

DOUGLAS CECCAGNO

OVELHAS MERINAS: MALDITAS FERAS

O imaginário social no teatro de Qorpo-Santo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras e Cultura Regional, com concentração na área de Literatura e Cultura Regional, pela Universidade de Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Dr. João Claudio Arendt

Caxias do Sul – RS

2006



## **AGRADECIMENTOS**

**Agradeço a todos que contribuíram, direta  
ou indiretamente, para a concretização  
deste trabalho,**

**especialmente à CAPES, pelo auxílio  
financeiro;**

**aos colegas do curso de Mestrado em Letras  
e Cultura Regional, pelas vivências e  
sobrevivências em comum,**

**e ao professor João Claudio Arendt, meu  
orientador, por acreditar na compreensão  
destas feras malditas, pela certeza da  
amizade, pelas respostas e pelas perguntas.**

Little Lamb, who made thee?  
Dost thou know who made thee?

William Blake, *The Lamb*

INTÉRPRETA – Pois chama rebanho às famílias  
que habitam esta cidade!?

IMPERTINENTE – Pois o que é mais triste que um  
grande rebanho de ovelhas merinas!?

Qorpo-Santo, *As relações naturais*

## RESUMO

Esta dissertação investiga a representação do espaço urbano nas comédias de Qorpo-Santo através da teoria do imaginário social. O autor, que escreveu sua obra no Rio Grande do Sul do século XIX, desenvolveu uma visão singular da sociedade, com a utilização de símbolos que caracterizam o ambiente citadino. Este estudo pretende demonstrar como a representação simbólica presente em sua obra promove rupturas no imaginário da literatura romântica, predominante no gosto da época, instaurando uma nova forma de representação do grupo social. Trata-se de uma discussão interdisciplinar apoiada na Literatura, na História e na Sociologia, e que se insere no contexto dos estudos sobre cultura regional.

**Palavras-chave:** Literatura, Teatro, Imaginário Social, Representação, Espaço Urbano.

## ABSTRACT

This research investigates the representation of the urban space in Qorpo-Santo's comedies based on the theory of social imaginary. The author, who wrote his works in Rio Grande do Sul, in the nineteenth century, developed a singular vision of society, using symbols that characterize the environment of the city. This study intends to demonstrate how the symbolic representation found in his works promotes some ruptures inside the imaginary of romantic literature, which was preferred by the taste of the period, and builds up a new way of representing the social group. It's a discussion that involves different subjects, like Literature, History and Sociology, and that's inserted in the context of studies about regional culture.

**Keywords:** Literature, Theater, Social Imaginary, Representation, Urban Space.

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>8</b>   |
| <b>1 QORPO-SANTO E AS OVELHAS MERINAS.....</b>                    | <b>15</b>  |
| 1.1 O nascimento do autor.....                                    | 15         |
| 1.2 A morte do autor.....   | 19         |
| 1.3 A ressurreição da obra.....                                   | 21         |
| 1.4 Imaginário social: para além dos invólucros de espíritos..... | 33         |
| 1.5 Uma ovelha estranha a qualquer rebanho.....                   | 43         |
| <b>2 OS REBANHOS DE OVELHAS MERINAS.....</b>                      | <b>51</b>  |
| 2.1 O espaço urbano: um aprisco.....                              | 51         |
| 2.2 A família ou o rebanho de feras malditas.....                 | 82         |
| 2.3 A religião ou o sacrifício dos cordeiros.....                 | 105        |
| 2.4 Uma hecatombe dos mais altos balidos.....                     | 124        |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>   | <b>136</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>                            | <b>147</b> |

## INTRODUÇÃO

Qorpo-Santo é um autor que, desde sua redescoberta, na década de 1960, intriga os críticos literários. Se sua obra difere, na temática e no tratamento da linguagem, dos elementos característicos das escolas romântica e realista que predominavam na literatura brasileira da segunda metade do século XIX, no século XX sua *Ensiqlopédia ou seis mezes de huma enfermidade* continuou sendo um desafio para qualquer classificação preexistente, nos moldes das escolas de época. O que se percebe, então, na fortuna crítica legada pelo século XX, é que os estudos versam mais sobre as inovações formais trazidas pela obra de Qorpo-Santo, do que sobre os objetos de representação que o autor utilizou para a construção dessa obra e que constituem o universo simbólico de uma sociedade urbana.

Qorpo-Santo foi um escritor que produziu sua obra enquanto vivia apartado do convívio social. Separado da família e impedido de gerir seus bens devido a um processo que o acusava de monomania, transtorno mental que se manifestava através da compulsão por escrever, o comediógrafo viveu e escreveu lamentando sua situação. Porém, essa mesma condição precária possibilitou-lhe uma liberdade criativa que pode ser associada ao descompromisso com a polidez exigida pelo convívio do qual fora privado. Isso parece ter conferido ao autor uma visão singular da sociedade sul-riograndense do século XIX, com a criação de cenários e personagens que destoam do imaginário da literatura predominante no gosto da época. Nesse sentido, surge a necessidade de se conhecer melhor a obra do escritor sul-riograndense, já que existem ainda poucos estudos sobre ela. Além disso, os desafios que

o teatro de Qorpo-Santo propõe às classificações da crítica literária fazem aumentar a relevância das investigações sobre seus textos.

No conjunto da obra qorpo-santense, os textos dramáticos são os que revelam com mais propriedade uma intenção de representação da sociedade sul-riograndense, pois, neles, a existência de personagens, que interagem por meio da ação e do diálogo, ajuda a compor o quadro de uma comunidade em processo de urbanização. Essas personagens, por sua vez, adquirem uma voz que diz respeito ao papel que assumem na sociedade. Isso possibilita que se observe o conteúdo ideológico das falas das personagens, possibilitando a análise do imaginário social a partir do modo como os papéis sociais são representados.

No caso do teatro qorpo-santense, vários elementos levam a crer que a obra estabelece rupturas com relação ao imaginário da época, representado pela literatura de inspiração romântica. O principal deles diz respeito à configuração de um espaço urbano, visto que a literatura romântica sul-riograndense representa um imaginário de cunho acentuadamente rural, amparado em elementos da natureza. Através da perspectiva do espaço urbano, pode-se, então, vislumbrar papéis sociais específicos desse meio, interagindo na forma de relações que, muitas vezes, diferem daquelas representadas pelo Romantismo.<sup>1</sup> É nessas relações que se observam, preferencialmente, as mudanças nos modos de pensar, sentir e agir dos participantes de um determinado espaço, pois é pela identificação com os anseios e as práticas da coletividade que os indivíduos se constituem como parte do grupo social. Na obra dramática de Qorpo-Santo, as trocas sociais se dão, predominantemente, no ambiente privado das casas de família, o que possibilita observar como a influência dos símbolos da sociedade urbana se faz presente no ambiente privado.

---

<sup>1</sup> Um papel social é um padrão de comportamento que se espera de um indivíduo conforme a posição (idade, sexo, religião, nacionalidade etc.) que ele ocupa na sociedade. Segundo Elkin, “o papel não implica somente conhecimento do comportamento esperado, mas também valores e sentimentos apropriados.” (ELKIN, Frederick. *A criança e a sociedade: o processo de socialização*. Trad. A. Blaustein. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968. p. 32.)

A partir disso, um aspecto importante a ser analisado nas comédias é a representação dos diversos papéis familiares pelo modo como exercem seu poder de voz, por sua atuação no convívio com as outras personagens e pela visão que umas personagens expressam sobre as outras. Esse é o caminho que se toma, neste trabalho, para o estudo do imaginário social na obra qorpo-santense, sempre tendo em vista que há, por trás da obra, um autor e um projeto de representação. Dessa maneira, as falas das personagens nunca são autônomas, mas sim resultado de um discurso ideológico que perpassa a totalidade das comédias, e que só pode ser compreendido através do confronto entre as falas das várias personagens que constituem a multiplicidade das situações representadas.

Para proceder à análise da obra dramática de Qorpo-Santo, é necessário tomá-la como parte do projeto de um escritor que via na literatura uma forma de influenciar nas decisões políticas tomadas na Província. Assim como sua obra, muitas vezes, foi o veículo pelo qual o autor expôs sua revolta contra as autoridades por quem se via perseguido, ela também significava uma maneira de tornar públicas as idéias que lhe pareciam ser o remédio para males que, a seu ver, afligiam a sociedade em geral. Portanto, na expressão literária do comediógrafo sul-riograndense, há sempre um conteúdo ideológico que não deve ser negligenciado. Pelo contrário, são essas idéias expostas nos textos, aliadas à maneira como são representadas, que podem levar a uma visão diferenciada da sociedade da Província, bem como estabelecer rupturas em relação ao imaginário social veiculado pela literatura canônica do século XIX.

Em sua intenção de denúncia, porém, é notável o modo como ele representa os comportamentos das personagens, os quais devem ser analisados não isoladamente, mas em relação ao contexto social em que estão inseridos, na interação com as outras personagens e nos cenários específicos em que se desenvolvem. Parte-se do princípio de que os indivíduos representados são essencialmente urbanos e, por isso, devem apresentar diferenças de comportamento, se relacionados às personagens da literatura romântica.

O coletivo dos indivíduos que participam do meio social representado passa, dessa maneira, a instituir um novo universo simbólico, estabelecendo um olhar diferenciado sobre as instituições, mormente a família e a religião, já que as mesmas são determinantes na definição de valores morais e de códigos de conduta. Quando os novos comportamentos são legitimados e exercidos pelos membros da sociedade, costuma ocorrer uma revisão dos preceitos morais. Se isso não acontecer, surgirá um descompasso entre a moral e o comportamento dos indivíduos. Nessa perspectiva, de qualquer forma, haverá rupturas no âmbito do imaginário, seja pela renovação do código moral, seja pela subversão do mesmo através do comportamento imoral dos indivíduos.

Ao lado de uma nova configuração dos modelos de conduta, a legitimação em torno de determinados papéis sociais também é revista no teatro qorpo-santense. As profissões do meio urbano são dispostas em uma hierarquia, de forma que alguns papéis passam a ser mais prestigiados que outros. Partindo do pressuposto de que toda sociedade estabelece essa distinção, é possível verificar, através do texto literário, quais papéis têm maior prestígio na sociedade.

Por fim, nas comédias de Qorpo-Santo, os papéis sociais têm suas vozes confrontadas com outras vozes, em situações familiares, em relações comerciais e profissionais ou em situações de interação com personagens representantes das instituições. Assim, pode-se, através desses textos, discutir a representação de uma sociedade como um todo, em suas idéias, valores, sentimentos, emoções, anseios e temores, verificando-se amplas possibilidades de encontrar elementos para uma análise à luz da teoria do imaginário.

Seguindo os aspectos propostos, esta pesquisa estuda a participação das comédias de Qorpo-Santo na construção do imaginário social através da literatura, menos por seus aspectos formais, do que pelo viés da representação. A investigação, a partir disso, detém-se no papel da família e da religião como instituições reguladoras do comportamento e do modo de ver dos indivíduos em sociedade, além de analisar as formas de crítica social presentes na

obra, partindo do pressuposto de que o teatro de Qorpo-Santo é parte de seu projeto de crítica aos defeitos que via na sociedade, além de uma tentativa de apresentar soluções para os problemas de seu tempo.

No intuito de averiguar as transformações no modo de representação do imaginário promovidas pelas comédias do escritor sul-riograndense, esta dissertação é estruturada em dois capítulos. No primeiro, “Qorpo-Santo e as ovelhas merinas”, faz-se um retrospecto da vida e da obra de Qorpo-Santo. A primeira seção, “O nascimento do autor”, refere dados biográficos sobre o dramaturgo, incluindo as diversas profissões importantes que exerceu nos municípios por onde passou e que lhe renderam o respeito público; o início da atividade literária e a adoção do nome Qorpo-Santo, além do processo judicial que o acusou de distúrbio mental e o levou a ser interditado. Por fim, apresenta-se o conteúdo de sua obra *Ensiqlopèdia ou seis mezes de huma enfermidade*.

A seção “A morte do autor” traz um breve levantamento da recepção dos textos qorpo-santenses pelas crônicas do século XIX e pela crítica literária da primeira metade do século XX, evidenciando o desprezo de que a obra foi vítima. A seguir, em “A ressurreição da obra”, trata-se acerca da valorização do teatro de Qorpo-Santo a partir da década de 1960. Destaca-se a participação de Guilhermino Cesar no resgate da obra qorpo-santense e as encenações das comédias, que levaram o dramaturgo ao conhecimento do público do centro do país e impulsionaram os estudos críticos sobre sua obra.

Os fundamentos da teoria do imaginário social são expostos na seção “Imaginário social: para além dos invólucros de espíritos”, onde se explicam as relações entre os conceitos que norteiam a análise realizada no presente estudo. Da mesma forma, o imaginário da literatura romântica é tema da seção “Uma ovelha estranha a qualquer rebanho”. Nessa parte do trabalho, expõem-se os elementos que constituíram um imaginário de cunho romântico, primeiramente na Europa e, depois, no Brasil, além de se destacar o desenvolvimento dos traços característicos do Romantismo na literatura do Rio Grande do Sul.

O segundo capítulo, “Os rebanhos de ovelhas merinas”, dividido em quatro seções, é dedicado à análise do teatro de Qorpo-Santo à luz da teoria do imaginário social. Na primeira seção, “O espaço urbano: um aprisco”, verifica-se como os cenários das peças representam um ambiente citadino e contribuem para o processo de rupturas no plano do imaginário social. Em outro momento, distingue-se o escritor sul-riograndense de outros escritores da urbanidade, como Baudelaire, devido à preferência do dramaturgo pela representação do ambiente privado. Também são analisadas as distinções entre os papéis sociais e as maneiras de se adquirir essa distinção. Por fim, estudam-se os conflitos entre patrões e empregados, a fim de se apreender uma nova configuração das relações entre as classes no meio urbano.

“A família ou o rebanho de feras malditas” constitui a segunda seção do capítulo. Nela, é analisado o convívio familiar no ambiente privado. A perspectiva utilizada é a da distinção entre os papéis do homem, da mulher e dos filhos no lar burguês. A partir disso, verifica-se como se podem estabelecer rupturas no imaginário através de uma representação singular dos indivíduos do meio urbano na relação com a família e com os valores morais por ela propagados.

Em seguida, na seção intitulada “A religião ou o sacrifício dos cordeiros”, discute-se a representação da Igreja, dos símbolos religiosos e dos clérigos. Atenta-se, também, para a influência dos preceitos morais advindos da religião no pensamento e na conduta dos indivíduos habitantes da cidade. São, ainda, analisados os desvios de comportamento e o modo como eles podem levar a uma subversão da legitimidade que o grupo social atribui à moral religiosa.

Finalizando o segundo capítulo, a seção “Uma hecatombe dos mais altos balidos” analisa as críticas sociais presentes no teatro de Qorpo-Santo, principalmente no que tange à conduta das autoridades governamentais e dos funcionários públicos, responsáveis por zelar pelo cumprimento das leis. Verifica-se, dessa maneira, como o seu comportamento serve de modelo aos indivíduos e influencia a legitimidade dos valores morais.

Através desta análise, pretende-se demonstrar, em suma, que as peças de Qorpo-Santo não reproduzem fielmente o imaginário da literatura romântica sul-riograndense do século XIX, tendo em vista que elas incorporam novos elementos simbólicos oriundos, especialmente, do espaço urbano. Dessa forma, a obra do dramaturgo realiza, no plano da representação, inovações tão importantes quanto as que desenvolve no plano estético, de maneira que ao seu já apontado pioneirismo na utilização de técnicas que ganharam os palcos com as vanguardas teatrais do século XX corresponde uma nova configuração do universo simbólico da literatura produzida no Rio Grande do Sul.

## 1 QORPO-SANTO E AS OVELHAS MERINAS

### 1.1 O nascimento do autor

A encenação de algumas comédias de Qorpo-Santo, primeiramente em Porto Alegre, em 1966, e, dois anos mais tarde, no Rio de Janeiro, fez com que o autor passasse a ser reconhecido como um precursor das vanguardas do teatro do século XX, como o surrealismo e o teatro do absurdo. Porém, até a sua descoberta pelo público brasileiro, na década de 1960, Qorpo-Santo já possuía, no Rio Grande do Sul, uma fama peculiar, sendo freqüentemente lembrado pelas perturbações mentais de que fora acusado. Além disso, seus escritos, entre fins do século XIX e início do século XX, já haviam se tornado objeto de comparação ao que de pior se produzia na literatura brasileira, conforme o gosto da época.

Devido à ausência de outras fontes sobre a biografia do autor, os dados que se podem obter estão presentes na obra *Ensiqlopèdia ou seis mezes de huma enfermidade*, compilação dos escritos realizada pelo autor, em 1877, e que são reproduzidos por pesquisadores como Guilhermino Cesar e Flávio Aguiar. Entretanto, a inclusão que o autor faz de si mesmo, como personagem, em suas peças, e os elogios que nelas tece ao próprio gênio, como em “Hoje sou um; e amanhã outro”, leva a desconfiar da veracidade das informações. Em *Os homens precários*, Aguiar afirma que, “graças à escassez de outras fontes, a vida de Qorpo-Santo

mesclou-se de modo inextricável com sua obra literária”<sup>2</sup>. Portanto, é possível que as informações biográficas obtidas da *Ensiqlopèdia* sejam, em parte, fictícias, criadas pelo autor em favor de uma biografia que julgou ideal. Mesmo assim, deve-se atentar para esses dados, que revelam aspectos interessantes da personalidade de Qorpo-Santo.

Os principais fatos da vida do escritor são enumerados por Guilhermino Cesar, em seu livro intitulado *Qorpo-Santo*. Segundo ele, José Joaquim de Campos Leão nasceu no dia 19 de abril de 1829, na Vila do Triunfo, Rio Grande do Sul. Um ano depois da morte do pai, ocorrida em 1839, passa a morar em Porto Alegre, onde trabalha no comércio. Em 1851, habilita-se a exercer o magistério público, e efetivamente o exerce até 1855, mesmo ano em que se casa com Inácia Maria de Campos Leão, com quem viria a ter quatro filhos. No ano de 1857, muda-se para a cidade de Alegrete, onde se elege vereador em 1860. Entre 1867 e 1868, passa por vários exames de sanidade mental devido à suspeita de monomania, transtorno que se manifestaria como uma compulsão por escrever. Em 1877, edita suas obras em uma tipografia fundada por ele mesmo (com exceção do primeiro volume da *Ensiqlopèdia*, publicado na Imprensa Literária de Porto Alegre, no mesmo ano), porém sem obter grande repercussão. Em 1º de maio de 1883, morre de complicações pulmonares.<sup>3</sup>

Como se vê, Qorpo-Santo<sup>4</sup>, antes de tornar-se escritor, foi uma figura reconhecida em sua época, exercendo importantes funções públicas, como professor de primeiras letras, vereador e comerciante. Além disso, Leda Maria Martins menciona que foi também jornalista e delegado de polícia<sup>5</sup>, e Flávio Aguiar lembra que, na Vila de Santo Antônio da Patrulha,

---

<sup>2</sup> AGUIAR, Flávio. *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre: A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975. p. 33.

<sup>3</sup> Cf. CESAR, Guilhermino. *Qorpo-Santo*. 2. ed. Porto Alegre: IEL, 1990. (Coleção Letras Rio-Grandenses), p. 9-10. A idade que consta do Termo de Encomendação, assinado pelo cônego Francisco Antônio Pereira de Oliveira, não concorda com a da autobiografia de Qorpo-Santo, que fixa seu nascimento em 1829. Teria, portanto, ao morrer, 54 anos de idade, e não 50, como indicado naquele. (Ibidem. p. 55.)

<sup>4</sup> A explicação do apelido é dada pelo próprio Qorpo-Santo no segundo volume de sua *Ensiqlopèdia*: “Se a palavra corpo-santo foi-me infiltrada em tempo que vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente, pelo uso da mesma palavra hei sido impelido para esse mundo” (apud CESAR, op. cit., 1990. p. 46).

<sup>5</sup> MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991. p. 14.

“possivelmente fundou, com personalidades de prestígio, uma Loja Maçônica e um ‘Grupo Dramático’” e que, em Porto Alegre e em Alegrete, “adquiriu certo destaque como professor, chegando a dirigir estabelecimentos de ensino”<sup>6</sup>.

Contudo, esse respeito público era condicionado pela sua sanidade mental. A monomania, perturbação mental de que Qorpo-Santo foi acusado, e de que era sintoma a compulsão por escrever, trouxe-lhe o desdém e o escárnio da sociedade sul-riograndense. É possível que ela tenha ocorrido devido a uma noite em que o então professor foi espancado na cabeça por dois assaltantes. Começou a manifestar-se por volta de 1861 e, depois de vários exames em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, a doença levou-o a uma interdição judicial em 1868, o que lhe impediu o convívio com a família e a gerência dos próprios bens. No entanto, o autor nunca admitiu que sofresse de tal transtorno e lutou contra a interdição até o fim de seus dias, inclusive atribuindo ao juiz Antônio Correia de Oliveira – que o acusava – o mesmo transtorno de que era acusado. Flávio Aguiar assinala que, em alguns textos, Qorpo-Santo sugere que sua mulher houvesse planejado sua interdição, junto com o referido juiz, devido a existir entre os dois um caso de adultério, embora alguns dos artigos do autor sugiram que ele realmente sofria de uma cisão de personalidade característica da esquizofrenia.<sup>7</sup>

A doença e o processo por que passou parecem ter contribuído para a produção de sua literatura. Embora, antes de passar por tais vicissitudes, Qorpo-Santo já exercesse alguma atividade literária, a partir delas sua escrita se intensificou, de modo que escrevia em diversos gêneros e sobre todos os assuntos. Basta verificar as datas das suas dezessete comédias, escritas todas no mesmo ano de 1866, para se ter idéia do ritmo frenético em que suas obras eram concebidas. Além disso, o mau tratamento que seus textos vinham recebendo nos jornais

---

<sup>6</sup> AGUIAR, op. cit., p. 33-34. A experiência como professor de primeiras letras levou Qorpo-Santo, a partir de 1862, a idealizar um modo próprio de fixação da ortografia da língua portuguesa, a fim de facilitar a alfabetização, o que explica a escrita que adotou para seu apelido (Qorpo-Santo, com “q”). Nesse seu código ortográfico, Qorpo-Santo escreveu toda a sua *Ensiqlopèdia*. A transcrição do texto do autor, escrito em 1868, que versa sobre seu código ortográfico, pode ser lido em CESAR, op. cit., 1990. p. 61-63.

<sup>7</sup> Cf. AGUIAR, op. cit., p. 35. Mais informações sobre o caso, assim como a transcrição dos autos dos exames e os despachos do juiz Correia de Oliveira, podem ser lidos em CESAR, op. cit., 1990. p. 47-55.

em que eram publicados levou o escritor a fundar, em 1868, em Porto Alegre, o periódico *A justiça*, no qual expunha suas idéias e defendia-se das acusações sofridas. Já em 1871, embora impedido de gerir seus bens, reeditava *A justiça* em Alegrete e, em 1877, de volta a Porto Alegre, editava sua *Ensiqlopèdia* em nove volumes, o primeiro pela Imprensa Literária de Porto Alegre, e os outros pela Tipografia Qorpo-Santo, por ele fundada.

Nessa obra, da qual a pesquisadora Denise Espírito Santo afirma serem somente seis os volumes conhecidos<sup>8</sup>, são reunidos os mais diversos gêneros textuais. Conforme assinala Aguiar, naturalmente com a imprecisão devida ao desconhecimento da totalidade de seus nove volumes, Qorpo-Santo

procurou reunir, como pôde e como lhe ajudou a mente perturbada, tudo o que escrevera até então: comédias, poemas, artigos, reflexões políticas, observações sobre economia, recados, bilhetes, anúncios pedindo empregadas domésticas, páginas sobre suas dúvidas e hesitações sexuais, fantasias íntimas, conselhos homeopáticos, receitas culinárias, pensamentos e interpretações religiosos, observações incompreensíveis, uma autobiografia rápida escrita em 1876, pelo menos um romance, talvez dramas e/ou tragédias (diz a lenda que Qorpo-Santo escreveu uma tragédia em 74 atos...)<sup>9</sup>.

Não há uma ordem na apresentação dos assuntos: a *Ensiqlopèdia* é caótica na sua composição. Isso revela uma idéia de dessacralização da literatura, a partir da qual são postos, lado a lado, gêneros prestigiados, como a poesia e a dramaturgia, e simples anúncios pedindo empregadas. Para Martins, “já na montagem de seus textos Qorpo-Santo revela uma visão renovadora e moderna do que seja o objeto de arte. Sua *Ensiqlopèdia* compõe-se de um aglomerado dos mais diferentes assuntos e gêneros, dispostos no mesmo nível literário, numa *bricolage* fantástica.”<sup>10</sup> Além disso, não há uma unidade narrativa no decorrer da obra: ela não possui uma sucessão organizada na forma de princípio, meio e fim. Segundo Aguiar, “a realidade que Qorpo-Santo retratou se apresenta ao leitor filtrada através de uma infinidade de *instantâneos* autônomos que, superpondo-se mais do que se encadeando, formam uma

<sup>8</sup> A pesquisadora relaciona o conteúdo de cada um dos volumes conhecidos da *Ensiqlopèdia* em QORPO-SANTO. *Poemas*. Denise Espírito Santo (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000. p. 375-377. A mesma relação já havia sido feita por outros pesquisadores, como o próprio Guilhermino Cesar. Preferiu-se, no entanto, o texto de Denise Espírito Santo por estar mais atualizado cronologicamente.

<sup>9</sup> AGUIAR, op. cit., p. 36-37.

<sup>10</sup> MARTINS, op. cit., p. 16.

imagem ampla do mundo e da época do escritor”<sup>11</sup>, o que quer dizer que Qorpo-Santo inaugura uma forma de ver a sociedade sob uma perspectiva, ao mesmo tempo, ampla e fragmentada, de maneira que, sobre seu texto, pode-se pesquisar um grande leque de assuntos acerca do grupo social ali representado: desde a linguagem e a literatura de fins do século XIX, até a ordem social estabelecida, a política, a religião, ou mesmo a gastronomia.<sup>12</sup>

No quarto volume da obra, estão presentes as dezessete comédias escritas pelo autor, sendo dezesseis completas e uma incompleta (“Uma pitada de rapé”, da qual só se conhece a primeira página). Nelas, observam-se temas como sexo, prostituição, concubinato, relações familiares e sociais, guerras, burocracia, reformas sociais, homossexualismo e reencarnação de almas. Além disso, as peças são escritas em linguagem despojada de lirismos, afrontando o bom gosto romântico, e não foram revisadas pelo autor, que, por sua vez, autorizou em nota às comédias que qualquer pessoa que quisesse levá-las à cena poderia fazer as alterações que julgasse necessárias.<sup>13</sup> Porém, a dramaturgia de Qorpo-Santo só conheceria o palco cem anos depois de sua escritura. Até então, o escritor permaneceria sem o reconhecimento público e seria lembrado mais por seus desvios de personalidade, que pelo valor de sua obra literária.

## 1.2 A morte do autor

A crítica literária, de um modo geral, demonstrou pouca simpatia pela obra de Qorpo-Santo até a primeira montagem de três de suas comédias, em 1966. Antes disso, o autor não figurava em nenhuma compilação sobre a história da literatura brasileira, ou mesmo sul-riograndense. Foi só a partir daquele ano que se instaurou definitivamente o debate sobre a importância de sua *Ensiqlopèdia* para a nossa literatura.

---

<sup>11</sup> AGUIAR, op. cit., p. 70. (grifo original)

<sup>12</sup> Vide a inclusão de receitas culinárias entre os textos da *Ensiqlopèdia*.

<sup>13</sup> Cf. MARTINS, op. cit., p. 18.

Qorpo-Santo sempre foi tido como um tipo humano excêntrico, uma figura folclórica de Porto Alegre. Quanto à sua produção literária, conforme relata Flávio Aguiar, as crônicas do século XIX apenas referiam sua poesia sem métrica, sem rima, e seus versos absurdos. Nesses textos, não há menções ao seu teatro.<sup>14</sup> Quando, em 1922, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, sob a influência do Futurismo europeu, coloca na ordem do dia o verso livre e a destruição da rima e das formas fixas, como o soneto, Qorpo-Santo passa a ser reconhecido como um precursor das novas tendências; porém, as críticas continuam desfavoráveis. Aguiar refere que, em 1925, Roque Callage reivindicava para Qorpo-Santo a fundação do Futurismo no Brasil, ressaltando que o gaúcho tinha mais “intuição e penetração” que os poetas modernistas, apesar de estes serem mais idiotas e malucos. Ou seja, por um lado, Callage reconhece o valor dos versos de Qorpo-Santo, mas, por outro, acusa-o de transtorno mental. Da mesma opinião é Múcio Teixeira que, cinco anos mais tarde, em entrevista concedida ao jornal *A reação*, de Bagé, também atribuía a Qorpo-Santo a invenção do Futurismo, mas lamentava que os novos poetas seguissem os passos do sul-riograndense. Em 1940, Athos Damasceno Ferreira referia-se a Qorpo-Santo como um precursor do movimento modernista, embora também ainda o reconhecesse como um maluco.<sup>15</sup>

Se os passadistas utilizaram a imagem de Qorpo-Santo para criticar os modernistas, os próprios modernistas não fizeram menção ao assunto. Conforme Aguiar, consta que apenas Álvaro Moreyra, em seu livro de memórias *As amargas, não...*, de 1954, reconheceu o mérito do autor sul-riograndense como precursor da poesia e do teatro modernos. Diante disso, cabe a Moreyra o primeiro comentário favorável à importância de Qorpo-Santo para o teatro do século XX.<sup>16</sup> Porém, só com a encenação de três de suas comédias, no centenário de sua escritura, a crítica passaria a ver com outros olhos a obra do autor, identificando-o com as

---

<sup>14</sup> Cf. AGUIAR, op. cit., p. 27.

<sup>15</sup> Os três casos estão referidos em AGUIAR, op. cit., p. 29-30.

<sup>16</sup> Cf. AGUIAR, op. cit., p. 31.

vanguardas teatrais européias do século XX e admitindo-o como um precursor das novas tendências.

### 1.3 A ressurreição da obra

Em 1966, no Clube de Leitura de Porto Alegre, são encenadas as comédias “Mateus e Mateusa”, “Eu sou vida; eu não sou morte” e “As relações naturais”, sob a direção de Antônio Carlos de Sena. A partir de então, outras montagens se seguiram, e a imprensa de Porto Alegre e do centro do país passou a atentar para a obra do escritor sul-riograndense. Essa encenação foi a consagração do trabalho do professor Guilhermino Cesar, que há anos tentava estudar e publicar a obra de Qorpo-Santo.<sup>17</sup> Nessa época, apenas três dos nove volumes da *Ensiqlopèdia* qorpo-santense eram conhecidos: os de número II, IV e VII. O volume IV, que contém os textos dramáticos do autor devidamente datados, demonstra que Qorpo-Santo os escrevera entre janeiro e julho de 1866. Dos outros volumes constam poemas, reflexões, notas autobiográficas, observações cotidianas, culinária, projetos filosóficos, além de textos que teriam sido publicados no jornal *A justiça*.

Em 1967, no *Correio da manhã*, Décio Pignatari proclama que as peças do escritor são exemplos de metateatro, elogiando “o comando da meta-linguagem (sic), de alusão e crítica à linguagem romântica e ao teatro de costumes da época”<sup>18</sup>. O artigo desse importante poeta e crítico literário ainda ressalta o valor do comediógrafo que, segundo ele, “emerge do passado para tonificar um pouco a anêmica corrente sangüínea da nossa literatura dramática e poética”<sup>19</sup>. Além disso, Pignatari tece comentários sobre as três peças que havia lido na época, “Mateus e Mateusa”, “Eu sou vida; eu não sou morte” e “As relações naturais”, bem como relaciona o que chamou, em Qorpo-Santo, de meta-teatro, com os trabalhos de Ionesco e de

---

<sup>17</sup> O próprio Guilhermino Cesar refere sua participação no caso, em CESAR, op. cit., 1990. p. 69.

<sup>18</sup> PIGNATARI, Décio. Qorpo-Santo. In: \_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 121.

<sup>19</sup> *Ibidem*. p. 120.

Artaud. É o começo de uma crescente valorização que o século XX conferiria à obra de Qorpo-Santo.

No ano seguinte, a montagem de Antônio Carlos de Sena é levada para o Rio de Janeiro e merece uma análise de Yan Michalski, no *Jornal do Brasil*, onde o autor considera provável que o sul-riograndense seja o precursor mundial do teatro do absurdo. Além disso, elogia a imaginação, o humor e a constante ameaça de tragédia presentes em seu teatro, o que, segundo ele, lembra Beckett e Pinter.<sup>20</sup> O ano de 1968 seria o da grande descoberta da obra de Qorpo-Santo. Três novas montagens teatrais são realizadas de fevereiro a junho, no Rio de Janeiro, e há, inclusive, a proibição de um espetáculo do Teatro Jovem, dirigido por Luiz Carlos Maciel, sob a acusação de adulteração do sentido da peça “As relações naturais”. No segundo semestre, a discussão acerca da descoberta de Qorpo-Santo causa furor em Porto Alegre: vários artigos são publicados na imprensa tentando esclarecer a real participação dos envolvidos na valorização do escritor, além de se criarem partidos antagônicos a favor de Aníbal Damasceno Ferreira e de Guilhermino Cesar, embora nenhum dos dois reivindicasse o título de descobridor.

