela autoridade que as não cumpre, nem faz cumprir! - A luta do mais forte contra o mais fraco! Finalmente, - a destruição em vez da edificação! O regresso, em vez do progresso! (QORPO-SANTO, 2001, p. 159).

Mesmo sem apresentar adequadamente o personagem de Barriôs, Qorpo-Santo o utiliza para condenar o desrespeito com que determinadas instituições são tratadas por seus membros. Seguindo esse raciocínio, a dificuldade em cumprir a conduta moral adequada aos indivíduos na sociedade brasileira oitocentista reside no fato de a corrupção ocorrer no interior de espaços que deveriam perpetuar a ordem. Em *Mateus e Mateusa*, as relações familiares são afetadas pelas características vis de seus progenitores. Qorpo-Santo na criação de sua comédia, mesclou o discurso da ordem dentro de um lar corrompido com a configuração grotesca das personagens Mateus e Mateusa. Essa denúncia moral se estabelece em tom satírico, enfatizando a agressividade dos progenitores enquanto seus corpos se despedaçam. O olhar agudo e revelador de Qorpo-Santo sobre as consequências nefastas dos que transgridem a ordem moral se estabelece em uma ação de nuances fantástica com uma comicidade sarcástica.

#### 4.3.2. *A desordem nas intuições públicas*

Nos textos de Qorpo-Santo, a denúncia da corrupção que supostamente existia em setores ligados à manutenção da ordem social não se restringiu ao núcleo familiar. Para ele, outros setores da sociedade possuíam problemas de administração que travavam o progresso da sociedade brasileira. O escritor não poupou críticas às autoridades locais, citando nomes de juízes, médicos e delegados. Aliás, algumas das injustiças cometidas por essas autoridades se assemelham a situações vivenciadas pelo próprio Qorpo-Santo.

Assim, em *Um Credor da Fazenda Nacional* expõe o mau comportamento de funcionários públicos que prejudicavam o bom funcionamento de órgãos do governo. Na comédia em dois atos, Qorpo-Santo expõe a busca da personagem Credor (Qorpo-Santo) em uma repartição pública, a fim de conseguir receber determinada quantia em dinheiro. Em meio a situações burocráticas, o Credor transita de um lado para o outro, enquanto personagens refletem sobre as mazelas do serviço público, decorrentes do trabalho ineficiente dos funcionários:

MAJOR – Onde é aqui a tesouraria?

CREDOR – Na Tesouraria estamos; mas o Tesoureiro está lá embaixo.

PORTEIRO – Lá, não; lá está o pagador!

CREDOR – Ah! Então é cá em cima; porém nos fundos; creio que na última sala.

MAJOR – Então para lá vou. (Segue.)

CREDOR – Agora entro eu. (Dirigindo-se à repartição.)

PORTEIRO – Está lá o Sr. Leopoldino Contador!

CREDOR – É célebre! Então vou à seção respectiva saber se foi informado o meu requerimento! (Caminha, e entra.)

PORTEIRO – Que diabo de homem este! Tem vindo mais de um cento de vezes à repartição... se há de...

CONTÍNUO – Faz ele muito bem vir cá ! Deve-se lhe, por que não se lhe há de pagar?

CONTÍNUO – Homem; isso é verdade! Qual a razão por que esta repartição há de paliar meses e anos!?

PORTEIRO – Custa a crer a retardação de pagamento ou a preguinha, segundo dizem alguns empregados!

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

PORTEIRO – Isso é verdade. Mas quantos terão sofrido pela falta de cumprimento de deveres de alguns funcionários públicos?

CONTÍNUO – É verdade! Tem havido tantos males, que enumerá-los talvez fosse impossível (QORPO-SANTO, 2001, p.246-247).

O atraso dos pagamentos demonstra a desorganização da Fazenda Nacional e o prejuízo causado aos indivíduos que necessitam dos serviços. Os inconvenientes provêm das ações inadequadas daqueles que deveriam gerenciar a gestão pública. Não há uma acusação contra o Estado, visto que Qorpo-Santo defendia o sistema de governo vigente no período, sob a égide da Monarquia. Diante da desorganização do ambiente, o Porteiro sugere que se faça uma revolução para melhorar a situação daquele órgão público. Ouve-se, então, o estrondo de uma trovoadas, que provoca o desespero do Contínuo, imediatamente tranquilizado pelo Porteiro. Tal como na peça *As Relações Naturais*, Qorpo-Santo utiliza um recurso sonoro para assinalar a ameaça que paira sobre as personagens. Nesse caso, trata-se da proposta expressa pelo Porteiro, já que a revolução poderia trazer um rearranjo à ordem instituída. Tudo faz pensar que a ideia revolucionária estava em desacordo com a visão do escritor (sabidamente monarquista) e talvez expressasse o momento histórico da peça (a discussão republicana ganhava força na sociedade). Portanto, Qorpo-Santo parecia querer criticar o mau funcionamento dos setores públicos, deixando claro que a responsabilidade estaria nos funcionários e não no Estado. Ao final do diálogo, a personagem do Credor reaparece furiosa por não conseguir, mais uma vez, receber o que lhe era devido. Retira-se, mas volta à cena rapidamente para declarar que esperaria sentado até que recebesse o seu dinheiro. Ao ouvi-lo, um indivíduo afirma: *Resquié d'impance*, paródia do “Descanse em paz” latino.

O segundo ato da comédia sugere uma mudança de cenário. Põe-se em cena um salão que reproduz uma repartição pública, o qual possui várias seções de trabalho repleta de funcionários rodeados de papéis. O Auditor, o Contador e o Chefe da Seção fazem uma alusão às funções executadas ali e servem para atravancar o processo de liberação do dinheiro devido ao Credor. Sem conseguir receber, ele desiste e decide abandonar o local. Antes, porém, encontra o Outro Credor, que se depara com as mesmas dificuldades. Esse último resolve atear fogo nos papéis da repartição, levando ao desespero os funcionários, que transitam de um lado a outro, na tentativa de apagar o incêndio:

O OUTRO- Nem eu inculpo a alguém! Mas receio, Srs., que os numerosos incômodos que tenho sofrimento, pelo procedimento que esta repartição para comigo - vai tendo; os vexames; as faltas; as privações; e até as enfermidades que tem me causado e numerosos outros transtornos, farão de repente com que se espalhe fogo nestes papéis - e tudo se incendeie (*Toca uma caixa de fósforos numa mesa; esta se incendeia; ele a atira para as mesas de um dos lados; faz o mesmo à outra, e atira para outro lado; enquanto os empregados trabalham para apagar o fogo em alguns papéis que começam a incendiar-se, ele sai*).

(Já se vê que há descompostura; repreensões; atropelamento, carreiras em busca d' água; ligeireza para se-apagar; aparecimento de alguns outros empregados, ao ouvirem o grito de fogo, etc. Pode acabar assim; ou com a cena da entrada do Inspetor, repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas; atracações e descomposturas etc.) (QORPO-SANTO, 2001, p. 251).

Os desfechos sugeridos por Qorpo-Santo em *O Credor da Fazenda Nacional* dão mostras da tonalidade satírica na crítica feita ao funcionamento dos órgãos públicos. De um lado, há um Credor que, cansado de tentar resgatar seu dinheiro, decide queimar os papéis, na tentativa de incendiar aquele espaço, aludindo ao fogo que regenera. Por outro, o final menos mordaz, há o Inspetor que repreende os maus funcionários, criando uma confusão que se transforma em uma pancadaria. Em ambos os desfechos, Qorpo-Santo não apresenta uma solução clara para o problema do Credor que precisava receber um dinheiro. Pelo contrário, o caos que predomina em ambas as situações serve para salientar a desorganização de órgãos do governo por conta de seus funcionários perniciosos. Para que a sociedade torne-se, de fato, civilizada e decente é necessário exterminar os comportamentos inadequados e nefastos que desarranjam a estrutura social.

### 4.3.3. *O feminino caótico*

A mulher no universo literário de Qorpo-Santo é retratada, quase sempre, como uma figura inclinada a ter atitudes levianas e com capacidade para desestruturar qualquer pessoa. Em inúmeros trechos, o escritor aponta a aura maléfica do feminino, em que apenas os homens poderiam controlar a força caótica da mulher. Para que os homens evitassem as desgraças provocadas por elas, seria necessário entendê-las em profundidade e, assim, dominá-las:

Se os homens são o diabo, as mulheres são o demônio! Se aqueles são revolucionários, estás são revolucionaríssimas! E com que finura elas promovem suas revoluções espirituais e com estás materiais?! Só quem as estuda, medita e pratica, as pode compreender! Revolvem as cabeças dos homens, fazem mais – encaixam-se nelas, metem-se em seus peitos e em seus corações. (...) Quando sua inclinação é boa são entes adoráveis, mas quando má os mais detestáveis! (QORPO-SANTO, 1877, volume VIII, p. 22).

Seguindo o pensamento do escritor, as mulheres possuem a capacidade de provocar revoluções. “Hum phylozofó opinava que as mulheres são faiscas que descem à Terra; e com hum sôpro sobem ao Céu, ou descem aos infernos. Eu acho bem provavel... são tão revolucionarias!” (Ibidem, volume II, p. 32). A revolução associa-se à destruição, já que esta se alia à desordem, abalando as estruturas sociais e danificando as referências morais que as sustentam. Ocasionalmente, assim, um colapso social que arruína os caminhos para a plena civilidade, comprometendo o bem-estar da nação: “A perseguição injusta – traz a indignação; a indignação – revolução; a revolução – destruição!” (Ibidem, volume VIII, p. 09). Ao elencar uma sequência de atitudes vis que levam a outras piores, Qorpo-Santo constrói a visão de que todos os seres estão organicamente encaixados e qualquer comportamento imoral ajuda a deteriorar a estrutura social. A mulher concebida nesse universo literário possui a capacidade de provocar as maiores revoluções e, conseqüentemente, pode sucumbir aos bons preceitos.

Como uma entidade quase incontrolável, o feminino exposto em Qorpo-Santo pode transitar entre o bem e o mal, assumindo uma força descomunal. Apenas os homens com absoluta retidão moral têm o poder de conscientizar a mulher desregrada – pode-se intuir que parte dessa reflexão está nas experiências pessoais do escritor, visto que durante anos esteve envolvido em uma briga judicial com a esposa, Inácia Maria de Campos Leão.

No universo satírico, a mulher é caracterizada como um ser inferior aos homens, embora tenha grande capacidade para desestruturar as pessoas e as situações à sua volta. Incontrolável, o feminino assume a parte caótica das relações sociais, mesmo que socialmente em estado menos privilegiado. A mulher, portanto, assume um lugar social ambíguo. Ao mesmo tempo em que se caracteriza por ser uma figura importante no seio familiar, seus sentimentos e desejos percorrem a tênue fronteira entre o moral e o imoral. De acordo com Hodgart:

A sátira baseada nas mulheres é um registro cômico de tudo o que se aparta e constitui um desvio do ideal exigido para ser elogiado. O comportamento exigido está baseado, frequentemente, em três pontos tradicionais: a docilidade, a castidade e a modéstia (1969, p. 81, tradução nossa)<sup>162</sup>.

O feminino liga-se ao baixo, à terra, o que torna as mulheres seres com incrível capacidade de adentrar o universo das ações degeneradas, ao mesmo tempo em que são as responsáveis pela criação da vida, um ato tido como sublime e elevado. Bakhtin afirma que “A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o *princípio da vida*. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular” (2010, p. 209). Essa imagem dúbia da mulher a torna uma figura indomável, propícia a transitar entre as esferas elevadas e baixas, tornando-a um ser ambíguo e não confiável.

As representações estéticas da figura feminina dentro do universo popular permitem usar seu caráter enigmático como objeto desviante da norma, cuja finalidade serve para salientar uma crítica aguda aos maus comportamentos. As atitudes sociais adequadas às mulheres baseiam-se na submissão aos homens que as cercam (pai ou marido, por exemplo). Além disso, os trejeitos femininos também precisam obedecer a algumas regras, de modo que a movimentação gestual ocorresse de forma delicada, trazendo a ideia de uma pureza de caráter. As mulheres que não se comportam seguindo esses preceitos ocupam uma posição social marginal e maléfica. Na dramaturgia de Qorpo-Santo, salienta-se o caráter caótico e infame das mulheres que, em sua maioria, são apresentadas como figuras destoantes em relação à moral apropriada.

