

# Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 4, Número 1, Jan.-Jun. 2015

## O CARNAVAL QORPOSANTENSE



## THE CARNIVAL QORPOSANTENSE

Lileana Mourão Franco de SÁ  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [A AUTORA](#)  
RECEBIDO EM 03/04/2015 • APROVADO EM 11/09/2015

---

### Abstract

---

The aim of this article is a reflection on the theatrical discourse of José Joaquim de Campos Leão, “Qorpo Santo”, through concepts or nuclear ideas of the Russian Theorist Mikhail Bakhtin (1895-1975) one of the most intriguing critics of literary theory and Linguistics of the 20th century. Qorpo Santo lived in the 19th century approaching themes such as incest, homosexuality, adultery, in plays whose structure was totally different from the literary pattern of that time: The Theater of Manners. The chaotic theatrical and also reverse universe of the playwright, who was born in Rio Grande do Sul-Brazil, impresses us for the creation and elaboration of an aesthetics which opposes the official canons of his contemporaries. Qorpo Santo named some of his comedies “drafts” and said that since they were drafts they had to go through the necessary corrections. His life and works overflowed to dramaturgy, psychiatry, psychoanalysis, cinema and romanticism. His plays have a carnival aspect and they were built without the support of a psychological coherence in the development of the characters in time or in space.

Este artigo propõe uma reflexão sobre o discurso teatral de José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo, por meio de ideias nucleares do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), um dos críticos mais intrigantes da teoria literária e linguística do século XX. Qorpo-Santo viveu no século XIX, abordando temas como o incesto, o homossexualismo, o adultério, em peças cuja estrutura fugia ao padrão literário vigente: o teatro de costumes. O universo teatral às avessas do dramaturgo gaúcho impressiona-nos pela elaboração de uma estética que se opôs aos cânones oficiais seus contemporâneos. Qorpo-Santo chamou algumas de suas comédias de borrões e acrescentou que como tal, deveriam passar pelas correções que se fizessem necessárias. Sua vida e obra transbordaram para a dramaturgia, psiquiatria, psicanálise, cinema e romance. A carnavalização invade seu teatro, construído sem qualquer suporte de coerência psicológica no desenvolvimento das personagens, do tempo ou do espaço.

---

## Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Bakhtin, carnival , drafts, Qorpo Santo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bakhtin; Carnavalização; Borrões; Qorpo-Santo.

---

## Texto integral

---

### INTRODUÇÃO

Se mexo um dedo  
Já sei muito cedo,  
— À mesa hei de ir,  
— Ao papel ferir!  
Qorpo-Santo

José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido como Qorpo-Santo, pseudônimo que ele próprio se deu, nasceu na Vila do Triunfo, na então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, no dia 19 de abril de 1829. Tanto a sua biografia como a sua obra, chegaram fragmentadas até nossos dias. Tudo o que ele imaginou e escreveu sobre teatro, poesia, linguagem, estão registrados na *Ensiqlopédia*. Essa experiência dolorida e singular migrou para as artes, para a sua poesia, para as peças de teatro, numa estética que poderíamos chamar de resistência porque silenciada de várias maneiras. Como podemos comprovar pela sua biografia, encontrou brechas forçadas para dizer-se. Seu panorama biográfico demonstra evidências de dificuldades: transtornos com sua produção artística e a persistência de Qorpo-Santo no seu projeto teatral. O trabalho com Qorpo-Santo faz-nos ir ao encontro de cascatas de idéias, de gêneros, de uma dança incontida de

sentidos que se espraiam por todos os textos, alguns inacabados ou encontrados incompletos, outros inscritos no jogo do parecer com o ser.

O mundo transtornado de Qorpo-Santo e aqui estamos nos referindo especificamente ao seu teatro, mistura o erudito ao popular, exibindo as vozes outras no discurso teatral: o velho e o moço, o homem e a mulher, o patrão e o criado, o heterossexual e o homossexual. Em uma reavaliação da obra qorpo-santense, entre 1966 e 1968, Flávio Aguiar observa que o perfil intelectual do dramaturgo gaúcho foi traçado. Delinearam-se três perfis intelectuais: o escritor de mente incendiária, na visão dos editores do Jornal do Brasil, o doidinho de Porto Alegre, segundo Luís Carlos Maciel, e o louco manso do Guaíba, de acordo com o entendimento de Guilhermino César. No bojo desses perfis está a figura intelectual do perdedor, do moleque safado e do desajustado. É ainda Aguiar quem tece as seguintes considerações sobre o teatro de Qorpo-Santo:

Nem sempre se esclarece, no texto, a relação que existe entre os personagens. Alguns parecem totalmente desnecessários; outros, desenvolvidos de modo incompleto; terceiros desaparecem sem qualquer explicação, motivo ou rubrica: o texto simplesmente os esquece. Ainda outros aparecem apenas para dizer meia dúzia de frases sem nexos e sumir. (1975, p.44)

Do nosso ponto de vista, é justamente essa pretensa desordem, esse lado estranho dos seres e das coisas que são questionados e problematizados no teatro de Qorpo-Santo que nos chamam especialmente a atenção e nos interessam diretamente, não como uma exceção ou uma falta de qualidade de seus textos, algo que poderia ser considerado negativo, mas ao contrário, como um fator de valorização e de qualificação dos mesmos. A incompletude da linguagem e a desestabilização dos sujeitos permeiam a obra do autor gaúcho num jogo que consideramos vital, dinâmico, outras vezes verborrágico, é verdade, deixando no texto e em cena as marcas constitutivas de outros sentidos.