Desde então, os trabalhos de pesquisa sobre Qorpo-Santo começam a se multiplicar. Entre eles, destacam-se: a compilação das peças do autor, empreendida por Guilhermino Cesar; uma tese de mestrado tratando de aspectos estéticos da obra de Qorpo-Santo, feita por Flávio Aguiar; a pesquisa de Leda Maria Martins, que estabeleceu relações entre o teatro de Qorpo-Santo e as inovações cênicas ocorridas na dramaturgia do século XX; um livro de Eudinyr Fraga, em que Qorpo-Santo é visto como um precursor do surrealismo; um romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, tendo o comediógrafo como personagem principal; e a compilação de poemas do escritor realizada por Denise Espírito Santo.

O primeiro desses estudos, *As relações naturais e outras comédias*, foi publicado em 1969 pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nesse livro,

---

<sup>20</sup> Cf. CESAR, op. cit., 1990. p. 76-77.

encontram-se compiladas nove comédias de Qorpo-Santo, com anotações e prefácio de Guilhermino Cesar.<sup>21</sup> São elas: “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”.

A obra apresenta trechos da *Ensiqlopèdia* onde Qorpo-Santo traça sua autobiografia, bem como traz os autos dos exames pelos quais o escritor passou devido aos distúrbios mentais e os despachos do juiz responsável. Também reproduz documentos históricos que oferecem dados sobre a morte do autor, os herdeiros e os bens, e traça a cronologia de sua obra dramática. O livro ainda relaciona o conteúdo dos volumes conhecidos da *Ensiqlopèdia* (que, na época, eram apenas três) e apresenta um estudo crítico sobre a obra de Qorpo-Santo.

No Estudo Crítico, Cesar afirma que, da *Ensiqlopèdia*, foram publicados, no mínimo, oito fascículos, dos quais apenas três seriam conhecidos (dois pertencentes ao Professor Dario de Bittencourt e um ao escritor Olyntho Sanmartin). O crítico explica a publicação da obra do escritor sul-riograndense como uma espécie de revide aos jornais da Província, que já não aceitavam seus textos:

Num desses momentos de paz que a Justiça, implacável, lhe concedeu, fundou a Tipografia Qorpo-Santo, à Rua General Câmara, esquina da Rua da Praia; e, como o fizera anteriormente em Alegrete, publicou seus escritos, tornando-se o editor de si mesmo. Desforrou-se, por essa forma, dos jornais gaúchos, que teimavam em recusar-lhe a colaboração. E assim se explica o aparecimento da *Enciclopèdia ou Seis Meses de uma Enfermidade*, coletânea hoje absolutamente rara.<sup>22</sup>

Ainda segundo Cesar, foi Olyntho Sanmartin quem começou a estudar a sério a poesia de Qorpo-Santo, em 1955. Mas assinala que, ao escrever a *História da literatura do Rio Grande do Sul*, publicada no ano seguinte, ele mesmo não encontrara nada de autoria do poeta e comediógrafo oitocentista nas bibliotecas e arquivos do país. E esclarece que fora Aníbal

<sup>21</sup> QORPO-SANTO. *As relações naturais e outras comédias*. Fixação do texto, estudo crítico e notas por Guilhermino Cesar. 2. ed. Porto Alegre: Movimento/Instituto Estadual do Livro/Universidade do Rio Grande do Sul, 1976.

<sup>22</sup> CESAR, Guilhermino. Estudo crítico. In: QORPO-SANTO, op. cit., 1976. p. 44. A ortografia utilizada por Guilhermino Cesar para referir-se à *Ensiqlopèdia* deve-se à fixação do texto de Qorpo-Santo feita pelo pesquisador, a partir da qual a escrita do autor é depurada de sua ortografia original.

Damasceno quem lhe indicara o professor Dario de Bittencourt como detentor de um fascículo da *Ensiqlopèdia*.<sup>23</sup>

Cesar também constata as diferenças que existem entre as peças do autor e o que era produzido pelo teatro da época:

Tais comédias não são nada românticas, quer no tema, quer na linguagem e na atmosfera, embora seu autor houvesse nascido em 1829. Apresentam situações conflituosas peculiares à sociedade gaúcha do século XIX; e, do ponto de vista da expressão verbal, são verdadeiramente surpreendentes: desprezam por completo a linguagem ornamental – comum no melhor teatro da época.<sup>24</sup>

Na linguagem, Qorpo-Santo é, então, analisado como um autor singular, cuja frase seca, sem adjetivos e inversões oracionais, com seu fluxo elocutivo despojado, não caíra no gosto do público mais afeito à declamação, à loquacidade, do que à ação, o que faz dele o mais atual dos autores de seu tempo.

No que diz respeito ao âmbito social, Cesar assinala que o protesto que se lê na obra de Qorpo-Santo não é inspirado por motivos econômicos. Seu protesto era de fundo moral, denunciando as opressões e tendo o sexo como uma temática constante na obra. Trata, além disso, do casamento como instituição fundamental à felicidade, mas é cético quanto à eficácia das leis para protegê-lo. Porém, a relação entre os sexos é vista pelo comediógrafo apenas sob a ótica do apetite carnal, e as personagens falam sobre o assunto sem subterfúgios e sem alegorias românticas.<sup>25</sup>

Guilhermino Cesar traz à luz, dessa forma, um trabalho definitivo no que tange ao resgate da obra de Qorpo-Santo, aliando a fixação do texto do próprio autor com um detalhado perfil biográfico e uma consistente apreciação crítica. Mas o papel do pesquisador na ressurreição da obra de Qorpo-Santo não pararia por aí.

Em 1971, na segunda edição de sua *História da literatura do Rio Grande do Sul*, o mesmo Guilhermino Cesar faz uma ressalva em nota introdutória: “um fato não podemos silenciar: a ressurreição de alguém que agora começa a provocar, com extraordinária força, a

<sup>23</sup> Cf. CESAR, op. cit., 1976. p. 45.

<sup>24</sup> CESAR, op. cit., 1976. p. 47.

<sup>25</sup> Cf. CESAR, op. cit., 1976. p. 56-57.

inércia da crítica (...). Trata-se de José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo<sup>26</sup>. Além disso, em capítulo sobre a literatura dramática, Cesar dedica um parágrafo a Qorpo-Santo em que afirma serem suas comédias revolucionárias, considerando-o, “com toda a certeza, o criador do 'teatro do absurdo’<sup>27</sup>”.

Outro trabalho relevante para a compreensão da obra de Qorpo-Santo é a tese de mestrado em Teoria Literária apresentada por Flávio Aguiar, na Universidade de São Paulo, e publicada em livro, em 1975.<sup>28</sup> Em *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*, Aguiar não só faz um reconhecimento da história da crítica literária acerca da obra do dramaturgo sul-riograndense, mas também identifica no seu texto os elementos constitutivos de uma linguagem dramática própria.

Para o estudioso, existem dois pólos de linguagem no teatro de Qorpo-Santo: o moralista e o desviado. Segundo ele, o sentido moralista das comédias é expresso pela condensação de imagens e situações em um encadeamento no formato de causa-efeito. Essa condensação pode estar expressa no fim da peça, como uma moralidade, ou dispersa nos diálogos, em forma de “verdades” necessárias. Por outro lado, a presença do pólo desviado é mais significativa, e ocorre quando a linguagem escapa do sentido moralizante pretendido, principalmente com a utilização de um vocabulário não adequado a uma comédia de propósito moralista. A tensão entre os dois pólos de linguagem é concentrada pela exigência narrativa do enredo dramático da época, o que torna a dramaturgia de Qorpo-Santo “tensa em todos os seus níveis, a começar pelo da construção lingüística”<sup>29</sup>.

Outra característica do teatro de Qorpo-Santo é a criação de uma segunda face da existência, onde se constitui um mundo cujas leis não são acessíveis ao público. Nesse mundo

---

<sup>26</sup> CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p. 13.

<sup>27</sup> *Ibidem*. p. 268.

<sup>28</sup> AGUIAR, op. cit.

<sup>29</sup> *Ibidem*. p. 76. Para aprofundamento da questão da linguagem e da tensão entre os pólos moralista e desviado em Qorpo-Santo, com análise da comédia “Um assovio”, ler o capítulo “Um Ovo de Colombo”, em AGUIAR, op. cit., p. 74-81.

aparentemente caótico, as personagens são “incompletas”, pois não se desenvolvem no decorrer da peça: são os “homens precários”, de que Aguiar nos fala no título do livro. Elas podem trocar de nome ou existir somente como um nome, como o Manuel, de “O marinheiro escritor”, que só aparece em cena para encontrar o escritor Rapivalho morto e testemunhar a sua volta à vida, sendo que, em seguida, desaparece sem motivo algum. Na ordem das coisas que governa as peças, um homem pode aparecer grávido ou as personagens morrerem e ressuscitarem. E essa ordem, que não pode ser organizada em um código coerente, possibilita a inversão de tudo: até da vida e da morte. Segundo Aguiar, “embora cheio de certezas, o mundo se apresenta a uma bolha de sabão, que a qualquer momento poderia se dissolver.”<sup>30</sup> Isso explica que as personagens sejam freqüentemente deformadas e que vivam situações de ridículo, pois o mundo se lhes apresenta como uma sucessão de quadros ininteligíveis, onde as relações entre as pessoas se dão através do conflito.

No âmbito social, Aguiar reconhece que o escritor sul-riograndense tinha a intenção de traçar um diagnóstico para a vida em sociedade, não só de sua época, mas de todos os tempos: “Um imenso desígnio governou a elaboração da *Ensiqlopèdia*: o de que indivíduo e sociedade formassem um todo harmônico – o que, em termos qorpo-santenses, queria dizer que se pautassem pela mesma moralidade.”<sup>31</sup> Para tanto, os interesses do indivíduo e da coletividade nunca poderiam ser contrários um ao outro e, da quebra desse compromisso, adviriam os males da comunidade. Baseado nisso, Qorpo-Santo não criticava o regime social, mas atribuía a responsabilidade pelas mazelas morais às autoridades encarregadas pela direção das instituições.

A explicação para a sua visão ética seria seu descrédito perante a própria família e a justiça, pois, privado do convívio com os filhos e a esposa, Qorpo-Santo vivia o conflito de estar constantemente pressionado pela moralidade patriarcal, que lhe exigia, por um lado, a

---

<sup>30</sup> Ibidem. p. 92.

<sup>31</sup> Ibidem. p. 65.

fidelidade ao casamento e, por outro, autorizava-o às relações fora do matrimônio, a que se sentia obrigado por uma necessidade física. A conotação sexual que freqüentemente se expressa em seu texto, portanto, adviria da crença de que as relações sexuais bem ordenadas estariam na base da boa ordem social. O escritor até admitia a possibilidade do divórcio e do concubinato, porém, para o último, deveriam ser transferidos os valores do casamento: fidelidade, pureza de sentimentos, desejo de uma ligação estável. No entanto, Aguiar assinala que essa liberdade só é garantida aos homens, não às mulheres, que lhes deviam submissão.<sup>32</sup> Assim, é possível encontrar na *Ensiqlopèdia* todos os preconceitos morais do século XIX. O trabalho de Aguiar, em última análise, mostra-nos um quadro completo das relações entre o perfil do escritor, a construção de uma linguagem dramática própria e a forma como essa linguagem, que inclui a construção de personagens “precárias”, ganha importância na relação com a história do teatro produzido no Brasil.

Em 1980, a publicação da primeira edição do teatro completo de Qorpo-Santo, no Rio de Janeiro, aproxima o autor do público brasileiro e facilita aos pesquisadores o acesso à obra do dramaturgo.<sup>33</sup> Já no ano seguinte, Leda Maria Martins, professora da Universidade Federal de Ouro Preto, defende dissertação de mestrado na Universidade de Indiana, Estados Unidos, sobre a obra de Qorpo-Santo. Essa tese, dez anos mais tarde, seria transformada em livro e constituiria um importante material para o conhecimento dos recursos dramáticos do autor sul-riograndense, relacionando-o com as vanguardas européias do século XX.<sup>34</sup>

Em *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, Martins parte do princípio interpretativo da mimese, característico do teatro realista da segunda metade do século XIX, para estabelecer uma diferença entre esse teatro e as vanguardas européias do fim do século XIX e início do século XX. Segundo tal princípio, o palco deveria reproduzir fielmente a realidade. Já nas

---

<sup>32</sup> Cf. AGUIAR, op. cit., p. 67-68.

<sup>33</sup> QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional de Teatro / FUNARTE, 1980.

<sup>34</sup> MARTINS, op. cit.

peças de vanguarda, valorizam-se o universo do inconsciente e as projeções da imaginação do autor. Nelas, problematizam-se a própria criação e a sua natureza de representação.

Essa ruptura, segundo a autora, seria definitiva a partir da década de 1950, com a vanguarda européia do teatro do absurdo, na qual correspondia, à renovação temática, uma renovação formal: “O Absurdo instala o caos no palco, no sentido de reformular completamente os conceitos dramáticos tradicionais. A partir de então, o teatro moderno desprende-se de muitas das convenções até então predominantes e do apego à realidade cotidiana.”<sup>35</sup> Nas novas peças, quase não há história ou enredo; muitas vezes não se apresentam personagens reconhecíveis e, freqüentemente, poder-se-ia compará-los a bonecos mecânicos; as representações ganham ares de sonhos e pesadelos, e as falas, às vezes, são incoerentes. Esses elementos possibilitam a aproximação do teatro de Qorpo-Santo da estética do absurdo.

Em seguida, o trabalho de Martins desenvolve a visão do teatro qorpo-santense como um metateatro, no qual encontram-se elementos de reflexão sobre a criação e a artificialidade da arte dramática. Afirma ela que, “nas suas peças, o autor gaúcho foge à criação teatral como reprodução mimética da realidade, construindo uma dramaturgia que revela constantemente seu caráter de artifício, chamando a atenção para a criação artística em si”<sup>36</sup>. Um dos elementos para a consolidação dessa artificialidade em Qorpo-Santo são os enredos desarticulados, dotados de quebras estruturais. Nessas peças, um ato pode ser independente dos outros, e apresentar diálogos descontínuos e sem ligação entre si, além de haver uma mistura caótica de situações, impedindo qualquer unidade de narração.

A partir desses pressupostos, Martins analisa as transformações das personagens ao longo das peças, pois, segundo a autora, “o personagem metateatral incorpora ora uma ora outra porção de sua dualidade, mantendo vigorosamente sua pretensão de realidade, embora

---

<sup>35</sup> Ibidem. p. 26.

<sup>36</sup> Ibidem. p. 36.

reitere sempre sua existência ficcional”<sup>37</sup>. Nessa perspectiva, as personagens de Qorpo-Santo não são caracterizadas fisicamente, não possuem história anterior ou posterior à ação de que participam e são multifacetadas, detentoras de egos distintos em diferentes situações.

No entanto, não é por assumirem a sua ficcionalidade que as personagens do autor deixam de possuir um papel ideológico de representação da sociedade do século XIX, pois é perceptível, nas peças, a intenção de construir um discurso apoiado nos valores morais da família e da justiça. Por outro lado, o autor faz uso de um discurso irônico que, muitas vezes, acaba transgredindo a própria moralização pretendida, o que acaba por questionar esses mesmos valores: “O conteúdo e a libertinagem dos textos transgridem a moralidade dos mesmos, tornando ambígua sua significação.”<sup>38</sup> Dessa forma, o teatro de Qorpo-Santo, da mesma forma que tenta impor um discurso ideológico sobre a decadência moral dos indivíduos, possibilita a reflexão sobre a validade desses valores estabelecidos.

Assim, o trabalho de Leda Martins contribui para o estudo das comédias do escritor sul-riograndense na medida em que não apenas analisa esteticamente a forma como esse teatro se vincula às vanguardas européias que ganharam notoriedade no século XX, mas também como a ambigüidade presente no discurso irônico do autor deve ser levada em conta em uma análise dos elementos sociais representados em sua obra.

Porém, os trabalhos relacionando o teatro de Qorpo-Santo ao teatro moderno ainda receberiam outras contribuições importantes. Em 1986, um novo título de Guilhermino Cesar vem a público, dando continuidade a seu trabalho de divulgação e crítica da obra do dramaturgo sul-riograndense. Trata-se do volume *Qorpo-Santo*, publicado pelo Instituto Estadual do Livro.<sup>39</sup> Essa publicação traz, revisto e atualizado, o ensaio constante no prefácio do livro *As relações naturais e outras comédias*, edição dos textos teatrais de Qorpo-Santo.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Ibidem. p. 54.

<sup>38</sup> Ibidem. p. 73.

<sup>39</sup> CESAR, op. cit., 1990.

<sup>40</sup> QORPO-SANTO, op. cit., 1976.

Além dos estudos de Cesar, *Qorpo-Santo* também traz o texto das comédias “Mateus e Mateusa” e “As relações naturais”.

Em 1988, um estudo de Eudinyr Fraga, *Qorpo-Santo, surrealismo ou absurdo?*, discute a visão de Qorpo-Santo como um precursor do teatro do absurdo, preferindo vinculá-lo à vanguarda do surrealismo.<sup>41</sup> Fraga retomaria o assunto no prefácio da edição de 2001 do teatro completo do autor<sup>42</sup>.

O crítico reconhece que a despreocupação em hierarquizar os temas de sua *Ensiqlopèdia* é algo que o aproxima da sensibilidade moderna: “Para o artista contemporâneo, deixou de haver temas nobres e irrelevantes, já que as propostas estão tão intimamente associadas à forma de propô-las que se torna impossível privilegiar uma em detrimento de outra.”<sup>43</sup> Isso favorece o processo de desmistificação do drama, na medida em que o humor sarcástico do escritor sul-riograndense é capaz de mesclar a malícia e o deboche com as expressões de angústia e desespero das personagens.

Fraga também relaciona a sucessão aparentemente incongruente de temas nas falas das personagens qorpo-santenses à técnica do “monólogo interior” (correspondente ao inglês “fluxo de consciência”), surgida em 1887 com a obra *Les lauriers sont coupés*, de Edouard Dujardin. Segundo essa técnica, os pensamentos da personagem desenvolvem-se arbitrariamente, sem que se perceba claramente o elo que os une. Para Fraga, o “fluxo de consciência” foi utilizado sob o nome de “automatismo psíquico” em 1924, por André Breton, no seu *Manifesto surrealista*, como forma de exprimir o funcionamento real do pensamento.<sup>44</sup>

Apesar do exagero da afirmação, posto que, no teatro qorpo-santense, as idéias não são desencadeadas pela epifania, ou seja, por uma compreensão súbita, como no monólogo interior, sob os argumentos de Fraga, pode-se apenas compreender mais uma das possíveis

---

<sup>41</sup> FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo, surrealismo ou absurdo?* São Paulo: Perspectiva, 1988.

<sup>42</sup> Idem. Um corpo que se queria santo. In: QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

<sup>43</sup> Ibidem. p. 8.

<sup>44</sup> Cf. FRAGA, op. cit., 2001. p. 16-17.

leituras da obra do escritor sul-riograndense. O próprio pesquisador minimiza a importância da discussão que dá título ao seu ensaio, no final do texto:

Se [Qorpo-Santo] foi precursor do surrealismo, do teatro do absurdo, do besteiro (por que não?), se nele abundam procedimentos expressionistas, futuristas, dadaístas, são questões de importância apenas formal. Importa o que resultou da dialética que estabeleceu entre o corpo que se queria santo e a “impossibilidade da santificação”.<sup>45</sup>

Portanto, na discussão sobre a posição precursora de Qorpo-Santo no teatro do absurdo ou no surrealista, os argumentos não são excludentes, e pode-se compreender a obra do autor como inovadora em diversas formas de expressão, que seriam utilizadas por grupos distintos de dramaturgos no teatro moderno.

Outra publicação que merece destaque é o romance *Cães da província*, material de tese de doutorado do professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil.<sup>46</sup> O romance reconstitui acontecimentos importantes da vida de Qorpo-Santo, como a evolução de sua doença mental, os sucessivos exames de saúde, as alucinações e o aparecimento de idéias que se lêem em seus escritos. Além disso, a obra reconstrói com detalhes a geografia da Porto Alegre da época e menciona fatos históricos de destaque, como os crimes da Rua do Arvoredo.

Corroborando a existência dos delírios de que Qorpo-Santo é vítima como personagem do romance, Assis Brasil declarou à revista *Vox XXI* que esses estados alterados de consciência constam da própria *Ensiqlopèdia*: “Está tudo lá, narrado por ele, desde os delírios com Napoleão III até as escandalosas brigas com a esposa.”<sup>47</sup> O romance de Assis Brasil, merecedor do Prêmio Literário do Instituto Nacional do Livro de 1988, é, assim, uma fonte importante sobre a biografia e o processo criativo do comediógrafo sul-riograndense.

Finalmente, convém citar o trabalho da pesquisadora Denise Espírito Santo, que, no ano 2000, colige poemas inéditos de Qorpo-Santo, os quais constam do primeiro volume de

<sup>45</sup> FRAGA, op. cit., 2001. p. 24.

<sup>46</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Cães da província*. 6. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. (Novo Romance, 9)

<sup>47</sup> Idem. A oficina do gentil-homem. In: FARACO, Sergio et. al. *A palavra revisada: entrevistas à Vox XXI*. Porto Alegre: CORAG/IEL/SEDAC, 2001. p. 29.

sua *Ensiqlopèdia*, e publica-os reunidos por tema. Além disso, o livro apresenta um índice dos livros conhecidos da *Ensiqlopèdia*, agora em número de seis, pois, a essa época, já se haviam encontrado os volumes I, VIII e IX, antes desconhecidos dos pesquisadores.<sup>48</sup>

No prefácio ao livro, a pesquisadora identifica uma vertente satírica entre os poetas românticos e filia Qorpo-Santo a um grupo de escritores que, pelo uso da sátira, romperam com a noção de comicidade presente nas obras de Martins Pena e França Junior. A esse grupo pertenceriam Bernardo Guimarães, Sousândrade, Laurindo Rabelo e Luis Guimarães Junior. Ainda segundo Denise Espírito Santo, esses escritores antecipariam algumas experiências radicais dos poetas modernistas, como o verso livre, a escrita automática, as revelações do inconsciente e a colagem de fragmentos textuais dissonantes.<sup>49</sup>

Por outro lado, a pesquisadora também estabelece ligação entre Qorpo-Santo e a cultura oral e popular da região sul do Brasil, o que influenciaria seu recurso aos poemas bestialógicos, onde os insetos e roedores ajudariam a dessacralizar a idéia do escritor como gênio. Além disso, uma outra imagem com que Espírito Santo remete-nos ao universo do grotesco na obra qorpo-santense é a glotonaria, pois, segundo ela, os poemas do sul-riograndense “relacionam o ato de comer e beber ao prazer decorrente da celebração do desgoverno e da dissolução da ordem discursiva”<sup>50</sup>. Esse “banquete” revela-se, então, uma intenção de universalidade, com seu tom triunfal e alegre.

A publicação dos poemas de Qorpo-Santo, junto com a nova edição de seu teatro completo, em 2001, e do crescente interesse da crítica literária pela obra do autor, constitui um rico material para leitura e pesquisa da ficção desse escritor sul-riograndense, incompreendido em sua época, mas que ganhou grande importância para a literatura brasileira a partir da segunda metade do século XX.

---

<sup>48</sup> QORPO-SANTO, op. cit., 2000.

<sup>49</sup> Cf. ESPÍRITO SANTO, Denise. A poesia *nonsense* de Qorpo-Santo. In: QORPO-SANTO, op. cit., 2000. p. 23-24.

<sup>50</sup> ESPÍRITO SANTO, op. cit., p. 29.

Considerando, então, que a obra de Qorpo-Santo pretende representar, com as máscaras do teatro, a sociedade em que o escritor vivia, a fim de expor seus defeitos morais e construir um discurso moralista e idealista, mas que, em outro pólo de linguagem, através da ironia, é capaz de satirizar o moralismo da mesma sociedade, pode-se, através de uma teoria que possibilite investigar o universo simbólico de uma época e de uma região<sup>51</sup>, descobrir no teatro de Qorpo-Santo uma visão peculiar sobre a sociedade sul-riograndense do século XIX.

#### **1.4 Imaginário social: para além dos invólucros de espíritos**

A obra dramática de Qorpo-Santo é um terreno bastante profícuo para o estudo da mentalidade de sua época. Se é somente através de representações que podemos ter acesso à constituição de uma sociedade, como a sul-riograndense do século XIX, verifica-se nessas comédias um Rio Grande do Sul diferente daquele presente na literatura canônica de seu tempo. Por um lado, na obra de Qorpo-Santo, figura um espaço em processo de urbanização, em oposição à literatura de cenário rural vigente na época; por outro, essa obra também marca uma ruptura com os elementos constitutivos da mentalidade desse grupo social, apresentando enredos, personagens, linguagem e estruturas dramáticas que fogem ao gosto e à expectativa da região em que foi produzida. Por isso, uma forma de reconhecer diferentes representações sobre a sociedade sul-riograndense é investigar as relações que existem entre o universo construído literariamente por Qorpo-Santo e aquele que se observa na literatura prestigiada por essa mesma sociedade.

---

<sup>51</sup> A região, neste trabalho, é tomada na perspectiva de regionalidade, definida por Pozenato como “uma dimensão espacial de um determinado fenômeno, tomada como objeto de observação”. (POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, H. P. de M.; ZILLES, U. *Filosofia: diálogo de horizontes*. Porto Alegre: Edipucrs; Caxias do Sul: Educs, 2001. p. 587.) As relações do tipo regional, portanto, não se esgotam no espaço físico da Província de São Pedro, mas se fazem presentes no diálogo com a alteridade simbolizada pelo estrangeiro, em trocas que permeiam todas as instâncias do convívio social.

Para tanto, é mister adotar uma teoria que contemple a investigação das idéias, dos sentimentos e da cultura produzida por um grupo social, ou seja, é preciso que ela possibilite investigar o objeto em seus aspectos objetivos e subjetivos. Em outras palavras, essa teoria deve compreender, não só os “invólucros de espíritos”, como Qorpo-Santo denominou os corpos humanos, mas também os próprios espíritos. Além disso, a teoria adotada precisa compreender o conceito de representação, para que se possa reconhecer sua aplicação na literatura. Portanto, a teoria que se adapta à pesquisa aqui proposta é a do imaginário social, que tem sua origem na negação das teorias racionalistas, que não contemplavam o estudo dos aspectos subjetivos constituintes de uma sociedade.

O racionalismo que, durante muito tempo, predominou nos estudos científicos, sempre desprezou o componente imaginário dos grupos sociais em nome de uma objetividade que considerava unicamente uma realidade prática e observável, fornecida pelos elementos sociais, políticos e econômicos. Contudo, com as conquistas da psicologia contemporânea, em especial a descoberta do inconsciente coletivo, a imaginação tornou-se objeto de estudo das ciências humanas. Conseqüentemente, novas abordagens passaram a oferecer novas formas de entendimento da vida em sociedade. A história do imaginário apareceu, então, no século XX, ligada às investigações sobre as mentalidades, como uma tentativa de explicar a organização social, não só por meio do concreto, do visível, mas também através das representações mentais expressas por religiões, mitos, sonhos, sentimentos, emoções, temores e desejos.

Um outro aspecto a ser levado em conta é a distinção entre o conceito de imaginário e o de cultura. A cultura é constituída por elementos que podem ser descritos, tanto em um sentido mais restrito, que vê a cultura no teatro, na dança, na música, quanto em um sentido antropológico, que inclui os fatos cotidianos, a organização social, os costumes, os meios de produção etc. O imaginário caracteriza um estado de espírito, possui algo de imponderável, é uma dimensão ambiental. Para Michel Maffesoli, o imaginário é uma atmosfera, perceptível,

mas não quantificável, o que Walter Benjamin chama de aura<sup>52</sup>. Ele é, então, algo maior que a cultura, uma atmosfera que une uma comunidade ou uma nação em torno de seus bens simbólicos.

Entretanto, a cultura também depende do imaginário, pois é através dele que um grupo produz e interpreta sua cultura. No imaginário estão os sentidos que um grupo atribui às representações que materializam seus elementos culturais. Assim, é possível afirmar que a separação entre uma cultura e outra é produzida pelo imaginário, ou seja, pelos símbolos que os diferentes grupos produzem para si mesmos.

O imaginário também é uma aura que engloba e ultrapassa as ideologias, pois vai além do racional que as constitui, envolvendo inclusive a sensibilidade, o sentimento e a afetividade. A ideologia é uma interpretação, uma tentativa de explicar as diferenças sociais, políticas e culturais, ocultando, porém, as relações de produção que lhes deram origem. Segundo Chauí, “a função da ideologia é a de apagar as diferenças como de classes e fornecer aos membros da sociedade o sentimento de identidade social, encontrando certos referenciais identificadores de todos e para todos”<sup>53</sup>. Desse modo, através de valores como a liberdade, a igualdade ou a nação, as ideologias produzem explicações racionais e universais, mas que escondem as particularidades reais. O imaginário inclui não só o aspecto racional e prático dado pelas ideologias, mas também as construções mentais que potencializam as práticas. Para Maffesoli, a ideologia é uma tentativa de explicitar através da argumentação; por outro lado, o imaginário inclui o não-racional, está no nível da compreensão e obedece ao princípio da empatia.<sup>54</sup> Entretanto, embora o imaginário possa conter construções mentais, ele só existe na coletividade.

---

<sup>52</sup> MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 15, agosto/2001. p. 75.

<sup>53</sup> CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos, 13), p. 108-109.

<sup>54</sup> MAFFESOLI, op. cit., p. 76-77.

No pensamento de Maffesoli, o imaginário se constitui na idéia de fazer parte de algo. Nesse sentido, todo sujeito tem autonomia para ler o imaginário, mas esse imaginário reside, sobretudo, no comunitário, no que é partilhado com o coletivo.<sup>55</sup> É por meio dos imaginários sociais que uma coletividade se percebe como tal e elabora seus objetivos. Ela institui uma identidade entre seus integrantes, distribui os papéis sociais, estabelece leis internas e crenças, instalando modelos de comportamentos. No dizer de Baczko, “las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos”<sup>56</sup>.

O imaginário se expressa como representação através de símbolos. A realidade, por conseqüência, só é apreendida através de suas representações. Segundo Bourdieu, a realidade é, em primeiro lugar, representação e “depende do conhecimento e do reconhecimento”<sup>57</sup>. Estudar o imaginário social é estudar as relações entre as estruturas sociais e as representações coletivas, além de investigar de que modo elas conseguem assegurar a coesão social.

Por possuir o caráter de signo, o símbolo é a união entre uma imagem significativa e um significado que a sociedade lhe confere. Assim, quando um grupo social estabelece uma rede simbólica de sentidos, através da razão e da imaginação coletivas, esses sentidos constituem um sistema onde se representam as crenças, as fantasias, os sonhos e os interesses da coletividade. Os símbolos funcionam, então, não só para referir, mas também para determinar comportamentos individuais e coletivos. Eles estão baseados nas necessidades dos indivíduos e das comunidades e são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, dos seus desejos e aspirações. Têm a função de unificar as expectativas individuais e conduzir os agentes sociais a ações comuns. No entanto, eles só têm eficácia se forem sustentados pela imaginação coletiva; do contrário, tendem a se tornar meramente decorativos.

<sup>55</sup> Ibidem. p. 80.

<sup>56</sup> BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991. p. 8.

<sup>57</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. 108.

Logo, o imaginário social é a ligação simbólica entre imagens significantes e significados que determinam o comportamento de uma coletividade. No pensamento de Durand, o imaginário funciona como o “trajeto antropológico” de um ser que estabelece significados a partir de uma “bacia semântica”, sendo que “o ‘trajeto antropológico’ representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de ‘vaivém’ contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra ‘ponta’, nas várias interpelações do meio cósmico e social”<sup>58</sup>. Podemos dizer que no imaginário social está o sentido de uma sociedade. Para Baczko, “*imaginarios sociales* parecieran ser los términos que convendrían más a esta categoría de representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella”<sup>59</sup>. Ainda segundo Baczko, o adjetivo social confere ao imaginário a característica de orientar a atividade imaginativa em direção ao social, ou seja, à “produção de representações da ‘ordem social’, dos actores sociais e das suas relações recíprocas (hierarquia, dominação, obediência, conflito, etc.), bem como das instituições sociais, em particular as que dizem respeito ao exercício do poder, às imagens do ‘chefe’, etc.”<sup>60</sup>

Da mesma forma que o imaginário estabelece a identidade entre os membros de um grupo, ele se constitui através da presença do outro, do diferente. Assim, “designar a identidade coletiva corresponde, do mesmo passo, a delimitar o seu 'território' e as suas relações com o meio ambiente e, designadamente, com os 'outros'; e corresponde ainda a formar as imagens dos inimigos e dos amigos, rivais e aliados, etc.”<sup>61</sup>. Nenhuma relação social ou política pode acontecer sem que os seres humanos concebam imagens de si mesmos e dos outros. A identidade é uma representação do real que cria uma “comunidade simbólica de

---

<sup>58</sup> DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 90. (grifo do autor)

<sup>59</sup> BACZKO, op. cit., 1991. p. 8-9. (grifo do autor)

<sup>60</sup> Idem. Imaginação social. In: *Einaudi*, n. 5. Lisboa, volume Anthropos-Homem, 1986. p. 309.

<sup>61</sup> *Ibidem*. p. 309.

sentido”, conduzindo seus membros à “sensação de 'pertencimento' quando constrói a noção de alteridade”<sup>62</sup>.