---

<sup>162</sup>“La sátira baseada en las mujeres es un registro cómico de todo lo que se aparta y constituye una desviación del ideal exigido por el encomio, y está basada frecuentemente sobre los três puntos tradicionales de la docilidade, la castidade y la modéstia”.

Na comédia em três atos *A Separação de Dois Esposos*, escrita em 18 de maio de 1866<sup>163</sup>, a personagem Farmácia comete um adultério que desconfigura sua família. Esculápio, seu marido, tendo conhecimento da traição, resolve cometer um assassinato. O comportamento desregrado de Farmácia, ao trair o homem a quem, em sacramento, prometeu obedecer e ser fiel modifica o caráter de Esculápio. Após perceber que um dos acordos fundamentais do matrimônio havia sido rompido, decide praticar um crime violento. O escritor expõe, mais uma vez, uma transgressão das leis conjugais cuja consequência é provocar um grande abalo social. A união matrimonial faz com que os casais possam seguir os preceitos conjugais e morais, que, de acordo com Qorpo-Santo, deveriam ser respeitados para que a sociedade brasileira fosse cada vez mais civilizada<sup>164</sup>.

A personagem Farmácia ilustra as consequências nefastas que uma mulher produz ao ter um comportamento transgressor. Ao longo da comédia, Farmácia é caracterizada como um feminino desregrado, cujas ações caminham para a direção contrária à dos preceitos a serem seguidos. Logo no início, o casal mantém uma conversa de tonalidade agressiva, em que Farmácia demonstra impaciência com o fato de o marido permanecer muitas horas em casa, quando deveria se preocupar com os recursos financeiros da família. A mulher expõe, de maneira mais incisiva, suas queixas contra o marido e sua insatisfação dentro da família, evidenciando, inclusive, supostas relações extraconjugais. Logo que Idalina, Plínia e Lídia, suas filhas<sup>165</sup>, entram em cena, Farmácia trava com elas uma conversa na qual insinua que uma das filhas mantém um comportamento licencioso:

FARMÁCIA — Sentem-se, minhas filhas. Vocês hão de estar muito cansadas; com fome; com saudades da Mamãe, não é? Conta-me, Lídia, como está a tua camarada? E você, Idalina, há de me dizer como ficou o seu namorado; pois eu sei que já vai gostando do primo Pedrinho! Esta outra, eu

<sup>163</sup>Poema escrito por Qorpo-santo no mesmo dia em que a comédia foi composta: “Se eu não pecando,/ Me for enfraquecendo,/ Se pecando, fortalecendo,/ Dizei, padre: o que convém?/ A carne gozar?/ Ou desprezar?/ Mas se a carne enjoa./ Se ao dela lembrar-me./ Sinto matar-me./ Que convém fazer?/ Procurar-a por dever?/ Ou figil-a, es esquecer?/ Respondão:/ Os sábios da Natura,/ A este composto de grelos,/ Ou mistura. “ (QORPO-SANTO, 1866, volume VII, p. 07)

<sup>164</sup> A concepção de Qorpo-Santo sobre o adultério é objeto de discussão no estudo de Arantes: “Ele [Qorpo-Santo] concebe o adultério como algo trágico para a vida do homem, uma coisa capaz de arruiná-lo e desmoralizá-lo publicamente; um pecado diante de Deus. O adultério é sinônimo de promiscuidade sexual e desmoralização. Cometer o adultério significaria zombar das leis divinas” (ARANTES, 2009, p. 172).

<sup>165</sup> Pode-se traçar uma relação entre os filhos do casal de *A Separação de Dois Esposos* e os de Qorpo-Santo. As meninas da peça possuem os mesmos nomes que as filhas do escritor, enquanto o filho mais novo, sem nome na comédia, é um menino, assim como Thales no caso de Qorpo-Santo.

sei que não namora, nem é de muitas camaradagens, por isso eu nada pergunto a ela.

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

LÍDIA — E eu que ainda sou pequenina; quem faz caso de mim? Que camaradas posso eu ter?

PLÍNIA — Tem as duas bonecas! (*rindo-se*) São bem boas, porque não se zangam; não choram; não incomodam a ninguém; nem pessoa alguma se incomoda com elas.

FARMÁCIA — Vocês hoje vieram muito tralhonas, muito espevitadas! Está bom; chega; não quero mais conversar!

ELAS — Esta Mamãe é assim; se a gente não está, tem saudades; se está, zanga-se com nós! Está bom; está bom. Vamos nos embora; vamos, Lídia, levanta-te; não seas preguiçosa. Vamos cantando (*dão os braços, e cantam*):

A Mamãe consolar

Vieram as três filhinhas!

Mas ela tem zanguinhas

Que se não pode aturar

Assim vamos nos embora,

À vizinha passear;

Vamos ver ela bordar,

Enquanto a Mamãe chora! (Saem as três de braço como tinham entrado.)

(QORPO-SANTO, 2001, p. 213).

A conversa entre mãe e filhas se inicia com os juízos de Farmácia sobre o comportamento das meninas: Lídia mantém laços de amizade, Idalina tem um pretendente amoroso e Plínia não possui relações afetivas. Apesar de as meninas serem muito jovens, a mãe as provoca, incutindo-lhes a noção de que deveriam manter vínculos afetivos. Ao invés de sugerir um comportamento socialmente comedido, o que seria indicado às mulheres naquela época, Farmácia insufla nas filhas atitudes que fogem do padrão aceito, com o agravante de serem elas apenas crianças. Já as meninas não aprovam o comportamento da mãe, mostrando-se incomodadas com as perguntas e insinuações de Farmácia. Embora fossem crianças, as filhas percebem que as atitudes sugeridas não condizem com a conduta feminina adequada, irritando Farmácia, que decide interromper a conversa. Ao saírem de cena Plínia, Idalina e Lídia cantam um canção em que os versos evidenciam que as garotas preferem ir à casa da vizinha para vê-la bordar (costume adequado para uma mulher) – a música é usada, mais uma vez, como recurso cênico para romper o realismo da ação. A vizinha torna-se um referencial feminino mais adequado do que o da própria mãe. Farmácia ao invés de ensinar os afazeres apropriados à educação feminina permanece em casa chorando.

A caracterização de Esculápio como pai e marido evidencia sua retidão moral: é apaixonado pela esposa e seguidor das leis do matrimônio. O conflito se instaura quando Esculápio encontra Fidélis, o amante de Farmácia, em sua própria casa.

Transtornado com a traição, decide sair à rua com um punhal, declarando: “A primeira que encontrar de meu agrado, gozo-a; ou faço-a jurar ser amiga de quem eu quiser com este ferro! (*Dá uma volta com o punhal levantado e sai rapidamente*)” (QORPO-SANTO, 2001, p. 216-217).

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

Farmácia (*só e coberta com um longo véu*) – Meu Deus! Que será feito de meu marido! Ele saiu como um tigre capaz de devorar quantas presas encontrasse diante de si... Que homem cruel, meu Deus! O que farei para vê-lo feliz? Se o maltrato, ele se incomoda; em não lhe dando se não desgosta; se lhe revelo afeto, se aflige, porque se lembra de minhas repetidas infidelidades lendo-as em meu semblante. Já não sei, meu Deus, o que hei de fazer para dar-lhe um viver como o meu. Ele é audaz, é querido, é estimado, desde o primeiro Monarca do mundo até o mais ínfimo malvado. Não há classe alguma da sociedade que o não ame, que o não respeite. Entretanto, é (*mudando de tom*) esta vida sempre irregular de prazeres, de dor, de martírio. Estará ele condenado a viver sempre em um contínuo flagelo? E eu a acompanhá-lo em seus desgostos!?! Que sina é a minha! E que destino é o dele! Como o Céu é às vezes cruel para com os entes que cria! Tenho observado que tudo quanto existe tem uma parte de celeste e outra de terrestre. Animais, plantas, árvores, flores; frutas: tudo! Tudo é celestial-terreno ou terreno-celestial! Como Deus há ligado o Céu à Terra, ou esta ao Céu! É por isso que vemos, quer quanto às nossas boas ações, quer quanto às más, uma punição infalível ou uma compensação generosa; e premia aquelas de suas partes que merecem prêmio, e castigo! Somos dela uma parte, tanto física como moral, ou espiritual e material; assim deve ser portanto. Sim, se os nossos pés marcham por caminhos firmes, limpos e seguros, nossos passos também são firmes, limpos e seguros! Mas se a estrada que pisamos é escabrosa, ora resvalamos, tropeçamos, cambaleamos e algumas vezes temos o infortúnio de cair! O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados! (QORPO-SANTO, 2001, p. 217).

As palavras proferidas por Farmácia atestam de seu reconhecimento acerca das atitudes pecaminosas e imorais que perpetrava no seio familiar. O questionamento a induz a concluir que os seres, por terem uma ligação direta com o mundo celestial, devam “marchar” por “caminhos limpos e seguros” em que a moral rege as leis. Em contrapartida, quem optar por uma existência fundada na promiscuidade enfrentará o “infortúnio” proveniente da punição divina. As ideias de Farmácia nesse trecho são as mesmas defendidas por Qorpo-Santo ao longo de sua *Ensiqlopédia*. Nesse universo literário, as mulheres aparecem como forças indômitas, capazes de causar a destruição moral e a desordem. A conscientização de tais atos aconteceria quando

compreendessem que a ligação intrínseca com Deus impõe aos seres humanos uma conduta moral correta. Farmácia cobre-se com um véu, numa referência à santidade enquanto artifício cristão para afastar o pecado, salientando a pureza de caráter. Cria-se uma dualidade da figura feminina: o pecado e a regeneração. Salienta-se, assim, a constituição ambígua da mulher, tornando-a um ser com capacidade para evocar o caos e a ordem. Dentro da estrutura da sátira contra as mulheres, o caráter santo e pecador que integra seu ser estimula o olhar crítico dos homens sobre elas. O sexo feminino, apesar de ocupar uma posição social inferior em relação aos homens, possui características e sentimentos complexos e desconhecidos, tornando-as seres que podem se rebelar a qualquer momento, subvertendo os preceitos morais instituídos:

Uma importante evolução dentro da mitologia e iconografia cristã, também afeta a sátira contra as mulheres. Consistia na dramatização de sentimentos ambivalentes do homem em relação à mulher, girando em torno de dois polos antagônicos: Eva e a Virgem Maria. O pecado se introduziu no mundo por culpa da mulher; a redenção torna-se possível graças a uma mulher, que foi a Mãe de Deus sobre a terra (HODGART, 1969, p. 87, tradução nossa)<sup>166</sup>.

Transitando entre características pecaminosas e divinas, entre Eva e Maria, a sátira contra a mulher evidencia seu caráter dual, além de realçar a capacidade feminina de provocar grandes ações, tanto para o bem quanto para o mal. Por isso, o comportamento da mulher deve ser exemplar, visto que quando seus instintos são evidenciados, fazendo-a descumprir seu papel dentro da sociedade, as consequências serão nefastas e provocarão um caos na vida de todos que a cercam: “Mulher cazada que perde a cabeça, só deixa o marido viver tranquilo, cortado-lhe este a cabeça” (QORPO-SANTO, 1877, volume VII, p. 39). É exatamente o que ocorre com Esculápio, cujo caráter é corrompido pelas atitudes nefastas da esposa. Apesar de Farmácia tomar consciência dos atos levianos que cometeu, não há mais tempo para solucionar o caos que ela provocou. Esculápio volta à cena com a roupa ensanguentada após cometer um assassinato, provocado pelos atos insensatos da esposa. Por não possuírem escapatória, as personagens decidem deixar a vida terrena em busca do paraíso celestial:

ESCULÁPIO – (...) (*Pondo a mão na cabeça*): Sinto afrouxar-se tanto esta imaginação, quando falo sobre moral, ou quando penso em imprimir um tal sistema de administração pública, mesmo particular, que... às vezes não sei o

<sup>166</sup> “Así pues, una obra teatral satírica puede arrastar a su auditorio a um mundo ensoñado de aparências, pero los comentarios de su autor deben extenderse al mundo real externo al teatro, a los problemas políticos y Morales com que há de enfrentarse dicho auditorio cuando se reincorpore a la vida ordinaria”.

que devo fazer! Parece que tem uns a liberdade de impunemente fazerem quanto lhes pareça; outros de padecer, e de sofrer. . . Um, trilhando a vereda da virtude, padece! Outro, seguindo o vício, — enriquece! Às vezes, porém, se observa o contrário. Mas quem poderá viver sem regras ou sem preceitos que regulem seus direitos; seus deveres; seus poderes!? Seriam as sociedades um caos. Anarquizar-se-iam, e logo depois — destruir-se-iam.