## 1. ENTRE BAKHTIN E QORPO-SANTO

O trabalho com Qorpo-Santo fez-nos ir ao encontro de Mikhail Bakhtin (1895-1975), um dos críticos mais intrigantes da teoria literária e linguística do século XX. Enigma teórico desafiador, Bakhtin surge diante de nós com vários complicadores: instabilidades bibliográficas que pontuaram sua vida, delimitação da intenção de sua obra entre os saberes, por exemplo, onde se divorciam, ou pelo contrário, se casam os campos da filosofia, da linguística e da teoria literária. Os pesquisadores de Bakhtin ainda trabalham com um dado improvável: a datação de seus textos, a bibliografia, a própria tradução do russo para o francês ou inglês e somente então para o português.

Bakhtin só se tornou conhecido tardiamente. Seus escritos foram lançados avulsos, já no término de sua existência, não seguindo a cronologia de sua produção. Até hoje há dúvidas sobre os livros publicados sob a rubrica de outros nomes que lhe foram atribuídos (Voloshinov e Medvedev) teriam sido apenas

gerados pelo seu pensamento ou pertenceriam ao próprio Bakhtin. Na literatura, Bakhtin é conhecido como o criador da categoria do “romance polifônico”, cunhado por ele a partir da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, na ex-União Soviética, em 1929, e somente divulgada no Ocidente nos anos 60. O texto polifônico ou dialógico é o conceito bakhtiniano que analisa a questão da alteridade enquanto presença de um outro discurso no interior do discurso. Todorov (1981) afirma que a novidade desse conceito é colocar o contexto da enunciação no interior do enunciado: a maneira como as vozes dos outros se misturam com a voz do sujeito do enunciado.

Outro livro célebre de Bakhtin e que é importante para a nossa pesquisa, é o seu estudo sobre Rabelais, *A cultura popular na idade Média e no Renascimento—o contexto de François Rabelais (1999)*, no qual Bakhtin desenvolve a teoria da carnavalização, categoria de natureza histórico-literária. Os livros sobre Dostoiévski e Rabelais tiveram publicação isolada e nesse momento não se atinava para a concepção literária de Bakhtin: a união íntima entre linguagem, discurso literário e história. A obra bakhtiniana surgiu do fim para o início, ou seja, somente no final do século XX é que o Ocidente tomou conhecimento dos escritos da primeira metade dos anos 20: *Para uma filosofia do ato*. Os trabalhos sobre Dostoiévski e Rabelais somente atestam e consagram Bakhtin como o pensador de interesses múltiplos, infindáveis, multiplicadores.

Até hoje resta a dúvida sobre a autoria das obras *Marxismo e filosofia da linguagem (1979)*, *O Freudismo*, alguns ensaios sobre a linguagem na vida e na poesia e a estrutura do enunciado. Embora o teórico russo tenha afirmado que o drama não se afinava com os acordes da polifonia, em razão de revelar um único mundo e um só ponto de vista (a voz do autor neutralizada, concorrendo para dissolver as vozes da enunciação), verificamos e concordamos com as linhas teóricas de Anne Ubersfeld (1982,p.265): de um lado Bakhtin tem razão porque vê a existência desse nó comum, que é o pressuposto. Por outro lado, ainda de acordo com Ubersfeld, ele se engana: é justamente esse pressuposto um nó comum que permite: a confrontação, a justaposição, a montagem, a colagem de vozes diferentes.

O drama não é estranho à polifonia como afirmou Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski (1997, p. 34)*. A ideia do dialogismo, também chamada polifonia, foi desenvolvida por Bakhtin na esfera da teoria literária e da filosofia da linguagem. Ubersfeld teoriza sobre as quatro vozes do discurso teatral, espécie de vacina contra a procura inútil do pensamento, personalidade ou biografia do autor dentro do texto. Ao descobrir essas quatro vozes, locutor I= scripteur, locutor II= personagem, locutor III = diretor de cena, locutor IV= leitor ou espectador, o leitor percebe a relação entre as vozes. A voz do locutor I, e do locutor II estão presentes no texto, mas não podem mais ser identificados como tal, ou seja, a voz do autor se apossa e se desapossas da voz da personagem. Aquele nega o seu Eu, à medida que ele fala pela voz de vários outros, despossuído de sua função de sujeito. O escritor é o organizador de um discurso que ele nega ser o responsável. Grosseiramente, podemos dizer que essas duas vozes representam um primeiro estágio do dialogismo. Devemos ressaltar que há pesquisadores como Diana Luz Pessoa Barros, que distingui bem os dois termos:

Muitas vezes utilizados como sinônimos, dialogismo e polifonia serão distinguidos neste trabalho. Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso. (1994, p.5)