As representações coletivas exprimem a estrutura de uma sociedade e seus modos de conduta. Dessa maneira, através dos mitos, religiões ou ideologias os homens estabelecem representações que perpetuam essas crenças e dão coesão ao grupo social. Com a produção e difusão de bens simbólicos através da propaganda, é possível conquistar a adesão emocional das pessoas a essas instituições. O imaginário, através dessas representações, dá forma a códigos coletivos que são apropriados pelos agentes sociais, determinando e justificando suas ações. Nessa perspectiva, ele cria o real na medida em que produz as impressões que temos da realidade: “A representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado à realidade e pautam valores e condutas. Estaríamos, pois, imersos num 'mundo que se parece', mais real, por vezes, que a própria realidade”<sup>63</sup>. Pierre Bourdieu, porém, distingue as *representações mentais*, que se referem aos atos de conhecimento e reconhecimento por parte dos agentes sociais através da percepção e da apreciação, das *representações objectais*, que visam à manipulação simbólica para determinar a representação mental que os outros devem ter das coisas.<sup>64</sup>

O imaginário social se faz expressar através de discursos que reúnem na linguagem as representações coletivas. Por isso, qualquer poder emite discursos que veiculam os imaginários sociais, além de controlar os meios de sua difusão. Ao mesmo tempo, os grupos sociais que pretendem a subversão do discurso dominante estabelecem um novo discurso, que também se incorpora ao imaginário social daquele grupo. O novo discurso dos dissidentes pretende criar categorias de diferenciação que estabelecem a identidade entre os membros do mesmo grupo e a diferenciação dos indivíduos exteriores a ele. Bourdieu menciona ainda o discurso *performativo*, cuja eficácia é proporcional à autoridade de quem o enuncia. O

<sup>62</sup> PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 24.

<sup>63</sup> Ibidem. p. 8.

<sup>64</sup> BOURDIEU, op. cit., p. 112.

enunciador dotado de autoridade discursiva no grupo social tem o poder mágico de “trazer à existência a coisa nomeada”<sup>65</sup>, criando representações que são aceitas pela comunidade e impondo novas visões, as quais se incorporam ao imaginário coletivo e passam a determinar as ações desse grupo social. É através da manifestação no discurso que um grupo se torna visível para si mesmo e para os outros grupos, institucionalizando sua existência. Para ter acesso ao imaginário social, portanto, é necessário estar atento ao nível simbólico da linguagem: “Constituído de narrativas míticas, religiosas e ideológicas, o imaginário é um campo simbólico, um campo semântico. Acessá-lo significa adentrar pelas vias sinuosas da linguagem em que metáforas, metonímias, alegorias, símbolos, signos são indissociáveis na sua instituição mesma.”<sup>66</sup>

Todavia, os discursos, podem migrar no tempo e no espaço: “O fato de ser possível estabelecer uma articulação entre práticas e representações do urbano entre épocas e locais variados nos mostra que problemas semelhantes ou mesmo idênticos se colocaram nesses tempos e espaços distintos”<sup>67</sup>. Ao mesmo tempo, esses discursos podem adquirir novos sentidos dependendo das conjunturas sociais do grupo que os veicula. A recriação de discursos no tempo e no espaço, com alterações, simplificações e acréscimos, é condicionada não só por fatores concretos como as necessidades sociais do grupo, mas também por fatores não mensuráveis, como os desejos e as utopias da comunidade.

Há, também, a possibilidade de se influenciar o imaginário social de forma a tentar controlá-lo. Pode-se, então, inculcar na coletividade desejos, emoções, modelos de conduta etc., ou seja, é possível instituir verdades através de representações. Toda sociedade, quando produz um sistema de representações, também instala guardiões desse sistema, os quais dispõem de técnicas para seu manejo. O guardião do imaginário é o que Bourdieu chama de *auctor*. Segundo ele, o *auctor*, ao dizer simplesmente o que é, sempre produz mudanças no

<sup>65</sup> Ibidem. p. 116.

<sup>66</sup> TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, Lucia M. A. e ORRICO, Evelyn G. D. (org.). *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 64.

<sup>67</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 22.

ser, devido a sua autoridade de detentor do poder simbólico perante o grupo social. Ao dizer as coisas publicamente e em nome de todos, “ele subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas 'naturais'”<sup>68</sup>. Todo poder é, pois, exercido através de um sistema simbólico e passa necessariamente pelo imaginário coletivo. Para Baczko, “ejercer un poder simbólico [significa] multiplicar y reforzar una dominación efectiva por la apropiación de símbolos, por la conjugación de las relaciones de sentido y de poderío”<sup>69</sup>. Nas sociedades modernas, esse controle é feito pelo poder estatal. Nas sociedades “primitivas”, que não conheciam o poder estatal, a produção e o controle do imaginário eram feitos espontaneamente, sendo confundidos com os mitos e os ritos.

Os mitos possuem a função de assegurar a coesão social, legitimando as hierarquias sociais definidas. Atacar o mito é atacar o princípio fundador de uma sociedade, mesmo que a ele se oponha a realidade. Sobre o mito revolucionário, escreve Carvalho: “Se não são abertamente distorcidos, os fatos adquirirão, na versão mitificada, dimensões apropriadas à transmissão da idéia de desejabilidade e de superioridade da nova situação”<sup>70</sup>. Como os guardiões do imaginário social são também guardiões do sagrado, os ritos são uma forma de manejo dos símbolos que reproduzem o mito. Dessa maneira, todo novo simbolismo se associa à produção de novos rituais.

Com o aparecimento do estado, o manejo dos imaginários se desritualiza. As técnicas para o combate no domínio do imaginário ganham, então, duas funções básicas: por um lado, engrandecer a causa que elas defendem e ganhar a adesão pública através das representações; por outro, desvalorizar o adversário, construindo representações negativas em torno dele e invalidando sua legitimidade. O imaginário torna-se, desse modo, um jogo entre o que é visível e o que é escondido, constituindo uma estratégia de conquista e consolidação do poder.

<sup>68</sup> BOURDIEU, op. cit., p. 114.

<sup>69</sup> BACZKO, op. cit., 1991. p. 16-17.

<sup>70</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-14.

Com a invenção de novas técnicas de manejo dos símbolos, a história das lutas no domínio do imaginário social acaba se confundindo com a história da propaganda. Com a intenção de se apoderar da imaginação das pessoas, fazendo com que elas se apaixonem pela representação que lhes é mostrada em forma de verdade, a propaganda instituída passa a valer-se da educação pública, que visa formar almas, e não apenas transmitir o saber. A propaganda também opera de forma a produzir a identidade de um grupo pela dedicação de cada membro ao poder instituído.

É no imaginário que se situa, ainda, o problema da legitimação do poder. Todo poder precisa furtar-se à arbitrariedade e ser legitimado pelo grupo social. Através de relações de sentido, as instituições sociais e políticas constroem um universo simbólico em torno de si, o que garante sua legitimidade. A contestação dessa legitimidade, então, só pode se dar através da imaginação de uma contra-legitimidade, diferente da legitimidade instituída. As épocas de crise dos poderes são, pois, o tempo em que a produção de imaginários sociais antagonistas se intensifica, e as representações de uma nova legitimidade se difundem.

Pela elaboração de novas representações, criam-se desejos e possibilidades na imaginação coletiva, de forma que condicionam seu pensamento e suas ações, mesmo que essas representações não tenham uma existência na realidade. Segundo Chartier, a perversão da relação de representação visa “fazer com que a coisa não tenha existência a não ser na imagem que exhibe, que a representação mascare ao invés de pintar adequadamente o que é seu referente”<sup>71</sup>. Esse controle das representações, que faz as pessoas tomarem por verdade o que é apenas imagem, torna-se, então, uma forma eficaz de criação de respeito e submissão do grupo social à causa defendida pelos guardiões do imaginário. No caso de um poder estatal, o controle do imaginário dispensa o uso da força bruta, já que a submissão é feita por meio de exigências que são interiorizadas pelo grupo social.

---

<sup>71</sup> CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: Estudos Avançados. Vol. 11, n. 5. São Paulo: USP, 1991. p. 185.

Nas lutas de representação, portanto, está em jogo o ordenamento da estrutura social, de forma a definir sua hierarquia. Por isso, a ciência deve romper com a separação entre representação e realidade e admitir que a representação do real está incluída no próprio real. A luta das representações, entendidas como imagens mentais e, também, como manifestações sociais que condicionam as imagens mentais, precisa ser compreendida em sua relação com as estruturas sociais que são por elas determinadas.

Com base nisso, esta dissertação pretende analisar o imaginário social no teatro de Qorpo-Santo, a fim de investigar as representações presentes em suas comédias e, com isso, contribuir para o conhecimento da sociedade sul-riograndense do século XIX, através da literatura. Para tanto, serão pesquisados de que maneira diversos aspectos da vida em sociedade estão representados na obra, entre eles os papéis sociais, as crenças e os costumes, a religião e o sexo, sempre buscando a relação entre esses aspectos e a constituição de um espaço urbano. Além disso, será dispensada especial atenção às críticas de fundo moral que se expressam nas comédias de Qorpo-Santo, não somente para verificar as representações de sociedade que se podem ler nas peças, mas também para investigar que espécie de sociedade é idealizada pelo discurso dramático.

### **1.5 Uma ovelha estranha a qualquer rebanho**

Tendo em vista que o imaginário social está presente em toda manifestação da vida humana em sociedade, e que esse imaginário está em constante transformação, a proposta desta pesquisa é analisar o modo como o teatro de Qorpo-Santo se relaciona com o imaginário vigente no Rio Grande do Sul do século XIX, época em que sua obra foi escrita. Um dos caminhos para apreensão desse imaginário é investigá-lo a partir da literatura canônica produzida na época, que refletia o modelo romântico adotado no centro do país. Deve-se, portanto, identificar as características do imaginário romântico para perceber quais foram as

reais contribuições de Qorpo-Santo para a manutenção ou a renovação desse imaginário social. Primeiramente, porém, é importante verificar como o Romantismo constituiu um imaginário que determinou o pensamento, as emoções e as ações do período histórico em que a obra qorpo-santense foi concebida.

O Romantismo surgiu na Europa como um estilo artístico de época, porém o termo também abarca em sua significação um modo de compreensão e de atuação perante a vida. Sua origem remonta ao século XVII na França e na Inglaterra, fazendo referência à criação poética ligada à tradição dos “romances” medievais – narrativas heróicas e amorosas que, por seus temas e estrutura, opunham-se aos padrões poéticos clássicos. No século seguinte, o termo passou a designar a literatura fantasiosa feita à imitação desses “romances”. O Romantismo, então, caracteriza a reação ao estilo neoclássico anterior e designa “o movimento estético, traduzido num estilo de vida e de arte, que dominou a civilização ocidental, durante o período compreendido entre a metade do século XVIII e a metade do século XIX”<sup>72</sup>. É, assim, um conjunto de concepções artísticas e filosóficas, sentimentos, idéias, mitos e símbolos comuns a várias nações ocidentais naquele período histórico.

O movimento romântico tomou forma a partir da recusa das novas tendências surgidas no século XVIII aos ideais neoclássicos de regras e gêneros regulares. É o que se costuma chamar de período pré-romântico. Essas novas tendências dão maior relevância à imaginação, ao sentimento, à emoção e à sensibilidade, em oposição ao predomínio da razão que caracterizou o Neoclassicismo. O Pré-Romantismo manifesta-se contra o intelectualismo e o rigor das convenções estéticas clássicas. O que atrai a atenção é a natureza, a inspiração natural, de cunho popular e primitivo. A Inglaterra, nesse período, redescobre a poesia popular e Shakespeare; na Alemanha, ressurgem os contos medievais, as lendas germânicas e despontam as figuras de Herder e Goethe, os irmãos Schlegel e Klopstock; na França, a obra de Rousseau reúne e determina as principais tendências a serem definidas como próprias do

---

<sup>72</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Global, 1999. v. 3, p. 5.

Romantismo. Porém, o início do Romantismo propriamente pode ser situado entre 1797 e 1810, com a aparição da escola alemã, dos lakistas ingleses, de Walter Scott, Chateaubriand e Mme. de Staël.

O poeta dotado do espírito romântico cria a partir da imaginação. É com ela que ele inventa mundos imaginários no passado ou no futuro. É também através dela que o poeta torna-se um visionário, penetrando no mundo invisível, metafísico e transcendente, que está além do visível e do familiar, o que o leva ao afastamento do convívio social. Para Alfredo Bosi, isso se deve a uma falta de adaptação do escritor ao meio: “o *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico.”<sup>73</sup> A poesia, então, é uma forma de conhecimento da realidade metafísica através da imaginação, e o estilo poético é constituído principalmente de mitos e símbolos.

O estado de alma romântico é relativista, por oposição ao absolutismo dos clássicos. Se a atitude clássica estabeleceu o primado da razão e da contenção, a atitude romântica é exaltada, emocional. O romântico é afeito à natureza, ao regional e ao selvagem. Inspira-se na alma, no inconsciente, na emoção e na paixão. E a imaginação permite ao romântico criar lugares fantasiosos ou aproximar-se de lugares distantes. O Romantismo preza pela liberdade e pela fé e seu temperamento é melancólico e exaltado. Afrânio Coutinho, em conformidade com Hibbard, enumera as seguintes características do espírito romântico: individualismo e subjetivismo, ilogismo, senso do mistério, escapismo, reformismo, sonho, fé, culto da natureza, retorno ao passado, gosto pelo pitoresco e exagero.<sup>74</sup>

Além dessas características que configuram o imaginário romântico, há outras que dizem respeito à forma e à estrutura de sua literatura. No Romantismo literário, não há regras

---

<sup>73</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 102. (grifo original)

<sup>74</sup> Cf. COUTINHO, op. cit., p. 9-10.

e formas fixas. A estrutura e a forma das obras são ditadas pela inspiração individual do autor. A própria noção de gêneros fixos, imutáveis, que caracterizam o Neoclassicismo, é abalada pela possibilidade de transformação ou desaparecimento de velhos gêneros. Porém, há o nascimento de gêneros novos, que caracterizam a época romântica.

No teatro, gênero de investigação desta pesquisa, é significativa nesse período a substituição da tragédia pelo drama, com estrutura e forma livres. O drama preza a unidade de ação ou de interesse em torno da personagem, em oposição à unidade de tempo e lugar, característica do teatro neoclássico. O drama romântico é de fundo histórico e compõe-se de numerosas personagens, que têm retratada a sua evolução através do tempo, o que impõe a ruptura das unidades, a fim de conceder maior margem de tempo e lugar para a ação. Esse drama tem a preocupação de representar os costumes, a “cor local” e, para isso, faz uso dos contrastes entre belo e feio, nobre e grotesco, como forma de aproximar-se da realidade. Também surge no teatro a possibilidade de misturar verso e prosa.

No Brasil, o Romantismo é representativo de um ideal de afirmação da independência literária do novo país em relação a Portugal, valorizando o passado e as peculiaridades nacionais. Ele se enquadra, portanto, no sentimento nacionalista que acompanha o processo de independência do Brasil e que é constitutivo de primeira grandeza do imaginário social daquele momento. Ao lado dos aspectos literários que constituem o Romantismo brasileiro, estão, portanto, também os fatores sociais, como a ascensão da burguesia devido ao comércio e às atividades liberais, políticas e intelectuais e a crescente valorização do mestiço graças às cartas de branquidade que lhe davam o casamento, o enriquecimento e o talento literário ou político. No entanto, embora esses fatores fornecessem a justificativa para a adoção de um modelo literário europeu, a burguesia nacional ainda não tinha forças para impor-se politicamente, ao contrário da Europa. Para Nelson Werneck Sodré,

enquanto o romantismo, em suas raízes européias, representa o triunfo burguês, o coroamento de suas conquistas, conseguidas através da aliança com as classes

populares, aqui teria de condicionar-se, muito ao contrário, à aliança existente entre uma fraca burguesia e a classe dos proprietários territoriais.<sup>75</sup>

Os burgueses, desse modo, copiavam os hábitos e costumes de uma classe territorial, e procuravam se identificar com ela. O Romantismo brasileiro é, pois, não a expressão da burguesia, mas da classe dos proprietários de terra, dos quais os burgueses adotavam o modo de vida. Dessa forma, o imaginário romântico, no Brasil, adquire uma expressão diferente da que havia na Europa.

O progresso, no momento imediatamente posterior à Independência, acontece em todos os sentidos, e o espírito romântico é manifestação e, em parte, criação do entusiasmo nacionalista que com ele aflora. Na literatura, ele é responsável pela invenção de emoções e motivos nacionais. Por isso, embora o Romantismo brasileiro ainda se alimente dos modelos portugueses, agora a literatura nacional busca a influência das literaturas francesa e inglesa como forma de rompimento em relação à antiga metrópole.

Entretanto, como foi dito anteriormente, o Romantismo não se traduz apenas como um modo de expressão artística, mas também como um modo de pensar e de agir comum a uma época. É o que se pode investigar através da teoria do imaginário social, que reconhece a existência de uma aura que ultrapassa a própria cultura e que determina os pensamentos, os sentimentos e as ações dos indivíduos de uma coletividade em determinada época. Os principais traços do imaginário romântico no Brasil são, portanto: a afirmação da individualidade do brasileiro e do sentimento nacionalista; o culto da inspiração, da improvisação e da espontaneidade como fontes de criatividade; o sentimentalismo e o sensibilibismo; o caráter político, traduzido em ideais burgueses de liberdade, independência e democracia, influenciados pela Revolução Francesa; o mito da infância feliz e da inocência infantil; a crença no índio como origem da civilização brasileira, adequada à idéia do “bom selvagem” de Rousseau; o individualismo e a boemia; o negativismo e a melancolia; o

---

<sup>75</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 201.

pessimismo; a dúvida e a religiosidade; o realismo baseado nas verdades interiores (do coração e do espírito); a busca do pitoresco, segundo o princípio relativista de que a humanidade varia conforme o tempo e o lugar, levando à tipificação dos caracteres humanos; a valorização da cultura popular em oposição à erudita e à mitologia clássica, e o culto à natureza instaurando o valor estético da paisagem.

É necessário, agora, verificar como se expressaram esses traços do imaginário social na literatura sul-riograndense, a fim de especificar alguns elementos que servirão de base para o estudo do imaginário social no teatro de Qorpo-Santo.

No Rio Grande do Sul, na época do autor, o Romantismo era representado principalmente pela poesia veiculada pela revista *O Guaíba* (1856-1858), onde se destacaram os nomes de João Vespúcio de Abreu e Silva, Félix da Cunha, Rita Barém de Melo, Pedro Antônio de Miranda e João Capistrano Filho. Os poetas publicados n'*O Guaíba* prezavam pelo sentimentalismo, “dando lugar à contemplação, à melancolia, ao abandono e à tristeza”<sup>76</sup>. Não tinham compromisso com aspectos tipicamente regionais da cultura gaúcha, mas eram individualistas, sensíveis e indiferentes às questões de nacionalidade que formavam o ideário romântico da geração de Gonçalves Dias no centro do país.

Porém, em 1868, dois anos depois da escritura das comédias de Qorpo-Santo, um fato de grande importância acontece na literatura sul-riograndense: a fundação da Sociedade Partenon Literário. Incorporando o estado de espírito romântico, esse grupo incluiria em sua proposta estética a representação regionalista do Rio Grande do Sul. Na época de fundação do Partenon, o movimento romântico já estava em decadência no centro do país, porém a feição que esse grupo dá ao Romantismo é inovadora devido à utilização de elementos regionais e à mitificação do peão de estância (em substituição ao índio de Gonçalves Dias). Assim, os poetas do Partenon serão responsáveis pela inclusão do vocabulário do gaúcho da campanha na poesia erudita e pela representação das tradições e costumes sul-riograndenses. Desse

---

<sup>76</sup> CESAR, op. cit., 1971. p. 153.

modo, esses poetas fixam o padrão romântico da literatura regionalista no Estado. Essa literatura cumprirá o papel de definir o sul-riograndense para si mesmo e para o resto do Brasil. Fazem parte desse grupo Caldre e Fião, Apolinário Porto Alegre, Carlos von Koseritz, Bernardo Taveira Júnior, Múcio Teixeira e Lobo da Costa, entre muitos outros.

O pano de fundo histórico do Rio Grande no ano de fundação do Partenon incluía a Batalha do Humaitá, a Guerra do Paraguai, os prenúncios do manifesto republicano de 1870 e o crescimento da propaganda pela abolição da escravatura. O Partenon, em meio a tal inquietação, tinha também um caráter político-social, defendendo princípios republicanos e abolicionistas, procurando atrair as mulheres ao cultivo do espírito, incentivando a formação de bibliotecas, desenvolvendo a pesquisa bibliográfica sobre os homens de Letras do Rio Grande do Sul, registrando lendas e tradições locais, dando ênfase às comemorações cívicas como o Sete de Setembro.

É importante ressaltar que, embora a Sociedade Partenon Literário tenha sido fundada dois anos depois da escritura da obra dramática de Qorpo-Santo, grande parte do imaginário que se depreende de sua literatura já era parte do imaginário social da literatura sul-riograndense antes da fundação do grupo. Pode-se observar isso pelas características do gaúcho difundidas pela literatura oral (individualismo, nomadismo, liberdade, coragem, celebração da mulher e do cavalo etc.)<sup>77</sup> e pelos ideais da Revolução Farroupilha, além da imaginação romântica, que já aparecera por meio da poesia do grupo da revista *O Guaíba*. Portanto, não há impedimento em aceitar o imaginário que constitui a literatura do Partenon como representativo da época histórica pretendida, o que possibilita a inserção da Sociedade Partenon Literário neste estudo como importante elemento revelador do imaginário romântico da segunda metade do século XIX.

Considerando os fatos acima apresentados, o imaginário social representado na literatura sul-riograndense desse momento histórico, embora reflita em muitos aspectos o

---

<sup>77</sup> Sobre a literatura oral sul-riograndense ver o capítulo “A Literatura Oral” em CESAR, op. cit., 1971. p. 41-62.

imaginário da literatura brasileira da época, apresenta alguns elementos que o distinguem. Há, sobretudo, o prestígio do guasca (descendente dos primeiros povoadores); o louvor à coragem e à lealdade como virtudes do gaúcho; o repúdio aos castelhanos da região do Prata (que correspondem aos bárbaros da visão romântica européia de resgate do medieval); a valorização da cultura, da história e dos heróis regionais; o gosto pela vida campestre; a afinidade com o pampa e com os animais (mormente com o cavalo); a generalização em torno dos habitantes do Rio Grande do Sul, vistos todos como portadores dos valores da região da Campanha; o mito da “democracia rural”, que determina que não há conflito social entre estancieiros e vaqueanos, pretos e brancos; a ideologia federalista e separatista que deu origem à Revolução Farroupilha.

Tomando como base essa perspectiva histórica, Qorpo-Santo passa a ser um estranho no rebanho da literatura sul-riograndense, pois suas comédias não assumem os ideais românticos de constituição da nacionalidade, nem o espírito individualista e sensível da poesia da época. Há uma distância ideológica entre o dramaturgo e seus contemporâneos. O objetivo de Qorpo-Santo não é a promoção das tradições, mas a representação, através de diversos gêneros literários, da sociedade urbana como ele a vê: repleta de vícios inspirados pela falta de moral. Para isso, são utilizados elementos próprios, diversos dos melodramas e das comédias de costumes que dominavam o teatro da época. É o que permite vislumbrar, em sua obra, uma representação de sociedade diversa da pretendida pelos escritores de inspiração romântica. Essa representação será analisada, neste trabalho, sob diversos aspectos, com ênfase no papel desempenhado pelas instituições família e religião, de modo que se tenha acesso a uma visão singular da sociedade sul-riograndense do século XIX.

## 2 OS REBANHOS DE OVELHAS MERINAS

### 2.1 O espaço urbano: um aprisco

Para uma leitura da obra de Qorpo-Santo na perspectiva do imaginário, deve-se verificar que relação o texto literário estabelece com a sociedade em que está inserido e que, de alguma forma, representa. Para isso, deve-se considerar a existência de uma dupla relação, em que o texto é influenciado pelo meio social e, ao mesmo tempo, exerce influência sobre ele, o que se dá, principalmente, pela representação dos valores socioculturais. Sobre estes, afirma Antonio Candido que “é difícil discriminá-los na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação”<sup>78</sup>. Portanto, são os valores socioculturais presentes no imaginário da sociedade sul-riograndense que melhor fornecem subsídios para uma análise literária a partir dos pressupostos da teoria do imaginário social, explicitada no capítulo anterior. Dessa forma, a distinção entre os valores socioculturais presentes nas peças de Qorpo-Santo e os que se identificam a partir do imaginário romântico, predominante na época, podem fornecer uma visão diferenciada da sociedade sul-riograndense da segunda metade do século XIX, bem como lançar luzes sobre a obra dramática do autor.

---

<sup>78</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 21.

Em uma sociedade que prezava valores românticos, característica da Província de São Pedro no período histórico estudado, Qorpo-Santo foi uma voz muitas vezes destoante. E um dos principais elementos para o seu diferencial temático e estético é que o teatro do comediógrafo é representativo do universo cultural urbano. Assim, se a estética romântica sul-riograndense era marcada pelo ambiente rural, onde se encontravam os ideais do gaúcho guerreiro montado a cavalo, nas comédias de Qorpo-Santo, as personagens são, em sua maioria, profissionais liberais: médicos, advogados, professores, militares, comerciantes, escritores e autoridades da Província, ou seja, seres tipicamente urbanos que habitavam a cidade de Porto Alegre, onde as peças foram escritas. A partir dessa modificação no objeto de representação da literatura, configura-se um novo tratamento do espaço social, onde as estruturas familiares, os ambientes de trabalho e os cenários adquirem novos contornos. Tudo diz respeito a uma cidade em processo de crescimento, como indica a personagem Mateus, em “Dois irmãos”: “vou procurar para alugar alguma choupana, ainda que vivamos em uma não pequena cidade”<sup>79</sup>.

O lugar em que as cenas de Qorpo-Santo se situam são, predominantemente, as casas das personagens, onde se desenvolvem as relações familiares e as amizades, com suas emoções e conflitos. Entretanto, também se encontram na obra outros ambientes urbanos, como o quarto dos estudantes de “Um parto”, as instituições públicas de “Um credor da Fazenda Nacional” e “O marinheiro escritor”, e até o palácio de um rei, em “Hoje sou um; e amanhã outro”. Os cenários rurais restringem-se ao trecho “Um baile na roça”, ato segundo da comédia “O marido extremoso ou o pai cuidadoso” e, ainda assim, esse ambiente é representado em tom de galhofa, onde as personagens “bailam, fazendo cada qual as maiores asneiras e esquisitices que pode, proferindo gracejos, grosserias e praticando-as de toda a espécie” (p. 230).

---

<sup>79</sup> QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 122. Todas as demais referências desta edição serão anotadas no corpo do texto. Devido aos inúmeros erros tipográficos e gramaticais constantes na *Ensiqlopèdia*, as citações de Qorpo-Santo seguem a edição do *Teatro completo* referida, e não estão notificadas com *sic* nesta dissertação, a não ser nos casos em que este já se faz presente na edição supracitada.

No plano do imaginário, cria-se, então, uma contradição, já que o ambiente privado guarda a intimidade das famílias, enquanto o público, com as ruas, as lojas e os passeios, representa com propriedade o meio urbano. A partir do século XIX, o escritor, na cidade, é freqüentemente identificado com a figura do *flâneur*, alguém que caminha pelas ruas, observando a movimentação das pessoas e as transformações do meio. O *flâneur* é primeiramente identificado por Walter Benjamin em sua obra dedicada à análise da poesia de Baudelaire.<sup>80</sup> Para o filósofo, o *flâneur* é alguém que passeia pelas galerias, entre os estabelecimentos comerciais. Nesse sentido, “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre a fachada dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês em suas quatro paredes”<sup>81</sup>. Esse aspecto, na obra de Baudelaire, ganha relevância à medida que se observa a rapidez e a superficialidade das relações sociais na Paris do século XIX, como se lê no poema *A uma passante*:

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! - Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!<sup>82</sup>

Por esse poema, pode-se ouvir a voz de um caminhante solitário, que encontra uma mulher, interessa-se por ela, mas não alimenta a pretensão de vê-la novamente, pois esta desaparece na multidão com a mesma rapidez com que apareceu aos seus olhos e foi por eles admirada. Nesse contexto, qualquer possibilidade de amor torna-se impossível, já que não há

<sup>80</sup> BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Obras escolhidas, v. 3)

<sup>81</sup> *Ibidem*. p. 35.

<sup>82</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 345. (grifo original)

contato maior entre os dois participantes do espaço público, do que o puramente visual. Para Benjamin, então, esse é o oposto do amor à primeira vista: é o amor à última vista, porque é *no nunca* da última estrofe que brota uma chama de paixão.<sup>83</sup>

Este é o lugar do *flâneur*: o espaço urbano, com seu movimento crescente devido aos apelos do comércio e da industrialização, onde o maior fascínio está nas novidades luminosas oferecidas pelo meio, ou seja, no apelo das imagens que simbolizam o desenvolvimento das cidades. A rua, nessa perspectiva, é o ambiente próprio para a admiração das novidades que povoam o interior das casas de comércio, as vitrinas e as fachadas das lojas, além das modas urbanas, com a beleza dos artefatos burgueses, que transitam no mesmo espaço que as vestes rotas da classe pobre.

Todas essas mudanças no meio social só poderiam ser vistas por um indivíduo que caminha despreocupado e, em seu passeio pelas ruas, contempla as belezas da cidade. Segundo Raymond Williams, “a percepção das novas qualidades da cidade moderna vinha associada, desde o início, à imagem de um homem caminhando, como se sozinho, pelas ruas.”<sup>84</sup>

Assim, se antes do advento das cidades modernas, as ruas simbolizavam apenas espaços de transição entre um lugar e outro, no século XIX, a sociedade toda passeia pelo espaço público e encontra nele novos símbolos, que conferem identidade ao grupo social, ainda que suas referências estejam no trânsito, e não no destino. As ruas passam a ter um sentido coletivo e, dessa forma, o escritor encontra nelas um lugar para a representação literária da vida e, conseqüentemente, para construção de um imaginário da sociedade urbana.

Na experiência coletiva, portanto, não são mais os ambientes privados que fornecem os elementos identitários, mas o sentimento de não pertencimento dado pelo movimento de andar. Para Certeau, “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e

---

<sup>83</sup> Cf. BENJAMIN, op. cit., 1997. p. 43.

<sup>84</sup> WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 314.

à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social de privação de lugar.”<sup>85</sup> O escritor urbano, então, é o que representa o não-lugar das ruas como lugar do grupo social na cidade.

No entanto, há que se fazer uma distinção entre o *flâneur* e o homem na multidão, como o que Poe representou andando por Londres<sup>86</sup>. Entre eles, há uma distância que parte do espaço público e vai até seus modos de vida distintos. O indivíduo na multidão sente-se perdido em meio à massa, pois perde a sua identidade individual e o reconhecimento do grupo. O *flâneur*, pelo contrário, não se perde no amontoado urbano, mas demanda espaço para ver o movimento da cidade. Segundo Walter Benjamin, “havia o transeunte que se infiltra na multidão, mas ainda havia o *flâneur* que precisa de espaço e não quer renunciar ao seu gênero particular de vida”<sup>87</sup>.

Qorpo-Santo, por sua vez, não pode ser relacionado com nenhum desses arquétipos de escritor da urbanidade. Na sua obra dramática, a relação entre público e privado inverte-se, pois é, principalmente, no ambiente familiar que se representam as transformações de um meio urbano e público, as quais são depreendidas dos discursos proferidos na intimidade dos lares burgueses. Portanto, o autor dessas comédias não é alguém que circula pelas ruas, mas que observa as transformações culturais urbanas dentro dos círculos privados.

Em outros casos, menos frequentes, os cenários são casas de comércio, como a “sala com aparência de loja”, de “Dois irmãos” (p. 108), e a “casa de sapataria e alfaiataria”, de “O marido extremoso ou o pai cuidadoso” (p. 234), conforme rubricas do autor. Ainda, devem-se notar os quatro quadros, dos cinco que finalizam a comédia “O marinheiro escritor”, nos quais a personagem Leão transita por várias sedes de instituições do poder público, em busca de justiça: a secretaria da Presidência, a tesouraria, a sala do chefe de polícia e, finalmente, o palácio do Presidente da Província, sendo que, em cada uma delas, conversa com os

<sup>85</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 183.

<sup>86</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_ et. al. Trad. José Lino Grünnewald et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores), p. 41.

<sup>87</sup> BENJAMIN, op. cit., 1980, p. 41.

profissionais responsáveis, tentando conseguir uma licença para viajar para a Campanha. (p. 91-98) Essas instituições são símbolos urbanos, de um governo central que, da cidade, exerce seu poder sobre a Província predominantemente rural.

Pode-se, também, vislumbrar traços do espaço urbano nas saídas de cena. Assim, se o ambiente familiar é o cenário privilegiado para as relações sociais nas peças de Qorpo-Santo, quando essas personagens deixam o palco, é para as casas de comércio que elas se dirigem. É o que acontece com a Preta de “O hóspede atrevido ou o brilhante escondido”, quando Ernesto pede-lhe para comprar charutos:

ERNESTO – Pois então pega dinheiro e compra-me charutos dos melhores que encontrares.

A PRETA – Sim, senhor. (*Sai.*) (p. 27-28)

Essa facilidade de acesso ao comércio, que possibilita que a vontade de fumar charutos seja satisfeita com um passeio rápido, é característica do espaço urbano. Da mesma forma, na cena seguinte da mesma comédia, Ernesto, ao adentrar o palco e encontrar Eulália, refere que esteve a passeio, do que se pode depreender que o passeio se realizou no ambiente citadino, já que, na fala da personagem, está presente a rua, lugar de trânsito e participação da urbanidade em desenvolvimento: “Andei passeando hoje: fui ao Riacho, à rua... de...” (p. 30).