FARMÁCIA — (*levantando-se ou erguendo-se do soja em que estava recostada*) Ai! Estou tão cansada! Tão abatida, que não posso mais!

ESCULÁPIO — E eu, indagando pelos milhares de perdas que hei sofrido!

FARMÁCIA — Pois então, abracemo-nos, e morramos juntos.

ESCULÁPIO — Está dito (*abraçam-se; e deixam-se ir caindo*).

AMBOS — Já que a Terra nos foi ingrata, procuraremos a felicidade no Céu! (QORPO-SANTO, 2001, p. 219/220).

A personagem de Esculápio faz uma reflexão sobre o caos que domina a sociedade como um todo. Os indivíduos ao seu redor estão, cada vez mais, distantes dos caminhos da moralidade e da ordem. Esculápio expõe sua tentativa em publicar um “sistema de regras de administração pública”, mas sente-se fraco ante os atos desregrados dos seres que compõem o mundo material. Portanto, apenas o divino seria capaz de curá-los da anarquia que domina as relações. Não há solução para a imoralidade da vida terrena. A morte torna-se a única saída viável para os que foram corrompidos e buscam uma solução para uma existência ordenada e feliz.

Se o feminino é o elemento transgressor, segundo a concepção defendida por Qorpo-Santo, o homem seria o único capaz de organizar o caos. Porém, em alguns casos, ao ceder ao poder de persuasão das mulheres, o homem demonstraria sua fraqueza, conforme sugere ao afirmar que “O homem que se deixar levar pelas mulheres, é coiza; não é homem!” (Ibidem, volume VIII, p. 24). Há em suas peças exemplos de personagens masculinas que, cedendo aos ímpetos de suas esposas, corroboraram para o caos familiar, como Malherbe, de *As Relações Naturais*, e Mateus, de *Mateus e Mateusa*. Nos dois casos, a dominação dos maridos ajudará a destruir os valores morais da família, pois eles deveriam garantir a ordem. Porém, quando este homem se torna vulnerável, o criado, outro representante do sexo masculino, entra em cena para acabar com o desregramento familiar ou para alertar sobre as consequências. De maneira distinta, o criado em *A Separação de Dois Esposos* evidencia o discurso moral no núcleo familiar. Após a morte do casal Farmácia e Esculápio, entram em cena os criados Tamanduá e Tatu, para expor as atitudes que levaram à morte dos patrões:

TATU — (*cantarolando*) Hão de morrer desgraçados! Hão de morrer desgraçados! Os que não quiserem ser decretados, hão de morrer desgraçados!

TAMANDUÁ — (*cantarolando e passeando*). Mas o que tem, Sr. o que tem?

TATU – (voltando-se) Ora o que tenho! O diabo nestas tripas; e o demónio nesta barriga... E não te quero dizer (caminhando para um lado) que tenho uma diaba (batendo na cabeça) nesta cabeça!

TAMANDUÁ — Nada! Mas o que é verdade é que nossos amos vão hoje para o cemitério!

TATU — Como?! É possível isto?

TAMANDUÁ — É uma verdade! Entenderam certos esbirros de Polícia, que eles haviam de viver separados; diriam eles — que a mulher é para eles, e quem mais quisesse gozá-la, e o marido fizesse outro tanto com as mulheres que pudesse, ou que quisesse. O resultado foi padecerem ambos muito. O marido quase morreu por cinco ou seis vezes; e a mulher ficou de Professora Pública de cidade — uma simples cozinheira, e lavadeira! Cheios ou ralados de desgostos, abraçaram-se ontem nesta sala, ou na sala imediata; e hoje lá vão para o barro vermelho, com a firme resolução de gozar no outro Mundo a felicidade que neste lhes foi negada! (QORPO-SANTO, 2001, p. 220/221).

A sentença cantarolada por Tamanduá enquanto limpava a casa, ilustra os caminhos irreversíveis que conduzem os “desgraçados que não são decretados”, tal como ocorreu com Farmácia e Esculápio. Em diálogo com Tatu, o criado Tamanduá enumera os vários atos levianos realizados pelo casal – aliás, a função de professora pública de Farmácia atesta, novamente, uma ligação entre esse universo familiar e o de Qorpo-Santo, visto que Inácia Maria também exercia o magistério – que os conduziram ao caminho da morte, única solução capaz de libertá-los da imoralidade das ações.

O terceiro ato da comédia dedica-se à relação entre os dois criados, descritos de maneira caricata, por meio de um gestual que explora o artificialismo do corpo. Os gestos de Tamanduá e Tatu, propositalmente exagerados, salientam a natureza “amorosa” que se estabelece na relação. As personagens são concebidas de modo a demonstrar, por intermédio da gestualidade artificial, a atração física que os homens nutrem um pelo outro. Obviamente, a exposição de personagens homossexuais não caberia no universo dramático que reitera a conduta alinhada com a moral e os bons costumes da sociedade. Por isso, apesar de os criados nutrirem sentimentos amorosos, Tamanduá e Tatu não se deixam corromper pela “leviandade” de tal ato. Na cena em que partem para agressões físicas, rasgando a roupa um do outro, num jogo cênico oriundo do baixo-cômico, decidem “separar-se” carnalmente e espiritualmente:

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

(Deve descer o pano. Estes vivas algum tanto prolongados, como indicam os dois pontos; e com especialidade o último em que há numerosos) (QORPO-SANTO, 2001, p. 224).

Enfatizando mais o gestual do que a fala, a concepção de Tamanduá e Tatu estabelece um paralelo cômico com as pantomimas circenses. As pantomimas salientavam a comicidade dos trejeitos, gestos que não obedecem a um movimento natural, visto que são concebidos de maneira exagerada e repetitiva, tornando-se mecanizados. Tamanduá e Tatu retornam à cena com rostos e os chapéus levantados, enquanto proferem interjeições que demonstram a alegria por não se deixarem corromper pelos instintos “negativos”, agindo, pelo contrário, de acordo com a moral. Numa miscelânea de elementos que transitam entre o universo da sátira e do baixo-cômico, com personagens de gestualidade artificial, Qorpo-Santo constrói a ação peculiar de *A Separação de Dois Esposos*.

#### 4.4. OUTROS OLHARES SOBRE A DRAMATURGIA QORPO-SANTENSE

A dramaturgia de Qorpo-Santo mescla elementos dos gêneros alegres, recorrentes no panorama cultural dos oitocentos. Esse posicionamento histórico da obra dramática qorpo-santense, ligado aos estilos teatrais comuns nos palcos brasileiros entre as décadas de cinquenta, sessenta e setenta do século XIX, e em diálogo com fatos históricos da época, permite conceber uma análise mais próxima ao seu contexto de criação.

Na comédia *Hoje Sou um; Amanhã Sou Outro*, Qorpo-Santo traz à cena fatos históricos como os conflitos enfrentados pela nação brasileira e países vizinhos, algo próximo ao que ocorreu na guerra do Paraguai. Já em *Duas Páginas em Branco*, o escritor apresenta um universo dramático recheado de situações *nonsense*, criando uma ação em que a função cômica suplanta o comportamento moral inadequado dos protagonistas. O gênero farsesco orienta a análise de *Certa Entidade em Busca de Outra*, demonstrando que Qorpo-Santo utilizou inúmeros recursos da farsa para a criação de sua comédia.

##### 4.4.1. O Imperador QS

Os incessantes conflitos que ocorriam no Império do Brasil tornaram-se tema na comédia em três atos, *Hoje Sou Um; Amanhã Sou Outro*. Na peça, Qorpo-Santo retrata uma batalha entre tropas brasileiras e estrangeiras (nação inimiga), enfatizando

as situações transcorridas dentro do castelo do Rei (Dourado). No paço imperial do Rei e da Rainha (Matilde) estão as personagens Ministro (Eleutério/ Doutor Sá e Brito), damas da Rainha (Eulália e Tibúrcia), guardas e soldados.

Em 1866, quando Qorpo-Santo redigia suas peças, travavam-se batalhas intensas na região, como parte da Guerra do Paraguai. Em maio do mesmo ano, em um dos confrontos da guerra, a Tríplice Aliança (Argentina, Uruguai e Brasil) venceu a nação inimiga (Paraguai) na lendária batalha do Tuiuti. Apesar da vitória inicial das forças da Tríplice Aliança, em setembro, os aliados sofreram uma derrota na batalha de Curupaiti. A Guerra do Paraguai foi marcada por oscilações, vitórias e derrotas das forças aliadas, o que provocou uma grande insatisfação na população brasileira em relação ao governo imperial. A figura do Imperador Pedro II e toda a estrutura política do império passaram a ser, cada vez mais, questionadas por cidadãos insatisfeitos com o governo, contrários às decisões tomadas pelo imperador durante a prolongada Guerra do Paraguai.

Qorpo-Santo, pelo contrário, nutria uma grande admiração pela figura de Dom Pedro II<sup>167</sup>. Em várias passagens da *Ensiqlopédia* reitera sua posição avessa às ideias dos liberais, que questionavam, dentre outras coisas, a centralização do poder em torno da figura do monarca. Declarava-se um conservador-progressista: “Como político, sempre fui conservador-progressista: Quero que conserve quanto temos de bom com exclusão de quando tenhamos de mau; e que façamos aquisição de tudo o que há de melhor!” (QORPO-SANTO, 1877, volume II, p. 69). A oposição entre o ideário liberal e conservador, no Rio Grande do Sul<sup>168</sup>, criava uma hostilidade entre ambas as partes, por isso em muitas passagens Qorpo-Santo atacou veemente figuras ligadas ao partido liberal<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> “Senhor Dom Pedro Segundo. Vossa Majestade é o melhor homem do mundo. E se for consenso, também será... Não pode ser – do Universo! Acima esta quem tudo fará: Em baixo existe quem a tudo assiste!” (QORPO-SANTO, 1877, volume VIII, p. 10).

<sup>168</sup> Entre 1868 e 1877, o partido conservador dominou as instâncias políticas no governo do Rio Grande do Sul, porém nesse momento crescia dentre a população um maior número de adeptos ao ideário liberal. O pensamento liberal rio-grandense defendia, dentre outros, a regeneração do sistema representativo, tornando o governo liberal e acabando com o despotismo, além de acreditar que o governo central tratava o Rio Grande do Sul sem nenhuma consideração (fato que, para eles, estaria associado à Revolução Farroupilha). Os conservadores eram a favor do *status quo*: centralização administrativa e ao princípio que o imperador reina, governa e administra. (PICOLLO, Helga Iracema Landgraf. **A Política Rio-Grandense no II Império (1868-1882)**. São Paulo: Tese de Doutorado em História (USP), 1972, 155 páginas).

<sup>169</sup> As acusações de Qorpo-Santo com relação aos indivíduos ligados ao pensamento liberal estavam ligadas às visões políticas contrárias às dele, mas, também, ao fato de que nutria intensos conflitos com homens ligados a tal partido (QORPO-SANTO, 1877, volume VII, p. 51-52).

Em *Hoje Sou Um; Amanhã Sou Outro*, o Rei enfrenta uma batalha contra uma nação inimiga. Querendo assumir uma figura exemplar, decide ir para a linha de batalha junto aos demais soldados. A propósito, o próprio Imperador brasileiro lançou iniciativa semelhante, alistando-se como voluntário na tropa que defenderia o Brasil, em 1865, na Guerra do Paraguai<sup>170</sup>. Os pensamentos que levam o Rei a decidir pela participação no confronto permitem estabelecer uma relação entre suas palavras e a iniciativa de D. Pedro II, sugerindo uma defesa desse por parte de Qorpo Santo:

O REI - (*passeando*) Por mais saber que se tenha; por mais previdente que seja um monarca; por mais benefícios que derrame sobre seus Povos, e mesmo sobre os estrangeiros, com sua ciência, e com seu exemplo; sempre lhe sobrevém males inevitáveis, que o dever, e a honra, e a dignidade obrigam a repelir! E às vezes com que dureza ele é obrigado a fazê-lo! Com que dor em seu coração Ele prevê os numerosos cadáveres juncando os campos da batalha! Céus! Eu estremeço, quando vejo diante de meus olhos o horrível espetáculo de um açougue de homens! E se fossem só estes os que perecem; mas quantas famílias desoladas! Quantas viúvas sem marido! Quantas filhas sem Pai; quanta orfandade!... Quanto pesa o Cetro na destra daquele que o empunha com os mais inocentes desejos; com as mais sãs intenções! (*Tomando um aspecto resolutivo.*) Tudo isto é verdade; mas quando a Pátria periga! Quando o inimigo audaz se atreve a insultá-la; quando pode tudo gemer, se o Rei fraquear; não deve ele reflexionar sobre as consequências; tem uma única resolução a tomar: Ligar-se ao Povo, ao Estado ou à Nação; identificar-se com eles, como se fora um só Ente, e debelar aquele, - sem poupança de forças, dinheiro, e tudo o mais que possa concorrer para o mais completo, e glorioso triunfo! Vamos pois em pessoa dar todas as ordens, dispor tudo, e expor se for necessário este peito às balas; este coração ao ferro insultante! Guarda! Prepara-me um dos melhores cavalos em que eu cinja esta espada (QORPO-SANTO, 2001, p. 189).