Optamos pela vertente de Pessoa Barros: o dialogismo apresenta-se como inerente à própria linguagem e por extensão à linguagem teatral e à polifonia, a concha acústica onde as vozes outras afinam ou desafinam seus (des)acordes. A obra de Qorpo-Santo abre espaços para uma leitura polifônica: personagens femininas e seus duplos, o narrador e sua nojenta imaginação, as personagens nomeadas outra voz, uma voz, tudo isso vai de encontro às palavras de Boris Schnaiderman sobre a questão paradoxal travada entre Bakhtin e o teatro:

Às vezes, porém, ele dá a nítida impressão de não tirar todas as conclusões possíveis de sua própria teoria. Por exemplo, desde os primeiros escritos até “A palavra no romance”, afirma sempre que o dialogismo funciona plenamente no romance, porém não no teatro nem na poesia. (1983, p. 92)

A palavra de Schnaiderman vem fazer coro à voz de Anne Ubersfeld. Ambos demonstraram que a teorização bakhtiniana pode muito bem ser aplicada tanto ao teatro quanto à poesia. *Lire le théâtre* ( Ubersfeld, 1996) mostra a importância da palavra teatral, bem como a estratégia da palavra humana implicada no contexto histórico-social da vida dos homens. Para ela, a relação dialética das quatro vozes do processo de comunicação teatral deixa claro que a palavra não é propriedade dos indivíduos em função de seu lugar ou papel.

As teorias bakhtinianas enunciam a incompletude. Não podemos perder de vista que a época em que Bakhtin viveu na União Soviética foi aquela de Stálin, o senhor da palavra incontestável. Se formos analisar a literatura soviética desse período, percebemos que esta foi marcada pelo empobrecimento da palavra atravessada pelo unívoco. Há dentro do estudo bakhtiniano uma visão reiterada sobre a compreensão dialógica do enunciado que não pode passar despercebida. Distante, portanto, daquele Bakhtin que não crê especificamente no dialogismo e na polifonia dos textos de teatro e de poesia:

Também não convém compreender a relação dialógica de modo simplista e unívoco e resumi-lo a um procedimento de refutação, de controvérsia, de discussão, de discordância. A concordância é uma das formas mais importantes da relação dialógica. A concordância é rica em diversidade e matizes. (*Estética da criação verbal*, p. 354)

A obra *Estética da criação verbal* e mais especificamente esse fragmento acima retirado do capítulo “O problema do texto”, bem como o conjunto da obra do teórico russo configura uma fresta pela qual percebemos, senão todos, pelo menos grande parte dos aspectos da vida humana. O ponto de vista bakhtiniano, conforme a leitura de Robert Stam, em *Bakhtin- da teoria literária à cultura de massa*, acolhe, aclimata-se e considera até mesmo o ponto de vista adversário.

Sabemos que Bakhtin foi para o outro lado da relação dialógica, num diálogo-confronto nas linhas de sua obra teórico-crítica com os construtivistas (os excessos) do estruturalismo formalista e com o marxismo encharcado de conteúdo e de ideologia. É a opinião de Edward Lopes nesse trabalho sobre Bakhtin, organizado por Diana Luz Pessoa de Barros:

Tendo bem ou mal, acertado as contas com o formalismo e com o marxismo, Bakhtin vai deslocar o centro de gravidade da teoria da literatura ao marcar sua posição relativamente ao problema capital das incumbências dela: a tarefa da teoria da literatura não é pinçar, na obra literária, os “reflexos da realidade extraliterária como proclamavam os marxistas, nem chegar a descobrir como o texto foi construído como quizeram os formalistas”. Era antes, tentar compreender como ocorre, nos textos da literatura, a produção do sentido: como o discurso literário vem a significar o que significa? (1994, p.63)

Conforme o trabalho de Lopes, Bakhtin construiu textos variados a respeito dos formalistas, nalgum dos quais ele observa o valor da herança teórica decisiva para o bom desempenho do par natureza/realidade da literatura. Deparamos também com um Bakhtin que acusava os formalistas do não reconhecimento do viés social na obra literária. No fecho de seu trabalho, Lopes aponta para a perspectiva de continuidade histórica da obra bakhtiniana imersa nas doutrinas medievais e na teoria anagramática saussureana.

A introdução de Schnaiderman ao livro *Semiótica russa* transcreve a intervenção de Jakobson numa das sessões do Círculo Lingüístico de Praga em 1935, para lembrar que o formalismo tinha duas faces: uma dialética e outra mecanicista. Por um lado, compreende-se então as motivações de Bakhtin, ou seja, o seu desagrado em relação ao que seria uma das vertentes do formalismo russo. Por outro lado, conforme atestam os estudos desenvolvidos ao longo dos anos pelos formalistas, eles trazem no bojo de suas preocupações muitos pontos em comum com as questões bakhtinianas.

Formalismo Russo e Bakhtin vão tocar-se e repelir-se, pois Iúri Tinianov escreveu um ensaio sobre a paródia em Dostoievski e Bakhtin escreveu *Problemas da poética em Dostoievski*. Há uma edição norte-americana de *Marxismo e filosofia da linguagem* que inventaria os pontos principais da querela Bakhtin e formalistas. Apesar de Bakhtin não ocultar que o trabalho com o dialogismo já vinha sendo executado na Rússia e no Ocidente, o que deve ficar bem claro para nós e que está bem ilustrado nessa obra organizada por Schnaiderman é que o formalismo russo e Bakhtin trabalharam admiravelmente a questão do dialogismo.