Assim, nas peças de Qorpo-Santo, a urbanidade é vista, predominantemente, pelos olhos de profissionais liberais, que revelam sua intimidade no convívio familiar. Essa dimensão burguesa do ambiente privado, por oposição à variedade de classes que circulam no passeio público, é referida por Pesavento. Segundo ela,

a sociedade burguesa afirma tal diferença, valorizando o aconchego do lar para a exteriorização dos sentimentos. Essa “classificação” de espaços, ou a divulgação de tais representações das esferas da vida, corresponde, no plano do imaginário social, a uma projeção da gerência dos territórios urbanos pela burguesia.<sup>88</sup>

Analisando a obra de Victor Hugo como representação da cidade de Paris, modelo urbano do século XIX, a pesquisadora conclui que “os ‘meninos de rua de Paris têm no

<sup>88</sup> PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 79.

espaço público o seu ‘lar’, e é nele que reencontram a sua identidade”.<sup>89</sup> Ou seja, enquanto o ambiente privado é o reduto da burguesia, de onde ela exerce seu olhar sobre o espaço público, as ruas, símbolo urbano por excelência, são o lugar em que se encontram os indivíduos de todas as classes sociais e onde, especialmente, os membros das classes menos favorecidas economicamente encontram um lugar para sua visibilidade.

Nesse sentido, as comédias qorpo-santenses, por seus cenários, privilegiam o olhar burguês dos profissionais liberais, como o professor e o escritor, sobre o espaço urbano, enquanto o discurso das classes populares é construído na perspectiva dos valores da sociedade burguesa. Não há, nesse caso, uma subversão desses valores, pois a classe dominada segue o comportamento dos burgueses, tentando ascender socialmente, enquanto o sistema simbólico ainda é regido pelos valores dominantes, que não são discutidos, ainda que, através do insulto de cada empregado em particular, possa-se vislumbrar uma tentativa de contestação da posição dos patrões. Para Bourdieu,

todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes sociais procuram impor a sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto, *idios logos* pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade; a *nomeação oficial*, acto de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do colectivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário do Estado, detentor do *monopólio da violência simbólica legítima*.<sup>90</sup>

Assim, nas peças de Qorpo-Santo, o poder de nomeação oficial, dado pelas leis que deveriam reger a sociedade, é duplamente subvertido: primeiramente, pelo descumprimento das leis por parte das próprias autoridades e pela classe burguesa em seu ambiente privado e, em segunda instância, pelos empregados, que, utilizando-se da possibilidade de subversão do código moral público (facilitada pela classe dominante), tentam, através do insulto pelo comportamento ofensivo e agressivo contra os patrões, obter vantagens que correm paralelas a esse código moral.

---

<sup>89</sup> Ibidem. p. 79.

<sup>90</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. 146. (grifos originais)

Na maioria das peças, pode-se intuir do discurso das personagens, devido ao cenário citadino, mas ainda provinciano, que o mundo representado se refere à cidade de Porto Alegre, como é feito em “As relações naturais” pela personagem Impertinente: “Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da Província de S. Pedro do Sul; e, para muitos, Império do Brasil...” (p. 163). No entanto, deve-se fazer menções à comédia “Um assovio”, onde há uma indicação do autor dizendo que “as cenas passam-se em Paris” (p. 254), e à já citada “Hoje sou um; e amanhã outro”, com seu palácio real.

Devido à importância cultural exercida por Paris no fim do século XIX, quando a literatura e as artes brasileiras eram grandemente influenciadas pelos modelos franceses, a escolha de Paris como cenário para “Um assovio” remete ao imaginário dessa cidade que, no século XIX, era tida como a “capital do mundo”. Nessa época, ela é a cidade das contradições, onde convivem, lado a lado, o desenvolvimento da civilização, com a indústria e as artes, e o lugar do vício decorrente da crise das referências identitárias, pois a cidade abriga gente de toda parte, que ali acorre em busca dos benefícios da metrópole. Tem-se, então, conforme Pesavento,

por um lado, a cidade como virtude, espaço de encontro e de realização da vida civilizada, que dota as representações de uma carga simbólica positiva (...). Por outro lado, porém, Paris é um enorme problema e pode se constituir no símbolo da cidade maldita, espécie de Babilônia moderna, cujo lado sombrio e ameaçador a faz ser comparada a um monstro devorador.<sup>91</sup>

A obra de Qorpo-Santo revela esse paradoxo. A menção a Voltaire e a Napoleão, personagens da história francesa, considerados símbolos da virtude, e comparados a Mateus na peça “Dois irmãos”, é representativa do entusiasmo pela metrópole européia: “é aquele grande amigo, aquele forte baluarte, aquele colosso, aquele caráter firme, inabalável, sem manha, aquele grande Garibaldi, grande Napoleão, grande César, grande Voltaire” (p. 122).

No entanto, em “Um assovio”, vê-se um outro lado da metrópole francesa, com a luta de classes representada pelo enfrentamento dos patrões por seus empregados. Segundo Pesavento, durante a administração do prefeito Haussmann (1853-1870), devido à mudança

---

<sup>91</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 39.

da população pobre para a periferia, para casas estreitas, sem luz e com o aluguel a preços altos, a cidade-luz veio a ser o cenário de importantes insurreições proletárias: “Paris, com suas revoltas e barricadas e com sua população pobre crescendo, se colocava como um foco de tensões.”<sup>92</sup> Em “Um assovio”, há a referência a querelas com base na estrutura social em dois casos: primeiro, na discussão entre Fernando Noronha e seu criado Gabriel Galdino, no Ato Primeiro; segundo, entre Luduvica e seus três patrões, Fernando, Gabriel (que agora tornara-se também patrão) e Garrett.

Em ambos os casos, os empregados manifestam-se contra o tratamento que recebem dos patrões, fazendo uso de ofensas e levando, assim, a um questionamento de sua autoridade. Gabriel insinua que o patrão, impiedoso, deixa-o passar frio: “Diabos te levem! É o amo mais impertinente que tenho visto! Cruzes! Ave-Maria! Já vou, já vou! Deixe-me tomar o meu quinhão de café; e tomo, porque estou transido de frio! Estou gelo! Quer derreter-me? Espere, espere!” (p. 255) No entanto, o discurso de Fernando, denunciando a preguiça do empregado, desfaz qualquer idealismo que se pudesse depreender da revolta de Gabriel: “Diabos te levem para as profundezas do maior inferno! Está este diabo a tomar café desde que amanhece, até que anoitece! Vai-te, diabo!” (p. 255) Mas a subversão da relação de autoridade e obediência tem, como conseqüência, a ascensão social de Gabriel, que, por casar a filha com Fernando, passa a ser, também, patrão.

Essa ascensão, entretanto, não é representada de forma positiva, pois o outrora criado, como patrão, tenta aproveitar-se da criada Luduvica, que, negando-lhe favores sexuais, acaba criando uma desavença com seus patrões. O resultado dessa discussão é a morte de Gabriel, Fernando e Garrett, trespassados pelo punhal da empregada, que, em discurso triunfante, louva o poder do punhal contra a injustiça:

Eis-me pisando um homem, como um carancho, um cavalo morto! Quando a força da razão, do direito e da justiça, empregada por atos e por palavra, não for bastante para triunfar, lançai mão do punhal... e lançai por terra os vossos indignos inimigos, como fiz e vedes a estes três algozes! (p. 264)

<sup>92</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 93.

Todavia, o discurso libertário de Luduvica revela-se apenas um motivo de riso na comédia, num claro intento de ridicularizar a personagem, já que o entreato que se segue ao seu triunfo traz uma confusão de músicos que brigam entre si, até que, finalmente, a flauta produz o assovio que dá título ao texto. Conforme Leda Maria Martins, “a peça termina, portanto, com a mistura de moralidade (fala de Luduvica) e grotesco (assovio final), o que anula completamente o discurso da criada, envolvendo-o no riso que a cena provoca.”<sup>93</sup>

Assim, a obra de Qorpo-Santo, por um lado, exalta as virtudes da civilização parisiense, com o desenvolvimento das letras, representadas pela menção a Voltaire, e das armas, representadas por Napoleão; por outro, ridiculariza a luta de classes, que é vista como um malefício à civilização.

Dessa forma, tematizando um problema do universo urbano, vê-se que, se o discurso das peças de Qorpo-Santo em torno do progresso tende a valorizá-lo por seus benefícios, também denuncia o que considera um mal para a civilização: a subversão da relação de autoridade e obediência entre patrões e empregados.

Já a inclusão de um palácio real, em “Hoje sou um; e amanhã outro”, onde um rei e sua rainha governam com honestidade e bravura, é um indício do pensamento monarquista e anti-republicano da segunda metade do século XIX, que se colocava contra os movimentos abolicionistas e pró-República que ganhavam progressivamente espaço na sociedade. Essa é, então, uma das marcas que difere as comédias de Qorpo-Santo da literatura romântica sul-riograndense, especialmente a vinculada ao Partenon. Segundo Zilberman, os poetas membros dessa sociedade não tinham apenas finalidades literárias, e “procuraram manifestar também seu ideário de cunho liberal, às vezes até republicano, como faz Apolinário [Porto Alegre], criticando a escravatura e participando da campanha abolicionista”.<sup>94</sup> Qorpo-Santo, por outro lado, compromete-se com a defesa da monarquia, e o tratamento dos escravos nas comédias

<sup>93</sup> MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991. p. 78.

<sup>94</sup> ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 17.

segue as relações conflituosas que existem até mesmo entre os patrões. Assim, não há menções ao ideal abolicionista, mas também não há rejeição: simplesmente omite-se o assunto, o que caracteriza um desinteresse por parte do autor.

No reino idealizado por Qorpo-Santo, a justiça do rei consiste em punir os culpados por atraí-lo, ou seja, por afrontarem a lei na forma de seu governante. Porém, os apelos da rainha também são levados em consideração, devido à sua fidelidade ao rei e ao interesse que demonstra pelo bom funcionamento da instituição governamental:

A RAINHA E SUAS DAMAS (*entrando*) – Não é esta, senhor (*para o rei*), a primeira vez que, sabendo haverdes querido encadear ou condenar à morte homens a quem julgo inocentes, venho perante vós impetrar o seu perdão! Chegou ao meu conhecimento que desconfiastes da fidelidade de vossos maiores e mais sábios amigos, Henrique e Gil Gonzaga! É por estes sábios vassallos, e que tantas vezes têm ocupado os mais importantes cargos do Estado, que vos venho pedir; é a liberdade, ou a não perseguição de suas pessoas que desejo!

O REI – Bem conheço, senhora, o interesse que tomais em tudo quanto diz respeito à minha, à vossa e à felicidade do Estado que por herança ou Vontade Divina governo, ora com sábios conselhos, ora com vossas felizes lembranças, ora com as mais justas – vossas reflexões! Estais, portanto, servida, senhora, em vosso pedido. (p. 187)

Portanto, há, nessa comédia, uma dupla exaltação: primeiramente, de um modelo idealizado de justiça por parte das autoridades, zelando pelo cumprimento das leis e castigando os culpados pelas infrações; em segundo lugar, das qualidades da mulher, de forma que os dois elementos complementam-se no bom funcionamento da política. O teatro de Qorpo-Santo, dessa forma, atribui ao rei, como símbolo do governante ideal, e à rainha, representação exemplar da perfeição feminina, as características de bondade, justiça e companheirismo que deveriam servir de princípios para o bom convívio no matrimônio – no caso, entre o rei e a rainha – e para a execução do poder governamental.

Além disso, os diálogos presentes no texto são, tal como nas outras peças, representativos de um pensamento moralista, como se observa na atitude ameaçadora do rei diante do ministro que não cumprira suas ordens. Diz 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!?” (p. 183)

Outra observação pertinente acerca do caráter moralista do teatro qorpo-santense é a que se faz a partir dos papéis sociais encontrados na mesma comédia: se, por um lado, vemos um rei, uma rainha, um ministro, guardas, damas do Paço e um soldado da Guarda Imperial, por outro, no discurso do ministro, pode-se encontrar referências a uma hierarquia social que representa adequadamente a que era presenciada pelo público do século XIX, inclusive com menção à figura do presidente da Província:

Vemos por exemplo um indivíduo colocado no cargo de presidente de uma província, velho, carregado de serviços, com títulos, dignidades e mesmo exercendo outros empregos de alta importância, ter medo, senhor; não poder abrir a boca diante de um homem considerado talvez pelo povo, sem um emprego pessoal, sem mulher, talvez mesmo sem o necessário para todas as suas despesas. (p. 184)

Nessa passagem, pode-se ler que, mesmo no reino construído imaginariamente, existe um presidente da Província e indivíduos de posição social menos prestigiada, mas que, no entanto, também podem ter influência sobre as decisões do presidente. O curioso é que a explicação encontrada para tal acontecimento é de ordem religiosa: “Que quer dizer isto, senhor? Que esse sobrecarregado de cargo e dignidades humanas é zero perante este protegido ou bafejado das dignas leis Divinas.” (p. 184) Como no título da comédia, o discurso do ministro defende a idéia da transmigração das almas, ou seja, a possibilidade de alguém acordar em outro corpo, sendo outra pessoa, de posição social distinta<sup>95</sup>.

Através dessas representações, vê-se que o espaço social, nas comédias de Qorpo-Santo, é construído a partir de símbolos já enraizados no imaginário, como os lares das famílias burguesas e os papéis sociais de seus membros, as casas de comércio, o conflito entre amos e criados e as figuras do governo monárquico. Além dessas, outras referências à sociedade urbana podem ser identificadas a partir das ideologias, das visões filosóficas, das crenças e costumes, das relações de identidade e alteridade no ambiente urbano e das críticas sociais dirigidas às autoridades e aos indivíduos, que possibilitam uma leitura do espaço

<sup>95</sup> Segundo a idéia da transmigração das almas, os espíritos costumam mudar de corpos, e o que hoje é criado, amanhã pode ser rei. Para maiores detalhes, ver o Ato Primeiro da comédia “Hoje sou um; e amanhã outro”. In: QORPO-SANTO, op. cit., 2001. p. 183-187.

ocupado pelas personagens na sociedade, já que em todos esses aspectos estão presentes os valores socioculturais.

Dessa forma, o espaço urbano que se depreende da obra de Qorpo-Santo, visto na perspectiva da teoria do imaginário social, pode ser comparado a um quebra-cabeça, onde as representações, que dizem respeito aos valores socioculturais, formam, na totalidade da obra, uma figura da sociedade sul-riograndense do século XIX.

Assim, o cenário é apenas um dos aspectos a serem analisados no que concerne ao espaço urbano na obra de Qorpo-Santo, pois a sua configuração vai além das descrições físicas dadas pela rubrica do autor: inclui, também, uma cidade imaginada, que pode ser depreendida dos assuntos, da linguagem e do comportamento das personagens. São esses elementos que possibilitam investigar a organização do espaço construído imaginariamente.

Na constituição do imaginário sul-riograndense, são predominantes as referências ao ambiente rural, incorporado a esse imaginário como um elemento de ligação do homem com a terra que lhe deu origem e que, devido às adversidades do meio, fê-lo solitário e valente. Nesse sentido, a ausência da figura do gaúcho herói, arquétipo maior do imaginário romântico regional, na obra de Qorpo-Santo, é representativa de um cenário urbano onde não há lugar para esse tipo do campo, com sua vivência da natureza e seu telurismo. Além disso, no plano político, os ideais monarquistas não condizem com o federalismo e o abolicionismo dos regionalistas do Partenon Literário. Em seu ideal moralista, as peças louvam o monarca do Império, a quem todos devem servir. Por isso, em nome dele, os soldados de “O hóspede atrevido ou o brilhante escondido” resistem à tentativa de suborno de Paulo, Alberto e León para que não os prendam:

É muito atrevimento! Pensam que somos miseráveis ganhadores? Que!... Somos capazes de trair nossos deveres!? De manchar esta farda que nos foi dada por nosso Monarca?! Não; somos livres, senhores! E não nos vendemos por dinheiro! Não deixaríamos de cumprir nossa missão por considerações ou amizades, quanto mais por prata ou ouro! (p. 41)

Percebe-se, nessa passagem, que o exercício dos princípios éticos da profissão dependem do contentamento dos soldados em servir à monarquia, a qual é responsável por outorgar-lhes a farda que ostentam e simboliza sua posição de autoridade no meio social. Se o fragmento acima for posto lado a lado com o discurso crítico em relação às autoridades provinciais, como o de Enciclopédio contra o ministério que desrespeita seus “direitos de pai” e nega-lhe a reintegração em seu emprego, em “O marinheiro escritor”<sup>96</sup>, tem-se um contraste que corrobora ainda a ideologia monarquista, já que os soldados cumprem com seu dever e, ao contrário das autoridades criticadas pelo discurso qorpo-santense, respeitam a lei, que lhes é representada pela própria farda, e pela autoridade maior, do monarca do Império. No plano do imaginário, portanto, a passagem supracitada representa a legitimidade conferida pelo respeito público aos símbolos comuns do grupo social. Se as autoridades policiais da Província têm sua farda dada pelo monarca, e a sociedade considera legítimo o seu poder político, logo, através da farda, o poder de polícia dos soldados também é legitimado pelo grupo, e o monarca passa a ser aquele que determina os valores dos indivíduos na comunidade. Assim, o discurso dos soldados possui um cunho monarquista, porque esse regime de governo garante sua autoridade policial – e, portanto, sua distinção – no interior do grupo que se submete ao poder do monarca. A partir desse posicionamento ideológico presente no texto de Qorpo-Santo, observa-se um distanciamento dos moldes românticos e a constituição de um imaginário diferenciado, o que também se dará no que concerne a outros aspectos constitutivos do imaginário social presentes no teatro qorpo-santense.

A tendência monarquista das comédias é, dessa maneira, apenas um dos fatores a partir dos quais podem-se estabelecer disparidades entre o teatro de Qorpo-Santo e as peças de inspiração romântica. Se o drama romântico é centrado na personagem, e não em dimensões determinadas de tempo e espaço da peça, nas comédias de Qorpo-Santo, as

---

<sup>96</sup> As reclamações da personagem Enciclopédio, em “O marinheiro escritor”, levam-no a soluções violentas, que culminam com o castigo a chicotadas de um juiz, um escrivão e um meirinho, ao final da comédia. (Cf. QORPO-SANTO, op. cit., 2001. p. 98-100)

personagens não possuem densidade psicológica, não se desenvolvem ao longo do enredo. Pelo contrário, aparecem e desaparecem sem qualquer motivo aparente. Assim é que, na peça “O marinheiro escritor”, composta por trinta páginas na edição analisada, o elenco inclui o número de trinta personagens, sendo que algumas delas têm apenas uma ou duas falas em todo o texto. Os quadros que finalizam a comédia, então, são uma colagem de cenas em que várias personagens reclamam por seus direitos a empregados de repartições públicas. É o caso de Mitra, no Quadro Primeiro:

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

Com a representação burlesca dessas instituições, o que é, por extensão, uma crítica à burocracia estatal, o teatro qorpo-santense afirma sua tentativa de representação fiel da vida social no espaço urbano, ao mesmo tempo em que desprovê suas personagens de caracterizações particulares que digam respeito à sua personalidade, já que, sobre esses indivíduos, o leitor, ou o espectador, não possui nenhuma referência que diga respeito à sua vida passada ou futura, mas, unicamente, ao momento presente.

A intenção de representar fielmente a sociedade de seu tempo e apresentar soluções que servissem para a humanidade inteira está em toda a *Ensiqlopèdia*, como já constatara Aguiar: “O objetivo de Qorpo-Santo era a produção de uma súmula completa e fiel do comportamento humano. (...) Seu propósito era o traçado de um diagnóstico para os males da vida social – e não só daquela época – mas de todos os tempos.”<sup>97</sup> Assim, as possíveis disparidades entre as representações presentes nas peças e a visão da sociedade forjada pelo imaginário romântico, predominante na época, devem-se ao olhar que o escritor lança sobre o meio social.

<sup>97</sup> AGUIAR, Flávio. *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre: A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975. p. 65.

No meio urbano representado por Qorpo-Santo, as qualidades do indivíduo no grupo social são pautadas, primeiramente, pela moralidade. É por um código moral que se estabelece o caráter de uma personagem. No entanto, tal código não distingue os homens socialmente, de forma a conferir-lhes o respeito público. Assim é com a personagem Brás, protagonista de “Certa entidade em busca de outra”, que, mesmo detentora da “espada da justiça”, do “revólver do direito” e do “punhal da razão”, não possui legitimidade no grupo social para impor seus valores, e deve apelar para o auxílio de Satanás, que lhe oferece “as armas do poder e da vingança”. (p. 272) Isso acontece porque existem desvios no plano moral. Nem mesmo as personagens que se queixam da falta de moralidade conseguem viver conforme os ideais que defendem. Na mesma peça citada, Brás, por exemplo, reclama da falta de juízo do filho Ferrabrás, que possui várias namoradas; porém, ele é também criticado pelo filho por causa do mesmo motivo: “Ora, meu pai, sempre o senhor me está dando mões! 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.” (p. 276) Desse modo, a intenção moralizante das comédias perde seu sentido, posto que, de todas as personagens, são expostos defeitos morais, não havendo um exemplo de comportamento moralmente adequado, que se pudesse utilizar como um padrão de conduta para as demais personagens.

A distinção social entre os homens, em vista disso, deve ser conseguida por meio da profissão: os profissionais das Letras, do governo e das armas, nesse caso, ganham relevância. É o que se pode observar no discurso da personagem Ernesto, de “O hóspede atrevido ou o brilhante escondido”:

As espécies de serviço, pois, é que são diversas, e mais ou menos nobres e convenientes. As mais agradáveis e dignas, em minha opinião, são as que se exercitam com a pena, com a espada e com a palavra. Que mais alto pode subir o homem que de seu palácio dirige uma infinidade de entes seus iguais, escrevendo e mesmo em seu gabinete!? A que maior altura pode subir o que com a espada dirige os exércitos? Ou que profissão mais nobre e elevada que aquela que, com a palavra, convence, persuade e ata à cauda de seu carro de progresso, e logo depois de triunfo, milhares e mesmo milhões de indivíduos?! (p. 29)

Por outro lado, para as mulheres, é mesmo a conduta moral que lhes dá destaque no grupo social:

Quanto às mulheres, elevam-se e brilham por sua conduta moral, pela obediência, respeito e afeto para com seus pais; pelo recato e honestidade em suas maneiras e em seus vestidos, pela brandura, suavidade e encanto de sua palavra; pela escolha dos trabalhos mais delicados e dos prazeres inocentes; pelo gosto e perseverança no estudo das belas-artes, belas-letras e de tudo o mais que lhes é próprio e que pode concorrer para que sejam sociais; inteligentes, boas filhas, boas mães, boas esposas e respeitáveis senhoras. (p. 29)

No que diz respeito às profissões, o texto qorpo-santense reconhece a necessidade de haver diversas delas, donde se pode concluir que o prestígio social não é para todos: “Porque não pode haver mundo, nem haveria distinções, se fosse tudo igual. Parece que as diversidades constituem a harmonia da espécie humana.” (p. 29) Ou seja, se há valorização de algumas profissões, em detrimento de outras, isso não significa que todos devam buscar o prestígio e a distinção. A vocação para as tarefas de maior legitimidade dentro do grupo social são, pois, determinadas por uma aptidão natural, algo maior que a vontade do indivíduo, como a “nojenta imaginação” do Impertinente, de “As relações naturais”, que não lhe permite sair de casa porque os pensamentos levam-no a escrever. (Cf. p. 163)

Nesse aspecto, tanto pelas profissões masculinas quanto pela conduta moral feminina, o teatro de Qorpo-Santo aproxima-se, até certo ponto, do imaginário romântico, pois o canto dos poetas regionalistas também tende a exaltar a bravura das armas sul-riograndenses na Revolução Farroupilha, bem como as virtudes femininas. Porém, o que merece destaque, nas comédias de Qorpo-Santo, é mesmo o trabalho da escrita, com o qual existe, certamente, uma identificação da parte do próprio autor. Na Explicação que introduz a peça “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”, Qorpo-Santo traça um perfil do protagonista, reproduzindo a tal ponto os dados biográficos deixados na *Ensiqlopèdia*, que é quase impossível pensar em outra personagem que não o próprio autor. Nessa *Explicação*, pode-se ler um pouco da magnitude conferida pelo dramaturgo a si mesmo e ao trabalho de escrita que realizava:

Produziu admiravelmente sobre todos os assuntos, revelando em sua vida, em suas obras, em seu procedimento, em tudo finalmente patriotismo jamais visto; e os desejos, os sentimentos, as conquistas as mais nobres, altas e sublimes, por tudo quanto tende ou pode fazer a felicidade não só deste ou daquele torrão, mas da humanidade em geral. (p. 45-46)

Esse valor, que é conferido ao trabalho da escrita atrelado à própria valorização, é, também, representada em outras peças. Em “A impossibilidade da santificação”, a personagem de nome C-S., numa referência implícita ao próprio autor, corrobora o prestígio social das profissões ligadas à escrita, à política e às armas: “Era entretanto o que mais me convinha para completar o meu destino sobre a Terra – grande... ou sábio, forte e poderoso – pela pena, pela palavra e pela espada!” (p. 55)

Logo, pode-se afirmar que, enquanto no imaginário sul-riograndense já estão presentes os feitos bélicos e as virtudes do homem do campo que luta em defesa do pampa, o teatro de Qorpo-Santo preocupa-se, antes, em exaltar o trabalho da escritura, o que confere magnitude ao papel do homem de Letras, personificado nas peças como um *alter ego* do autor.

No entanto, pelo texto qorpo-santense, é paradoxal a relação entre o posicionamento crítico do escritor e o comportamento, a seu ver, imoral, da sociedade em que vive. Ele deveria ter maior prestígio social que os comandantes dos exércitos, o que, talvez, explique, na percepção do autor, a possibilidade de, em seus delírios, ele dar conselhos a Napoleão III, e a ter, inclusive, uma visão superior de si mesmo com relação àquele. Luiz Antonio de Assis Brasil também caracterizou a suposta megalomania de Qorpo-Santo, ao representá-la no romance *Cães da província*, inspirado na vida do escritor:

Quando Inesperto bateu à porta do quarto, Qorpo-Santo recém havia reencetado uma de suas longas discussões com Napoleão III. Sobremodo hoje o Imperador está impaciente com a demora em ver delineada sua glória futura, sem garantias de que não acabará em Santa Helena:

– O senhor sabe como foi que o primeiro Napoleão morreu? toda Humanidade sabe: distante dos amigos, atraído por Maria Luísa, num quarto cheio de goteiras.  
– Mas voltou recoberto de glória à sua França – diz Qorpo-Santo, enojado com a ignóbil persistência do monarca, que não tivera o pudor de acordá-lo em meio ao sono.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Cães da província*. 6. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. p. 149-150.

O que se vê, porém, é que a sociedade não segue seus ensinamentos. Sua legitimidade dentro do grupo social é quase nula: seu apreço só é conferido pelos personagens-escritores, que louvam o próprio trabalho, e por alguns poucos representantes de uma sociedade idealizada, como o rei e o ministro de “Hoje sou um; e amanhã outro”. Eis como o ministro refere-se ao descobridor da transmigração das almas<sup>99</sup>, um escritor que vive em Porto Alegre: “Um homem, senhor, predestinado sem dúvida pelo Onipotente para derramar esta luz divina por todos os habitantes do Globo que habitamos.” (p. 185) E, após a descrição que o ministro faz do escritor, o rei, impressionado, encomenda um retrato do mesmo.

Portanto, nas peças, pode-se interpretar que o escritor é o profissional que deveria interferir amplamente nos destinos do universo, mas que, devido à falta de legitimidade no meio social, é condenado a viver em um grupo que não se organiza por seus ideais moralistas. Por isso, o coletivo sofre duras críticas por parte desse indivíduo, que vê seus desvios morais e denuncia-os em suas escrituras.

Ter-se-ia, então, numa perspectiva mais ampla, que abarcasse todo o espaço social representado pela obra, uma negação da autoridade legitimada pela voz do autor. Existem, no interior das comédias, dois discursos contraditórios: o do personagem-escritor que exalta a importância do seu próprio papel no destino da humanidade, e o dessa humanidade que não segue seus preceitos morais, mas vive de acordo com seus instintos, de forma desordenada, e que, em sua desorganização, convive no mesmo grupo social daquele. Isso explica por que o discurso dos protagonistas de muitas das peças, espécies variadas de *alter ego* do autor, tende à crítica dos valores da sociedade em que vive, pois, não cumprindo com o que, na sua visão, são deveres morais, impedem a personagem de vislumbrar a organização social pretendida.

Desse modo, esteticamente, as peças constituem uma sucessão de atos sem coesão: trata-se de um discurso fragmentado, que representa uma sociedade desgovernada, construída pela imaginação de Qorpo-Santo e contemplada pelos olhos das diversas faces de *alter ego* do

---

<sup>99</sup> Ver nota nº 96, na página 63 desta dissertação.

autor. Esse olhar fragmentado do protagonista é, também, uma espécie de autor das peças, com seu modo de ver o ambiente social, que ordena, ou antes, que representa a desordem do mundo que vê, conforme o vê. Assim, o espaço social, da maneira que é representado na obra de Qorpo-Santo, é condicionado pelo discurso ideológico das personagens principais.

O olhar representativo de um mundo em desordem é o principal elemento de diferenciação do teatro de Qorpo-Santo, no que diz respeito ao imaginário social da época e do local onde as peças foram escritas. O que essas personagens vêem não é uma democracia onde patrões e empregados convivem harmoniosamente, mas sim um ambiente urbano em que as disputas de poder travam-se dentro dos lares, e onde as agressões físicas tomam espaço como uma forma de opressão por parte dos patrões e de tentativa de libertação por parte dos empregados. Porém, essa libertação é vista com maus olhos, pois ela não se apresenta como uma maneira de adquirir igualdade de direitos, mas, ao contrário, como um modo que os empregados possuem de se tornarem patrões e adquirirem o direito de também oprimir. É o que se observa, por exemplo, na comédia “Um assovio”, onde o empregado Gabriel Galdino, após adquirir os direitos de patrão devido ao casamento de sua filha com quem antes fora seu amo, passa a comportar-se de maneira indecorosa e lúbrica com as empregadas. E é Fernando Noronha, o antigo patrão e, agora, seu genro, quem o repreende:

Oh! Senhor Gabriel Galdino, isso não é coisa que se faça às escondidas de alguém. Eis porque não há criados que queiram servir-nos. *(Com força.)* Isto envergonha! Envergonha e faz afastar de nós todos os criados e criadas que há em toda esta cidade! É esta a décima oitava que para aqui vem; e que não tardará a deixar-nos! Se o senhor não mudar de comportamento, estamos todos perdidos! Teremos em breve de nos servirmos com as nossas próprias mãos! (p. 262)

Essa repressão ao comportamento de Gabriel, feita por seu antigo patrão Fernando não é, então, somente parte de um simples discurso moralista da personagem, mas uma tentativa de resguardar um direito que só a ele pertencia, e que agora deve dividir com o ex-empregado, que é, nesse momento, também patrão. Isso ameaça a legitimidade de sua posição social, já que, pela subversão da relação patrão-criado dada pelo casamento de Fernando com sua filha

Esméria, Fernando perde o poder simbólico de sua posição social dominante dentro do ambiente familiar.

Porém, mesmo que por atitudes individuais, há uma tal conquista de espaço por parte dos criados dentro do grupo social que, em certos casos, obriga os patrões a agradá-los para obterem o seu respeito. É o que se vê na comédia “Um parto”, onde, após as lavadeiras colocarem um carrapicho na calça de Galante, este é aconselhado por Ruibarbo a, além de pagar pelo trabalho, agradá-las com elogios, a fim de que seja por elas bem tratado:

RUIBARBO (*andando*) – Como as lavadeiras não te hão de fazer dessas se tu não lhes pagas a lavagem e o engomado da roupa como elas desejam!

GALANTE – Essa é boa! Essa é bem boa! Essa ainda é melhor!... Ainda ontem paguei seis mil e tantos réis e dizes que eu não pago!?

RUIBARBO – Mas não é assim que elas querem!...

GALANTE – Pois de outro modo não sei. Não o entendo. Eu sou inglês, e inglês de muito boas raças! Portanto, não vivo... vivo de mistérios.

RUIBARBO – Pois és um tolo. Estuda a lavadeira, faz-lhe elogios, mostra-te a ela afeiçoado e verás como ela te trata, te lava, te goma admiravelmente! (p. 316-317)

O oposto, no entanto, não se faz presente nas comédias: embora os empregados também tenham um comportamento interesseiro, que os faz querer adquirir vantagens do serviço que executam, não se encontram nas peças, em nenhum momento, formas de adulação aos patrões. Pelo contrário, alguns deles chegam a desafiar a sua legitimidade. Basta lembrar o caso de Gabriel Galdino, o criado de “Um assovio”, bem como de Barriôs, de “Mateus e Mateusa”, o qual apresenta o discurso moralista ao final da peça:

Eis, senhores, as conseqüências 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! (p. 159)

Nesse último aspecto, existe uma transgressão da estrutura patriarcal. O discurso das comédias de Qorpo-Santo, apesar de sua tendência a conservar os valores morais da sociedade contra as rupturas promovidas pelo descumprimento das leis, acaba revelando a possibilidade de manipulação das posições sociais pelos indivíduos, de forma que eles tenham uma relativa

mobilidade social, desde que saibam utilizar os meios disponíveis, e nem sempre moralmente aceitos, para esse trânsito entre as classes.