A personagem do Rei expõe seu descontentamento com os males que a guerra traz: a morte de inúmeros homens que deixam mulheres viúvas e crianças órfãs. Contudo, por ser a figura a quem caberia zelar e proteger a nação, entende que suas atitudes deviam estar acima dos horrores da guerra, defendendo seu povo e sua pátria. Essa postura poderia ser associada a Dom Pedro II, tendo em vista que enfrentou problemas devido a algumas atitudes tomadas por ele durante a Guerra do Paraguai<sup>171</sup>. No momento em que o Paraguai começou seus ataques ao Brasil, o país não possuía

<sup>170</sup> “O imperador Dom Pedro II alistou-se como voluntário número um, afirmando simbolicamente a igualdade entre todos os brasileiros voluntários no desejo de vingar a afronta à honra nacional” (IZECKSOHN, 2014, p. 399).

<sup>171</sup> “Para o império a campanha contra o Paraguai constituiu um conjunto de desafios, militares, diplomáticos e de política interna. O país não estava preparado para uma guerra de grandes proporções. Nessas condições, mobilizar a população, transformando civis em combatentes foi tarefa árdua, que demonstrou a dificuldade de coordenação entre o centro político e suas diversas periferias. O não cumprimento das promessas feitas aos voluntários agravaria a desconfiança dos militares em relação aos setores dirigentes, na medida em que os sacrifícios feitos nos campos de batalha do Paraguai permaneceriam sem reconhecimento” (IZECKSOHN, 2014, p. 419).

uma boa estrutura militar e política para enfrentar uma guerra de grandes proporções. Por conta disso, houve uma grande campanha para mobilizar o recrutamento de voluntários civis para atuarem nos campos de batalha. Para tal intento, era necessária uma articulação entre o governo (centro político) e as províncias. Contudo, os interesses e posturas políticas de cada lugar, tornaram-se agravantes para que se coordenasse favoravelmente a ação conjunta de recrutamento dos novos soldados. Além disso, algumas promessas feitas aos voluntários não foram cumpridas, aumentando o clima de desconfiança da população ante os rumos da guerra. As atitudes do imperador geraram desconfianças por parte de muitos indivíduos, aumentando cada vez as críticas ao regime de governo imperial. Qorpo-Santo, defensor desse sistema político, utilizou a ação de *Hoje Sou Um; Amanhã Sou Outro* para realizar uma espécie de defesa de figura de Dom Pedro II e de suas ações em relação à guerra.

As situações cômicas da peça estão concentradas nas personagens femininas, a Rainha e suas damas. Com a saída do Rei para a batalha, a Rainha e suas fiéis criadas vão à janela para animar os soldados do reino. As cenas da guerra que elas assistem são descritas com certa indiferença, os assassinatos que avistam não parecem aterrorizá-las, sobretudo a Rainha: “Como saltam cabeças, pernas braços pelos ares! Que carnificina horrível se observa!?! Como se matam; como se destroem entes humanos!” (QORPO-SANTO, 2001, p.191). A Rainha constata os horrores das batalhas sangrentas e violentas, mas não se intimida por presenciá-los, uma vez que permanece na janela narrando e observando a morte alheia. Logo em seguida, as mulheres se dão conta de que já eram horas “de tomarem os alimentos” e saem de cena. Depois de presenciarem a morte violenta de diversos soldados cujos corpos foram despedaçados, o ato de se alimentarem introduz o tom cômico, embora esse riso venha acompanhando de certo estranhamento. A falta de sensibilidade das personagens femininas diante do cenário da guerra, cria um humor de tonalidade mórbida. Ao final da peça, a tropa do Rei vence os inimigos, o que reitera a mensagem que salienta a superioridade imaginária do exército brasileiro no conflito com os soldados do país adversário. Embora naquele momento o fim da Guerra do Paraguai estivesse longe e fosse quase impossível supor uma solução favorável ao Brasil no conflito, Qorpo-Santo marcava seu ponto de vista em defesa das decisões políticas do governo brasileiro que, mesmo enfrentando uma dura batalha, sairia, de fato, vitorioso.

Outro ponto que merece destaque nessa comédia é a menção a Qorpo-Santo feita pelo Ministro logo no início do primeiro ato, quando relata a grande descoberta que havia feito. Conta que no Império do Brasil, mais precisamente na cidade de Porto Alegre, um homem chamado Q. S. havia descoberto que os nossos corpos eram apenas envoltórios, ora de espíritos, ora de outras pessoas, e havia dado provas disso por meio de observações filosóficas. O Rei deslumbrado com a nova notícia solicita ao Ministro que envie uma carta ao cônsul de Porto Alegre, pedindo um retrato (de corpo inteiro) desse grande descobridor. Explicita-se, nessa cena, o pensamento de Qorpo-Santo sobre sua teoria de “transmutação das almas”. A figura do escritor é caracterizada na ação de *Hoje Sou Um; Amanhã Sou Outro*, como um ser “grande ou maior do que o próprio Jesus Cristo”. Na última cena, quando o Rei resolve rascunhar o documento que enfatiza a participação dos governadores que auxiliaram seu governo, a figura do imperador converte-se no próprio Qorpo-Santo, ao assinar no final da carta: “vosso Rei Q... S...”. Essa transposição de identidades marcou o título da comédia, já que o Rei Eleutério transforma-se em Rei QS, sendo hoje um e amanhã outro.

#### 4.4.2. *Os despropósitos que recheiam essas Duas Páginas em Branco*

Os gêneros alegres como a farsa, o *vaudeville*, as pantomimas circenses, as cenas cômicas, as comédias de costumes etc., foram recorrentes nos palcos e nas ruas<sup>172</sup> da capital da província do Rio Grande do Sul. Esses espetáculos preocupavam-se mais com o entretenimento do que com a difusão de um ensinamento moral. Por isso, sem a necessidade de retratar a realidade, como nas comédias realistas, abusavam das canções, das pantomimas, das situações de baixo-cômico, dos exageros gestuais, dos quiproquós etc.

Em algumas comédias de Qorpo-Santo, nota-se uma predileção do escritor pela exposição dos elementos cômicos, cujo propósito parece privilegiar o riso em detrimento da exposição de exemplos morais. Como na peça *Duas Páginas em branco*, escrita em 05 de maio de 1866. As protagonistas da comédia, Mancília e Espertálmio, entregam-se aos desejos de modo desregrado. A consequência é a criação de um universo dramático repleto de nuances irreais, em que predominam situações sem sentido, *nonsense*, sob as quais se esconde, de fato, uma censura moralista.

<sup>172</sup> Os espetáculos circenses que ocorreram em Porto Alegre se apresentavam tanto nos teatros (Pedro II e São Pedro), quanto na rua onde eram montadas as estruturas do picadeiro (Ver o 2º capítulo).

O *nonsense*, recurso utilizado frequentemente por Qorpo-Santo, está relacionado a manifestações de subversão da lógica, seja por meio de ações sem relações claras de causa e consequência, ou o uso lúdico (ou gratuito) da linguagem, como forma de subversão da racionalidade discursiva. Sob essa sustentação, encontram-se os disparates, os jogos vocabulares e o discurso bestialógico. Com efeito, são recorrentes nas peças de Qorpo-Santo elementos sem lógica, ou mais seguramente a subversão de convenções de verossimilhança relativas aos acontecimentos ou à linguagem. Embora tenha se inscrito como recurso eficiente na poética da modernidade, o discurso do *nonsense* constitui categoria cômica e possui antecedentes que perpassam uma longa tradição junto aos gêneros vinculados ao riso<sup>173</sup>.

Na ação de *Duas Páginas em Branco*, o escritor apresenta inúmeras cenas em que o inverossímil assume status de realidade, em um enredo recheado de dualidades, onde coexistem dois “mundos” distintos que se chocam e provocam a comicidade pela falta de nexos aparentes das situações. O desarranjo da lógica que permeia as situações na comédia provém das atitudes da jovem Mancília e seu primo/professor Espertalínio. No primeiro ato da peça, as personagens, em meio a uma aula, se envolvem num jogo erótico e decidem concretizar esse “amor” recolhendo-se em um dos dormitórios da casa onde se encontram. Essa atitude infringe a moral da castidade feminina, que aceita como lícito o sexo sob amparo do matrimônio. Após burlarem um preceito moral importante, Mancília e Espertalínio passam a integrar um universo dramático que obedece à lógica do disparate, como se a desobediência às normas sociais entrasse em sintonia com a desestruturação do próprio mundo. Vício, infração das regras e o mundo às avessas parecem ter relações íntimas para Qorpo-Santo.

No segundo ato, o palco é ocupado por duas mesas de bilhar nas quais se encontram um jogador em cada. Ao ver tal situação, o par romântico pergunta a Pedro e Paulo (os jogadores) o que fazem ali, ao que eles respondem dizendo que estavam passando, viram as mesas e resolveram entrar. Inconformada com a invasão dos homens em sua casa, Mancília os expulsa. As personagens de Pedro e Paulo saem de cena, proferindo frases que não condizem com seus gestos exagerados e caricatos:

---

<sup>173</sup> Basta lembrar os jogos de palavras de François Rabelais, que atuaram sobre a sensibilidade moderna como notas de subversão linguística ou na dicção deformadora da linguagem satírica do século XVII, em que a distorção mimética desenvolve-se no limite dos postulados aristotélicos de verossimilhança, compensando o disparate com sua intenção moralizante e seu caráter alegórico.

PEDRO (*à parte*) — Antes que me atirem com o outro, vou me safando! (*Dá três ou quatro pulos e sai.*)

PAULO — É bom ser prudente! E quando se está contente, sair é conveniente! (*Sai fazendo piruetas e com os braços abertos.*) (QORPO-SANTO, 2001, p.136).

Não há uma justificativa expressa para as mesas de bilhar estarem na sala do casal, além disso, Mancília e Espertalínio não se mostram assustados com o fato de os dois móveis que não pertenciam àquele local estarem em sua casa. Em seguida, ouvem-se gritos de personagens que estão fora da cena: “Às armas! Às armas!” (QORPO-SANTO, 2001, p.136), Espertalínio caminha até a porta da casa para ver o que se passa, mas Mancília o interpela com um discurso desesperado em que expõe o medo, seu e do seu filho (concebido na noite de “núpcias”), de perdê-lo.

O fluxo temporal não obedece à ordem dos fatos apresentados, já que entre o final do primeiro e início do segundo ato não há nenhuma referência à passagem de tempo entre a entrada do casal no quarto e sua saída na cena das mesas de bilhar. Por não existir uma cronologia factível na ação da peça, o fato de Mancília estar grávida de Espertalínio parece inusitado e inverossímil. Após os gritos ouvidos pelo casal, entram em cena soldados que invadem a casa para prender Espertalínio pelo roubo das mesas de bilhar. Os militares decretam o pedido de prisão, a mando do chefe de polícia da cidade, Dom Quixote:

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

Ao nomear a autoridade máxima policial de Dom Quixote, Qorpo-Santo, além de traçar um intertexto com a obra de Miguel de Cervantes, posiciona uma personagem desequilibrada na figura daquele que deveria zelar pela ordem. Em *Dom Quixote de la Mancha*, o protagonista caracteriza-se por ser um homem que capta a realidade de maneira desvairada e, para imitar os heróis de seus romances preferidos, faz-se “cavaleiro” na defesa de sua pátria. Ao lado de seu fiel escudeiro Sancho-Pança, Dom Quixote trava batalhas imaginárias, como a clássica cena em que luta contra os “gigantes” que, na realidade, eram apenas moinhos-de-vento. Na peça, o nome do Chefe de Polícia de Dom Quixote fornece indícios claros de que a ordem vigente no universo dramático está sob a responsabilidade de uma figura insana.