Ressalte-se que o dialogismo não começou a ser problematizado nem por Bakhtin nem pelos formalistas. Já estava sempre lá: na Rússia e no Ocidente. Idéias circulantes sem nomes citados textualmente, mas que tremulavam nas dobras dos discursos de todos esses teóricos e escritores, construtores da palavra. De nosso ponto de vista, ao escolhermos Bakhtin, estamos também aceitando os formalistas: temos diante de nós Bakhtin e seu duplo, Bakhtin e seu outro. Bakhtin e os Formalistas.

## 2. O TEATRO POLIFÔNICO DE QORPO-SANTO

Em nosso caminho pelo estranho e maravilhoso mundo de incompletude teórica de Bakhtin encontramos indicações importantes que devem balizar nossas reflexões sobre o teatro e, mais especificamente o que nos interessa, a polifonia no teatro de Qorpo-Santo. Ponta de lança dos estudos bakhtinianos, trata da pluralidade textual de vozes, pontos de vista diferenciados. Iremos observar a carnavalização no teatro de Qorpo-Santo, pela ótica bakhtiniana, ou seja, a transposição do carnaval para o teatro:

Todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo ( “a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródia, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. ((BAKHTIN, 1999, p.10).

Evidentemente que não estamos tratando ou falando do carnaval conforme conhecemos nos dias de hoje. Atualmente além do famoso carnaval do Rio de Janeiro até os bumbas, os festivais folclóricos dão o nome de carnaboi, utilizando assim uma ideia do carnaval bastante distanciada daquela que foi tratada por Bakhtin. Dito isso, passemos à análise da polifonia no teatro de Qorpo-Santo. Apresentamos a peça *As relações naturais*. Temos uma comédia em quatro atos e com as seguintes personagens: Impertinente, Consoladora, Interpreta (menina de 16 anos), Júlia, Marca, Mildona, Um indivíduo, Truquetruque, Mariposa, Inesperto (criado), Malherbe e Rapazes. As personagens citadas acima trabalham e circulam no motivo central da peça: o sexo e o prazer:

– Onde vai, meu caro Sr.? Não lhe preveni eu de que hoje teria em seu palácio a mais bela das damas de São..  
– Ora, ora, Sra.. Não vê que eu já estou aborrecido das mulheres! (À parte:) É preciso dizer-lhe o contrário do que penso! Como a sra. se abalança ainda a falar em damas na minha presença!? Só se são damas de folgar... São? (Qorpo-Santo, 2001, p. 164).

A partir daí, num ambiente caótico o leitor ou o espectador depara-se com a coexistência de vários tipos de relacionamentos sensuais, e a movência de dois planos: o lar e o bordel. Num plano estão as relações ditas normais. É nele que estão Consoladora e Impertinente encarnando a moral convencional salpicada de conchas prenunciadoras do lado bordel. A personagem feminina é quem o enuncia. E a resposta do marido confirma esse espaço.

O diálogo acima inaugura o jogo com a palavra evanescente, exercitando o avesso da palavra e das coisas, dos conceitos, dos gestos, campos de força em luta, a contradição movimentando e azeitando a máquina teatral qorposantense, pródiga em figuras de linguagem. Como percebemos no diálogo acima, a personagem da última fala nesse fragmento não detém o sentido final das coisas. Na cena terceira Impertinente aparece com uma menina de dezesseis anos, Interpreta, filha e objeto de desejo do próprio pai: “Cuidado! Não pise nestes tapetes, que já estão um tanto velhos! ( Para o público, andando passo a frente:) Já se vê que a escolha que fiz hoje, e que pretendo fazer de um em cada mês, é a... ( Para ela:) Digo? Digo?” (Qorpo-Santo, 2001, p.165).

Impertinente é a personagem que carrega no próprio nome a insolência, o atrevimento, e ao mesmo tempo um comportamento dito feminino: subverte e desestabiliza a posição ou lugar de marido do século XIX, ao dizer que pretende matar-se caso a esposa não o deixe sair de casa. As personagens Ele e Malherbe são extensões, dobras de sua personagem, o mesmo e o outro. A esposa, Consoladora, lembra nome de santa da religião católica, Nossa Senhora da Consolação, mas na peça em questão seus desejos sexuais não são nem norteados nem contidos pela moral católica, conforme atestam suas falas na peça: “Não lhe preveni eu de que hoje teria em seu palácio a mais bela das damas de São...” (p. 164).

Para Bakhtin:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócias paródicos. (1999, p.5).

Descortina-se assim o qorpo bakhtiniano, o teatro de Qorpo-Santo de dimensões dualistas, carnavalizado. O carnaval, assim como o teatro inventa seu espaço social. O lar pode ser bordel e a casa, assim como a rua, mostra-se lugar de perdição. As prostitutas e as esposas não vão para a rua. As portas estão sempre se abrindo para o que vem de fora. As mulheres que fazem do corpo um instrumento de trabalho/prazer, põem-se à janela não à espera de namorados: “Uma delas: Sabem o que mais? Vamos vestirmo-nos e pormo-nos à janela à espera de vermos os nossos namorados!” (p.169).