Com relação ao imaginário romântico, há, então, um dado novo. No Romantismo, a estrutura social é fixa. A única possibilidade de ascensão social, no meio urbano do século XIX, é reservada à burguesia, através dos estudos acadêmicos. Segundo Nelson Werneck Sodré,

não é verdade que, em conjunto, o curso jurídico tenha permitido a ascensão de elementos inferiores na escala social. Permitiu, sim, a adesão dos elementos da burguesia, que encontraram no canudo, no título, no anel de grau, o timbre de enobrecimento que buscavam, e que o casamento tantas vezes coroou.<sup>100</sup>

Não havendo mobilidade social, os criados relacionam-se com os patrões por meio de um discurso submisso, pois a autoridade sobre as relações reside no poder de organização do ambiente privado conferido à aristocracia. Mesmo as amizades e os relacionamentos amorosos somente ocorrem entre membros da mesma classe. Conforme Sodré,

cada grupo vivia no ambiente de sua classe, e nele é que se realizavam os casamentos. A vida de família, mais aberta nos centros urbanos, permitia as festas, o convívio, tudo o que vai ficar representado, sem suma, nas páginas dos romances do tempo. Nessas festas, nesses salões, é que se encontravam os elementos da mesma classe, a moça casadoira e o estudante – justamente os elementos mais numerosos do público de então.<sup>101</sup>

Diferentemente dessa hierarquia social fixa, que exige dos empregados uma postura submissa, os criados, nas comédias de Qorpo-Santo, reclamam constantemente do trabalho e não hesitam em utilizar os meios disponíveis para a ascensão social, ou, ao menos, para a fuga à submissão, como Luduvica, que investe com um punhal contra os patrões, em “Um assovio”, precisamente a peça que tem como cenário a cidade de Paris, espaço de insurreições proletárias na mesma época da escritura das comédias.

Já em “As relações naturais”, o criado Inesperto reivindica a sua autoridade sobre a organização da casa:

Ou hei de deixar de ser criado desta casa, ou as coisas hão de conservar-se nos lugares em que eu arrumo! São honras que a ninguém eu cedo... O que porém é mais notável

<sup>100</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 206.

<sup>101</sup> *Ibidem*. p. 206.

é que, além de me não respeitarem, nem obedecerem, não me pagam também nem a quinta parte dos salários comigo contratados! Mas nada me hão de ficar a dever! Quando me retirar, hei de levar o dobro do que houver licitamente ganho afim de que me paguem os prêmios, pois não estou resolvido a perdê-los! (p. 172)

Nessa peça, porém, a subversão dos papéis e posições sociais dá-se pela tomada da esposa do amo, que é, assim como o criado, criticada pelo patrão. Faz-se, então, uma representação da união dos oprimidos contra o poder opressor que, inutilmente, tenta manter a sua autoridade no ambiente familiar, ainda que a mulher seja vítima do desprezo do próprio criado:

MALHERBE – Tu, teu criado e tuas filhas não são entes da espécie humana. São malditas feras que aqui habitam para flagelar-me! (*Para ambos:*) Fora daqui! Se demoram, pego em tudo isto (*agarrando as mesas*) e penduro quais rosários nas cabeças de vocês dois!...

MARIPOSA (*para o criado*) – Sabes o que convém fazer: é safarmo-nos! O homem hoje está resoluto a matar, ou mostrar-nos que é senhor desta casa.

INESPERTO – Diz bem, minha ama: vamos nós saindo em boa paz! (*Enfia o braço na ama.*) É melhor velha, feia, má, que nenhuma! (*Abanando com a mão.*) Adeus, senhor estúrdio! Adeus, até mais ver! (*Saem.*) (p. 173)

Outra arma dos empregados diz respeito aos segredos dos patrões, como observado em “Um assovio”, onde o criado Gabriel Galdino é instado pelo amo a silenciar sobre a existência de certa parteira, que prestara serviços ao patrão, fato que é utilizado por Gabriel como um elemento de chantagem:

FERNANDO (*batendo-lhe na boca*) – Ó diabo! Não descubras esse segredo! Senão, são capazes os amigos dela de me porem na cadeia!

GABRIEL (*à parte*) – Por isso é que muitas vezes eu chupo-lhe o dinheiro, e faço de amo! Tem segredos, que eu sei; e que ele não quer que sejam revelados! (p. 256)

Ainda em “Um assovio”, é interessante a postura da criada Luduvica, quando, em vez de coser as roupas de Garrett, amigo dos patrões, insinua que as suas próprias roupas teriam prioridade: “Não tenho tido tempo nem para coser os meus vestidos, quanto mais a sua roupa!” (p. 263)

Portanto, os criados das comédias de Qorpo-Santo são indivíduos conscientes de sua exclusão do poder de organizar, segundo seus interesses, o meio em que vivem, e tentam conquistar seu espaço na sociedade, apesar de serem conduzidos pelos mesmos anseios da classe dominante. São indivíduos que estão sempre em busca da mobilidade social e, para

tanto, não hesitam em subverter os códigos morais e as leis que regem o grupo social. Seriam párias por sua má conduta se, como eles, não se comportassem também os membros da classe dominante, aspecto que legitima sua conduta perante seus iguais. Ou seja, como os patrões, os empregados também têm interesses próprios e tentam defendê-los de maneira, às vezes, considerada imoral pela intenção moralizante que subjaz às peças. Porém, a partir disso, essa imoralidade passa a ser o código de comportamento preferencialmente admitido para os criados, já que, adotando tal modelo de conduta da classe dominante, podem vislumbrar a única possibilidade de ascensão dentro da estrutura social.

A possibilidade de mobilizar-se socialmente, que só se concretiza a partir do enfrentamento entre os indivíduos das diferentes classes, impede que o sentimento romântico se desenvolva dentro das peças. As personagens não poderiam adotar uma conduta melancólica ou escapista, como a dos poetas sul-riograndenses que publicavam seus textos na revista *O Gualba* dez anos antes da escritura das peças de Qorpo-Santo. Não existe, no texto qorpo-santense, lugar para a contemplação, o sentimentalismo ou a tristeza. As personagens, ao contrário, são vigorosas e reagem às provocações do meio conforme seus interesses particulares.

Assim é que, na peça “Eu sou vida; eu não sou morte”, o que dá direito à mulher é o ato da conquista, e não o casamento legal, como diz a personagem Linda ao marido abandonado: “Não quer acreditar que não há direito, que ninguém faz caso de papéis borrados, que isso são letras mortas, que o que serve, o que vale, o que dá direito é a aquisição da mulher!? Que quem se pega com uma, essa tem, e tudo o que lhe pertence?” (p. 200-201) A isso, Lindo, seu novo namorado, completaria: “O que sei é que as vontades são livres, e que por isso cada qual faz o que quer!” (p. 205) Seguindo esses mesmos preceitos, da vontade como força maior diante da falência do direito, Japegão, o marido, usa da espada para defender seu interesse: “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!” (p. 205)

As personagens de Qorpo-Santo, então, em vista da certeza da impunidade civil e religiosa, não têm receio de fazer uso de quaisquer métodos para a defesa de suas vontades: são enérgicos, em vez de contemplativos; violentos, em vez de apáticos; revoltados, em vez de conformados.

Dessa forma, na obra do dramaturgo, os aspectos que constituem o imaginário romântico, embora permaneçam no ideário e nos costumes da gente do meio urbano, ganham novas configurações com as mudanças no espaço criadas pelo processo de industrialização e com as influências das modas criadas na Europa e no Rio de Janeiro. Trata-se, pois, de um imaginário em transformação.

Porém, essas transformações somente são encontradas na análise formal da obra, pois as leis, a moral e a religião exigidas por Qorpo-Santo eram constantes na literatura do Romantismo, como se pode observar na figura mítica do cavaleiro medieval, presente nos romances românticos europeus. As comédias qorpo-santenses, portanto, mantêm uma dupla relação com o imaginário dessa literatura: por um lado, há a inovação na representação da sociedade, incluindo o vocabulário e as personagens; por outro, há a tentativa de restabelecer valores que estão sendo perdidos pelo grupo social.

Por isso, no nível da personagem, os símbolos que constituem o imaginário romântico são parodiados nas comédias. Na peça “Um assovio”, uma das personagens chama-se Almeida Garrêde ou Garrett, em referência explícita ao romântico português Almeida Garrett. Em outro caso, as já citadas personagens regionalistas de “O marido extremoso ou o pai cuidadoso”, e mesmo os costumes regionais, são representados de forma caricata. O herói sul-riograndense ganha, então, atributos que não condizem com a sua condição no imaginário do grupo social. Essa dessacralização do mito pode ser encontrada no discurso da personagem identificada como Uma Escrava:

É assim que esta cambada faz! Comem. Bebem. Sujam tudo como porcos no chiqueiro e depois está a gente aqui tendo trabalho para arrumar e limpar isto. (...) Olhem como eles deixaram as camas! Parecem ninhos de galinha choca. Cruzes! Cruzes como semelhantes demônios. (p. 231-232)

O morador do campo, caracterizado como o peão de estância da região da Campanha sul-riograndense, é depreciado, primeiro, por sua representação grotesca, mas também pela tipificação de sua linguagem e de seus costumes, como uma forma de menosprezo à figura mítica do gaúcho presente na literatura oral da Província e, alguns anos mais tarde, revisitada pelos poetas do Partenon Literário. É o que se pode observar nessa passagem de um diálogo entre os participantes do baile:

UM DOS DANÇANTES (*a quem se oferece um mate*) – Ora venha de lá esse chimarrão! (*Tomando.*) Está mesmo como uma língua de chimango.  
 OUTRO – Eu quando me abraço com um gorducha como esta! (*Abraçando-a.*) Não me lembro de mais nada neste mundo!  
 OUTRO – É puca mano Juca! Se ele não andasse recolhendo as vacas do gado manso, quantos esporaios não daria aqui na tia Tubina, arrastando-lhe a roseta pela saia!  
 OUTRO – E o Antônio ainda não chegaria com a eguada do Potreiro Velho? Eh, puta diabo! Faz-me uma falta pras embigadas! Mas, já que ele não veio, dou na tia Maria (*bate com os pés; arrasta as chilenas e dá uma embigada em uma das mulheres que fica em frente*). (p. 230-231)

Essa representação que deprecia o morador do campo, também encontra seu correspondente na pintura grotesca que é feita dos indivíduos urbanos. Eis os adjetivos atribuídos a Mateus pela esposa Mateusa, da peça “Mateus e Mateusa”: torto, mentiroso, ladrão, namorador, feio, mau, velho, rabugento, fedorento e atrevido. Além disso, em uma metáfora de cunho sexual, Mateusa chama-o de “carneiro velho e já sem guampas”. (Cf. p. 145-159) Vê-se, assim, que a ridicularização da personagem do campo não serve, no teatro qorpo-santense, para engrandecer o indivíduo urbano, mas somente para um efeito cômico que pretende ironizar o comportamento da sociedade em geral, e que inclui, em seu repertório de galhofas, o morador da região de fronteira com o Prata.

Desse modo, o homem rural não serve como modelo de alteridade, embora alguns de seus valores sejam reconhecidos como próprios pelo indivíduo citadino. É um referencial

identitário, inspirado pelo mito.<sup>102</sup> Conforme Pesavento, Porto Alegre, “em sua origem, identifica-se com a história da região”<sup>103</sup>. Assim, os valores do morador da fronteira serviriam também como elementos da identidade do indivíduo urbano, de maneira que “o conflito militar fronteiriço iria fornecer o referencial de contingência para a formulação de uma identidade regional, calcada nos valores da guerra, da honra, da bravura e construída em torno do seu personagem símbolo, o gaúcho”<sup>104</sup>.

Esses valores não são criticados nas comédias de Qorpo-Santo, mas, ao contrário, exaltados. É por isso que o rei, para defender sua nação, em “Hoje sou um; e amanhã outro”, parte para a guerra com sua capa de general, brandindo a espada pela honra da pátria:

Quando o inimigo audaz se atreve a insultá-la, quando pode tudo gemer, se o rei fraquear, não deve ele reflexionar sobre as conseqüências; tem uma única resolução a tomar: ligar-se ao povo, ao Estado e à nação; identificar-se com eles, como se fosse 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! (p. 189)

Entretanto, a identidade precisa da alteridade para existir, pois, pela diferenciação do outro, elemento exterior ao grupo social, os membros pertencentes ao grupo podem unir-se em torno de símbolos comuns. Para isso, é preciso que a sociedade mantenha, no âmbito do imaginário, representações simbólicas do que lhe é estrangeiro. Da mesma forma, através da manifestação dos símbolos comuns do grupo social, este afirma sua unidade e diferenciação frente ao outro. Para Bourdieu, “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”<sup>105</sup>.

Para as personagens de Qorpo-Santo, a alteridade sobre a qual o grupo fixa seus elementos identitários é estabelecida a partir de outras referências, mormente sobre as figuras

<sup>102</sup> O mito, nesse caso, serve como uma tentativa de explicar a origem dos indivíduos que transitam na cidade, mas que não provêm dela. Segundo Mircea Eliade, “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 11). Através da identificação do homem urbano com o mito de cunho rural, a cidade tende a reproduzir os valores associados à figura mitológica do gaúcho, habitante do campo, como se fossem seus desde tempos imemoriais.

<sup>103</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 246.

<sup>104</sup> Ibidem. p. 247.

<sup>105</sup> BOURDIEU, op. cit., p. 118.

do imigrante e do estrangeiro. Assim, se as comédias revelam um nacionalismo que inclui o valor da bravura em defesa da pátria, a representação positiva do brasileiro leva à depreciação do elemento estrangeiro, o que se observa nessa passagem da comédia “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”, em que a personagem C-S. afirma, sobre as mulheres que ele diz que o provocam e roubam: “Se eu não soubesse que eram brasileiras, diria... e quem sabe se têm raça de algozes!?” (p. 54) Essa depreciação revela uma tendência racista, que classifica as pessoas de boa ou má índole conforme as raças. No entanto, é um discurso que engana a si mesmo, já que a personagem sabe que as mulheres de que fala são brasileiras.

Outro caso, porém, é a do adjetivo “judeu”, amplamente utilizado nas comédias como forma de ofensa, conforme se pode observar em “Certa entidade em busca de outra”, na qual ele é aplicado ao próprio Satanás, quando este tranca o protagonista Brás no quarto: “Satanás! Satanás! Ó diabo! Trancaste-me a porta!? Judeu!” (p. 274) No entanto, seu uso também é destinado aos empregados, sem que isto seja relacionado com a sua origem ou religião, mas, somente, como um modo de depreciação. Em “Um assovio”, o adjetivo é utilizado em meio à reclamação que Fernando faz de seu então criado Gabriel Galdino, que afirmava ter comido demais:

FERNANDO – Então, Galdino! Encheste o teu pandulho desde (*bate-lhe na bunda, que é também formidável, e na barriga*) esta extremidade até esta...!

GABRIEL – Ai! Ai! Seu diabo! Não sabes que ainda não botei as páreas, do que pari por aqui! (*Apalpa a bunda.*)

FERNANDO – E, entretanto, de mim não te lembrastes, judeu! Vai me buscar uma xícara, anda! (p. 256-257)

Já em “As relações naturais”, o criado Inesperto é quem, desse modo, dirige-se ao patrão: “Vá-se embora daqui para fora, senão... o matam, seu Judeu Errante!” (p. 172) Entretanto, a esposa do amo fala da mesma maneira a respeito de Inesperto: “Ih!... Que espalhafato fez o Judeu hoje!” (p. 172) Fato importante é que a imigração judaica no Rio Grande do Sul só seria iniciada quase meio século depois da escritura das peças, com a

fundação da Fazenda Filipson perto do município de Santa Maria, em 1904.<sup>106</sup> O judeu que a obra freqüentemente refere não é, pois, o imigrante ou o religioso, mas é o mito do judeu errante, sem pátria, que é reconhecido publicamente como usurário. Trata-se, desse modo, de um preconceito cristalizado através dos séculos, e que é reforçado por Qorpo-Santo através da representação do mito em suas peças.

Há também passagens que nos remetem ao prestígio que o morador da cidade tem dentro do grupo social, em detrimento do valor do homem do campo, como se pode ver em “O marinheiro escritor”:

TITO – O senhor está enganado! Não vê aqui as Armas Imperiais? Acolá os  
reposteiros? Ali os editais? Em sua frente o livro-mestre ou da porta? Ou o senhor é  
da roça!? (p. 92)

Nesse caso, Tito atribui o desconhecimento dos elementos institucionais presentes no cenário urbano a uma possível origem rural do interlocutor Lávio. Mais forte é a distinção entre o habitante da cidade e o habitante do campo nesta passagem de “Dois irmãos”, em que a própria rubrica do autor parece legitimar a distinção do indivíduo citadino através do vocábulo “urbanidade”, usado como sinônimo de refinamento, polidez: “Põe os cacos em cima de uma mesa. Dirige-se a uma senhora e pede-lhe o leque com que se abanava. Seus pedidos são feitos com a maior urbanidade”. (p. 112)

Todavia, quando Qorpo-Santo escreve essa rubrica, está indicando o comportamento da personagem Quadrado que, segundo o texto, “aprendeu a arte de tudo quebrar e nada endireitar” (p. 112), ou seja, a palavra “urbanidade”, nessa passagem, tem um efeito irônico, já que, mesmo com seu refinamento aprendido em meio à sociedade urbana, sendo ele um homem “há pouco vindo da Europa... dos Estados Unidos” (p. 112), Quadrado não aprendeu a consertar as coisas que destrói. Até mesmo o nome da personagem é significativo de que ela

---

<sup>106</sup> Na segunda metade do século XIX, no Rio Grande do Sul, havia já um pequeno número de judeus alemães e franceses (alsacianos). No entanto, a imigração de forma organizada só se iniciou em 1904, com a chegada do primeiro grupo de judeus para Filipson, através da Jewish Colonization Association (JCA). (Cf. EIZIRIK, Moysés. *Aspectos da vida judaica no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul, 1984.)

não possui refinamento, não é polida em suas maneiras, como conviria a um indivíduo que viajou à Europa.

O indivíduo urbano, pois, não é prestigiado no teatro qorpo-santense. Como se viu anteriormente, no nível da representação, não há diferença entre a pintura grotesca que se faz dos indivíduos da cidade ou do campo. Há uma diferenciação, no entanto, que é conferida pelas próprias personagens, e pela rubrica de Qorpo-Santo, o que leva a crer que o prestígio do habitante urbano é mostrado nas peças somente como uma tentativa de representação do pensamento corrente nessa sociedade. Pode-se dizer, então, que, somente em um segundo plano de representação, que envolvem o autor e as personagens, o habitante do meio urbano tem maior prestígio que o homem do campo. Por sua vez, não se pode afirmar que a obra em si valorize mais aquele do que este, pois, num primeiro plano, todas as personagens, sejam rurais ou citadinas, recebem o mesmo tratamento cômico e são construídas conforme uma mesma intenção de crítica à sociedade do século XIX.

Há, portanto, no teatro qorpo-santense, duas formas de representação. A primeira parte do olhar do escritor, e pode ser observada na fala das personagens que funcionam como *alter ego*, sejam elas o C-S. de “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”, onde se pode reconhecer a alteridade pelo nome da personagem; o criado Barriôs, com seu discurso moralista em “Mateus e Mateusa”; o Impertinente, de “As relações naturais”, com suas queixas sobre o trabalho da escrita; ou mesmo nas referências que se vêem à pessoa de Qorpo-Santo, conforme se observa em “Hoje sou um; e amanhã outro”, quando o Ministro fala com entusiasmo das idéias de certo morador da Província de São Pedro.

Em outro nível de representação, no entanto, vêm-se os pensamentos e emoções de uma sociedade, numa intenção deliberada das comédias de mostrar o comportamento de indivíduos sem atributos psicológicos, sem passado nem futuro, e sem planos maiores que a satisfação de seus instintos. Nesse aspecto da representação, homens e mulheres possuem responsabilidades diversas no meio social, patrões e empregados convivem como se as

hierarquias estivessem a ponto de serem abolidas, e a identidade das pessoas no meio urbano oscila entre o desprezo por sua origem rural e o anseio de urbanidade, visto como exemplo nas metrópoles brasileiras e européias. São ovelhas merinas que se comportam como feras malditas, em um espaço caótico, onde a expressão do indivíduo dentro do agrupamento urbano nunca ultrapassa os limites de um ato de comédia, e a identidade só se constrói por papéis sociais, mormente familiares, exercidos na relação com outros indivíduos, com existências igualmente limitadas.

Dessa forma, a obra dramática de Qorpo-Santo dá voz a sentimentos presentes no imaginário social que não são aproveitados pela literatura romântica. O que o texto qorpo-santense revela do imaginário urbano é assustador aos olhos do habitante das cidades, por isso sua obra foi rejeitada pelos leitores de sua época, e não apenas ignorada. A possibilidade de que as relações sociais e familiares sejam subvertidas pelo comportamento audaz de mulheres, filhos e empregados faz surgir um receio de desordem na coletividade. Na prática, essa ameaça colocaria em crise o valor das crenças nas instituições, além de negar a legitimidade do poder público, que, para Qorpo-Santo, não é exercido para o bem da sociedade, mas apenas conforme o interesse das autoridades. As relações de identidade em torno dos papéis sociais definidos também seria rompida, já que existe, na obra, a contestação, por um discurso insultuoso dos criados, da posição mandatária dos patrões, de forma que estes já não poderiam ser identificados como tais pela sociedade. Em suma, o que se lê no teatro de Qorpo-Santo não é algo alheio àquele imaginário social representado pela literatura romântica. É uma outra face do mesmo imaginário, embora destoe dos ideais de construção de um simbolismo nacionalista de cunho romântico. No modo de representação qorpo-santense, a estrutura social não se altera, mas o teor moralista do texto idealiza uma sociedade em que os valores românticos de coragem e lealdade funcionariam.

## 2.2 A família ou o rebanho de feras malditas

No teatro, as personagens só existem por suas ações no meio social, já que a própria natureza da representação no palco reside na ação. É o universo dos indivíduos em suas relações que constrói e transforma o espaço social da obra dramática, sempre conduzido pelo imaginário do grupo. Segundo Pesavento, “o imaginário, como sistema de idéias e imagens de representação coletiva, teria a capacidade de criar o real.”<sup>107</sup> Portanto, o espaço representado nas comédias de Qorpo-Santo não está apenas nos elementos físicos descritos pelas personagens, mas também, e principalmente, nos modos de pensar e sentir dos indivíduos que atuam, coletivamente, sobre o meio.

Se a ação das comédias analisadas se desenvolve, predominantemente, nos ambientes privados, a família tem uma importância nas peças que não deve ser negligenciada pela pesquisa sobre o imaginário social. Além disso, para a compreensão do imaginário, a estruturação familiar e as relações que se estabelecem nos ambientes privados são de vital importância no modo como os indivíduos se situam dentro do espaço social, assumem papéis e projetam suas expectativas de agir sobre o espaço. Segundo William J. Goode,

em todas as sociedades conhecidas, quase todos os indivíduos vivem enredados numa trama de direitos e obrigações familiares chamados relações inerentes ao papel. (...) Para alguns, entretanto, tais obrigações são incômodas e eles não se preocupam em usufruir as vantagens que lhes são de direito.<sup>108</sup>

Nessa perspectiva, os papéis desempenhados pelas pessoas que participam do convívio familiar são dados importantes para que se possa ter acesso aos componentes desse imaginário, já que cada um dos papéis representados expõe um modo singular de ver o espaço e de atuar sobre ele. Também deve-se observar como são vistos esses papéis sociais por outras

<sup>107</sup> PESAVENTO, op. cit., p. 8.

<sup>108</sup> GOODE, William J. *A família*. Trad. Antônio Augusto Arantes Neto. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1970. p. 11.

personagens e pelo autor, na forma de *alter ego*, para que se possa montar um quadro das relações que se estabelecem socialmente no enredo das comédias de Qorpo-Santo.

O modelo de família que subsistia na Província durante o Império pode ser depreendido do que era vigente no período do Brasil Colônia. Segundo Mary Del Priore, essa família

apresentava algumas características similares a de outros setores da sociedade. Elas podiam ser extensas – englobando familiares, agregados, parentes pobres ou solteiros, filhos, bastardos e concubinas – ou monoparentais – em que havia apenas um dos membros do casal, em geral viúvas que viviam com os filhos e irmãos solteiros.<sup>109</sup>

O primeiro traço que pode ser observado nas comédias é a decadência de um modelo de família patriarcal oitocentista.<sup>110</sup> Os homens já não possuem tanto poder de comando das relações familiares e, mesmo, da conduta de seus parentes próximos, quanto gostariam. Ao contrário, são enfrentados verbal e fisicamente por estes, que promovem uma transgressão da legitimidade de seu poder controlador. Em “Mateus e Mateusa”, o questionamento é apresentado por meio da discussão entre os esposos, que inclui um repertório amplo de ofensas e violências físicas, e que abre espaço para que a mulher denuncie a dominação que sofre em relação ao poder patriarcal, através das virtudes que lhe são cobradas. Expõe-se, a partir disso, uma vontade de fugir dessa situação: “Sim, se eu não fosse desde a minha mais 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!” (p. 148)

Em “Certa entidade em busca de outra”, é o protagonista Brás quem se queixa dos insultos promovidos no ambiente privado. Numa fala em que ele começa reclamando das

<sup>109</sup> DEL PRIORE, Mary. *A família no Brasil colonial*. São Paulo: Moderna, 1999. p. 38.

<sup>110</sup> O conceito de família patriarcal aqui adotado é o que consta no Dicionário de Sociologia da Editora Globo: “tipo de família governada pelo pai, ou, na antiga Roma, pelo chefe varão mais velho: o patriarca.” (DICIONÁRIO de sociologia. Porto Alegre: Globo, 1961. p. 129.) Dessa maneira, entende-se a família patriarcal diferentemente de Morgan, que a define como aquela fundada “sobre o casamento de um só homem com diversas mulheres” (MORGAN, L. H. A família antiga. In: CANEVACCI, Massimo (org.). *Dialética da família: gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 57.)

atitudes dos familiares, a personagem acaba, assim como Barriôs, de “Mateus e Mateusa”, culpando as autoridades da Província pela má conduta de seus parentes:

Quem diabo está nesta casa!? (*Muito admirado.*) Por um dos reposteiros vi aqui o 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! Oh! Esse, nem por sombras me quer aparecer ou eu pude ver! Bárbaros! Assassinos! Traidores! Que tudo me roubam! Comem como burros, como cavalos, e depois querem que eu trabalhe para sustentá-los! Infames! Poluem a honra das famílias! Divorciam esposos para massacrá-los e a seu gosto fruírem seus bens! Escravizam em vez de libertarem... Hei de lançar por terra tão indigno governo! (p. 271)

O ápice dessa crítica à crise dos valores da família tradicional é encontrada na comédia “Dois irmãos”, em que Antônio procura por seu irmão Pedro, o Marinho. A peça inicia com Antônio perguntando a José se este conhece Pedro, seu irmão de sangue. A negativa de José não causaria espanto, porém, se, na mesma cena, Antônio, falando a Manuel, não se referisse a um José como sendo também seu irmão, e que deixa o leitor em dúvida se é o mesmo José que está em cena: “De onde vieste? Não viste por lá o meu irmão José?” (p. 104)

Antônio e José não se tratam de modo fraternal. Pelo contrário, agridem-se com puxões no queixo e no nariz, o que serve ao efeito cômico, mas que, ao mesmo tempo, distancia as duas personagens no que diz respeito à cordialidade idealizada de uma família modelo. Ou seja, no caso desse José ser irmão de Antônio, a representação tem como objeto a violência no ambiente familiar. Além disso, o próprio fato de os irmãos não se conhecerem serve à intenção de crítica da desunião entre irmãos.

Fato curioso é que, no Quadro Quinto, que encerra a peça, José revela-se irmão de Gregório, quando este se queda inerte em seus braços:

JOSÉ (*sentando-se, descansando o corpo de Gregório sobre suas coxas e segurando junto ao peito deste*) – Ainda é feliz! Ter desmaiado sobre os braços de seu mais extremoso irmão e íntimo amigo!... (p. 124-125)

É possível acreditar que esse José seja o mesmo do Ato Primeiro, pois o desfalecimento de Gregório faz com que o irmão chame de volta personagens do início da peça: “Frederico! Pedro! Manuel! Antônio! Josefa! Carolina!” (p. 124) Dessa forma, Antônio, Pedro, José e Gregório são irmãos. Ainda, embora eles sejam quatro, nunca mais que dois

irmãos são postos frente a frente na comédia. Assim, é representada a dissolução familiar no contraste entre os dois irmãos do título e os quatro que são identificados como tais.

Em “O marinheiro escritor”, a personagem Mário, diante da insistência da Vizinha, acaba acreditando que está grávido:

Tem a audácia de dizer que estou prenho! (*À parte.*) Mas quem sabe? (*Em voz um tanto sumida:*) Quem sabe se é verdade! Eu, porém, não me lembro. Eu sei (mexendo nas calças); parece, mas quem sabe! É certo que há oito ou nove meses seguramente que a senhora (*apontando para a mulher*) dona Joanicota me disse que estava desconfiada de que eu estava pejado! Mas é de crer que se enganasse. (p. 79-80)

O que seria apenas uma graça para um palco de comédia revela, assim, uma inversão dos papéis familiares, numa sociedade em que as mulheres e os filhos desafiam o poder patriarcal, obrigando os chefes de família a se responsabilizarem por tarefas que não lhes deveriam ser próprias, conforme o modelo de família oitocentista.

Por conseguinte, a visão que as mulheres têm dos homens pode destoar dos modelos vigentes de chefe do lar burguês, com sua autoridade incontestável baseada no poder que lhe é legado pelas gerações anteriores. Se, em alguns momentos, os valores que as mulheres atribuem aos maridos são calcados na coragem, na justiça e na capacidade de fazer-se amável, em outros, o esposo é visto como um algoz dentro do lar.

No primeiro caso, encontra-se o ponto de vista de Farmácia, de “A separação de dois esposos”, que elogia as virtudes do marido: “Ele é audaz, é querido, é estimado, desde o primeiro Monarca do mundo até o mais ínfimo malvado.” (p. 217) Nesse trecho, além de se encontrar a audácia como um valor apreciado pela sociedade, reconhece-se a importância de o indivíduo estar bem relacionado e ser influente perante os outros. Mais que isso, tem-se em conta o pensamento monarquista que identifica o maior dos homens como sendo “o primeiro Monarca do mundo”. A opinião das personagens femininas sobre os homens revela, pois, novos aspectos dos indivíduos pertencentes à sociedade sul-riograndense do século XIX, porém não apresenta elementos contraditórios à visão que as personagens masculinas, com seu apreço pelas armas e pela justiça, têm de si mesmas.

Por outro lado, as críticas que as mulheres dirigem aos homens mostram que as personagens masculinas nem sempre estão de acordo, e muitas vezes não estão, com os ideais de conduta defendidos pelo grupo social. É o que se pode perceber em outro trecho da comédia “A separação de dois esposos”, quando Farmácia acusa a inconstância de Esculápio: “que mudanças se observam em seus procederem. Ora é um anjo, é mais: é um deus. Ora é o mais atrevido general. Ora parece o mais feroz ente que existe no mundo que habitamos.” E confessa o efeito negativo que essa inconstância exerce sobre ela: “A tua aflição me enlouquece, me desespera e me entristece.” (p. 219) Percebe-se, nesse caso, o valor do homem na duplicidade do ser, por um lado, angelical e, por outro, atrevido. Todavia, a ferocidade lhe é criticada, e a inconstância de seus sentimentos e atitudes afeta a mulher de tal maneira, que ela se considera envolvida pela loucura, pelo desespero e pela tristeza, numa tentativa de compartilhar da aflição do esposo, que é frustrada devido ao distanciamento que o comportamento dele impõe.

A relação entre os esposos, nessa perspectiva, passa a ser conflituosa, e as personagens femininas são as que, mais freqüentemente, denunciam as falhas comportamentais dos homens de seu tempo. Arma-se, a partir disso, um jogo dialógico entre pontos de vista diferentes, mas complementares, pois, juntas, as personagens masculinas e femininas compõem uma única, embora complexa, representação da sociedade. As discussões entre as personagens-título de “Mateus e Mateusa”, os esposos octogenários, simbolizam a decadência moral da sociedade em que o enredo se desenvolve, onde as autoridades descumprem as leis e acabam por afetar, também, a moral das famílias. É o que se pode apreender no já citado discurso do criado Barriôs, ao final da peça.<sup>111</sup>

É importante ressaltar que esse discurso do criado só vem ao palco após duas cenas de discussão entre os cônjuges e uma de demonstrações de afeto de Mateus para com as filhas, e dessas para com ele. Ou seja, não há dúvidas de que a decadência da moral familiar é

---

<sup>111</sup> Ver página 72 desta dissertação.

relacionada diretamente à descrença nas leis, e que as autoridades, conforme o texto, são as grandes culpadas pelo seu descumprimento na sociedade em geral. A mesma idéia é corroborada pelo fato de que, no meio da discussão, Mateusa agride o marido atirando-lhe o Código Criminal, a Constituição do Império e a História Sagrada, numa metafórica crítica ao desrespeito que as leis civis e religiosas sofrem por parte das autoridades. No plano do imaginário, então, há uma ruptura que é caracterizada por uma mudança nos comportamentos da coletividade, já que a violência pode ser vista como uma forma de resolução de conflitos, que não depende da lei escrita.

O conflito entre os esposos está presente em diversas comédias de Qorpo-Santo. Além do casal octogenário de “Mateus e Mateusa”, tem-se o escritor que, contra a vontade da mulher, procura “damas de folgar”, em “As relações naturais”; o afastamento dos cônjuges, em “Eu sou vida; eu não sou morte” e “A separação de dois esposos”; e a intimidação da esposa pelo marido, em “Dois irmãos”<sup>112</sup>. Esse é um dos elementos que traduzem para as comédias um caráter de denúncia da crise dos valores morais e da conseqüente necessidade de reavê-los.