Aflita com a prisão de Espertalínio, Mancília inicia um monólogo em que expõe fatos que, mais uma vez, não apresentam uma sequência verossímil, enumerando acontecimentos (a morte de sua mãe, o possível falecimento do pai e a amargura da avó) que, de acordo com a cronologia, não poderiam ocorrer em tempo hábil. Ao avistar alguns soldados em sua porta, a mulher solta um grito de dor e desaba como morta. Um Tenente adentra a cena e ao ajudá-la a se levantar, Mancília aponta eroticamente para os seios e lhe oferece comida e bebida. O Tenente desdenha do convite e, em seguida, Espertalínio retorna à ação.

As duas personagens masculinas travam um diálogo em que dão a entender que já se conheciam anteriormente. Com a saída do militar, Espertalínio pergunta à esposa quem era aquele “oficial”, ao que esta responde ter escutado a conversa entre eles, narrando fatos distintos aos que foram expostos no diálogo. Apesar do desacordo entre o diálogo exposto entre Espertalínio e o Tenente, ao que fora descrito por Mancília, o marido confirma a versão da esposa. Os fatos apresentados ao longo da ação possuem um desajuste entre o que é exposto pelas falas das personagens e a maneira como os fatos são apresentados. O enredo de *Duas Páginas em Branco* apresenta uma sucessão de situações dominada pela falta de lógica, que transformam aquele universo dramático em um mundo às avessas.

Ao final da comédia, Mancília e Espertalínio, após demonstrarem que a volúpia é a principal fonte de energia, convidam os espectadores a experimentarem as vantagens e delícias de uma vida matrimonial. Numa alusão à sexualidade que envolve o encontro amoroso:

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

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

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

AMBOS – E quem tiver inveja, faça o mesmo! Faça o mesmo! Em vez de gastar, é melhor casar. (*Podem repetir-se estas palavras, e assim parece deve terminar a comédia*) (QORPO-SANTO, 2001, p.143).

O convite para uma vida de prazeres está na contramão do ideário moral defendido pelos letrados do século XIX e, também, por Qorpo-Santo em diversas peças e textos que constam na *Ensiqlopédia*. Contudo, para que fosse possível trabalhar um tema embaraçoso, como a entrega aos desejos sexuais de um jovem casal, o escritor

criou um universo dramático permeado por situações inverossímeis, em que o recurso ao *nonsense* salienta a comicidade. O ambiente em que os códigos de conduta da sociedade oitocentista fossem subvertidos, só poderia ser retratado dando ênfase ao riso proveniente da ausência de nexo das relações sociais postas em cena. Em *Duas Páginas em Branco*, retratar uma realidade em que Dom Quixote fosse uma autoridade que guardaria a ordem, torna-se viável um convite aos espectadores para que aproveitem o gozo da vida.

#### 4.4.3. Até tu, Satanás?

Qorpo-Santo utilizou em *Certa Entidade em Busca de Outra* expedientes próprios do gênero farsesco. Escrita em 10 de junho de 1866, a comédia apresenta uma situação dramática em vez de uma ação completa. Com dois atos curtos, poucos personagens e um enredo simples, a peça desenvolve uma ação coesa. Os personagens são tipos: o velho licencioso, resquícios do Pantaleão da *Commedia Dell'Arte*, Velho Brás<sup>174</sup>; a mulher tagarela e pouco respeitosa, Micaela; o mal, representado na figura de Satanás; e o filho sem escrúpulos e boêmio, Ferrabrás.

O gênero farsesco está ligado ao teatro popular e sua origem remete à idade média. Seus efeitos cômicos pautam-se em ações físicas e visuais, cujos efeitos são predominantemente teatrais e destinados exclusivamente a divertir. O tipo mais simples de farsa requer uma vítima adequada, um brincalhão e uma boa ideia para uma diversão. Quando a vítima sofre, demonstra-se o ridículo da situação por meio de insultos e agressões físicas (DAVIS, 1978).

*Certa Entidade em Busca de Outra* inicia-se com a entrada de Brás, descrito na seção dos personagens como “homem sisudo”. Logo em sua primeira fala apresenta as características das personagens por meio de um jogo de rimas que acentua o efeito cômico da caracterização (comicidade da linguagem):

Por um dos reposteiros vi aqui a Satanás com olhos adiante e pernas atrás!  
Depois vi Judas Iscariotes, que andava a trotes! Por uma janela, a Micaela  
abrindo a boca de gamela! Mas o meu rapaz, o meu Ferrabrás; o meu  
contimpina, que de dia dorme, e de noite maquina! (QORPO-SANTO, 2001,  
p. 271).

<sup>174</sup> Ferrabrás é o nome de um personagem de ficção, muitas vezes relatado com gigante, presente desde canções medievais até a literatura de cordel. Tal figura está associada a um sujeito rude, briguento e violento.

Ainda nessa fala, Brás pragueja contra os que o cercam (menciona Satanás, Micaela, Judas Iscariotes e Ferrabrás, que, com exceção de Judas, aparecerão em cena) e, também, vitupera os governantes, tidos por ele como malfeitores da Pátria. Há alusão, nesse momento, a uma situação vivenciada pelo próprio escritor: “Divorciam esposos para massacrá-los, e a seu gosto fruírem seus bens!”. As ideias proferidas no discurso do velho são consonantes com valores e posições de Qorpo-Santo; contudo, o tom acentuadamente cômico que as reveste, de certa forma, dificulta o entendimento da gravidade de sua crítica. Pode-se dizer que os valores do velho Brás assumem as notas de um discurso do mundo às avessas, referendado pelo fato de no momento em que sentenciar seus desafetos à condenação no juízo final, ser surpreendido pela aparição da figura de Satanás em sua versão cômico-farsesca, evento que acaba por rebaixar a solenidade do discurso inflamado do velho Brás.

A figura de Satanás remete, seguindo o imaginário cristão, a todos os males do mundo (guerra, injustiça, fome, desonestidade etc.). Mas na peça de Qorpo-Santo é diferente, uma vez que o dramaturgo parece querer ridicularizar Satanás, apresentando-o às avessas. Logo na sua primeira fala, diz quem é e o que faz: “Sou Satanás, rei dos infernos, encarregado pelos demônios para destruir os maus!” (QORPO-SANTO, 2001, p. 271). O estranhamento da frase reside no fato de Satanás ser a própria personificação do mal, por isso, não pode querer destruí-lo. O efeito cômico ocorre ao conceber a manifestação absoluta do mal como símbolo de justiça, adotando mais uma forma cômica do “mundo às avessas”. Embora o imaginário cristão, ao localizar o diabo no inferno como atormentador das almas pecadoras, tenha-lhe atribuído o papel de carrasco dos maus, a sua apresentação na peça de Qorpo-Santo guarda certa ambiguidade, pois é ele quem atende aos rogos por justiça de Brás. Daí as inversões: apenas no mundo fora dos eixos o diabo pode ser tomado por manifestação da justiça. Implicação que possui inclusive desdobramentos satíricos, já que a visão de justiça do velho insensato representado por Brás encontra eco nas forças do mal, ridicularizadas na peça:

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

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

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

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

Brás – Muito bem! Muito bem! Venha de lá outro abraço! (*Torna a abraçá-lo.*) (QORPO-SANTO, 2001, p. 271-272).

O movimento do abraço, dado pelas personagens efusivamente e duas vezes seguidas, marca o recurso cômico da repetição do gesto. Ou seja, há a mecanização do ato, pois, como afirma Bergson “a arte do teatro burlesco consistiria talvez em nos apresentar uma articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos, ao mesmo tempo conservando deles o aspecto exterior da semelhança, isto é, a maleabilidade aparente da vida” (BERGSON, 1983, p. 21).

A entrada muito apressada de Micaela em cena, exposta na rubrica, marca o tom acelerado da personagem que é caracterizada como tagarela e pouco respeitável. Além disso, ao encontrar Brás e Satanás juntos numa aliança, ocorre uma fala em que os “abençoa”, mas aponta para si. O contrassenso entre a fala e o gesto realizado por uma mulher de índole duvidosa torna a cena risível.

O tom licencioso da farsa é estabelecido pelo encontro de Brás e Micaela, quando o homem compara seus seios a dois pomos e os aperta: “BRÁS – Desculpe-me, Sra. Tagarela! Pareceu-me – duas lindas laranjas; é por isso que quis tocá-los” (QORPO-SANTO, 2001, p. 273). A mulher também flerta com o Satanás, que se mostra reticente com as mulheres, não cedendo aos apelos carnavais: “SATANÁS – Não! Não! Sempre tive, tenho e terei medo de mulheres. É para mim o objeto de mais perigo que o... Ah! não digo! Mas fique certo que...sim!”(QORPO-SANTO, 2001, p. 273).

Atenta-se ao tom misógino embutido nessa cena quando o diabo, conhecedor do mal, afirma que não cairia nunca no artil de uma mulher. Numa referência a ditos populares, como “mulher de pelo nas ventas, nem o diabo aguenta”. Satanás, ao ser abandonado em cena por Brás, que o deixou para ir ao quarto com Micaela, resolve trancá-los no aposento, a fim de expor toda sua esperteza ao ludibriá-los. Nesse ponto, nota-se a presença de dois elementos essenciais da farsa, a esperteza e o engano, conforme sugere Bernadette Rey-Falud, em seu texto *La Farce ou La machine à rire*<sup>175</sup>. Contudo, tais elementos não são bem desenvolvidos ao longo da peça, pois Satanás sai, sem retornar à ação:

Nós insistimos sobre esse ponto (a ver na farsa um jogo ambíguo jogo entre tolos): a matéria (...) é todo artifício e enganação de jovens sobre os mais velhos, a malícia dos servidores, o furto das virgens, a concupiscência de sua virgindade, o confronto dos mais astutos, e fraude dos empregados ou serviçais (REY-FLAUD, 1984, p. 27, tradução nossa).

<sup>175</sup>“(nous avons insisté sur ce point) avait vu la farce un jeu entre dupes: “La matière (...) est toute ruse et tromperie de jeunes gens envers les vieillards, la malice des serviteurs, le larcin des vierges, convoitise de leur virginité, affrontement des plus rusés, et fraude des serviteurs ou servantes”.

O início do segundo ato é marcado pela tentativa de Brás e Micaela de saírem do quarto. Nessa situação, os dois puxam a porta, cada um de um lado (em um movimento não explicado nas rubricas), ao mesmo tempo em que se ofendem mutuamente. O diálogo é recheado de ofensas e comparações jocosas, como quando Brás chama Satanás de judeu e afirma que o perseguirá até nos infernos – a utilização de expressão corriqueira que alude ao próprio universo de Satanás cria um efeito cômico no jogo das palavras. Pois o diabo habita o inferno, logo, é óbvio que será o lugar onde estará. Outra comicidade estabelecida nesse plano está na comparação, feita por Brás, entre Micaela e um animal em estado de velhice (cotia velha):

BRÁS (batendo na porta; fazendo esforço para abrir; gritando)- Satanás! Satanás! Ó Diabo! trancaste-me a porta!? Judeu! Que é isto, ó Diabo! Abre-me a porta, senão te engulo! Não falas!? Querem ver que este demônio trancou-me a porta e foi-se embora!? Tirano! Deixa estar que tu me pagas. Hei de perseguir-te até os infernos!

MICAELA – Sr. Brás. Não se aflija! Não se incomode! Deixa estar que tudo se há de arranjar! Olhe! Veja! Pense! Medite, e não fale!

BRÁS (gritando) – Como diabo não hei de falar e me incomodar, se o Satanás trancou-me a porta? (Para Micaela: ) Mulher, puxa daí, que eu puxo daqui! Anda, mulher dos diabos! Faz força, cutia velha! Parece-me que já não vales mais nada! Olha, e faz como eu!

MICAELA – Estou ajudando-o a bem morrer! Que mais quer!? (QORPO-SANTO, 2001, p. 275).