As prostitutas inserem-se no fenômeno da tradição cômica popular, que segundo Bakhtin (1999, p. 208-209) não pratica julgamento moral em relação à mulher. Na tradição gaulesa a figura feminina assume a função de rebaixar as



chamadas pretensões abstratas: o limitado e o acabado, entre outros. As janelas, objetos que representam a entrada da luz e da receptividade, fazem a diferença do espaço de Consoladora, a esposa e Mariposa, a dona do bordel. As garotas ou filhas de Mariposa utilizam o espaço de comunicação entre o bordel e a rua, destruindo desta forma o clichê de prostituta. Mariposa mostra muito mais a sua vida doméstica, o lado dona-de-casa, do que Consoladora. Embora a maioria das mulheres do teatro de Qorpo-Santo sejam velhas, feias e malvadas, elas apresentam dois aspectos importantes no jogo teatral: o dengue e a sagacidade.

As prostitutas também tem um lado pudico, como Mariposa nos mostra nesta fala, dirigindo-se a uma das filhas: “Júlia (pondo as mãos) \_ Por piedade, minha querida Mãe! Não faça de mim o menor mau juízo! Sabe que sempre fui uma de suas melhores filhas, obediente e respeitosa, e mais que tudo amorosa!” (Qorpo-Santo, 2001, p.170).

Assim, a filha prostituta se inscreve dentro da matéria inerente ao próprio teatro, que é o fingimento. As filhas ocupam o espaço da casa, tendo como pano de fundo o pudor fingido e dissimulado. O modelo da prostituta como objeto (não) barato de consumo é transversal às filhas prostitutas de Qorpo-Santo. Estas tem em conjunto, vinte e cinco (25) falas que desregulam o arquétipo de mulheres da vida, caracterizando o que entendemos por relações naturais, na obra de Qorpo-Santo.

A velha prostituta- mãe surge sempre nominada: Mariposa. De acordo com o dicionário, a mariposa é um inseto noturno, cuja larva tece casulos onde vive até transformar-se em ninfa ou bruxa. A mariposa é conhecida também como lagarta destruidora de plantas. Na peça *As relações naturais*, a personagem exercita a função de matriarca e há momentos em que podemos vê-la carregada de ancestralidade e de religiosidade: “*Mariposa (fazendo sinal com a mão) \_ Deus abençoe a todos, que eu faço em particular a cada um. Sim, meninas, são horas de missa; vamos cobrir nossos véus, e sigamos a orar ao Senhor por nós e por nossos avós*”. (2001, p.171)

Mariposa encarna o sincretismo religioso, enfatizando duas visões: a mãe de santo e ministro católico. Em 1866, data em que a peça foi escrita, as mulheres não ofereciam a eucaristia. Então, podemos dizer que a personagem feminina ocupa uma função masculina, e antecipa a questão que hoje é comum nas igrejas católicas, o direito da mulher oferecer, junto com os padres, a comunhão. Em outro momento da peça, uma das filhas, chamada Marca, pede perdão pelos pecados cometidos: “*Eis-me prostrada aos seus pés para pedir-lhe perdão de quantos pecados hei cometido ou guisados hei comido! Perdoa, mamãezinha, perdoa, sim?*” ( 2001, p.171). Dentro da questão religiosa vem embutido o perdão, que é desde tempos imemoriais, alguma coisa que o dominador concede ao dominado. Na religião católica temos o ato de confissão, pelo qual um homem, (padre, bispo ou papa) perdoa nossos pecados. Na peça *As relações naturais* é a prostituta-mãe quem perdoa os pecados, assumindo portanto, uma função duplamente invertida: “*Mariposa: \_ Sim; sim. Está perdoada; pode levantar-se. Mas não torne a cair em outra! Eu conheço seus crimes*”. ( Qorpo-Santo, 2001, p171).

Verificamos que pelas regras da prostituta, diferentemente da Igreja, não há atos de penitência após a confissão dos pecados; de um lado está a suplicante, a que pede perdão, e de outro aquela que perdoa. Não existe, entretanto entre elas

nenhum contrato que garanta que ambas executarão aquilo que prometem. A dissimulação, matéria essencial do teatro, circula pelos dizeres tanto da mãe quanto da filha. Os diálogos da peça inauguram o jogo com a palavra evanescente, exercitando o avesso da palavra e das coisas, dos conceitos, dos gestos, campos de força em luta, a contradição movimentando e azeitando a máquina teatral qorposantense, pródiga em figuras surreais. Como percebemos nos diálogos de uma maneira geral, na peça, a personagem que detém a última fala não detém o sentido final das coisas. Do segundo ao quarto e último ato, o bordel assume as cenas da peça, mas sem deixar de mostrar que dentro dele coexiste um lar.