Em outras situações, que não de briga declarada, mas também de conflito moral entre os casais, é diversa a forma utilizada pelas comédias para referir a crise da moralidade. Em “Eu sou vida; eu não sou morte”, antes de iniciar uma discussão com Lindo, Linda despreza-o: “Há! Há! Há! Eu não digo (*à parte*) que este figo me foi enviado por cego danado? Quer me fazer crer que tem dois corações. (*A ele:*) (...) Tu tens dois corações dentro do peito, eu tenho duas cabeças por fora dos largos seios.” (p. 198) Mais tarde, a mesma Linda mostra indícios de dominar o marido por ela abandonado: “Mas eu o não quero mais; já o mandei para o leilão três vezes! Já o vendi em particular – quinze! Já o aluguei – oito! E já o libertei, seguramente por dez vezes. Não quero nem o ver, quanto mais o ter!” E, após ouvi-lo

<sup>112</sup> Nessa comédia, a personagem Fernandinho acorda sua esposa Pulquéria com a mentira de que lhes roubaram a filha. Pulquéria, ao encontrar a filha deitada no quarto ao lado de Fernandinho, ri da brincadeira. O marido, para justificar sua mentira, declara: “Isto é para tu não mangares comigo. É para me ouvires... quando eu te chamar.” (QORPO-SANTO, op. cit., 2001. p. 117-118)

gaguejar: “Até a voz de sabiá lhe tiraram! Até o canto de gaturama lhe roubaram! E ainda quer se meter comigo!” (p. 201)

A possibilidade de a mulher dispor do marido como de um bem, o qual ela pode vender ou alugar, é nefasta na visão moralista do teatro qorpo-santense, pois ameaça a segurança do convívio familiar oferecida pelo modelo de família patriarcal sul-riograndense daquela época.

Nesse sentido, a posição ocupada pela mulher, que diz respeito à escolha e disponibilidade de seus amantes e, por extensão, à gênese da formação da família, não é um indício de uma possível simpatia de Qorpo-Santo pelos modernos direitos da mulher; é, inversamente, a crítica moralista à decadência do modelo de família patriarcal, que assegurava ao homem o controle da estabilidade familiar. Entretanto, apesar do moralismo das peças, no plano do imaginário, o que se vê é o papel masculino sendo abalado pela voz feminina, que não reconhece como legítima a dominação da mulher pelo homem.

Em outro momento da obra, é a mulher quem pretende instaurar a ordem na casa e, para tanto, acusa o marido pela sua atual desorganização. Trata-se de Luduvina, esposa de Gabriel Galdino e, segundo rubrica do autor, “velha feia e com presunções e ares de feiticeira”, personagem de “Um assovio”, que, no Ato Segundo, sozinha em cena, declara:

Oh! Cacos! Que barulho haveria aqui! Quem quebraria esta louça! Querem ver que o meu marido, o senhor barrigudo e bundudo, que pelas nádegas (e se espera que faça o mesmo pelo umbigo) andou brigando com o amo, que é outra das mais raras esquisitices que se há visto sobre a Terra! Nem foi outra coisa! Deixem-nos por minha conta; hei de pôr-lhes freio e lei, e em toda a sua grei! (p. 258)

Logo em seguida, Gabriel Galdino entra em cena e ouve da esposa uma lista de exigências, que incluem os alimentos que ele deve ou não comer. Além disso, depois de o marido trocar-lhe o nome, chamando-a Pulquéria, a esposa, por vingança, troca-lhe o chapéu. Deve-se considerar o efeito cômico da situação, porém há um discurso que não pode ser desprezado: ele versa sobre o controle exercido pela mulher no ambiente familiar. Ao final da cena, Gabriel aceita suas exigências: “Já agora estarei por tudo. Casei-me de fato com a

senhora; não há remédio (*à parte*) senão a aturar...” (p. 259) Dessa forma, ele não somente legitima a sua condição de dominado, mas também denuncia a existência de um código social que considera o casamento uma união indissolúvel, ainda que não critique esse código, preferindo a submissão a ele.

O oposto acontece em “A separação de dois esposos”. A reclamação do marido acerca das atitudes da esposa e da inconstância de seu temperamento pode ser lida na fala de Esculápio, quando diz que a mulher vive a arrumar e a desarrumar a casa, “ora de vassoura, ora de agulha, ora de tesoura” (p. 209). Ao mesmo tempo, nessa enumeração, percebem-se as atribuições da mulher no ambiente familiar, já que os elementos citados remetem às práticas da limpeza e da costura.

A esposa Farmácia, por sua vez, acusa-o de viver “a palrar! Sempre a ralar”, e diz não ter paciência para aturá-lo (p. 209). Vê-se, portanto, que os ataques são recíprocos e que, nesse trecho, embora as atribuições da mulher sejam especificadas, ao contrário dos deveres masculinos, ambos os cônjuges manifestam sua desaprovação com o andamento do próprio matrimônio, ainda que também expressem a firme decisão de continuarem a mantê-lo e a aturarem-se mutuamente.

Os deveres ou papéis de ambos os sexos, no entanto, ficará claro mais tarde, na peça referida, quando Esculápio declara: “É o dever das mulheres cuidarem de tudo quanto se acha das portas para dentro, inclusive os maridos.” Ao que a esposa retruca: “Também é dever dos maridos cuidarem de todos os interesses seus e de sua família das portas para fora de uma casa, entretanto o senhor está aqui metido dia e noite, sem tratar desses deveres.” (p. 209)

Além disso, as ameaças que os cônjuges se dirigem mutuamente revela algo de suas responsabilidades no ambiente familiar. A certa altura, diz Farmácia: “Não lhe hei de vestir! Não lhe hei de fazer a cama! Não hei de dormir com você! Não hei de passear! Não hei de fazer nada! Nada que você goste! Aqueles bolinhos da sua paixão, esses você não vê mais!” (p. 210) Ou seja, a arma que a esposa apresenta contra o marido é negar-lhe seus préstimos.

Por outro lado, a ameaça de Esculápio contra a esposa faz referência ao seu dever de suprir financeiramente as necessidades da família: “Então, não lhe trago dinheiro, esse metal precioso que tanto a encanta e a que tanto a senhora se compraz em adorar.” (p. 211)

Nesse caso, o conflito se estabelece devido à negligência de cada um dos cônjuges com suas atribuições, o que também se configura, no contexto da obra, como um símbolo da decadência das instituições causada pelo descumprimento das leis que, na passagem acima, não são civis, mas morais.

As ameaças e agressões fazem parte do cotidiano das relações entre essas personagens, porém o discurso ideológico, de tendência moralista, impede que o fim de Esculápio e Farmácia difira do teatro romântico da época: as personagens acabam por morrer juntas, numa reconciliação que representa a esperança nos valores morais que haviam sido feridos anteriormente pelas mesmas personagens.

Todavia, deve-se atentar para o fato de que, após um grande número de ameaças proferidas por Farmácia, é ela quem fica em casa esperando pela chegada do marido, enquanto ele, armado de um punhal, sai à procura de outra mulher. Farmácia passa, então, a ser uma mulher dedicada e atenciosa e é, portanto, esse papel submisso que possibilitará o final romântico. Preocupada com o marido, que lhe declara que tem suas roupas manchadas do sangue de um parente dela, Farmácia diz: “Que vejo?! Meu marido irado? (...) Senhor, que tens? A tua aflição me enlouquece, me desespera e me entristece.” (p. 219) Por essa passagem que pouco antecede o fim trágico do casal, percebe-se um certo ideal de esposa expresso pela comédia e que é corroborado pela fala de Esculápio, em que este culpa a mulher pelo seu próprio crime: “Eis as conseqüências más do teu procedimento; e daqueles que tiveram a desgraça de acompanhar-te em tuas ignorâncias!” E completa com o motivo por que seu crime foi praticado: “E sabes por quê? Pela necessidade de uma mulher-amiga.” (p. 218) Ou seja, Farmácia é considerada culpada do crime por Esculápio, com a justificativa de que ela estivera sendo negligente com a sua obrigação de servir aos desejos do esposo. Outra vez é

corroborada, assim, a idéia de caos no ambiente privado devido à negligência dos esposos no cumprimento de seus papéis.

Existe, porém, um outro lado nessas relações, em que o casamento é valorizado como instituição social. Na comédia “Hoje sou um; e amanhã outro”, ambientada em um reino, o valor do casamento é representado pelo desfecho vitorioso do rei em suas batalhas, quando, para essas vitórias, ele conta com a preocupação e a ajuda da rainha.

No texto, a rainha é uma figura que vive em função do esposo, como se percebe numa passagem em que ela lhe dirige a palavra: “Com muito prazer acompanhar-vos-ei em vosso modo de pensar e futura disposição.” (p. 194) Ou, ao entrar o rei na sala, sem saber o que ali iria fazer, ela diz: “Vede o que é; e se eu vos posso auxiliar.” (p. 194) Em outro trecho, sua disposição é tamanha, que chega a solicitar às damas que a ajudem a animar os soldados para que, se houver algum desembarque de inimigos, “eles conheçam que seríamos capazes de os acompanhar com um arma em punho” (p. 190).

No entanto, os anseios da rainha também são correspondidos pelo rei. Ao saber que os mais sábios vassalos seriam condenados à prisão ou à morte, acusados de traição, a rainha, acreditando na inocência dos acusados, solicita o perdão do rei. Além disso, para reforçar a bondade que caracteriza a personagem, sua fala começa mencionando o fato de que já intercedera em favor de inocentes outras vezes: “Não é esta, senhor (*para o rei*) a primeira vez que, sabendo haverdes querido encadear ou condenar à morte homens a quem julgo inocentes, venho perante vós impetrar o seu perdão!” (p. 187) Ele, então, perdoa-os, louvando as virtudes da rainha. Há, portanto, nessa comédia, um modelo de casamento baseado em um poder patriarcal, mas em que a mulher, por bem desempenhar seu papel de esposa, é recompensada com a benevolência do marido.

Forma-se, desse modo, na leitura do conjunto das peças, um quadro de relações conjugais que possibilita entrever que o casamento, na representação presente nas comédias de Qorpo-Santo, é uma instituição necessária para a ordem social, mas que precisa, para o seu

bom funcionamento, do cumprimento de certos deveres e papéis por parte dos esposos: a dedicação feminina aos interesses do homem, o zelo feminino pelas atividades domésticas, a responsabilidade masculina pelo sustento econômico da família, além da obediência de ambos às leis civis e morais.

A partir das relações conjugais, pode-se estender uma análise que, ampliada para o ambiente familiar como um todo, possibilita compreender com mais profundidade como Qorpo-Santo constrói uma representação diferenciada sobre o meio urbano, se comparado com os cânones da literatura da segunda metade do século XIX. Na obra do comediógrafo, a família é valorizada como instituição importante na manutenção dos pressupostos morais que devem guiar o indivíduo no convívio social. Entretanto, esse mesmo ambiente é criticado em seus desvios da moralidade e, nessa perspectiva, o lar das famílias burguesas abriga os vícios da sociedade urbana, constituindo o microcosmo de uma crítica de fundo moral que tem como alvo a Província em sua totalidade.

O comportamento da maioria das personagens apresenta-se tão instintivo e caótico, que é praticamente impossível vislumbrar qualquer possibilidade de controle das condutas, sendo essa impossibilidade a tragédia maior que subjaz no texto. Desse modo, mesmo reafirmando a importância da família, o velho Mateus, de “Mateus e Mateusa”, um pretense conservador dos valores morais, não consegue viver conforme os preceitos que defende. Por um lado, aprecia a proximidade das filhas e da esposa, e implora a essa última que continue junto dele, pois não vê como pode haver vida fora da instituição familiar:

Minha queridinha, minha velhinha! Minha companheirinha de mais de 50 anos (*agarrando-a*), por quem és, não fujas de mim, do vosso velhinho! E as nossas queridas filhinhas! Que seriam delas se nós nos separássemos; se tu buscassem, depois de velha e feia, outro marido, ainda que moço e bonito! Que seria de mim? Que seria de ti? Não! Não! Não! Tu jamais me deixarás. (p. 156-157)

Por outro lado, os conflitos com a esposa, que são o mote principal da história de “Mateus e Mateusa”, devem-se ao comportamento imoral de Mateus, levando a mulher a ameaçar trocá-lo por outro homem, o que significa a desintegração familiar, precisamente o

maior receio do protagonista: “És bem atrevido! De repente, e quando não esperares, hei de tomar a mais justa vingança das grosserias, das duras afrontas com que costumas insultar-me! (...) Não o quero mais! Já tenho outro com quem pretendo viver mais felizes dias!” (p. 156)

Assim, a falta de modelos de conduta no ambiente privado também é responsável pela impossibilidade de se viver de forma ideal. Em “Certa entidade em busca de outra”, o final cômico inclui a representação de uma família em desagregação, onde o pai Brás, que censurava o filho Ferrabrás por ter várias namoradas, comportamento que ele mesmo adotava, tenta fazê-lo reconhecer Micaela como sua mãe e encontra a resistência do mesmo:

BRÁS – Oh! Rapaz! Quando tomarás tu juízo!? Cada vez ficas pior! Anda para ali, anda! Toma a bênção à tua mãe.

FERRABRÁS – Ora, meu pai, sempre o senhor está me 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! (p. 276)

Mais uma vez, vê-se o protagonista da peça tentando manter a ordem no ambiente privado, mas há uma frustração de suas pretensões devido à falta de compromisso dos membros da família com os mesmos ideais de comportamento. A única arma que resta a Brás é, então, a violência física, outro indício de falha dos valores, já que remete à barbárie. Ainda assim, a violência torna-se sem efeito, pois a comédia termina com as brigas em si, e não com a resolução do conflito:

BRÁS – Acomodem-se! Senão eu lhes dou um cachação!

*(Micaela avança à bengala, toma-a de Ferrabrás e dá-lhe uma bengalada; trava-se uma peleja entre ambos, dando-lhe este com a cabeleira pelo rosto. Brás mete-se entre ambos para apartar a briga, apanha e dá pancadas, e nesta luta termina a comédia.)* (p. 276-277)

O valor da família é, também, corroborado pela presença do elemento estranho no ambiente privado, como se observa na fala do Cavaleiro, de “Lanterna de fogo”, que afirma a sacralidade do lar ao desculpar-se por haver entrado na casa de Robespier. Porém, essa fala introduz um elemento novo com relação ao imaginário romântico, pois a devoção a uma mulher idealizada é substituída, nessa peça, pela legitimação do comportamento de Robespier, que possui duas namoradas:

Pois, senhor, em vista do que me assevera, retiro-me, pedindo-lhe a maior desculpa de haver penetrado, sem prévia licença de Vossa Excelência, neste santuário de inocência, honradez e honestidade! (*Embainhando a espada e saindo. À parte:*) Sempre é homem, que tem duas mulheres! (p. 293-294)

Faz-se, desse modo, uma distinção entre os direitos masculinos e femininos no espaço privado. O comportamento moralista inspirado no modelo de família patriarcal permite algumas exceções para os homens, entre as quais o exercício da poligamia. As mulheres, no entanto, devem manter as virtudes que lhes são exigidas pela sociedade do século XIX. Cabe-lhes ser exemplos de conduta aos filhos dessa sociedade, tornando-se, por isso, guardiãs dos valores morais. Segundo Guacira Lopes Louro,

o ideal de mulher de setores dominantes era a mulher do lar. Uma mulher a qual, agora se pensava, deveria ser “educada”. Isso já começava a significar um pouco mais do que saber ler, escrever e tocar piano. Com as idéias positivistas que circulavam no Rio Grande, entendia-se que a mulher era complemento do homem e era ela, também, a responsável pela manutenção dos valores morais, a salvaguarda da família. Com os ventos que preparavam a república (a abolição, a imigração, as idéias liberais e positivistas, a maior urbanização e o início da industrialização), fazia-se necessário a construção de cidadãos; e as mulheres teriam um papel importante, enquanto mães e educadoras desses jovens. A preocupação com sua educação então passa a estar mais presente nos discursos, mas era lançada para além delas, para seus filhos.<sup>113</sup>

Em “As relações naturais”, vê-se com clareza essa distinção entre papéis masculinos e femininos. Enquanto na Cena Primeira Impertinente tenta enganar Consoladora, para que possa sair e encontrar uma mulher com quem se entreter, ao final do Quarto Ato e da comédia, as moças que gozavam as relações naturais com os homens que lhes aproovessem, arrependem-se de sua conduta:

1º  
– Não nos meteremos  
Mais com relações;  
Maridos procuremos,  
Pois temos corações!

2º  
A nenhum mais tentaremos  
Destruir seus sentimentos!  
A um só nós serviremos,  
P’ra não ter duros tormentos!

(...)

4º

<sup>113</sup> LOURO, Guacira Lopes. Porto Alegre – finais do século 19: normalistas e moças bem-comportadas. In: MAUCH, Claudia et al. (colab.). *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre / Canoas / São Leopoldo: Ed. da Universidade/UFRGS / Ed. ULBRA / Ed. UNISINOS, 1994. p. 101.

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

(...)

8º  
 Basta o trabalho,  
 Certo, não falho;  
 Para vivermos;  
 E mil gozos termos. (p. 178-179)

Há, ainda, nas comédias, um outro aspecto destoante da moralidade. Para Qorpo-Santo, o verdadeiro matrimônio se realiza através da comunhão carnal e espiritual. Embora não haja muitas menções ao amor nas comédias, elas estão repletas de conteúdo erótico, e é através da satisfação dos desejos carnis que se estabelecem os verdadeiros casamentos. Essa concepção é representada na voz da menina Isolina, de “Duas páginas em branco”, que observa Espertalínio e Mancília entrarem no quarto para se casarem: “Pensam que eu sou tola! (*Abanando com a cabeça para diante.*) Eu bem sei (*apontando para o quarto*) o que eles foram fazer ali... Foram se casar! Pensavam que me enganavam... boas!” (p. 134)

O que seria apenas um modo de ver infantil pode ser corroborado pela peça “Eu sou vida; eu não sou morte”, cujo final trágico deve-se unicamente à impossibilidade da realização amorosa devido ao compromisso do casamento legal. Mesmo que o Rapaz, ao final da comédia – “que mais parece tragédia”, conforme a rubrica do autor (p. 206) –, triunfe sobre o casal assassinando Lindo, ele não consegue viver o amor, nem reaver o casamento, que era seu objetivo. Para Flávio Aguiar, que sugere que entre Lindo e Linda haja uma comunhão amorosa secreta, devido ao nome que carregam, “a verdadeira desgraça do Rapaz, enquanto personagens e protagonista, é participar de uma peça cujo autor, em algum recanto obscuro do seu ser, ficava radicalmente do lado dos amantes, e não do lado da moral”<sup>114</sup>.

Isso faz crer que, mesmo não idealizando um amor romântico, as comédias trazem em sua constituição um imaginário amoroso, que se estabelece como gênese da constituição das

<sup>114</sup> AGUIAR, op. cit., p. 134.

famílias a partir do momento em que se realiza a união carnal e espiritual. Como na fala de Linda, “o que dá direito é a aquisição da mulher” (p. 200). Esse amor é, então, de outra natureza. Longe dos convencionalismos românticos, o amor representado no teatro de Qorpo-Santo é turbulento, feito de situações cômicas, discussões e metáforas canhestras, paródias da retórica elaborada do Romantismo: “a senhora é pêra que não se come!” (p. 199)

As personagens femininas ganham, dessa maneira, uma nova configuração, se relacionadas com as moças casadoiras da literatura canônica da época, cuja imagem já estava cristalizada no imaginário social. Em Qorpo-Santo, as mulheres, freqüentemente, não irão condizer com o comportamento exigido pela sociedade. No seu teatro, elas são ousadas e desafiam o poder patriarcal, da mesma forma que os empregados desafiam os patrões, ou seja, através do insulto e da violência física. São atitudes que não tomam corpo de modo organizado, não são planejadas nem exercitadas pelo coletivo, mas que levam essas mulheres a, dentro do lar, afrontar a supremacia masculina.

Ao contrário da esposa perfeita que é desenhada no caráter da Rainha de “Hoje sou um; e amanhã outro”, algumas personagens femininas não são tão leais aos interesses de seus maridos. É o que se pode ver, não só na peça “Mateus e Mateusa”, mas também em outras, como em *Eu sou vida, eu não sou morte*, onde a disputa pelo amor, ou pela posse, de Linda confere-lhe um momentâneo poder de escolha, pelo menos até a querela não ser decidida pela espada. A personagem troca acusações com o amante e chega a ofendê-lo devido à sua incapacidade de produzir-lhe uma boa comparação:

Este mesmo é o diabinho em figura humana! Dança, salta, pula, brinca... Faz o diabo! Sim, se não é o diabo em pessoa, há ocasiões em que parece o demônio; enfim, o que terá ele naquela cabeça!? (...) Pensa horas inteiras, e nada diz! Fala como o mais falador, e nada expressa! Come como um cavador, e nada obra! Enfim, é o ente mais extraordinário que meus olhos têm visto, que minhas mãos têm apalrado, que meu coração tem amado! (p. 200)

Apesar dos insultos pronunciados, nessa situação ainda permanece o sentimento de amor, fruto da conquista. Em outros casos, as afrontas femininas expõem uma falta das virtudes prezadas pela sociedade patriarcal e que subsistem no espaço urbano, apesar de não

serem características únicas desse meio. O imaginário qorpo-santense ainda conserva os ideais de beleza, delicadeza e devoção femininas encontrados na literatura romântica. Em “Eu sou vida; eu não sou morte”, as palavras que Lindo procura para tecer a tão pretendida comparação que deveria agradar Linda são representativas das qualidades que pretende encontrar na mulher: beleza, agradabilidade, delicadeza, mimo, lindeza, formosura, riqueza, fineza. (Cf. p. 199) Em “Um parto”, outras características desse imaginário romântico também são representadas. A personagem Casto, por exemplo, declara que pretende ligar-se a uma mulher rica, formosa e asseada. (Cf. p. 315)

Porém, a obra de Qorpo-Santo denuncia as falhas desses valores no convívio urbano representado. Além de uma forma de enfrentar o código moralista da sociedade patriarcal, a audácia de alguns comportamentos femininos são um modo de estabelecer, no âmbito privado, um espaço onde a mulher possa exercer seus instintos sem sofrer as sanções do grupo social de um meio urbano em desenvolvimento, já que esse meio ainda guarda a intimidade existente no campo, apesar da proximidade entre as pessoas oferecida pela urbanidade. Assim, as atitudes femininas de recusa da ordem social dão-se unicamente no espaço familiar, onde o papel de educadora moral dos filhos confere à mulher o poder de contestação dos valores burgueses.

Do lado oposto, o discurso masculino tenta conservar as personagens femininas na situação de submissão que lhes é infligida e, para isso, reproduz a idealização da mulher presente no imaginário da sociedade patriarcal. Isso o leva, também, a insultá-la, no intuito de defender-se contra o que vê como uma violência dirigida aos valores morais e ao homem, como chefe de família e, portanto, responsável perante o grupo social pelo comportamento dos que convivem em seu ambiente doméstico. As qualidades prezadas em uma mulher são explicitadas pela personagem Robespier, de “Lanterna de fogo”:

Só a mulher;  
Bela, amorosa,  
Me pode dar

Tranquilo gozar! (p. 286)

Por essas palavras, pode-se notar que a conduta feminina é exercida em função do homem, e que as suas virtudes (amor e beleza) conferem-lhe um papel submisso, passivo. Quando a mulher nega essa passividade e tenta impor sua vontade, surgem os conflitos, os insultos e a violência.

No repertório de ofensas à figura feminina pronunciadas pelas vozes masculinas percebem-se, então, características negativas que lhe são atribuídas pelo grupo social. Em “Certa entidade em busca de outra”, a mulher reproduz o estigma de grande palradora, mas ela mesma não vê em si esse defeito, ainda que ele seja corroborado pelo discurso do marido:

MICAELA – Estou muito escandalizada! Sendo eu a mulher menos faladora que há, houve quem se atrevesse à audácia de apelidar-me de Tagarela e nesta mesma casa meus ouvidos ouviram suas tão duras palavras!

BRÁS – Sinto profundamente que tão grande infortúnio pesasse tanto sobre a cabeça e o coração de minha muito prezada... Senhora dona Micaela Tagarela! (p. 272)

O estigma de palradora colocado sobre Micaela é representativo de um universo que não dá voz à mulher.<sup>115</sup> No teatro de Qorpo-Santo, o silêncio feminino é prestigiado justamente para que, de suas palavras, não advenha a contestação e a rebeldia contra sua posição nas relações familiares. Dessa forma, a tagarelice da personagem possui um caráter de insubmissão e estabelece uma ruptura com relação ao simbolismo religioso do Cristianismo.<sup>116</sup>

Diferentemente de Micaela, em “Eu sou vida; eu não sou morte”, a personagem Linda, em certa ocasião, reflete o julgamento que dela se faz. Após ser acusada por Lindo de preocupar-se com o esposo que já abandonara, retruca: “Eu não te disse que te não fiasses de

<sup>115</sup> Em seu trabalho sobre o papel da mulher na religião católica, Rinaldo Fabris e Vilma Gozzini atentam para o fato de que, desde os primórdios da Igreja, era negado à mulher o direito de pronunciar-se. Segundo as cartas pastorais, escritos preocupados com a vida cristã inspirados pelo apóstolo Paulo, “das mulheres candidatas ao diaconato, pede-se, de modo particular, certa disciplina no falar, evitando a tendência à tagarelice inútil, típica de pessoas ociosas e curiosas” (FABRIS, Rinaldo e GOZZINI, Vilma. *A mulher na igreja primitiva*. Trad. Nadyr de Salles Penteado. São Paulo: Paulinas, 1986. p. 65-66.)

<sup>116</sup> A importância do silêncio feminino para a reprodução da moral religiosa pode ser atestada por esta passagem do Novo Testamento: “Como em todas as Igrejas dos santos, as mulheres estejam caladas nas assembléias: não lhes é permitido falar, mas devem estar submissas, como também ordena a Lei. Se querem aprender alguma coisa, perguntem-na em casa aos seus maridos: porque é inconveniente para uma mulher falar na assembléia.” (I Cor 14,34-35)

peessoa alguma! Por que te fiaste?” (p. 203) Tais palavras justificam que o amante a considere capaz das piores atrocidades:

Esta mulher (*atirando-se, como para agarrá-la*) é o demo em pessoa, é o ente mais admirável que eu tenho conhecido! É capaz de tudo! Já não digo de revolucionar uma província, de pôr em armas e mesmo de destruir um império! Mas de revolucionar o mundo, de fazer, de converter os grãos em terras e as terras em águas, de, se tal tentasse, fazer do Globo que habitamos peteca! (p. 203)

A partir disso, vê-se que a mulher, no teatro de Qorpo-Santo, representa mais uma ameaça à estabilidade do ambiente privado, do que um modelo de comportamento e guardiã das virtudes, como quereria a sociedade da época. Percebe-se, também, que há duas formas de representação da mulher: uma, em que ela se revolta contra o discurso formulado pelas personagens masculinas, e outra, em que ela admite as falhas de que é acusada. Conclui-se, dessas duas maneiras de representar a mulher sul-riograndense do século XIX, que, algumas personagens femininas do teatro qorpo-santense já têm, internalizada em seu discurso, a mentalidade da sociedade patriarcal. Enquanto Micaela reage à acusação de palradora, Linda aceita e confirma a acusação que lhe é feita. Sua inconstância de caráter, que acaba por enganar o amante Lindo, ainda que ela mesma o advertisse dos perigos de confiar em qualquer pessoa, é um indício de que um valor social presente no imaginário é incorporado pela personagem feminina como se a ela pertencesse natural e irremediavelmente. As mulheres, na obra de Qorpo-Santo, são, assim, personagens que, pela inconstância de seus pensamentos e ações, desvirtuam a moral familiar, atingindo pessoalmente as figuras masculinas.

Na mesma situação das mulheres, encontram-se os filhos. Eles também são personagens que transitam em torno do patriarca da família, a partir de quem se desenvolve um olhar hegemônico dentro do universo representado. Dessa forma, eles podem se tornar depositários dos ideais de conduta dos chefes de família e, ao mesmo tempo, contestadores das leis morais da sociedade patriarcal. São crianças que, a fim de adquirir vantagens, fazem uso da confiança que lhes é depositada pela família.

Assim, a Menina, de “Lanterna de fogo”, é elogiada por outras personagens (chamadas de Indivíduos) por suas qualidades, que estão perfeitamente adequadas ao ideal de conduta que dela se espera: “Olhem a menina como é inteligente! Como é sabida! Instruída! Que dom natural! Que rara natureza! Que agradável singeleza! Que beleza! As mais tocantes, que sempre observei em uma menina desta idade!” (p. 306) Note-se, porém, a ironia que se subentende do discurso da criança, já que ela critica o trabalho do escritor, no que é aprovada pelo tratamento carinhoso do grupo: “Titia! Titia! Ele ainda quer poesia. Acha que é pouco chamarem-no de maluco por tanto haver ensinado, ora lendo, ora falando, ora escriturando.” (p. 306) Ou seja, nem mesmo a criança que corresponde à idéia romântica de inocência infantil está isenta de adotar uma postura crítica no texto qorpo-santense. No exemplo citado, ela serve ao intuito de demonstrar como a falta de legitimidade do papel do escritor perante o grupo social é transmitido para a geração seguinte através da atitude positiva da sociedade frente ao desprezo da menina pelo homem de letras.

Para dar vazão ao ímpeto transgressor, que vem em proveito unicamente deles mesmos, os filhos são, freqüentemente, muito mais dissimulados que os adultos, os quais agem de maneira arrebatada. É o que ocorre com as filhas do casal Mateus e Mateusa, da peça homônima. Na Cena Segunda, em que Mateus encontra as meninas Pêdra, Catarina e Silvestra e estas competem pelo amor do pai, numa releitura do *King Lear* shakespeariano à moda qorpo-santense<sup>117</sup>, os carinhos que as crianças demonstram pelo pai têm por objetivo agradá-lo, para, em seguida, pedir-lhe presentes: uma boneca de cera, um vestido de seda e um ramalhete de flores. Note-se que o comportamento do velho Mateus, diante das filhas, é de afeto e admiração, diferente do sentimento que nutre pela mulher, que é regado por ofensas, acusações e violências. Enquanto as respostas da esposa Mateusa às suas provocações

---

<sup>117</sup> Assim como em “Mateus e Mateusa”, a tragédia de William Shakespeare representa três filhas que concorrem para demonstrar que cada uma gosta mais do pai que as outras duas e, assim, adquirir vantagens materiais. No texto do bardo inglês, essa vantagem é representada por um dote maior na divisão do reino. (Cf. SHAKESPEARE, William. *O rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 7-18.) Na peça de Qorpo-Santo, os presentes que o velho oferece às meninas são o resultado de suas demonstrações de afeto.

constituem novas provocações, a reação das filhas aos afetos do pai é fazê-lo converter esses afagos em presentes.

Tal caráter interesseiro das crianças na obra de Qorpo-Santo faz parte do projeto do escritor de representar uma sociedade repleta de vícios morais de que nem as crianças estão isentas. Por outro lado, esse modo singular de construção de personagens infantis distingue o teatro de Qorpo-Santo de toda literatura da época. Trata-se da falência de um modelo de inocência infantil inspirado nas idéias de Rousseau.<sup>118</sup> Há algo de violência na constituição dessas personagens que estabelece uma ruptura com relação a esse imaginário. Isso pode ser observado pela cantiga das filhas, de “Mateus e Mateusa”, que mais parece um hino bélico de vingança:

Nós somos três anjinhos;  
E quatro éramos nós,  
Que do céu descemos;  
E o amor procuremos:  
– Mataremos ao algoz  
Destes dois nossos paizinhos!

Sempre fomos bem tratadas  
Quer deste, quer daquela;  
Não queremos que a maldade,  
Para nossa felicidade,  
Maltrate a ele ou a ela...  
Mataremos tresloucadas!

Não somos só anjos  
Que assim pensamos;  
Que assim praticamos;  
Também são os arcanjos!

De principados – exércitos  
Temos também de virtudes!  
De tronos! Não mudes,  
Papai! Vivam as ordens!

– Para debelarmos facínoras!  
– Para triunfarem direitos,  
– As armas temos nos peitos!  
– A força de milhões de espíritos! (p. 151-152)

<sup>118</sup> Para o filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, a criança tem a bondade em sua natureza, e os adultos devem zelar para que o meio social não corrompa sua natural inocência. Assim, o filósofo idealiza um processo educacional que pretende respeitar a natureza infantil. Com base nele, proclama: “Amái a infância, favorecei suas brincadeiras, seus prazeres, seu amável instinto. Quem de vós não teve alguma vez saudade dessa época onde o riso está sempre nos lábios, e a alma está sempre em paz?” (ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou, Da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 68.)

Nesse caso, há uma educação para a vingança. Mateusa, na Cena Primeira, proclama contra o esposo: “Ora, veja lá, senhor Torto (*levantando-se*), se estamos no tempo em que o senhor a seu belo prazer me insultava! Agora eu tenho filhos que me hão de vingar!” É, pois, a mãe que mantém a disciplina no ambiente familiar, já que, à sua chegada, as meninas, que se divertiam com o pai, põem-se a realizar seus trabalhos manuais, devidamente organizados pela mãe:

MATEUSA (*aproximando-se às filhas*) – Vão, meninas, vão fazer a sua costura! Está tudo marchando! Cada uma das senhoras tem na sua almofada o pano, a linha, a agulha e tudo o mais que é necessário para trabalhar até às 2 da tarde. O que é de abordar para a Pêdra, está desenhado a lápis; os picados para a Catarina estão alinhavados; e a costura lisa, a camisa deste velho feio (*batendo no ombro do marido*), está começada. Tenham cuidado: façam tudo muito bem feitinho. (p. 155-156)

Nessa perspectiva, os filhos são o produto e os detentores de uma tradição fundada em princípios bélicos de disciplina e heroísmo, conservada no imaginário social. Vê-se, também, que essa tradição é mantida pelas mulheres, a quem cabe a educação dos filhos, dentro do ambiente privado.<sup>119</sup> Assim, os papéis sociais da mulher e dos filhos não apresentam rupturas, mas são exemplos das expectativas que se depositam em seus papéis, na sociedade sul-riograndense do século XIX. Por outro lado, como indivíduos, as personagens femininas e infantis são libertárias no que diz respeito às atitudes de subversão dessas expectativas ou na sua utilização em proveito próprio.