A situação seguinte é marcada, ainda mais, pela comicidade. Entrando no nível do baixo-cômico, o cenário despenca sobre os dois personagens e evidencia as características desconjuntadas do corpo de Micaela. A mulher possui uma perna torta e no lugar dos cabelos há uma peruca que quase lhe sai da cabeça. A comicidade do corpo advém de seu desmantelamento aos olhos do público após uma queda. Ou melhor, quando uma parede cai sobre a personagem de Micaela e não a machuca, apenas atenua o caráter estilizado de seu corpo.

Em seguida, entra Ferrabrás, o filho de Brás, com trejeitos de “janota” (expressão comum do século XIX e que se refere a homens de elegância excessiva e prepotente) e “vestindo à pelintra”, destacando em sua fala os inúmeros relacionamentos que mantém com várias mulheres ao mesmo tempo. O discurso é interrompido quando o jovem se depara com o velho Brás e Micaela, e o pai pede que ele dê a benção à nova mãe. Ferrabrás indignado começa a elencar as outras “namoradas” que seu pai já havia lhe apresentado, sendo todas possuidoras de deformidades físicas. O risível dessa fala liga-se ao grotesco cômico, efeito gerado pelo fato de mulheres ridiculamente disformes

serem objeto das atenções amorosas do velho Brás e pretensas mães substitutas de Ferrabrás:

FERRABRÁS – Ora, meu pai, sempre o Sr. me está dando mães! Há três dias era uma velha de que todos têm nojo, porque lhe sai tabaco pelas fossas, mormente pelos ouvidos, pela boca, e até pelos olhos! Ontem era uma torta deste olho; aleijada desta perna (*batendo com a bengala na perna direita do pai.*) (QORPO-SANTO, 2001, p. 276).

O trecho apresenta as características dos corpos das namoradas do velho em consonância com o sistema de representação definido como *realismo grotesco*. A imagética do grotesco reincide no cômico, elegendo como elemento central o corpo materializado a partir de elementos baixos e degradantes, exprimindo tanto exagero como rebaixamento. Tal é o caso das antigas namoradas de Brás, descritas como seres repugnantes, seja pelo odor que exalavam ou pelas características desconjuntadas de seus corpos. As composições corporais das mulheres as rebaixam, pontuando o realismo grotesco presente na ação.

Com Micaela não seria diferente, uma vez que ela também detinha defeitos físicos, como a cena anterior havia já insinuado. O pai zanga-se com as descrições de Ferrabrás e o manda procurar outro genitor. Ferrabrás, por sua vez, arranca a peruca da mulher e argumenta: “Apresenta-me (*tira-lhe a cabeleira e atira-a no chão*) com esta cabeça rapada para minha mãe, como se eu fora alguma criança!” (QORPO-SANTO, 2001, p. 276). Sem que consigam se entender, os três partem para a briga, num verdadeiro quiproquó, no qual a pancadaria predomina. O encerramento da peça em pancadaria é característico das farsas populares encenadas ao final de programas teatrais durante o século XIX.

A composição satírica de suas comédias subverte a maneira como o discurso de ordem moral atua no universo dramático. As personagens criticadas por seus atos levianos têm sua dignidade rebaixada, assim como toda a situação em que estão incluídos. As agressões físicas que finalizam as comédias marcam a desestrutura da realidade apresentada em cena, as personagens não se entendem e como animais se atacam. A comicidade das peças liga-se ao riso originado do escárnio, que desorienta e causa estranheza ao espectador. Os expedientes satíricos estão presentes junto com elementos do teatro realista, da farsa, do *vaudeville*. O hibridismo de sua produção dramática, em que diferentes aspectos teatrais e estéticos se mesclam e criam uma ação

de tonalidade peculiar, aponta para uma dramaturgia de características singulares, que não se adequam completamente a categorizações teatrais precisas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Joaquim de Campos Qorpo-Santo produziu uma obra literária complexa, que possui particularidades que tornaram arriscado atribuir uma classificação ao seu trabalho de acordo exclusivamente com os modelos da dramaturgia do século XIX. Produzida entre 1853 e 1877, na cidade de Porto Alegre, sua obra literária tornou-se acessível graças à publicação dos textos reunidos sob o título de *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*. Em 1877, o escritor imprimiu, em tipografia própria, os nove volumes da *Ensiqlopédia*. Acreditava que sua nova *persona* santificada, surgida após os delírios mentais de 1862, conseguiria divulgar suas ideias apenas por meio da escrita. Na ânsia de ter os pensamentos e criações expostos ao grande público, reuniu seus mais variados textos em uma sequência lógica pouco compreensível.

Nos livros que formam a *Ensiqlopédia* mesclou textos de poesia, receita culinária, artigos políticos, laudos médicos, impressões do hospício, peças de teatro. As criações seguiam regras ortográficas inventadas pelo próprio escritor. A disposição peculiar dos textos da *Ensiqlopédia* suscitou críticas duras dos jornalistas gaúchos que trataram com escárnio a excentricidade dos escritos. Os conjuntos de textos teatrais, agrupados no volume IV, obtiveram por parte dos contemporâneos julgamentos hostis. Segundo os críticos da época, as comédias possuíam muitas cenas impróprias (pancadarias, assassinatos, ofensas verbais etc.) e um enredo impreciso. Os juízos estéticos dos letrados gaúchos contribuíram para a impopularidade de Qorpo-Santo enquanto escritor.

Os textos teatrais de Qorpo-Santo e vários volumes da *Ensiqlopédia* foram redescobertos na década de 1960, período em que a crítica teatral discutia a importância da ruptura de estruturas rígidas no teatro e interessava-se por autores que não seguissem os procedimentos tradicionais na concepção do texto dramático, da encenação e da interpretação. A ousadia das comédias, lidas anteriormente como objeto disparatado, agora se encaixava nos expedientes que atendiam às expectativas de subversão das convenções dramáticas. Curiosamente, enquanto no passado a crítica contribuiu grandemente para o apagamento do teatro de Qorpo-Santo, no século XX ela contribuiu para sua consagração na cena teatral. A classificação de suas peças transitou entre juízos distintos: de textos insanos a produções modernas, marcadas ora pela “loucura” ora pela “genialidade”.

A pesquisa problematizou a fortuna crítica da dramaturgia qorpo-santense, acompanhando as leituras que a analisaram sob a perspectiva das manifestações modernas (surrealismo, absurdo) ou a categorizaram segundo gêneros consagrados no XIX (comédias de costumes). Procurou-se enfatizar que, embora os estudos críticos contem com hipóteses bem fundamentadas, as classificações mostraram-se discutíveis. No primeiro caso, distanciar a dramaturgia qorpo-santense do contexto no qual foi produzida implica desvincular suas escolhas estéticas da historicidade que as constitui. No segundo, restringi-la a um único gênero implica desconsiderar os inúmeros elementos cômicos e cênicos presentes nas comédias. Portanto, defende-se a hipótese de que por meio do mapeamento da cena cultural de Porto Alegre, entre 1851 e 1877, seria possível depreender elementos úteis à compreensão das manifestações estéticas e juízos críticos em voga no momento de criação da dramaturgia de Qorpo-Santo, elementos esses que possivelmente influíram na composição de seu teatro.

A partir de 1850, a cultura na capital gaúcha começava a se consolidar e encontrava-se em plena efervescência. Houve um aumento de espetáculos artísticos de diversos gêneros (circo, mágica, projeções ópticas, teatro) realizados por artistas locais e estrangeiros. No que se refere aos gêneros teatrais de grande adesão popular, pode-se mencionar as pantomimas, o *vaudeville*, a zarzuela, a farsa e a comédia de costumes, que se disseminaram nos palcos brasileiros, inclusive do Rio Grande do Sul. Apesar de não estarem de acordo com o modelo do que na época se considerava “peça benfeita”, aquela que seguia uma estrutura rígida e organizada, pautada, sobretudo, em referências da literatura dramática tradicional, os chamados gêneros alegres estavam mais próximos do gosto popular, sendo dotados, além disso, de uma estrutura cênica que possuía maior liberdade que as peças de “bom tom” e desenvolvia-se com a função de entreter. As pantomimas, gracejos vulgares, disparates, deformação caricaturesca, efeitos sensacionalistas eram recorrentes, privilegiando o riso em detrimento da verossimilhança ou da unidade cênica.

A referência oferecida pelo teatro popular, em certa medida, relaciona-se com a liberdade e a ousadia que se imprimem no universo cênico de Qorpo-Santo. Envolve desde o desenvolvimento da ação, passando pela configuração das personagens e chegando aos temas que tomam forma em seu enredo. A análise da dramaturgia a partir do diálogo com os gêneros mais próximos permitiu a verificação do caráter híbrido de seu teatro, que, além de atestar a originalidade do autor, serve de

justificativa para a dificuldade em categorizar sua obra. O hibridismo reitera a importância da historicidade como contributo da interpretação.

Qorpo-Santo, embora tenha dotado algumas peças de intenção ideológica, em muitos momentos concede grande liberdade à comicidade, parecendo suplantar a comunicação da moralidade satírica pela necessidade de fazer rir. Daí advêm as frequentes recorrências à surpresa, ao grotesco, à vulgaridade e mesmo ao *nonsense*; a coerência da construção dramática é, por vezes, subordinada ao efeito risível. Nesse aspecto, há uma aproximação entre os gêneros alegres e o teatro de Qorpo-Santo, já que todos se valem de acentuada estilização cômica. Além disso, a sátira, com sua longa tradição de tipos caricaturescos e situações exemplares traduzíveis em lições sentenciosas, deixa suas marcas nas peças.

A despeito do relevo que os gêneros menores recebem no teatro de Qorpo-Santo, nele também se encontram ecos da tradição da alta literatura, perceptíveis em alguns elementos temáticos das peças, como em *Certa entidade em busca de outra*, por exemplo. Nela encontra-se algo semelhante a um pacto fáustico, embora a situação retratada assumia mais os contornos dos contatos com o elemento diabólico das farsas populares, do que os das profundas implicações filosóficas do pacto diabólico de um *Fausto* de Marlowe ou Goethe.

Além dos espetáculos, gêneros e ideias teatrais que constituem a cena cultural na qual Qorpo-Santo esteve inserido, a *Ensiqlopédia* ofereceu oportuna interlocução ao esforço aqui empreendido de ler a dramaturgia à luz do contexto de produção. Na análise da dramaturgia em consonância com a *Ensiqlopédia* foi possível notar a recorrência de temas e ideias. Essa retomada constante permitiu ampliar o entendimento sobre a configuração dos temas presentes em seu teatro, a partir de um paralelo estabelecido entre ideias comuns que serviram de inspiração para as peças com a escrita de outra natureza, que constitui a *Ensiqlopédia*. Os estudiosos que se debruçaram sobre a análise das comédias de Qorpo-Santo conferiram pouca atenção ao diálogo entre as comédias e o restante da obra que integram. A ausência de estudos que refletissem acerca da conexão entre o teatro e seus diversos textos prejudicou o desenvolvimento de uma compreensão mais ampla da dramaturgia, inquestionavelmente particular, sobretudo, no que tange às orientações estéticas e ideológicas. Se contempladas de maneira independente em relação aos demais escritos, as comédias podem perfeitamente passar a impressão de serem fruto de ousadias extremas ou

disparates gratuitos. Contudo, se cotejados os enredos e formas satíricas com as preocupações moralizantes dos demais escritos da *Ensiqloédia*, pode-se depreender, senão um projeto perfeitamente integrado, ao menos uma orientação comum, que põe as peças em sintonia com a preocupações próprias de seu tempo. Em particular, a regulação dos costumes, o progresso do país, a denúncia da corrupção existente nas relações públicas e privadas.

Com efeito, o teatro qorpo-santense parece pôr em cena um mundo às avessas como forma de denunciar por intermédio dele os desacordos constatados no mundo real. O Qorpo-Santo dos escritos da *Ensiqlopédia* mostra-se um sentencioso restaurador da ordem do mundo. Já o dramaturgo Qorpo-Santo parece assentar sob lentes de aumento a desordem do mundo, como forma de legitimar os juízos restauradores contidos nos demais escritos. No entanto, na configuração das peças, o riso parece fazer triunfar a firme orientação satírica, que irmana os textos da *Ensiqlopédia* com a dramaturgia.