No segundo ato, aparece e desaparece da peça Truquetruque, arauto da dialética entre realidade e ilusão, verdade e representação:

(batendo em uma porta) – Estará ou não em casa? A porta está fechada, não vejo vigia (no buraco da chave) se é por dentro se é por fora que está a chave; o caso é (dando com a cabeça), e verdadeiro, que a Sra. D. Gertrudes Guiomar da Costa Cabral Mota e Melo, se está é às escuras! Sem dúvida, a esta hora, noite de teatro (p. 167).

O resto do extenso monólogo de quase uma página e meia abriga todos os discursos, de todas as coisas, num ritmo cada vez mais veloz e caótico. Brinca com o costume das mulheres de ir à novena, depois autocentrado em suas qualidades de grande dialeta para desaguar em reflexões sobre animais anfíbios, sobre a morte e sobre o inferno. As mulheres prostitutas e a mãe Mariposa assumem o comando dessa cena segunda do segundo ato. Velha Mariposa, uma prostituta, evoca uma mãe de família, pois que vive preocupada e enfadada com o custo de criar filhas: *“Mariposa: Muito custa a criar filhas! Ainda mais acomodar; muito mais casar; e ainda pior aturá-las! Pilham-se moças, e o que querem é namorar!”* (p.170).

O leitor percebe que o discurso de Mariposa é entrecortado por outros discursos, por outras vozes, marcados pelo distanciamento que a personagem faz da sua condição de prostituta. Na referida comédia, assim como no conjunto da obra teatral de Qorpo-Santo, a casa delinea-se como a representação dialógica do espaço: sedução e abandono, crueldade e resistência, moralidade e amoralidade. A peça desenvolve-se diante de várias faces de uma realidade dramática. Os efeitos de real são todos descosidos, desconstruídos, uma vez que no início da peça Impertinente, personagem-escritor, identifica-se, exibindo no primeiro plano da comédia, o teatro e, sobretudo a própria criação, força, sangue e coração de toda representação. A personagem Mariposa abriga em sua fala duas idéias que pela ordem das instituições morais não se coadunam: nudez e decência:

Velha Mariposa (entrando toda cheia de dengosidade, pegando os vestidos como quem quer dançar, e comete outros numerosos atos, que indicam a pregoeira gaiata da presente época) – Ainda há cinco minutos, era esta sala um teatro de moças quase nuas! Acompanhadas de certo indivíduo de meia idade, que parece mais um velho bem doente, que um homem são, valente e cheio de... certa cousa... certa força que eu não quero dizer, porque não é tão decente como convém a tão ilustre assembléia!(p.170).

A personagem cruza e entrelaça as palavras multifacetadas e promove a ambiguidade sempre em torno do desejo e do prazer. Podemos reconhecer em Velha Mariposa a voz da prostituída e a voz do moralismo, pontuadas por reticências. Ela abençoa as filhas, vai à missa e ora ao Senhor. As filhas prostitutas se põem à janela à espera de namorados e se dizem obedientes e respeitadas. O criado Inesperto cobra do amo a casa desarrumada, pois todos os dias ele a arruma e acompanha a ama não apenas como um empregado, mas com as ações e gestos de amante. É a própria Mariposa quem atesta isso, relacionando o criado à comida:

– Pois eu, como gosto do meu criado, e ele é mel de abelha, já se sabe o que eu de hoje em diante hei de sempre comer ou beber! (Para o marido de papelão:) E o Sr., Sr. Tralhão, que não quis acompanhar-nos nas relações naturais, importando-se sempre com direitos; não vendo que o próprio direito autoriza, dizendo que cada um pode viver como quiser; há de ficar aqui pendurado para eterna glória das mulheres, e exemplo final dos homens malcriados! Contamos (para o criado) com teu auxílio (p. 176-177).

## CONCLUSÃO

O discurso sério sobre relações matrimoniais e relações naturais é temperado com a comida, o jeito desabusado e o sol alegre da feira. As várias máscaras sociais desfilam diante de nós sem um aspecto conclusivo, como se as personagens cavassem mais e sempre mais em seus discursos e de repente descobrissem que as coisas não são daquela maneira. O marido de papelão é uma metáfora utópica, projeto artístico de Qorpo-Santo e que traz em seu bojo um mundo democrático: nenhuma voz se impõe como a última palavra, o último gesto. Tudo é corroído pela ironia e pelo riso disfarçado no canto da boca como uma estrela em noite escura.

No final da peça, as filhas-prostitutas entoam o canto aqui reproduzido:

– Não nos meteremos  
 Mais com relações;  
 Maridos procuremos;  
 Pois temos corações!  
 A nenhum mais tentaremos  
 Destruir seus sentimentos!  
 A um só nós serviremos,  
 P'rá não ter duros tormentos  
 Com nenhum nos contentarmos,  
 Ou a todos não quereremos;  
 É assim querer matar-nos,  
 Pondo todos quase enfermos.  
 Tenhamos pois juízo!  
 Cada qual com seu esposo!