Um outro tipo de representação é feito dos velhos. No teatro qorpo-santense, sua participação social é reduzida e, ainda assim, eles são caracterizados de modo cômico e com instintos sexuais exacerbados, difíceis de prover. Os outros indivíduos do grupo social, então, acusam-nos de inutilidade e devassidão. É o que diz o lamento da personagem O Velho, de “Lanterna de fogo”: “Ai! Triste de quem é velho; acontece sempre assim... Quando vê alguma moça bonita que o esperte, anda caindo aos pedaços, ora para aqui, ora para ali!...” (p. 282)

Da mesma forma, há uma crítica de Mateusa ao esposo, quando ela o chama de “carneiro

<sup>119</sup> Em seu trabalho sobre o papel da mulher nos primórdios da Igreja Católica, assinalam Fabris e Gozzini: “A primeira obra boa que depõe a favor de uma mulher é a educação dos filhos, inclusive a assistência e cuidado com os órfãos.” (FABRIS e GOZZINI, op. cit., p. 67.)

velho, e já sem guampas” (p. 157), numa alusão ao desempenho sexual do velho. Isso justifica que os idosos queiram parecer jovens, para serem reconhecidos como portadores de uma vida ativa dentro do grupo social. Observa-se tal fato na comédia incompleta “Uma pitada de rapé”, quando o “velho estúrdio” Mário, segundo a rubrica do autor, pede à filha que lhe traga calça limpa e casaca, a fim de ir à igreja, que, segundo a personagem, é reduto de moços e moças:

MÁRIO (*despindo-se com alguma dificuldade a [calça] que tinha vestido e fazendo caretas; pega a outra e veste*) – Ah! Isto sim. Quem dirá que sou hoje um velho (*dando um passeio com muita firmeza nas pernas*). Vejam lá a mudança que faz vestido novo em um corpo velho. (...) Mas (*olhando para o paletó ou sobre-casaca*), agora é que eu reparo, estou de paletó, e isto é traste impróprio para se ir à casa de Deus, ou dos moços e das moças, como muita gente chama. (*Para a filha:*) Sabes que mais? (*Afagando-a.*) Vai, vai ver a casaca sim; sim, minha queridinha, meu anjinho, minha beldade! (p. 332)

No caso das mulheres idosas, existe o mesmo desprezo do grupo social. Em “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”, Revocata reclama que os homens “só querem meninas de 15, de 20, e quando muito de 30 anos. Desprezam as outras mulheres, muitas vezes mais apreciáveis que estas.” (p. 62) O mesmo sentimento é partilhado por sua interlocutora Amélia, que mente a idade duas vezes, tentando esconder os anos que lhe pesam:

AMÉLIA – É verdade; eu também assim penso; pois até a mim, que tenho 35, que sempre brilhei (*enxugando uma lágrima*), estou hoje desprezada por dona Micaela, porque conto meus 35. Só por ela ser mais moça, quando eu, é certo, que sou mais bonita! Não é assim, minha cara amiga?  
REVOCATA – Não tanto, minha boa Amélia. A senhora, segundo meus cálculos, já deve contar seus 52! (p. 62)

Percebe-se, também, por essa fala, que o limite de idade que separa a juventude da velhice está fixado por volta dos trinta anos, o que conduz à interpretação de que, fazendo-se passar por alguém com trinta e cinco anos, Amélia queira a admiração pública por ter passado há pouco da juventude e ainda conservar a beleza desse tempo.

Em suma, a família, na obra de Qorpo-Santo é representativa de um espaço urbano que, na segunda metade do século XIX, já sofre a crise dos modelos patriarcais. Se mesmo os homens, chefes dessas famílias, não conseguem viver conforme os valores que defendem, os

outros membros que com eles convivem no ambiente privado, por suas atitudes individualistas, freqüentemente subvertem a relação de subserviência aos ideais do patriarca. As mulheres e os filhos desafiam seus maridos e pais, enquanto os velhos não são considerados ativos socialmente, e servem unicamente para fins cômicos no contexto das comédias. Assim, denuncia-se uma falência moral da sociedade, vítima da desintegração dos valores tradicionais do meio rural no espaço urbano. Os comportamentos contestatórios, por outro lado, não possuem um caráter de movimento, como o feminismo que só surgiria no século XX, mas são parte de um projeto de representação que coloca o homem como vítima da sociedade, manifestando-se dentro do ambiente privado e familiar.

Na perspectiva do imaginário social, não há uma ruptura dos papéis familiares tradicionais, mas uma ameaça sempre iminente de que isso aconteça, devido aos atos e palavras de insulto e violência contra os patriarcas. O protesto subjacente à obra pela desordem social que essa ruptura geraria pode ser justificado pela crise de referências identitárias do indivíduo dentro do ambiente privado. Por outro lado, a falta de legitimidade do patriarca, pela falência de seu poder dominante na família, ameaçando a integridade da instituição que serve de base da estruturação social, faz com que as relações entre as pessoas tenham a tendência a continuarem caóticas, não se organizarem de outra forma, o que contribuiria para a quebra da unidade do grupo social pela perda da referência dada pelo patriarca como chefe legítimo, pois esse, com seu discurso *performativo*, conforme o conceito de Bourdieu<sup>120</sup>, define o que é percebido como real pelos membros do grupo, estabelecendo, através de seus critérios, as relações de identidade e alteridade.

Diante dessa crise de valores, o que as personagens moralistas mais anseiam é o castigo dos culpados pelo que consideram atrocidades cometidas contra as instituições. Dentro das peças, esse é o papel que se consagra aos símbolos religiosos, mormente pela invocação de um Deus que há de fazer justiça no dia do Juízo Final. Por outro lado, a crença

---

<sup>120</sup> Sobre discurso performativo em Bourdieu, ver página nº 39 e nota nº 65 desta dissertação.

religiosa é abalada pela conduta imoral das personagens, estabelecendo-se, desse modo, um conflito entre a moral pregada pela religião e os instintos naturais, mais freqüentemente de ordem sexual, que desvirtuam o indivíduo do comportamento moralmente aceitável. Tal dicotomia estabelecida entre a crença religiosa e os instintos carnis é um tema que será analisado mais detalhadamente na próxima seção.

### **2.3 A religião ou o sacrifício dos cordeiros**

Os símbolos religiosos são um importante elemento regulador do pensamento e das ações dos indivíduos na sociedade. Através de suas crenças, dogmas e imposições, a religião tem ampla influência na formação e na conservação do imaginário social, pois conduz os seus fiéis a se comportarem de uma forma organizada no meio em que vivem. Assim, ainda que a conduta dos indivíduos às vezes não esteja totalmente adaptada às regras morais impostas pelos preceitos religiosos e exigidas pelos clérigos, as expectativas que se criam na coletividade estão diretamente relacionados com as idéias pregadas pela Igreja: o bom convívio entre os homens, o casamento ou a salvação da alma, por exemplo. Dessa forma, não se exclui sua importância, nem mesmo se tomados para estudo os participantes desse meio social que não são adeptos das práticas religiosas.

Nas comédias de Qorpo-Santo, é notável o papel desempenhado pela religião como reguladora da moral e da boa conduta em sociedade.<sup>121</sup> Deus é representado como o que deverá fazer justiça, e o Juízo Final, o momento em que as autoridades responsáveis pelo descumprimento das leis serão punidas. Até o próprio Satanás ganha voz como uma

---

<sup>121</sup> A religião, aqui, conforme Dicionário de Sociologia, é vista como uma “instituição social criada em torno da idéia de um ou vários seres sobrenaturais e de sua relação com os seres humanos.” Ainda segundo o mesmo Dicionário, “uma autêntica religião contém três aspectos principais: 1. uma concepção da natureza e do caráter da divindade; 2. uma série de doutrinas sobre os deveres e obrigações recíprocas entre a divindade e a humanidade; 3. uma série de normas de conduta ideadas para conformar a vida e a vontade de Deus, e para assegurar ao crente a aprovação de sua consciência e as recompensas ou liberação de penalidades, neste mundo ou no outro.” (DICIONÁRIO de sociologia, op. cit., p. 289.)

personagem que vem ao mundo com a missão de impor castigos, com base nos preceitos morais defendidos pelo discurso qorpo-santense. É o que ocorre na peça “Certa entidade em busca de outra”. Satanás é o “amigo e companheiro” do velho Brás e, em diálogo com ele, declara-se “rei dos infernos, encarregado pelos demônios para destruir os maus” (p. 271). Segundo Carlos Roberto F. Nogueira, já no imaginário da Idade Média, “o Diabo causa terror e, através de sua figura e de sua ação no mundo, impõe-se um rígido código moral. As narrações se intensificam, crescem e ganham corpo, na forma das visões apocalípticas.”<sup>122</sup>

Assim, o Satanás que, no imaginário cristão, é o arquétipo do mal, ganha poderes de justiceiro na Província, tanto quanto Deus é visto como o encarregado de, no dia do Juízo, promover a punição dos governantes, “traidores da pátria”, que tiram proveitos indevidos de suas posições oficiais e “poluem a honra das famílias” (p. 271). É o que se observa, no mesmo diálogo, na fala da personagem Brás:

Assassinos, traidores de sua Pátria! Até onde chegará vossa perversidade? E até que ponto subirá também, ou a que extensão alcançará a vingança do Supremo Arquiteto do Universo!? Tremei, malvados! A trombeta final não tardará muito a tocar a voz: “Sejam queimados e reduzidos a cinzas!” (p. 271)

No poder de justiça, Satanás iguala-se a Deus, pois, em “Lanterna de fogo”, o último é também invocado pela personagem Robespier para castigar os culpados por praticarem o mal aos seus semelhantes, através de “um furto, um roubo, um assassinato físico, ou moral”:

Hoje está Deus punindo os autores de iguais ações, lembrando-lhes que existe; ou vela sobre os ausentes, destruindo, aterrando os maus com as tempestades, com os raios, com os coriscos e com os trovões. Não têm bastado para corrigi-los as pestes, as enfermidades, a fome, a sede e tantos outros males para que emendem ou corrijam de seus erros! Não basta o fogo e o ferro por eles mesmos inventados para destruírem-se uns aos outros e assim ficar vingada a Justiça Divina ou Deus! É ainda preciso que Este, do alto da sua majestade, envie ao homem o fogo celeste para completamente humilhá-lo, ou aniquilá-lo, confundi-lo ou destruí-lo. (p. 282-283)

Em “O marinheiro escritor”, o Juízo Final é representado como uma forma de castigar as autoridades responsáveis pelos entraves da justiça em que está envolvida a personagem Mitra, que busca em Deus sua vingança contra a imoralidade: “Deus vingará os inocentes e flagelará os criminosos, é quanto basta.” (p. 91-92) Por outro lado, a boa conduta moral

<sup>122</sup> NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2000. p. 77.

confere às personagens o paraíso após a morte. É o que garante Robespier ao criado Simplício, em “Lanterna de fogo”: “Diabo! Toma juízo. Ao contrário, nunca chegarás ao paraíso.” (p. 284) Assim, a religião exerce uma dupla função no grupo social: estabelece os princípios de convivência entre as pessoas e também apresenta símbolos através dos quais a sociedade se organiza.

Segundo Bourdieu, o poder simbólico institui uma concordância entre as inteligências, a partir de concepções homogêneas:

Os símbolos são os instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (...), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração ‘lógica’ é a condição da integração ‘moral’.<sup>123</sup>

Portanto, a unidade do grupo em torno de uma mesma interpretação dos símbolos significa a adesão dos indivíduos pertencentes a esse grupo aos valores que eles representam, de modo que todo indivíduo tende a comportar-se de maneira condizente com a moralidade que é representada. Dessa forma, a religião católica, principal guardiã dos preceitos morais do mundo ocidental, exerce seu poder de regulamentação dos comportamentos, sendo legitimada pela adesão dos indivíduos participantes do espaço urbano. Já no projeto da Igreja, existe essa tentativa de estabelecer uma concordância entre todos os indivíduos em torno de seus símbolos. Conforme João Ribeiro Júnior,

se examinarmos, desde o nascimento do cristianismo, a direção que o espírito de Roma procura dar à marcha das coisas, veremos claramente que seu voto formal é estabelecer não somente uma única religião em toda a parte, ao menos até onde chegar sua autoridade, mas talvez mesmo uma só religião universal, se lhe for possível submeter todos os povos do mundo.<sup>124</sup>

Em “Eu sou vida; eu não sou morte”, o poder divino, então, é uma forma de restabelecer a ordem da sociedade e acabar com a discussão entre os envolvidos no triângulo amoroso. Na fala final do ato primeiro, em meio a nuvens, trovoadas e relâmpagos, as personagens gritam, de joelhos: “Punição Divina!” (p. 202) Esse castigo, que, na

<sup>123</sup> BOURDIEU, op. cit., p. 10. (grifo original)

<sup>124</sup> RIBEIRO JÚNIOR, João. *Pequena história das heresias*. Campinas, SP: Papyrus, 1989, p. 15.

representação qorpo-santense é fruto da ira de uma divindade, pode ser associado a uma possível revolta da população religiosa da Província, que não aceitaria a subversão de seus valores morais, tidos aqui como símbolos religiosos.

Por isso, a figura do padre, legítimo guardião desses símbolos, é de grande importância para a manutenção da moral pública, o que faz com que a crítica sobre a má conduta dos clérigos seja um indício de que a sociedade como um todo está em crise no que concerne a seus preceitos religiosos. Essa crítica é observada, predominantemente, na peça “Lanterna de fogo”, que gira em torno da personagem Robespier, um padre que, contrariamente ao dogma religioso, vive acompanhado por duas mulheres. Embora a personagem não deixe de defender os princípios da Igreja, é repreendida pelo criado Simplício:

Pois entendo eu, meu doutor, e muito bem, que o senhor Robespier... (*note-se que este Simplício é um esquisito amarinheirado*) não pode deixar aquela coisa de que todos gostam. (*Rindo-se.*) E, quanto mais chegam à impostura chamada religião, mais apaixonados são do tal melão, e às vezes ainda verde eles o vão chupando! (p. 286)

Observe-se, no entanto, que essa crítica é feita através das palavras de uma personagem cômica, que está em cena para ser ridicularizada: “um esquisito amarinheirado”. Assim, a conduta de Robespier pode ser censurada na comédia, ao mesmo tempo em que se ridiculariza a personagem portadora do discurso crítico. As mulheres, por sua vez, na visão da obra de Qorpo-Santo, podem ser uma ameaça ao desenvolvimento da atividade religiosa.

Em outros momentos, a devoção feminina aos santos é comparada à devoção ao homem, como se pode ler, ainda em “Lanterna de fogo”, no diálogo entre Robespier e a viúva Jesuína, quando essa o deseja como namorado:

ROBESPIER (*entrando*) – Viva! Viva! A senhora dona Jesuína por aqui! Que santo a trouxe? Então não me diz!?

JESUÍNA – Não foi santo, senhor Robespier! Foi o profundo amor, a grande simpatia, a extraordinária amizade que a Vossa Senhoria consagro, e que já me fazem considerar como uma espécie de obrigação, o vir fazer-lhe devoção.

ROBESPIER – Já sei, já sei. A senhora pertence ao sexo feminino, não pode deixar de ser devota! Mas que seja eu o seu santo é que eu duvido tanto, que quase não acredito! Entretanto, devo crer que a senhora me faz ver que não a devo esquecer, nem mesmo deixar de a esquecer! Não é assim?

JESUÍNA – Sim, senhor! Sim, senhor! Mas com palavras! Com discursos... O senhor sabe, e muito bem, qual o calor de que gosto. (p. 289)

A mesma associação é feita pela personagem Pulquéria, na comédia “Dois irmãos”, quando atribui à vontade de Deus o susto que levou do marido, com a mentira de que a filha fora seqüestrada: “Estou agora mais alegre; sou outra. Depois do susto, do temor, da dor moral e do padecimento físico, que aprouve (*sic*) de Deus, ou ao meu marido fazer-me experimentar, recobrei a tranqüilidade e o desejo da vida!” (p. 119, grifo original) Há, desse modo, uma associação entre os papéis do padre, guardião dos símbolos religiosos e condutor dos indivíduos ao caminho da moral cristã, e o do patriarca da família, detentor do poder no ambiente privado e regulador do comportamento familiar. Os preceitos de moralidade pelos quais zelam são os mesmos, já que, segundo Del Priore, no Brasil colonial, “vigorava o modelo europeu e católico de família: pais casados na Igreja e filhos batizados. Todos vivendo dentro das estritas regras do catolicismo.”<sup>125</sup> Esse modelo familiar permanece predominante no século XIX, sendo que, dentro do ambiente privado, o patriarca toma para si as funções que as autoridades religiosas exercem na sociedade.

Já em uma passagem da peça “Dois irmãos”, as metáforas religiosas servem para a crítica ao atendimento de certos comerciantes, que tentam empurrar mercadorias aos clientes. No cenário de uma loja, depois de o caixeiro Roscália querer obrigar Leva-Remos a comprar roupas e um determinado chapéu, e de o mesmo retirar-se, agredindo-o com as mesmas mercadorias, Roscália arrepende-se de seu procedimento, glorificando o cliente, como se este fosse uma nova aparição da divindade e ele não o houvesse reconhecido como tal:

ROSCÁLIA (*só e com as obras na mão*) – Meu Deus! Onde tinha eu esta cabeça! Onde estava o meu pouco juízo quando maltratei este homem! Eu não o conheci. (*Batendo nas faces.*) Perdoai-me, meu Deus! Perdoai-me! Ele me havia tratado sempre tão bem e eu fui tão cruel para com ele! Como eu sinto o efeito dos benefícios espalhados por este Homem-Deus! Que alma grande! Como agora vejo que ele se espalha como o vento por toda a parte; como ele faz-se ouvir na Europa, na Ásia, na África e na Oceania! Já não falo na América, que tão perto fica..., que é onde vivemos! Mas nas mais longínquas partes dos dois hemisférios. Que grandeza de homem! É onipotente. (*Cai de joelhos, com as mãos postas.*) A ele imploro perdão (*batendo nos peitos*) de minhas culpas, de meus pecados! A ele imploro que por mim

<sup>125</sup> DEL PRIORE, op. cit., p. 38.

interceda... se algum outro tem de punir-me ou julgar-me! (*Cai de bruços, gritando:*)  
Ai! (p. 110)

Além dessa espécie de relação hierárquica que se estabelece entre o patriarca e a família e entre o cliente e o vendedor, os símbolos religiosos têm uma importância determinante nos papéis exercidos pelos indivíduos no espaço social urbano da forma como é representado na obra qorpo-santense. Isso se confirma por algumas passagens das peças, como na seguinte fala de Robespier, em “Lanterna de fogo”: “Deus sabe o que faz! E quantas vezes predestina os homens, e até as mulheres!? De que heroicidades não é capaz muitas vezes uma criança! Altos juízos do Eterno!” (p. 291)

A idéia de predestinação também é desenvolvida em “Dois irmãos”, na qual a personagem Frederico declara ao pai Antônio que suas profissões foram determinadas pela vontade divina:

ANTÔNIO – (...) Quem o mandou ser advogado! Quem o mandou ser médico! Quem o mandou ser filósofo! Para que se fez político, frade, botânico e não sei que mais?  
FREDERICO (*tomando posição bem séria*) – Respondo: Deus ou uma de suas partes... Não, Deus ou a natureza! Nos espíritos de todos os entes animados foram..., estes eram eu (ou seus corpos foram em geral por mim animados! Os inanimados parece haverem de mim recebido certa animação!). Assim me fez Deus – ou a natureza.  
ANTÔNIO – Então, foste um tolo!  
FREDERICO – Não, meu pai, fui, sou e serei o que esse mesmo Deus ou essa mesma natureza quis, quer e quiser que eu seja. (p. 107)

Na organização do espaço urbano, podem-se entrever alguns preceitos de ordem religiosa que dão coesão ao grupo social. A idéia de cidadãos como filhos de Deus é, então, uma forma de estabelecer identidade entre os habitantes desse meio e coloca, na posição de alteridade, os brutos, que não são considerados filhos do mesmo Deus. Isso está explícito nas palavras de Robespier: “Fora de Deus, somos miseráveis brutos. Em Deus, seus filhos, entes prediletos e felizes.” (p. 295) O patriarca familiar, passa a ser, nessa perspectiva, à semelhança de Deus, o símbolo a partir do qual se estabelece a unidade do convívio privado. Essa situação remete ao modelo de família patriarcal da antiga Roma, em que ela, como refere o Dicionário de Sociologia, “manteve-se firmemente unida no curso dos séculos porque o patriarca estava investido de todos os direitos religiosos como sacerdote do culto dos

antepassados, de todos os direitos econômicos como único senhor de toda a propriedade familiar, móvel e imóvel.”<sup>126</sup> O patriarca é reconhecido, pois, como um guardião dos símbolos religiosos no ambiente familiar. Robespier, em “Lanterna de fogo”, corrobora essa associação entre Deus e o pai de família, ao dizer que a Providência Divina “vela tanto sobre nós como o fazemos a respeito de nossos filhos” (p. 295).

Dado esse caráter de unidade do grupo social estabelecido em torno dos símbolos, a religião passa a ser um bem cultural transmitido de uma geração a outra por meio da educação e é ensinada como a única forma de se alcançar a felicidade. Por isso, é significativa a declaração de Robespier de que tenha herdado os sentimentos religiosos de seu pai, o que representa a transmissão dos valores do patriarca e, ao mesmo tempo, denota a permanência do simbolismo religioso através de várias gerações:

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

O papel social do padre, então, passa a ser o de mediador dos símbolos religiosos. Entre a Igreja como instituição e os patriarcas do ambiente familiar, os clérigos assumem uma função mista na sociedade: como representantes de Deus e como uma espécie de “pai espiritual”. Essa idéia está presente na comédia “O marinheiro escritor”, quando Mário declara que todas as mulheres são suas filhas, para fingir não estar cortejando a Vizinha. Sua esposa Joanicota considera que isso seria normal se ele fosse padre:

MÁRIO – Tu sabes ou queres saber de uma coisa? É de julgar que não. Eu digo-te: é que as mulheres todas..., concebi este pensamento, são minhas filhas!  
 JOANICOTA – Tens lembranças, meu caro Mário, que parecem esquecimentos da minha trisavó!  
 MÁRIO – És muito graciosa, nem por isso... E, se eu fosse padre, que dúvida haveria?!  
 JOANICOTA – Nenhuma; mas também só nesse caso. (p. 77-78)

<sup>126</sup> DICIONÁRIO de sociologia, op. cit., p. 130.

Deus, nessa sociedade, representa a supremacia da inteligência coletiva e moralizadora, e está acima das vontades individuais, como se pode ler em “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”:

Tantas vezes hei tentado experiências entre as comidas e as mulheres, e ainda não me foi possível conseguir sua prática. A que será devido? (...) Ninguém é capaz de responder satisfatoriamente. Eu responderei assim: poder maior que o do homem e da mulher... ou que o de um homem e de uma mulher impede. E qual será esse poder? Onde existe? Em minha refletida opinião é Deus; existe em Deus! (p. 55)

É esse poder da religião que inspira e autoriza a personagem C-S., *alter ego* do autor na peça acima referida, a falar em preceitos que deveriam, na sua visão, reger as relações entre homens e mulheres:

Diversas direções tenho querido dar à população porto-alegrense... Falo dos homens e nas mulheres. Primeira: acabar a prostituição, o adultério pela prática do casamento de direito; e do simplesmente de fato. Segunda: enviar cartão com o número da casa e nome da rua à senhora que deseja a companhia deste ou daquele homem. Terceira: liberdade de irem elas à casa do homem que desejem, como fazem na Turquia, visto que os aleitamentos e os convites puramente espirituais raramente têm bom êxito. Quarta, finalmente: os cartões podem expressar visitas amorosas ou de amizade com uma das palavras: amor, amizade... (p. 55)

Por essas passagens, observa-se o símbolo religioso da divindade representado com o fim de legitimar, pela aceitação coletiva, as idéias propostas pela personagem. Ele é relacionado à figura divina, e seu papel, determinado em nome de Deus. Segundo Urbano Zilles, “em relação a Deus, o homem, na religião, toma a atitude de quem se sente desafiado, de quem experimenta um apelo. (...) O homem sabe-se relacionado e determinado por algo que é maior do que ele mesmo.”<sup>127</sup> É pela relação com o poder divino que advém, então, a legitimidade do papel do clérigo.

Alguns preceitos, porém, são confrontados pela obra, e é preciso atentar ao resultado do debate para se chegar à natureza ideológica do discurso dramático. Em “Lanterna de fogo”, há uma discussão entre Robespier, Zeferino e o criado Simplício sobre a imortalidade da alma. Robespier é o religioso que crê nela, enquanto Simplício só acredita no mundo material. Já Zeferino oscila entre as duas opiniões, fazendo com que Robespier reveja seu

<sup>127</sup> ZILLES, Urbano. *Filosofia da religião*. São Paulo: Edições Paulinas, 1991. p. 6.

posicionamento a respeito do assunto. Ao fim da discussão, ele expõe a idéia que é representada com mais força na comédia:

Já disse e repito que creio tanto na existência de Deus, que nos criou, nos vê, nos ouve, e até que satisfaz nossos desejos, como creio que não pode existir nenhuma família animal sem pai; vegetal sem semente; arbórea sem muda, ou haste de que brota e produz! Penso também que todo o homem deve ter a mais extensa liberdade para gozar, do modo que mais lhe agrada, conhecendo, e mesmo fazendo-se o experimentar todos, como também que seus gozos não tragam desgraças a alguém, que tem direito como os outros entes de gozar e não sofrer! Tudo quanto é fora desses princípios é para mim bárbaro, desumano e cruel. Sou também de vossa escola, Zeferino! Fui educado nos princípios da mais sã liberdade, amo a fraternidade e almejo a humanidade. (p. 297)

A visão religiosa expressa pelas palavras de Robespier é, dessa maneira, inspirada por ideais liberais que andavam em voga na época da escrita das comédias e faz jus, portanto, ao nome da personagem, uma forma aporuguesada de Robespierre, numa referência ao mártir da Revolução Francesa.<sup>128</sup> A liberdade individual é, pois, defendida até o limite do prejuízo ao outro, e a moral do indivíduo é baseada nos princípios de liberdade, fraternidade e humanidade, remetendo o leitor ao famoso lema francês *liberté, égalité et fraternité*.

Isso autorizaria a liberdade sexual do clérigo. Se Robespier vivia com duas mulheres, em um desvio da monogamia pregada pela religião católica, e, apesar disso, apresenta na peça o discurso ideológico predominante, algo levaria a crer que sua poligamia é defendida pelo texto literário. Por outro lado, o discurso moralista do teatro qorpo-santense aproxima-se da sátira da figura religiosa, que pode ser comparada, nesse caso, à das autoridades civis que desrespeitam as leis.<sup>129</sup> Forma-se, dessa maneira, um quadro em que as leis civis e os dogmas religiosos são defendidos, enquanto as críticas incidem sobre os funcionários públicos e os

<sup>128</sup> No Dicionário de Sociologia, consta que o liberalismo é a “doutrina social que preconiza: 1. a libertação do homem de todas as formas de coerção e opressão consideradas injustas e injustificáveis; 2. a elevação e utilização do valor da pessoa humana para o benefício próprio e o da sociedade.” (DICIONÁRIO de sociologia, op. cit., p. 200.)

<sup>129</sup> Boudon e Bourricaud assinalam que “os liberais reivindicam os direitos do foro íntimo diante das pretensões de todas as Igrejas estabelecidas.” (BOUDON, Raymond e BOURRICAUD, François. *Dicionário crítico de sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. p. 313.) Com isso, a idéia de um padre liberal (Robespier) passa a ser caricata e passível do riso das platéias. Isso é corroborado por Ludwig von Mises, para quem “o liberalismo é uma doutrina inteiramente voltada para a conduta dos homens neste mundo. Em última análise, a nada visa senão ao progresso do bem-estar material exterior do homem e não se refere às necessidades interiores, espirituais e metafísicas.” (MISES, Ludwig von. *Liberalismo: segundo a tradição clássica*. Trad. Haydn Coutinho Pimenta. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Liberal, 1987. p. 6.)

clérigos, ou seja, os indivíduos que deveriam zelar pelo seu cumprimento, mas se desviam do comportamento exigido pela função exercida.

Desse modo, a tensão que se estabelece entre os desejos carnis e a preservação do espírito é um dos temas subjacentes a toda a obra de Qorpo-Santo. Pode-se ver essa dubiedade de opiniões na fala da personagem Planeta, de “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”. Em um longo discurso sobre os direitos dos indivíduos e a importância da religião – segundo o qual, sem ela, “seríamos um rebanho de ovelhas ou uma tropa de animais – estes nos campos, nós pastando no mundo!” (p. 59) –, Planeta justifica com palavras de Cristo a relação sexual consentida:

Deus não é nem pode ser bárbaro! Quando Jesus Cristo disse: “Eles julgarão conforme a carne”, é porque nenhum pecado encontrou nos que adulteram ou comunicam-se com mulheres levados pela recíproca inclinação e força dos espíritos! Se, porém, forçamos a carne contra a vontade própria, ou da mulher que nos serve, é indubitável a existência do pecado. (p. 59-60)

Em contrapartida, na mesma fala, ele afirma que não deveriam sofrer incômodos os que vivem conforme os preceitos de Jesus e seus apóstolos. Segundo ele, “tais entes nada deveriam gastar, mas terem quem lhes apresentasse tudo que carecem! Assim foi sua vida [de Jesus] e parecem destinados a assim viver todos os que o imitam, que assim vivem, por não terem mulheres, como Ele e seus apóstolos.” (p. 60) Ao homem devotado à religião, porém, é negado o direito às relações carnis. Essa idéia, aliada à de que aquele é um mediador entre os habitantes da cidade e os símbolos religiosos, vistos como representações terrenas da divindade celeste, promove uma dura crítica às autoridades eclesásticas com a representação de um libertino que utiliza as vestes clericais, símbolo da autoridade religiosa, para cortejar as moças, em “A impossibilidade da santificação”:

HIRCANO (*libertino, com vestes de padre, entrando*) – Boa noite, minhas muito amáveis, amabilíssimas e encantadoríssimas senhoras.  
ELAS (*espantadas e sorrindo-se*) – O senhor que quer aqui? Quem é?  
HIRCANO – Ora, o que quero e quem sou? Boa pergunta. Sou solteiro; vi aqui tantas moças..., quero casar-me; entrei para ver se alguma me agrada! Agora perguntarei também: as senhoras, quem são; e o que querem?  
ELAS (*com vozes trêmulas*) – Nós somos... (*fugindo*) mulheres; e o senhor é homem... Apesar de suas vestes, temos medo; vamo-nos embora... (p. 58)

Os relacionamentos ou comportamentos eróticos dos religiosos, que são representados de forma negativa nas comédias de Qorpo-Santo, servem, contrariamente, para pregar um ideal de conduta que considera a rejeição ao sexo uma forma de consagrar-se à santidade do espírito. Entretanto, para as personagens qorpo-santenses, o sexo, da forma como aparece nas peças, é um impulso incontrollável que move os indivíduos a atos, muitas vezes, imorais. Por isso, as relações eróticas passam por representações diversas: ora são formas de obter prazer e condizem com o que Planeta proclama, justificando com o que seriam palavras de Jesus, sobre a relação consentida; ora são, somente, um modo de promover diversos constrangimentos e de afastar-se das realizações do espírito.

O conteúdo sexual, no teatro qorpo-santense, é subjacente e faz com que diversos contatos sociais se estabeleçam em torno dos apelos do corpo, como a sedução entre membros de classes distintas, e a inclusão da prostituição nos enredos como uma solução para esses desejos que, em um ambiente privado caótico, são insaciáveis.

O predomínio dessas relações, no plano simbólico, é fruto de um imaginário em que a mentalidade patriarcal governa todo o convívio social, tanto no que concerne ao trabalho, na divisão entre papéis sociais masculinos e femininos, como às crenças religiosas, que têm como base a figura do padre enquanto mediador entre as coisas humanas e divinas, e que representa o “pai espiritual”. No que diz respeito ao sexo, pode-se ler, nas peças, que os homens tentam manter sua posição dominante no governo das relações, mas que as mulheres utilizam-se de seus atrativos para adquirir vantagens, assim como ocorre nas relações de trabalho entre patrões e empregados.