Por fim, pode-se interpretar a *Ensiqlopédia* como um objeto literário autêntico, como universo textual integrado. Nota-se nela uma articulação própria entre as ideias e a forma na qual deveriam ser transpostas – através da escolha de determinados gêneros ou do tom no uso da linguagem. Sobretudo, a dimensão satírica que perpassa quase todos os escritos, inclusive as comédias, os principais objetos das considerações aqui apresentadas. Nas páginas da *Ensiqlopédia*, cria-se um espaço particular para relatar e avaliar os hábitos da sociedade brasileira oitocentista e uma nova forma de conceber gêneros literários, como a poesia e o teatro. Os escritos que constituem essa curiosa coletânea subvertem os modelos de escrita, mas defendem a ordem social. Entre a forma literária singular e a intenção de regular os costumes, emerge nos textos de Qorpo-Santo o riso, que castiga e lança as peças ao proscênio de um universo satírico.

As peças de Qorpo-Santo correspondem a um dos mais interessantes registros satíricos dos modos de vida no Brasil oitocentista, apresentados na forma de um estranho mundo às avessas. Os demais escritos da *Ensiqlopédia*, com seus juízos, testemunhos e uma descrição do percurso de conversão de Joaquim de Campos Leão em Qorpo-Santo desnudam os mecanismos que sustentam o mundo, demonstrando que seu universo dramático está firmemente enraizado nas expectativas artísticas e morais do século XIX.

## BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fontes primárias:

*Correio da Manhã* (Rio de Janeiro)  
*Correio do Povo* (Porto Alegre, Rio Grande do Sul)  
*Diário do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro)  
*Diário de Notícias* (Porto Alegre, Rio Grande do Sul)  
*Echo do Sul* (Rio Grande, Rio Grande do Sul)  
*Estado de São Paulo* (São Paulo)  
*Folha da Tarde* (Porto Alegre, Rio Grande do Sul)  
*Folha de São Paulo* (São Paulo)  
*Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro)  
*Jornal do Commercio* (Porto Alegre, Rio Grande do Sul)  
*O Mercantil* (Porto Alegre, Rio Grande do Sul)  
*O Novo Rio-Grandense* (Rio Grande, Rio Grande do Sul)  
*Relatórios dos Presidentes das Províncias Brasileiras: Império – 1830 a 1889* (Rio Grande do Sul)  
*Sentinela do Sul* (Porto Alegre, Rio Grande do Sul)

### Obras de Qorpo-Santo:

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

\_\_\_\_\_. **Miscelânea Quiriosa**. ESPIRITO SANTO, Denise (org.). Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poemas**. ESPIRITO SANTO, Denise (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

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

\_\_\_\_\_. **Ensiqlopédia ou Seis Mezes de huma Enfermidade**. Disponível em: [www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto](http://www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto). Acesso em: 18, jan., 2014.

### Fortuna crítica sobre Qorpo-Santo:

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

\_\_\_\_\_. “Qorpo-Santo”. In: FARIA, João Roberto (Org). **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX (volume I). São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 250-253.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **Cães da província**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010, 1994.

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

CAROZZI, Silvana. **O Qorpo-Santo da escrita**: o projeto ensiqlopédico de José Joaquim de Campos Leão. 2008. 135 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, 135 páginas.

CECCAGNO, Douglas. **Ovelhas merinas: malditas feras** – o imaginário social no teatro de Qorpo-Santo. 2010. 149 p. Dissertação (Mestre) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul-RS, 2010, 149 páginas.

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

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

DIAS, Maria Aparecida Ramos. **Qorpo-Santo à luz do trágico em Nietzsche**. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013,76 páginas.

FARIA, João Roberto. “Qorpo-Santo e as formas do cômico”. In. **O teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia (SP): Ateliê, 1998, p. 74-94.

FINAZZI-ÁGRO, Éttore. “Corpo mal-dito considerações à margem da obra de Qorpo-Santo”. **Revista Teresa de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 15, p. 76-87, 2015.

FISCHER, Luís Augusto. **Coruja, Qorpo-Santo e Jacaré**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

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

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

FROSCH, Friedrich. “Qorpo-Santo: a canonização de certo Campos Leão ou inadaptação X inépcia”. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 23, pp. 49-71, 2010.

GARBOGGINI, João André Britto de. **Qorpo Santo – Lanterna de Fogo**: compêndio dramátúrgico em parágrafos e imagens. Tese – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Campinas, 2008. 120 páginas.

\_\_\_\_\_. “Para juntar os Pedasos do Qorpo”. PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). In. **Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico**: fora da ordem. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2012, pp. 77-96.

GONÇALVES, Maria Clara. **Percorrendo o universo de devaneios, distorções e dualidades**: considerações acerca da dramaturgia de Qorpo-Santo. 2011. Dissertação – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Assis), 2011, 132 páginas.

MARINHO, Rodrigo da Costa. **Santificar o louco ou enlouquecer o santo: loucura e ruptura na dramaturgia de Qorpo Santo**. Dissertação – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora-MG, 2008, 133 páginas.

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

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

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

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicações**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

RAMOS, Luis Fernando. “Qorpo Santo cento e quarenta anos depois: atualíssimo ou extemporâneo?”. **Revista Verónica**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2008.

PROENÇA, Emanuele Luiz. **Qorpo-Santo: pelos (des)caminhos da loucura no Brasil do século XIX**. Dissertação – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória-ES, 2012, 114 páginas.

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

SANTO, Denise Espírito. **Miscelânea Quiriosa**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2003, pp. 07-23.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamin Oliveira e teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

#### **Estudos sobre o Rio Grande do Sul no século XIX:**

COLUSSI, Eliane Lucia. **A maçonaria gaúcha no século XIX**. UPF Editora: Passo Fundo, 2003.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Santa Casa 200 anos: caridade e ciência**. Porto Alegre: Ed da ISCMPA, 2003.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imprensa Caricata do Rio Grande do Sul no século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1962.

\_\_\_\_\_. **Imprensa literária de Porto Alegre no século XIX**. Porto Alegre: Editora da URGs, 1975.

\_\_\_\_\_. **Jornais críticos e humorísticos de Porto Alegre no século XIX.** Porto Alegre: Globo, 1944.

\_\_\_\_\_. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX.** Porto Alegre: Globo, 1956.

\_\_\_\_\_ *et al.* **O teatro São Pedro na virada cultural do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Departamento de Assuntos Culturais da SEC, 1975.

FISCHER, Antenor. **Antologia da literatura dramática do Rio Grande do Sul (século XIX).** Porto Alegre : FischerPress, 2015.

GOMES, José Cândido. **Chronicas de Porto Alegre.** Porto Alegre: Tipografia do Mercantil, 1853.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Partenon Literário e sua obra:** por Lothar F. Hessel e outros. Porto Alegre: FLAMA, 1976.

ISABELLE, Arsène. **Viagem ao Rio da Prata e ao Rio Grande do Sul / Arsène Isabelle ; tradução e nota sobre o autor Teodemiro Tostes.** Introdução de Augusto Meyer. Brasília: Senados Federal, Conselho Editorial, 2006.

MOREIRA, Maria Eunice. **Apolinário Porto Alegre.** Porto Alegre: IEL, 1989.

PICOLLO, Helga Iracema Landgraf. **A Política Rio-Grandense no II Império (1868-1882).** São Paulo: Tese de Doutorado em História (USP), 1972, 155 páginas.

PÓVOAS, Mauro Nicolas. “Fontes primárias e dúvidas literárias: o caso Murmúrios do Guaíba”. In: **Revista Iuminart.** Sertãozinho, SP, n. 1, p. 69-76, 2009.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul.** Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. Brasília: Senado Federal (Coleção O Brasil visto por estrangeiros), 2002.

SANTOS, Klécio. **Sete de Abril: O teatro do imperador.** Porto Alegre: Libretos, 2012.

SPALDING, Walter. **Pequena História de Porto Alegre.** Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1967.

TIBURI, Margarida. **Charqueadores, Estancieiros e Vereadores: Elites Econômicas e Política.** Ribeirão Preto (SP): Editora Nova Conceito, 2013.

**Estudos sobre o teatro brasileiro e mundial:**

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

BASTOS, Sousa. **Carteira do artista**. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1899.

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

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

BITTENCOURT, Ézio da Rocha. **Da rua ao teatro; os prazeres de uma cidade: sociabilidades e cultura no Brasil Meridional**. Rio Grande: Ed. da Furg, 2007.

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

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. (org). **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro Profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2012, Vol.1.

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

\_\_\_\_\_; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (coordenação). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil sob Dom Pedro II**. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1986.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

\_\_\_\_\_. **O teatro sob pressão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

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

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

\_\_\_\_\_. **O Teatro Brasileiro Moderno.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grades teorias do teatro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

SOBRINHO, Francisco Antonio Filgueiras. **Estudos biográficos: Teatro I – Furtado Coelho.** Pernambuco: R. de Mattos, 1863.

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

#### **Estudos sobre o gênero cômico e as categorias estéticas relacionadas ao riso:**

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

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

BENDER, Ivo. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico.** Porto Alegre: UFRGS/EDIPUCRS, 1996.

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

DAVIS, Jessica Milner. **Farce.** London: Methuen, 1978.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.** São Paulo: Ateliê Editora, Editora UNICAMP, 2004.

HODGART, Matthew. **Satire.** Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Gaudarrama, 1969.

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

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

KIERKEGAARD, S. **O conceito de ironia**. Tradução de Álvaro Luiz. Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

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

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

OLEZA, Joan. **La comedia**. Madri: Casa de Velázquez, 1995.

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

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panaceia**: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989.

REY-FLAUD, Bernadette. **La farse ou la machini à rire**: théorie d'un genre dramatique 1450-1550. Genève, Droz, 1984.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

#### **Estudos sobre gosto e recepção:**

ABREU, Márcia. "Introdução: Literatura e História – presença, leitura e escrita de romances." In: ABREU, Márcia. (org.) **Trajatórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX (org.). Campinas/São Paulo: Mercado de Letras / FAPESP, 2008, pp. 11-19.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern; Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Edusp, 2009.

\_\_\_\_\_. **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre Práticas e Representações. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

\_\_\_\_\_. "Histoire et littérature". In: **Au bord de la falaise**: L'histoire en certitude et inquietudes. Paris: Albin Michel, 1998.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura** : uma teoria do efeito estético. Tradução Der Akt des Lesens. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

**Outros estudos:**

BRETON, André. **Les manifestes du surréalisme suivis de Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non**. Paris: Sagittaire, 1955.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes, São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1970.

\_\_\_\_\_ ; CAMPOS, Haroldo de. **Sousândrade** — Poesia. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Tradução de Waltersir Dutra *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DARTON, Robert. **O Iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia (1775-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DONEGÁ, Ana Laura. “Folhinhas e Almanaque Laemmert: pequenos formatos e altas tiragens nas publicações da Tipografia Universal”, **Anais do Seta**. Campinas, SP, n. 06, p. 16-28, 2012.

FAUSTO, Boris (direção). **História Geral da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1984. v. 4, t. 3.

FOUCALT, Michel. “Linguagem e Literatura”. In. MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2005, p-p. 147-173.

HORÁCIO, **Arte Poética**. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984.

IZECKSOHN, Vitor. “A Guerra do Paraguai”. In. GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Orgs). **O Brasil Imperial (volume II – 1831-1870)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p-p. 385-424.

KHOURI, Omar. **Revistas na Era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil dos anos 70 aos 90**. Cotia-SP: Atelie Editorial, 2004.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

REY, Philippe-Marius. “L’hospice Pedro II et les aliénés au Brésil” . Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., São Paulo, v. 15, n. 2, p. 382-403, junho 2012. Publicação original: Par M. Ph. Rey, **Annales médico-psychologiques**, ano 33, n. 13, p. 75-98, 1875 (na seção Estabelecimentos de Alienados). Tradução de Christian Greis. Revisão técnica e notas de Manoel Olavo Teixeira.

## ANEXO I



*Inácia Maria de Campos Leão (sem data)*

Fotografia doada pelo escritor e professor Luiz Antonio Assis Brasil.

## ANEXO II



*Tales José de Campos Leão (sem data)*

Fotografia doada pelo escritor e professor Luiz Antonio Assis Brasil

## ANEXO III

### **Entrevista com o diretor e ator Antônio Carlos de Sena:**

Transcrição da entrevista gravada com o diretor e ator Antônio Carlos de Sena realizada no dia 08 de maio de 2015, na cidade de Porto Alegre-RS. O diretor foi responsável pela primeira montagem das peças de Qorpo-Santo, realizada no teatro do Clube de Cultura de Porto Alegre, em 26 de agosto de 1966 e pela encenação que ocorreu em 1968, no Rio de Janeiro.