Se não, não há paraíso!  
Tudo inferno! nenhum gozo!  
Para comermos;  
Para bebermos,  
Não precisamos  
De certos dramas!  
De andar,  
Sempre a matar,  
Os corações  
Com as relações!  
Os que só querem  
(Que desesperem!)  
Por relações  
São veros ladrões!  
Basta o trabalho,  
Certo, não falho;  
Para vivermos;  
E mil gozos termos. (p.179)

O canto das filhas prostitutas envolve o discurso na aceitação e recusa, ou seja, o canto prostituto parodia a relação dita estável e séria, aplaude a prática adversária, tolera-a e molda-se a esse discurso da moralidade pelo fio da ironia dramática e admite pelo menos dois sistemas de referência que cozinham, temperam e azeitam as palavras e os sentidos. As quadras seguintes empurram os sentidos para todas as suas possibilidades, como se quisessem reconquistar o que lhes está escapando. É um novo modo de mirar, numa retomada obstinada, Sherazades revisitadas, contando histórias, cartadas finais e começo da sobrevivência da palavra, da ideologia no sentido que nos ensinam os analistas de discurso como Michel Foucault, Michel de Certeau e o próprio Bakhtin. Há forças contrárias nesse canto, diríamos que os sujeitos vão lidando com o que vem do exterior, e com o anterior. Ameaçadas e à deriva, as mulheres vão tentando contornar situações indefinidas, ambíguas e confusas.

As palavras são deslocadas pela ironia, emoldurando situações marcadas pela hierarquia de autoridade preestabelecida: o marido, o esposo, a quem elas devem obediência para ganhar o paraíso. Elas resistem pelo canto e pela linguagem, pois esta é dúbia: tanto trabalha para o poder, assim como insinua a possibilidade de transformação. O sujeito, aqui representado pelas mulheres prostitutas, pela esposa ou pelo criado, não se coloca passivamente diante do poder. Ele resiste, confronta o seu discurso com o discurso do outro, da ideologia dominante.

A casa/família, em Qorpo-Santo delineia-se como espaço da sedução. Há inclusive uma linha muito nebulosa na relação das filhas com o pai. Em *Mateus e Mateusa*, por exemplo, o pai nomeia as filhas de *minhas virgens*, como veremos logo abaixo; nas Relações Naturais a personagem masculina Malherbe pensa estar com a filha quando na realidade está com uma prostituta; e em *Eu sou vida; eu não sou morte*, a filha é chamada de santa:

Mateus, personagem de *Mateus e Mateusa*: “*Meus anjos (tão bem querendo acomodá-las). Minhas santas; minhas virgens não quero que briguem, porque isso me desgosta. (p.151).*”

Malherbe, personagem de *As Relações Naturais*: “Ah! És tu, minha querida Mildona? Quanto é doce vermos feitos de nossos trabalhos de longos anos! Um abraço, minha estimadíssima, minha mesmo queridíssima filha. (p.173).

Mildona: *O Sr. Não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha; mas a jovem a quem o Sr. em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor.*(p.173).

Além das peças teatrais Qorpo-Santo escreveu em sua *Enciclopedia* alguns poemas insólitos e fantásticos e neles alegorizou e metamorfoseou a sociedade, a cultura, as raças, as religiões, num contínuo debate revisto através da arte. A função do dramaturgo bakhtiniano está também em sua poesia:

Alguém do povo  
 Eu não sei quem foi do povo,  
 — Se arrojou a me afirmar;  
 Suas obras não têm erros!  
 Os que lhe parecem ser seus,  
 — São sátiras às leis do Império!  
 Os verdadeiros tipográficos,  
 — Sátiras são a executores!  
 Sua modéstia pois, eu louvo! (Espírito Santo, 2000, p.65)

O fazer teatral e poético é emoldurado pelo manto polifônico. Suas personagens elaboram uma espécie de ciranda reflexiva em torno do Império. Aqui não se trata da história, mas do imaginário qorpo-santense: inquestionável e fabuloso, ecoando no pensamento do dramaturgo e de suas personagens, invenção e desejo de conhecer a anatomia do poder, da Monarquia. A palavra *Império* vai de boca em boca, circulando, às vezes estranhamente nos poemas e peças num convite singular, para que o leitor e espectador alce vãos significativos em busca do triângulo citado pelas personagens: lei→razão→justiça.

A figura do Imperador emoldura a escritura de Qorpo-Santo, navegando por passagens cheias de ironia como na peça *Hoje sou Um; E amanhã outro*:

O REI - *(para o Ministro)* Já deste as providências que te recomendei ontem sobre os indigitados para a nova conspiração que contra mim se forja!?

MINISTRO - Não me foi possível, Senhor, pôr em práticas vossas ordens.

O REI - Ludibrias das ordens de teu Rei? Não sabes que te posso punir, com uma demissão, com baixa das honras, e até com a prisão!?

MINISTRO - Se eu referir a V. M. as razões ponderosas que tive para assim proceder, estou certo, e mais que certo que V. M. não hesitará em perdoar-me essa que julga uma grave falta; mas em verdade não passa de ilusão em V. M.

O REI - Ilusão! Quando deixas de cumprir ordens minhas? (p.183).

O ano de 1866 situa Qorpo-Santo nesse espaço do Brasil Império, caracterizado pelo amor dos livros e anel de grau de bacharel como passaporte de

superioridade mental. Esse Império, essa nação, navega pelos mares da história e do imaginário, viajante entre espaços criados pelo idioma, pela cor, pelo som ou pela imagem do romance, da poesia, do cinema, do teatro, da música, conforme o olhar cultural de Octavio Ianni (1991, p.46). Qorpo-Santo é uma (ou várias) nota dissonante nesse século XIX brasileiro.