**Maria Clara – *Como foi o processo de redescoberta do Qorpo-Santo? Foi realmente o Aníbal Damasceno quem o “descobriu”?***

**Antonio Carlos de Sena –** É uma longa história. Bem, o Aníbal [Damasceno] era meu amigo de infância, meu vizinho. Era bem mais velho do que eu. Na época oito anos faziam uma diferença enorme, eu tinha 15 anos e ele 23 anos. Ele era, desde de muito jovem, um pesquisador, um apaixonado pela história da literatura do Rio Grande do Sul. Um belo dia, viu um poema do Qorpo-Santo publicado por Athos Damasceno, que era tio do Aníbal. Sabe, Aníbal tinha uma fixação pela qualidade maior que ele achava num artista, num autor: a singularidade. Então, ele achou aquela coisa no Qorpo-Santo, naquele poema famoso: “Aquelas aranhas, tão belas, tão ternas que caem do teto e não quebram as pernas”. Este foi um dos primeiros textos que Aníbal teve contato. Por conta de tal singularidade, Aníbal se pôs a procurar textos e livros de Qorpo-Santo. Nós tínhamos um jornalzinho lá na nossa zona que ele publicava. A gente até brincava que ele era o próprio Qorpo-Santo, por ser uma figura estranhíssima. Aníbal ficou tão fixado por essa ideia de pesquisar Qorpo-Santo, que descobriu livros do autor em diferentes bibliotecas.

Ah, antes de descobrir os livros! Ele vivia no curso de Artes Dramáticas da UFRGS, pois era meu amigo e amigo dos professores, e havia um professor de “Interpretação Dramática”, em particular, que acabou ficando muito amigo meu (e eu era aluno) e do Aníbal. Sim, amigos de sair para conversar e Aníbal sempre falando de Qorpo-Santo. Também conversava muito com outra professora de “dicção”. Falava, falava..., na verdade sem ter conhecimento de todos os textos de Qorpo-Santo. Nessa

época, Aníbal descobriu dois livros na casa de um advogado, que os tinham como artigos de raridade, provavelmente mesmo sem nunca tê-los lidos. O Aníbal conseguiu emprestado, levou direto para mim e para esse professor vermos lá no curso de Artes Dramáticas. Lembro que eu e professor estávamos sentados quando Aníbal chegou. Não me lembro porque deixou os livros ali e foi embora. E então, ao abrirmos os livros, para nosso espanto, descobrimos que Qorpo-Santo havia escrito teatro. Ninguém sabia disso. E lá estavam as dezessete peças. O mais estranho disto – aliás tem coisas muito misteriosas na história do Qorpo-Santo – é que o Fausto [Fuser] (o professor) estava dirigindo *As Cadeiras*, do Ionesco, e eu fazendo estágio de direção. Eu era assistente de direção dele e já tinha me formado. *As Cadeiras* é extremamente parecida com *Mateus e Mateusa*. Aquilo foi uma coincidência estranhíssima. *As Cadeiras* é um casal de velhos que vivem brigando, da mesma maneira brutal com que Mateus briga com a Mateusa, eles colocavam, em cena, cadeiras para supostas pessoas que não apareciam “visialmente” ao público. Ao final da peça, havia um orador que transmitia ao mundo uma mensagem, o que acontece mais ou menos em *Mateus e Mateusa*, que tem o criado que diz algumas sentenças moralizantes no final. Havia, ao nosso ver, uma semelhança entre as duas obras muito grande. Aquilo foi um espanto! Aí Fausto imediatamente quis montar.

Ah, os livros... Desculpe, antes disso. Os livros foram emprestados por aquele advogado que eu falei, o Aníbal pegou os livros e resolveu, uma bobagem dele, entregá-los ao professor Guilhermino César. Um prestigiado escritor daqui (era mineiro, mais vivia aqui) que escreveu um grande livro sobre a história da literatura do Rio Grande do Sul.

**Maria Clara – *Guilhermino César era mais velho que o Aníbal?***

**Sena** – Sim, ele era bem mais velho do que nós. E mesmo tendo conhecimento dos livros de Qorpo-Santo, não o incluiu na história da literatura gaúcha. Acho que porque quase ninguém conhecia Qorpo-Santo e nem o levava a sério. Guilhermino pegou os livros emprestados e, simplesmente, nunca mais devolveu. Quer dizer, nunca mais em termos. Guilhermino viajou para Portugal, morou quatro anos em Coimbra, e os livros ficaram na casa dele. Não devolveu a quem o havia emprestado, o Aníbal. E, Fausto, então ficou curioso para conhecer o resto das peças.

O Fausto foi até a casa do Guilhermino, eu e Aníbal fomos juntos, mas não

entramos. Ele foi recebido pelo filho do Guilhermino, que emprestou os livros. E, então, Fausto e eu – principalmente o Fausto que era diretor daquele espetáculo que iria ser feito – escolhemos as três peças que nós achávamos as três melhores, as mais teatrais e mais bem-acabadas. Fausto mandou mimeografar no curso de Artes Dramáticas, mas o diretor quando soube que os livros haviam sido tirados daquela forma da casa do professor Guilhermino César, sem que ele estivesse, não permitiu a encenação e mandou devolvê-los. Fausto desistiu e foi embora para São Paulo. Uma outra professora, que também havia pensado em dirigir o espetáculo, mudou de ideia. Enfim, aquilo foi proibido no CAD (Centro de Artes Dramáticas). Mas eu fiquei com os três textos mimeografados e algumas pessoas também ficaram. Me formei e Aníbal continuava insistindo para que eu montasse as peças de Qorpo-Santo. Nessa época eu estava no Clube de Cultura, dirigindo – o Clube de Cultural é uma instituição privada aqui de Porto Alegre que hoje em dia está em decadência. E Aníbal dizia: “tem que montar, tem que montar” e eu falei: “claro, vamos ver”! Tínhamos os textos e resolvemos, então, fazer uma tentativa de montagem. O Clube de Cultura tinha um grupo de teatro amador, mas não estava sem dinheiro. Nós começamos a ensaiar e houve uma matéria no jornal falando da montagem. Pensamos que íamos cometer um crime ao lançar esse autor daquele jeito que, a nosso ver, era extraordinário, então resolvemos suspender a tentativa.

**Maria Clara – *Qual o ano que vocês tiveram contato com as peças de Qorpo-Santo?***

**Sena** – Nós tivemos contato com os livros quando eu estava fazendo estágio de direção, no ano de 1962. Em 1966, convencemos o Clube de Cultura a investir no espetáculo. Eles fizeram um programa para a encenação com propaganda e tudo. Contratamos um elenco excepcional, tanto que a crítica fala isso sempre. Foi um período muito bacana de ensaios e descobertas.

**Maria Clara – *E o Guilhermino não falou nada?***

**Sena** – Falou. Perto da estreia, o Aníbal que tinha um espírito, digamos, de publicitário, disse que deveríamos convidar o Guilhermino. Eu falei “Guilhermino não quer saber disso” e ele dizia “quer sim, agora ele não pode voltar atrás. Que ele escreva um artigo para o jornal e outro para o programa.” Então, faltando dez dias para a estreia,

o espetáculo estava bem ensaiado e Guilhermino foi assistir. Ficou louco, sinceramente entusiasmado, e resolveu aderir. Escreveu o artigo para o jornal e para o programa da peça. Tanto que, na noite da estreia, uma estreia feita para a classe artística, ele subiu no palco e disse “se Qorpo-Santo não for um gênio, eu sou louco.” A plateia estava curiosíssima com essa história do Qorpo-Santo, havia um *frisson* no ar. Quando o espetáculo terminou foi um delírio, depois todo mundo se jogou num debate, comandado por Guilhermino. Enfim, foi uma noite incrível e teve uma repercussão que você não imagina. A partir daí Qorpo-Santo começou a ser um assunto de muita importância para as pessoas de teatro de todo o Brasil, quer dizer pelo menos em São Paulo, Rio e aqui [Porto Alegre]. E começaram a montá-lo, etc. Depois em 1968, nós levamos o espetáculo ao Rio. Apresentamos num Festival de Teatro dos Estudantes, mas passou despercebido. O público, infelizmente, não entendeu. Nós ficamos desesperados, levamos para que ele fosse conhecido da classe teatral e nada. Contudo, alguns dias depois, conseguimos um pequeno teatro em Copacabana, não me lembro o nome, era um teatro bem desconhecido. A minha cunhada, que é atriz no Rio, conseguiu esse espaço. Convidamos pessoas da crítica e gente de teatro, alguns eu já conhecia bastante. Colocamos umas 200 pessoas naquele teatro. O elenco não era o mesmo daqui, que era maravilhoso, mas tinha muita gente daqui. Mesmo assim, lá também foi uma verdadeira loucura. *As Relações Naturais* não estava, nós levamos somente *Eu sou vida, eu não sou morte* e *Mateus e Mateusa*, porque não tinha elenco para isso. Bem, o Yan Michalski saiu dali correndo e escreveu a crítica que todo mundo conhece. Quer dizer, aquilo foi definitivo, pois ele era o maior crítico de teatro do Brasil e escreveu uma crítica entusiasmada, foi uma verdadeira descoberta. E então, as coisas não pararam mais.

**Maria Clara – Foi proposital montar Qorpo-Santo em 1966, exatamente cem anos depois de suas peças serem escritas?**

**Sena –** Não, foi uma coincidência impressionante. Até o mês, né? Porque Qorpo-Santo diz num rubrica “eu só serei compreendido daqui a cem anos” e embaixo está a data agosto de 1866. Nós não procuramos coincidir nada. Foi uma sucessão de fatos que se tornaram uma coincidência incrível.

**Maria Clara – Vocês tiveram acesso às peças e mimeografaram as três**

*que montaram. Logo depois da sua encenação, tiveram outras. Até o Fernando Peixoto do “Teatro Oficina”, depois do sucesso do O Rei da Vela, pensou em montar Qorpo-Santo. Como essas outras pessoas tiveram acesso a esses textos? Visto que Guilhermino só publicaria algumas peças de Qorpo-Santo em 1969.*

**Sena** – Os diretores tinham acesso, mas eu não sei como. Creio que os textos que nós mimeografamos circulavam, mas realmente não sei explicar como as outras pessoas conseguiram essas peças.

**Maria Clara** – *Você saberia algo sobre a escolha do Guilhermino de publicar somente dez peças de Qorpo-Santo, ao invés das dezessete? Já que todo o teatro de Qorpo-Santo seria lançado somente em 1980.*

**Sena** – Não sei. Realmente não entendo porque ele perdeu a oportunidade de publicar todas de uma vez.

**Maria Clara** – *Essa minha pergunta está associada ao fato de que, até hoje, o teatro de Qorpo-Santo ainda se mantém restrito. Eu digo isso, pois as montagens que vieram a partir da sua têm como ponto em comum montar um número restrito de peças de Qorpo-Santo. Apesar de termos acesso as dezessete, ou melhor, as dezesseis, porque uma é incompleta, a maioria dos grupos montam sempre as mesmas.*

**Sena** – Creio que as outras peças, a meu ver, são mais difíceis de serem montadas. As três que nós montamos são as mais completas.

**Maria Clara** – *A montagem que você fizeram, dada a dificuldade em montar Qorpo-Santo, procurou solucionar os eventuais erros técnicos de suas peças? Vocês procuraram manter a estrutura do texto?*

**Sena** – Procuramos manter o mais próximo possível do texto original, porque queríamos manter um respeito à história, já que aquilo tinha um valor histórico de ser um lançamento. As três peças nós montamos integralmente.

**Maria Clara** – *A meu ver, há uma repetição de encenações de Qorpo-Santo que obedecem a uma estrutura muito parecida. Geralmente, são peças que mesclam vários textos de Qorpo-Santo e enfocam muito na questão da loucura do*

*escritor. Já a crítica continua repetindo, com algumas exceções, determinados postulados sobre o teatro de Qorpo-Santo (sua filiação a estéticas do século XX). Pensando em relação a quem faz e a quem escreve sobre teatro, parece que há uma repetição de clichês. Assim, sempre as mesmas peças são montadas e há outros textos de Qorpo-Santo que são interessantes e bem estruturados, mas que não são tão encenados.*

**Sena** – Sim, concordo que há outras peças bem interessantes. Nós escolhemos as três que achávamos interessantes e não me arrependo. Se pudesse, escolheria de novo. De fato, algumas montagens focam demais o universo da loucura. Acho que às vezes há uma falta de entendimento do teatro de Qorpo-Santo.