Adilson Araújo - Mateusa



Foto nº 1: O ator Adilson Araújo representa uma mulher, a velha Mateusa, a fim de marcar com mais intensidade as situações grotescas vividas pelo universo feminino nas sociedades patriarcais.  
Foto nº 2: A família, a teia de sedução, incesto e dissimulações.

OFICINA DE ARTE / A RÃ QUI RÍ  
A APRESENTA  
**DEMÔNIOS DE QORPO-SANTO**

1829 - JOSÉ JOAQUIM DE CAMPOS LEÃO QORPO-SANTO - 1883

DIREÇÃO: NEREIDE SANTIAGO / ELENCO: SHAMINDRA NIRAV, ADILSON ARAÚJO, OLGA DOS SANTOS, JULIANA BELOTA, MARIA MACIEL / CENOGRAFIA: NONATO TAVARES.

ESPAÇO CULTURAL  
CASA DE LUZ

RUA DUQUE DE CAXIAS, 486 - EM FRENTE AO ANTIGO PRÉDIO IPASEA

TODAS AS SEXTAS  
DE OUTUBRO/NOVEMBRO  
ÀS 21:00 HS.



## DEMONIOS DE QORPO-SANTO

Com este projeto, o grupo tem como objetivo dar continuidade à pesquisa iniciada por alguns de seus participantes sobre o teatro de QORPO-SANTO. Essas pessoas, integrantes do antigo Grupo de Teatro da Aliança Francesa, empreenderam um estudo sobre o autor que resultou na montagem da peça AS RELAÇÕES NATURAIS, no Ano de 1976. O autor gaúcho, marginalizado em sua época, (1829/1883), escapou à literatura afinada com o gosto do Império, o que, seguramente, contribuiu para o seu desconhecimento por um século. Com efeito, representado pela primeira vez em 1966, no Clube de Cultura de Porto Alegre, com direção de Antonio Carlos de Sena, em sequência a estudos realizados no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a partir da orientação de Guilhermino César, suas peças MATEUS e MATEUSA, EU SOU VIDA; EU NÃO SOU MORTE, foram levadas ao Rio de Janeiro em 1968. Como a quase totalidade dos textos do dramaturgo, estes últimos datam de 1866.

O projeto inclui a peça MATEUS E MATEUSA, bem como uma colagem de HOJE SOU UM; E AMANHÃ OUTRO e A SEPARAÇÃO DE DOIS ESPOSOS, devendo ser explorada a originalidade da linguagem do autor que antecede, por algumas décadas, o Teatro do Absurdo de Jarry e Ionesco.

Programa da peça *Mateus E Mateusa*

### ELENCO

Shamindra Nirav - Mateus  
Adilson Araújo - Mateusa  
Olga dos Santos - Pedra  
Juliana Belota - Catarina  
Maria Maciel - Silvestra

### FICHA TÉCNICA

Cenografia: Nonato Tavares  
Produção Executiva: Nonato Tavares / Juliana Belota  
Tema das Filhas: Lincoln Campos  
Flauta Transversal: Irlanda Rodrigues  
Violino: Fernando M. Lima  
Fotografia: George Cúrcio  
Direção: Nereide Santiago  
Iluminação: Marcelo Melo

### AGRADECIMENTOS

Ana Lúcia Nascente Abraham  
Mauri Marques - X Informática  
Jane Damian - Lileana Franco de Sá  
Cleonor - Douglas - Raunei - Fred  
Adalberto Holanda - Cibele Gomes  
Mara - Batata - Bob - Joselito Lindoso  
Grupo de Câmara Opus 3

### APOIO CULTURAL

Fundação Teatro Amazonas  
Espaço Comunicação  
Fila Luz  
Universidade do Amazonas

### ESPAÇO CULTURAL CASA DE LUZ

RUA DUQUE DE CAXIAS, 486  
EM FRENTE AO ANTIGO PRÉDIO IPASEA  
TODAS AS SEXTAS DE OUTUBRO E  
NOVEMBRO, ÀS 21:00 HORAS

Foto nº 3: Programa da peça *Mateus E Mateusa*.

---

## Referências

---

- AGUIAR, Flávio. **Os homens precários**. Porto Alegre: IEL, DAC, SEC, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução: Paulo Bezerra, 2. ed. UFF-USP, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. 4. ed. Editora Universidade de Brasília, 1999. [Tradução: Yara Frateschi]
- ESPÍRITO-SANTO, Denise. **Poemas. QORPO-SANTO**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- IANNI, Octávio. **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo, Iluminuras, 2001. Apresentação: Eudinyr Fraga.

---

## Para citar este artigo

---

SÁ, Lileana Mourão Franco de. O carnaval qorposantense. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 4, n. 1, p. 11-27, jan.-jun. 2015.

---

## A autora

---

**Lileana Mourão Franco de Sá** é do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras, Curso de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal do Amazonas – UFAM.