No papel dos homens, que tentam manter o domínio das relações amorosas, está o religioso Robespier, de “Lanterna de fogo”, com seu atrativo que advém de uma posição social dominante. Todavia, quando Jesuína pede a Robespier uma prova de amor, este resolve contar-lhe os sonhos que teve, na intenção de declarar seu desprezo pelas mulheres. Considerando que o sonho é o lugar onde se dão as revelações religiosas, como o aparição do

anjo Gabriel a Maria, há um caráter de sacralidade nas suas afirmações. Enquanto Gonçalves discute com Jesuína, dizendo estar de casamento tratado com o religioso, esse declara:

Mulheres! (*Como alucinado.*) Que fazeis aqui? Que tendes!? Que quereis nesta casa!? Quem a ela vos encaminhou!? Tenho esta cabeça em chamas e, ao ver-vos, sinto mais forte o intenso fogo que nela lava! Fugi, fugi de minha presença! Ide! Ide aos infernos, se for necessário, buscar o preciso amparo que em mim buscais! Atroadoras! Destruidoras da humanidade! Não me flageleis mais! Ainda esta noite tive um sonho, e que sonho? Que havia sido devorado por estas fúrias que diante de mim vejo. Bárbaras! Assassinas! Fugi, fugi de minha presença! Traído quinze vezes pela mulher, protesto afastar-me dela sempre! (p. 290)

Assim, o conflito interior que domina Robespier não é de ordem religiosa, mas um receio de ser atraído pelas mulheres: “Sinto um fogo devorador que a elas me empurra!... Se atendo, se as busco, eis que um frio de gelo se apossa de todos os meus membros! Céus! Céus! Por que tantas vezes transtornais os meus projetos!?” (p. 290)

A posição dominante do homem nas relações eróticas é, então, contestada pelo discurso feminino. Esse discurso de contestação permite à mulher a expressão de suas vontades, de maneira que ela possa também seduzir o homem, e não apenas ceder aos instintos dele.<sup>130</sup> A liberdade de expressão autoriza Mancília, de “Duas páginas em branco”, a falar para a avó de sua vontade de estar no leito com o melhor dentre seus amantes, aquele que foi por ela escolhido. A avó, também guardiã dos valores morais da sociedade patriarcal, aconselha que os dois se casem, como numa última tentativa de manter os preceitos de ordem religiosa, que regem a moral familiar:

MANCÍLIA (*ou neta*) – Que é, minha avó? Vovó, eu estava sonhando, em um sono (*botando a mão no ombro da avó*) tão gostoso! Estava tão satisfeita... Se a senhora soubesse!... Ai, que bom era meu sonho! Olhe, minha avó, eu estava com o mais querido de meus amantes sobre os braços e no mais aprazível leito. (...) E sabe com quem? A quem beijava? Em quem tocava? Com quem gozava? Com (*atirando-se-lhe nos braços*), com o meu..., com o Deus das mulheres, com o meu sobre todos escolhido, e por fim preferido, o meu querido... Não preciso dizer mais! A minha avó aprova, não? (*Batendo-lhe no ombro.*) Aprova, sim; eu sei que aprova!  
 ROCALIPSA (*a avó, retorcendo-se toda*) – Pois eu o que hei de fazer? Vocês querem, amam-se, gostam-se... Não há remédio senão concordar; contem com a minha aprovação. Tratem do enxoval, porque estas coisas não se demoram muito! Dito e feito, é melhor do que o melhor confeito! Conversado e demorado, é pior que o pior bocado! (p. 132)

<sup>130</sup> A contestação da legitimidade do poder patriarcal é também uma subversão do simbolismo religioso, pois atenta contra as palavras do Velho Testamento: “Teus desejos te impelirão pra o teu marido e tu estarás sob o seu domínio.” (Gen 3,16)

Expressando sua liberdade de ter amantes e de poder escolher, dentre eles, o que mais lhe apraz, e forçando, ainda, que a avó, representante da moral familiar feminina, aceite seu casamento, para evitar que ela continue a viver desviada dessa moralidade, Mancília pode declarar, metaforicamente, ao final da peça, sua felicidade pelas relações amorosas contraídas, o que produz também uma mudança no seu papel social de discípula a esposa do mestre Espertalínio: “Das duas páginas em branco, eu já fui hoje uma escritada; a outra o meu velhinho (*batendo-lhe no ombro*) há de escrever amanhã.” (p. 143)

A tentativa de subverter a situação de submissão das mulheres aos desejos masculinos não se estabelece como um movimento, mas é feito por contestações individuais que, muitas vezes, garantem a essas mulheres um espaço que seria, nessa sociedade, reservado ao poder social dominante do homem. As investidas femininas para seduzir os homens que lhes aprazem é, então, um importante elemento na fuga de uma passividade socialmente pregada pela moral oitocentista. Basta lembrar a atitude de Jesuína, em “Lanterna de fogo”, para conquistar Robespier. Seu apelo não é feito por modos delicados, como na literatura romântica, mas por declarações de uma sexualidade evidente. Por isso, ela nega a suficiência das palavras que o amante lhe devota, e faz um apelo carregado de intenções sexuais quando afirma: “O Sr. sabe, e muito bem, qual o calor de que gosto.” (p. 289)

Esse tipo de atitude exacerbada da mulher no que diz respeito aos impulsos eróticos é vista com maus olhos pelos homens, que criticam a volubilidade feminina. A crítica pode chegar à ofensa e à violência física, como se lê, por exemplo, numa passagem de “Duas páginas em branco”, em que Espertalínio desconfia da relação entre Mancília e o Tenente. Apesar de a mulher apresentar-se ofendida, Espertalínio tem ciência da dissimulação feminina. Assim, afirma sobre as mulheres: “Perto (...) dos maridos... Oh! São umas santinhas, juram, praguejam, embrabecem, e... coitado daquele que não faz crer que as acredita! São capazes de lhes pôr veneno até no ar que os deve refrescar e alimentar.” (p. 143)

A resposta feminina apela, então, para a sedução que provém do corpo da mulher: “Noivos não comem, senão na cama (*dando alguns pulinhos*); não bebem, senão na cama. Portanto, vamos para ela e lá o fartarei.” (p. 143) Em vez de argumentar contra a idéia preconcebida do esposo sobre as mulheres em geral, o que constituiria um discurso feminista, a atitude de Mancília pretende fazê-lo esquecer as acusações que profere, a fim, unicamente, de defender seu interesse individual de evitar a ira masculina e os conflitos no ambiente privado.

Uma interpretação negativa dessa atitude libertária das personagens femininas com relação ao sexo pode ser lida na rubrica do autor, em “Um assovio”. Luduvina, esposa de Gabriel Galdino, entre as inúmeras exigências que faz ao marido, inclui a de que ele faça com ela “alguns filhinhos”. Eis a fala da personagem: “De noite, depois do chá..., já se sabe (*abraçando-o*), vamos para a cama dormir quentinhos! Fazer alguns... alguns filhinhos. Sabe, não? Entende o que eu lhe quero dizer? Entende, entende, o senhor não é nenhum ignorante.” (p. 259) Na rubrica do autor, porém, descreve-se a personagem como “velha feia e com presunções e ares de feiticeira” (p. 258).

Logo se vê que a representação da liberdade sexual feminina é ridicularizada e vista como uma ameaça ao poder dominante do homem no espaço social. Por outro lado, a voz das mulheres destaca-se pelo inusitado: numa época em que o teatro romântico construía a imagem de moças casadoiras com modos delicados, Qorpo-Santo subverte o imaginário romântico, representando a mulher que contesta os valores morais vigentes, o que, paradoxalmente, conduz à legitimação do poder patriarcal no ambiente privado e à repressão sexual feminina.

Dessa forma, a moral religiosa também é afrontada, em vista de o comportamento sexual das personagens ser exacerbado e existirem muitas relações fora do matrimônio. O próprio casamento, no teatro qorpo-santense, é visto mais como uma ligação carnal, que um encontro de almas. Por se tratar de um meio urbano onde há uma nítida crise de valores

morais, ao representar os desvios de moralidade, as peças o fazem como uma forma de denúncia, para que a sociedade veja, pelos olhos do autor, as transformações negativas que estão ocorrendo na Província do século XIX. Nessa perspectiva, toda representação exagerada confere grandiloquência às palavras que transmitem essa ideologia conservadora. As relações incestuosas são sugeridas, o homossexualismo é representado de maneira cômica e a possibilidade de contrair relações extra-conjugais e de acesso à prostituição também estão presentes na obra.

No teatro qorpo-santense, a possibilidade de as personagens se metamorfosearem em outras e de assumirem diferentes papéis sociais ou familiares faz com que o incesto seja apenas sugerido, e não declarado. Entretanto, em “As relações naturais”, o diálogo entre Malherbe e Mildona leva fortemente a crer em uma relação erótica entre pai e filha, pois, em momentos diferentes, Malherbe é tratado como pai, amante e amigo. Da mesma forma, Mildona é considerada, diferentemente, filha e amada:

MILDONA (*entrando*) – Que saudades eu tinha de meu querido pai!  
 MALHERBE – Ah! És tu, minha querida Mildona? Quanto é doce vermos feitos de nossos trabalhos de longos anos! Um abraço, minha estimadíssima, minha mesmo queridíssima filha!  
 MILDONA – O senhor não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha; mas a jovem a quem o senhor em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor!  
 MALHERBE – Ah! Onde estava eu!? Sonhava; pensava em ti; via e não te enxergava! Sim, sois minha; és minha; e serás sempre minha por todos os séculos dos séculos, Amém! (*Saem.*) (p. 173)

Nesse caso, o incesto é contraposto pela sacralidade da última fala de Malherbe. A religiosidade do *per secula seculorum* e do *amém* final é o exagero necessário para que o moralismo das peças represente uma Igreja sendo utilizada para fins escusos. Essas palavras teriam, certamente, a capacidade de escandalizar platéias do século XIX, se usadas no contexto em que se apresentam na comédia. É importante frisar que essa subversão do papel do símbolo não diz respeito apenas a um momento histórico, mas estabelece um novo entendimento de uma revelação de caráter mítico. Para Mircea Eliade, “as revelações da sacralidade cósmica são, de certo modo, revelações primordiais, pois tiveram lugar no mais

longínquo passado religioso da humanidade e conseguiram resistir às inovações introduzidas posteriormente pela História.”<sup>131</sup> Nessa perspectiva, há uma ruptura no imaginário social no que diz respeito aos símbolos religiosos, que aparecem, na passagem acima, corroborando uma situação condenável para a moral católica.

Por sua vez, a prostituição é representada, na mesma peça, como uma sedução que parte das mulheres. A fala da personagem identificada como Ele, mas que fora chamada de Truquetruque na cena anterior, afirma que as moças convocam-no de várias maneiras e que, depois disso, põem-no porta afora:

Isto é o diabo! Estas mulheres chamam-me com o espírito quando estou em casa; e, quando saio à rua, com as palavras, com as mãos, com os dedos, com a cabeça, com os olhos; e, se as encontro fora, então é até com seus remexidos! Mas, se lhes venho à casa, é isto que se vê! Cruzes! (*Cuspindo em todas elas.*) Abrenúncio! Eu as desconjuro para nunca mais as ver! Não olharei mais para estas tigras! (*Sai.*) (p. 168-169)

Dessa forma, a personagem ajuda a caracterizar uma crise de valores morais no espaço urbano, tendo origem no apelo sedutor da mulher. As prostitutas são diferenciadas das mulheres do ambiente privado, de quem se espera uma conduta mais passiva, de ovelhas, e não de “tigras”, como as que Truquetruque encontra fora de casa. Essas, por sua vez, na peça referida, acabam por querer enforcar Malherbe, o detentor do discurso moralista<sup>132</sup>, que as acusa de viver desviadas dos preceitos da religião. Dizem elas: “Enforquemos tudo quanto é autoridade que nos quer estorvar de gozar, como se estivéssemos em um paraíso terreal!” (p. 177) No final da comédia, com a ajuda do criado Inesperto, as mulheres são debeladas, e aprendem, pela violência, a procurar maridos e a não mais se comportarem de maneira lasciva. Aqui, o imaginário social tradicional é reforçado, pois a tentativa de subversão, por parte das mulheres, dos modelos de relações amorosas é minimizada pelo arrependimento das mesmas.

<sup>131</sup> ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 116.

<sup>132</sup> Como se pode observar pelo parágrafo sobre a sugestão de incesto, Malherbe, assim como o Mateus, de “Mateus e Mateusa”, é uma personagem que defende a moralidade, mas que não consegue comportar-se conforme os preceitos que defende.

Já o homossexualismo é tema do último ato de “A separação de dois esposos”. Nessa passagem, Tamanduá quer casar-se com Tatu. O último rejeita o casamento carnal, porém indica que existe, entre eles, uma ligação espiritual. Quanto a essas duas personagens, há, na rubrica do autor, uma indicação: “estas figuras devem ser as mais exóticas que se pode imaginar” (p. 221). Os dois acabam por divorciar-se depois de travarem uma “renhida luta” entre si. O efeito cômico da cena ridiculariza, portanto, a idéia de casamento homossexual e, dessa maneira, critica pelo deboche um comportamento que fere os preceitos religiosos e morais que regem a conduta social.<sup>133</sup>

Além desses aspectos da representação da crise de valores morais no espaço urbano, existe um conflito que deve ser considerado na perspectiva do indivíduo inserido nesse meio e interagindo com ele, no que diz respeito a seus instintos eróticos. Têm-se, então, personagens que oscilam entre a satisfação de seus desejos carnavais e a preservação do corpo, seja para fugir dos males atribuídos ao convívio com as mulheres, seja para buscar uma glorificação do espírito. Nesse caso, o sexo atrapalharia o exercício das atividades a que se atribui uma origem espiritual, como a literatura.

A relação de oposição entre o apetite sexual e a escrita literária, de forma que um dos elementos anule a possibilidade do outro, pode ser lida na comédia “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”, que representa o conflito vivido interiormente por C-S. Na Cena Terceira do Ato Segundo, espécie de monólogo com personagens, onde as duas figuras femininas fazem-se presentes no palco por um processo de reminiscência do *alter ego* de Qorpo-Santo, esse declara à Velha que acredita ser seu dever renunciar às mulheres, mas que não lhe agrada o exercício das letras:

Eu precisava (...) certo anjo tão belo quanto singelo! Como este, milhares de outros fatos se têm dado, de modo que eu deveria renunciar à coroa de brancas, verdes, louras, azuis, etc. E assim me resolveria a proceder se o isolamento ou a vida assim me fosse agradável; ela o não é nem creio que jamais possa ser. É contrária à minha atual organização, e tanto basta; forçar-me a tal é forçar-me a uma pena! Além disso,

<sup>133</sup> Nessa passagem, Qorpo-Santo refere-se ao casamento como união carnal, idéia também presente na peça “Duas páginas em branco”, conforme referido na página 96 desta dissertação.

é viver forçado, e, de conseguinte, contrário à natureza humana! E repetirei: tanto basta para ninguém a querer. Deus não aprova! O que lucrará a humanidade com meia dúzia de folhas escritas?! E o lucro em escrevendo-as!? Parece-me um tempo verdadeiramente perdido. Entretanto, tenho sido e ainda vou sendo forçado a essa pena ou perda! Qual será e quando se me dará a compensação desta perda?! Será amanhã, depois, passado um mês; quando? E qual? Só Deus o sabe!... Ah! Recordo agora a promessa que fiz em 1863: ilustrar meus semelhantes até completar um século de existência neste globo de argila! (p. 56-57)

Na passagem transcrita, está implícita a oposição entre o isolamento do trabalho literário e o convívio público que permite a visita às mulheres. Nota-se, ainda, que a literatura possui a função nobre de ilustrar a humanidade, e o escritor, por esse serviço, deve receber uma recompensa futura, ainda que indefinida, ou só conhecida por Deus, tal qual a morte e a redenção do espírito. O sexo, por outro lado, é um clamor instintivo, que faz o escritor esquecer da promessa que fizera para o exercício da atividade literária e supre as necessidades corporais. Até mesmo o Deus de C-S. oscila entre os dois polos antagônicos, já que, por um lado, esse Deus admite o livro arbítrio e, com ele, a possibilidade de seguir os instintos e, por outro, é o guardião do segredo da recompensa futura: só Ele sabe quanto tempo ela deverá demorar e qual será a sua natureza.

Seguindo a tendência de C-S., o Impertinente, de “As relações naturais”, também é uma personagem que vive em conflito, e que prefere o exercício sexual à atividade literária, vista como um empecilho à satisfação de seus desejos carnis. O exercício da escrita rouba-lhe o tempo que gostaria de estar passando em companhia de mulheres, mas a imaginação é mais poderosa que o instinto. Por isso, a personagem vê-se condenada a praticar a literatura. Seus escritos tomam a forma de oração pela alma de um morto, ou seja, tornam-se um símbolo da existência espiritual, e são dedicados a alguém que já não segue seus instintos carnis, porque seu espírito, agora desencarnado, atingiu a dimensão do eterno:

Estava querendo sair a passeio, fazer uma visita; e já que a minha ingrata e nojenta imaginação tirou-me um jantar, pretendia ao menos conversar com quem isso me havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! Não sei, porém, o que me inspirou continuar no mais improficuo trabalho! Vou levantar-me, continuá-lo, e talvez escrever em um morto: talvez nesse por quem agora os ecos que inspiram pranto e dor despertam nos corações dos que os ouvem, a oração pela alma desse a cujos dias Deus pôs termo com a sua Onipotente voz ou vontade! (p. 163)

Nessa perspectiva, tanto a atividade literária quanto a sexual são enaltecidas, mas de formas diferentes. A escrita é vista como um exercício espiritual e nobre, mas que exige uma dedicação do escritor que lhe impede de desfrutar os prazeres carnis. A obra qorpo-santense, através disso, reitera o dogma religioso da impossibilidade de obter prazeres carnis, sob pena de afastar-se o indivíduo do cultivo espiritual. Monta-se, ainda, entre as duas práticas, um conflito que tortura as personagens escritoras, e cujo desfecho presumido é a vitória da atividade espiritual, já que, com a morte, o escritor deixa de ter de suprir necessidades físicas. No entanto, há também, nesse caso, um desvio do padrão de moralidade, pois as personagens não conseguem viver tranqüilamente cultivando o espiritual (através das atividades que lhe são associadas), por estarem sempre aflitas com seus desejos sexuais.

Com isso, conclui-se que o paralelo hierárquico existente na relação entre patrões e criados e na relação entre homens, por um lado, e mulheres e filhos, de outro, dentro do ambiente privado, também pode transportar-se para a questão da sexualidade. Aqui existem a mesma hierarquização e as mesmas formas de subversão. Além disso, utilizar os recursos que os dominados possuem, sejam eles criados, mulheres ou filhos, faz com que se coloquem em crise, no espaço urbano representado, os padrões dominantes ditados pela sociedade católica e patriarcal. Portanto, se o discurso qorpo-santense transmite uma ideologia moralista, é pelas suas personagens que se podem ouvir vozes libertárias. E isso se dá pelo descumprimento dos preceitos religiosos, fazendo com que a tensão entre moral e instinto reflita, no plano total da obra dramática, uma tentativa de conservar os valores patriarcais, que são afrontados pelo discurso libertário das personagens exploradas por uma ideologia dominante.

No plano do imaginário, essa crise de valores provoca mudanças no aspecto identitário da sociedade. As afrontas ao modelo familiar patriarcal e, num âmbito maior, aos preceitos religiosos que fundamentam a moral pública, promovem rupturas individuais que ameaçam a integridade do grupo social. Em consequência disso, esse tipo de insulto à moral dominante cria, nas pessoas que coabitam o espaço, um temor cuja natureza está relacionada à

desorganização da sociedade pela falência dos valores que a regem. Dessa maneira, simbolicamente, tais valores perderiam o sentido que lhes é inerente no imaginário social, e o grupo perderia as referências simbólicas que o fazem ver e interpretar o mundo conforme uma inteligência comum. Por isso, o descumprimento das leis e dos preceitos religiosos é amplamente criticado pela obra de Qorpo-Santo, tal como será analisado na próxima seção.

#### **2.4 Uma hecatombe dos mais altos balidos**

Uma das características do modo de viver na urbanidade é a flexibilização do valor das leis e dos códigos morais, o que pode ser depreendido da crítica persistente que os discursos das personagens qorpo-santenses fazem em relação ao descumprimento das normas de conduta em sociedade. O espaço urbano representado nos textos teatrais seria, nesse aspecto, um lugar de perdição, onde, por vezes, os instintos substituiriam o poder das regras, já que essas são desobedecidas pelas autoridades governantes e, por extensão, pela população em geral.

É o que se observa, em “Mateus e Mateusa”, a partir da voz da personagem Mateus, que, dirigindo-se à esposa que ameaça abandoná-lo, faz um apelo às leis civis e religiosas, porque a sua presença não se faz sentir no convívio familiar: “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!” (p. 157) Nesse discurso, vê-se que Mateusa, na visão do esposo, não cumpre as regras de conduta da família. Já no trecho que segue, porém, Mateusa atira no marido o Código Criminal, “traste velho em que os doutores cospem e escarram todos os dias, como se fosse uma nojenta escarradeira” (p. 157), comentando que “isso [o Código] não vale coisa alguma; e principalmente para as autoridades – para quem tem dinheiro” (p. 158). Em seguida, a esposa ainda agride Mateus com volumes da Constituição do Império e da História

Sagrada, revelando, assim, uma falência das leis do estado e dos valores morais da família, que, por sua vez, o esposo, como patriarca responsável, tenta conservar.

O mesmo tipo de invocação é feito na conclusão moralista de “Hoje sou um; e amanhã outro” pelas vozes em uníssono do Rei e da Rainha: “Sempre a Lei, a Razão e a Justiça triunfam da perfídia, da traição e da maldade!” (p. 194) A oposição que se encontra nessa passagem é representativa de um discurso que atribui aos três primeiros elementos a capacidade de reger a sociedade, por oposição aos três seguintes, a perfídia, a traição e a maldade, onde se encontram os motivos do mau funcionamento das regras de conduta. Desse modo, elas são vistas como as formas principais de desrespeito à lei, à razão e à justiça.

Em outra comédia, “Eu sou vida; eu não sou morte”, os substantivos usados para opor os valores do que é ou não aceito socialmente estão inseridos em uma fala da personagem Japegão. Na intenção de corroborar seu direito sobre a esposa Linda, que passara a viver com outro homem, Japegão declara: “ou Linda é minha, e triunfa o direito, a natureza, a religião ou é tua, e vence a barbaria, a natureza em seu estado brutal, a irreligião!” (p. 201) Nessa passagem, observa-se uma associação entre direito, religião e natureza, considerando que a natureza do ser humano contém em si os germes do bom andamento social. Contudo, há uma diferenciação entre a natureza e a barbaria: a natureza humana não é bárbara, mas possui uma índole religiosa, e opõe-se à barbaria, interpretada como uma corrupção da natureza e associada a um estado brutal, onde ocorre a perda da religião.

Tais valores, representados positivamente nas comédias de Qorpo-Santo, possuem seu quinhão de conservadorismo. Tanto a lei, quanto a razão, a justiça, o direito, a religião e a natureza (que, na visão expressa pelas peças, é cultivada com base na religião, e não inata), são pressupostos de conservação de uma legitimidade das classes dominantes, pois com esses pilares uma elite constitui-se como tal na sociedade. A partir desses elementos, pode-se vislumbrar uma tentativa de preservação da ordem e da paz social com base nos valores de uma aristocracia. Se as autoridades, responsáveis por zelar pelo cumprimento da moral

pregada por essas instituições, são criticadas, isso se faz, então, no intuito de que esses valores continuem mantendo sua legitimidade, e as autoridades que não a cumprem são representadas como propagadoras do caos social.

Dessa forma, o poder dos funcionários das instituições públicas é quase ilimitado, pois pouco se pode fazer contra suas vontades, muitas vezes censuráveis. Em “Lanterna de fogo”, por exemplo, quando a personagem identificada como Outra Mulher queixa-se a Robespier que lhe roubaram a filha, ele a aconselha a calar-se para que sua família não sofra desgraças maiores:

OUTRA MULHER – Quero queixar-me à autoridade competente que um soldado de polícia foi à minha casa e roubou-me uma filha!

ROBESPIER – Isso é escusado. Porque, se o soldado roubou-lhe a filha, o chefe, o capitão ou algum outro superior a ele roubar-lhe-á o filho, que sem dúvida lhe fará mais falta; e também a ti própria se o diabo lhe rebelar os miolos.

OUTRA MULHER – Então é escusado queixar-me!?

ROBESPIER – Escusado? Perigoso! Perigosíssimo! O menos que talvez lhe faça é metê-la na cadeia. Principalmente se tiveres alguma outra no caso de ser por alguns deles desflorada.

OUTRA MULHER (*levantando-se muito incomodada e endireitando a mantilha*) – Só faltava levantarem-me fogueiras para instalar um novo tribunal do Santo Ofício e queimarem-se vivos todos aqueles que não se escravizassem a seus desejos, quer bons, quer maus!... Pois, senhor doutor, eu me retiro; mas juro à fé de um Deus, que hei de deitar por terra todos aqueles que assim procederem. (*Sai.*) (p. 301-302)

Além de criticar a falta de honestidade das autoridades no cumprimento do papel social que lhes é delegado, essa passagem do texto qorpo-santense deixa, também, entrever uma relação hierárquica de poder entre os funcionários públicos (militares, nesse caso), de forma que, quanto maior é o grau do indivíduo dentro dessa hierarquia, maior o seu poder de atuar impunemente contra os preceitos morais e éticos exigidos de sua profissão. Entretanto, por trás dessa conduta, reside também um modelo político patriarcal, que impede que a atuação das autoridades seja controlada pelos cidadãos. Se o Coronel, de “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”, é chamado de “pai do povo”, é porque há uma forte referência a uma política paternalista, onde a figura de um “pai” é necessária para manter a ordem, de maneira que a sociedade não vislumbra a possibilidade de gerir a si

mesma sem a posição dominante do chefe e seu assistencialismo, centralizando em sua figura todas as decisões políticas do grupo.

Por isso, justifica-se a afirmação de Rabalaio ao Coronel: “Vossa Excelência é o pai do povo entre o qual habita. Não é fácil sair dentre seus filhos, senão por urgente necessidade!” (p. 69) Desse modo, há uma relação de troca circular, em que o grupo legitima a posição dominante do Coronel, e esse, por sua vez, alimenta tal legitimidade tomando para si as decisões políticas. Conseqüentemente, é tão difícil, para ele, apartar-se do grupo que garante sua distinção, quanto é difícil para o grupo ver-se desgovernado devido à sua ausência. Nessa perspectiva, instala-se uma relação que Baczkó define como poder carismático. Segundo ele,

ao longo da história, o poder carismático assenta em imaginários sociais que o grupo social projectava sobre o chefe carismático; este último amplificava-os e redistribuía-os, oferecendo ao grupo uma certa identidade colectiva, orientando e canalizando as suas esperanças e angústias, etc.<sup>134</sup>

A legitimidade que o grupo social confere aos seus chefes possibilita, contrariamente ao interesse público, que esses líderes façam uso de sua posição social para conduzirem-se de forma imoral no governo de suas funções, utilizando-as em benefício próprio. Ao mesmo tempo, a imoralidade da conduta do líder serve como exemplo para os indivíduos pertencentes ao grupo, já que, aspirando a legitimidade daquele, os membros das classes mais baixas, pertencentes às posições menores nas escalas hierárquicas do funcionalismo público, comportam-se com a mesma imoralidade.

A natureza da crítica aos atos desses funcionários reside na sua responsabilidade pela desintegração das famílias, no espólio da propriedade, na transgressão dos valores morais, advindos da crença religiosa, e na ofensa à nação. O Mitra, de “O marinheiro escritor”, ilustra, em uma de suas falas, as preocupações que afligem o indivíduo habitante do espaço urbano representado:

---

<sup>134</sup> BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Einaudi*, n. 5. Lisboa, volume *Anthropos-Homem*, 1986. p. 314.

Vou lavrar a sentença de morte ou de penas a todos os funcionários públicos que mal cumprem os seus deveres! E, se Deus quiser ouvir-me, não se queixem, será a punição que merecem, visto não quererem cumprir seus deveres. Com estas violências, puseram minha família a rolar; não podendo destruir-me, mataram uma pessoa, a minha queridíssima filha; e agora parece tentar-se nova destruição em alguma outra pessoa da mesma! Isto é crueldade inqualificável. Não serei eu brasileiro!? Não terei direito a viver do produto do meu trabalho? Não devem ser garantidas pelas autoridades, visto que o é pelas leis, a minha vida e propriedade!? Não será isto o que a nação inteira quer..., que cada qual goze o produto do que licitamente adquiriu e possui? (p. 92)

Na mesma comédia, há, ainda, uma fala de Enciclopédio que reflete a preocupação com a sua posição social e familiar, o trabalho e o desrespeito às leis que lhe asseguram esses direitos individuais:

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

Logo, vê-se que a crítica dirigida às autoridades da Província e aos funcionários públicos tem um caráter de denúncia da violação dos direitos básicos do indivíduo: a família, a propriedade e o trabalho. Esses, por sua vez, são relacionados às mais sólidas instituições da sociedade: a própria família, as leis, a religião e a nação. No centro de todos esses valores está o indivíduo, com sua liberdade de gerir os próprios bens, sem a interferência nefasta das autoridades. É o que se pode ler na fala de Pedro, de “O marido extremoso ou o pai cuidadoso”, que reclama de lhe terem roubado a liberdade e, com ela, alguns objetos, atentando contra suas propriedades:

Não há nada a ponderar; porém, a narrar: que eu estava em uma de minhas propriedades, e no seio de minha família que os objetos de que trato existiam em um dos quartos de minha casa, como existem nas prateleiras das lojas de ferragens, numerosas de tal qualidade; que, estando eu descansando um pouco das fadigas da manhã, e apenas nessa ocasião com um criado, entra força armada e, roubando-me a doce liberdade, o maior dos bens que se pode gozar sobre a Terra, com ela roubaram-me também tais objetos! (p. 239-240)

Entretanto, não são apenas as autoridades que desrespeitam os valores tidos como essenciais à organização do grupo social. Os indivíduos, em seus ambientes privados, também

agem conforme interesses individuais e acabam por transgredir os preceitos de manutenção da ordem social. Qorpo-Santo considerou esse aspecto da organização social ao mostrar, em “Mateus e Mateusa”, o mau exemplo que as autoridades dão aos indivíduos dentro das famílias, como denuncia o discurso moralista do criado Barriôs, ao final da peça.<sup>135</sup> Em outros textos, o atentado às instituições realizado pelos indivíduos sem ligação com os empregos públicos também é representado. Em “O marinheiro escritor”, Miguelítico afirma ser “viúvo de fato” (p. 83) porque sua família está longe. Essa é a forma de denunciar seu sentimento de perda do que considera um direito individual: o convívio com seus familiares. Todavia, eles mesmos são considerados culpados por seus incômodos no ambiente privado, atitude que ameaça o bom funcionamento da instituição familiar:

ENCICLOPÉDIO – Não sei o que te responda. Talvez fosse melhor te esqueceres disso, visto que ainda tens mulher viva e filhos... segundo me disseste.

MIGUELÍTICO – Sim, mas que de nada me servem pela distância em que se acham; e mesmo porque perto, em vez de servir-me, só têm tratado de destruir-me. (p. 84)

Em “A separação de dois esposos”, a opção pela conduta imoral é declarada pela personagem Esculápio, e justificada com a imoralidade do comportamento dos outros membros do grupo social:

Parece que o que se quer é gozar, gozar e mais gozar. Ninguém quer saber do modo, se lhe é lícito, ou ilícito nem tampouco das conseqüências boas ou más que podem resultar! Vou (*desembainhando um punhal*), vou também ser um imoral! A primeira que encontrar de meu agrado, gozo-a; ou faço-a jurar ser amiga de quem eu quiser com este ferro! (p. 216-217)

Na esfera do imaginário social, a imoralidade é, portanto, uma possibilidade de reação no ambiente onde os outros indivíduos também subvertem os preceitos morais e legais. Em “O marido extremo ou o pai cuidadoso”, a personagem Régulo fala do roubo como uma forma de enfrentamento contra o mesmo ato, que é praticado pelos outros no espaço que ele habita. A princípio, ele até faz uma ressalva para o caso do envolvimento com as mulheres: “Sejamos honestos quanto às mulheres! Mas, quanto ao mais, já que nos furtam, furtemos também! Se nos roubam, roubemos também.” (p. 227) No entanto, logo em seguida, a

<sup>135</sup> Ver páginas 72 e 87 desta dissertação.

personagem admite, inclusive, o furto das mulheres, em uma perspectiva que denuncia a relação de posse que o homem mantém para com elas. Considerando-se vilipendiado, ele prega que se reproduza a conduta imoral dos outros:

REMO – Mas se nos roubarem as mulheres!?

(...)

RÉGULO – Homem, isso tem seu quê... ou para quê. (*Depois de longa pausa, muito apressadamente e caminhando em roda para o lado de Remo:*) Sabes o que mais convém? Roubar também. Se é crime, fica compensado; ficamos indenizados sem ser preciso andar com a justiça às costas (...). Apanho com um pau, dou com um pau (*bate no ombro de Remo com uma bengala*). (p. 227)

A descrença na aplicação das leis faz com que, no plano do imaginário, surja a perspectiva da impunidade. Ao perceber que nenhuma pena é aplicada aos que usurpam seus direitos, as personagens de Qorpo-Santo acreditam que não serão punidas se procurarem a vingança através do mesmo comportamento imoral ou ilegal. Assim, diante da falência da aplicação prática do direito, instaura-se uma nova lei do talião, onde, diferentemente da Babilônia, a aplicação da pena é dever da própria vítima: “Apanho com um pau, dou com um pau.”

Desse modo, instala-se um caos que só pode ser reconhecido pelo público das comédias e pelo ponto de vista particular do autor, que tenta conduzir a compreensão daquele público a partir da sua forma de representação do espaço social. No universo das peças, o poder conferido às autoridades legais tem mais influência, na organização desse espaço, que os preceitos morais. A imoralidade, então, não é fortuita, mas apresenta-se como um símbolo de distinção entre os habitantes do meio representado. Sob a ótica da urbanidade, o imoral passa a ser o padrão de conduta e sobrepõe-se aos códigos de comportamento estabelecidos pelas leis civis e religiosas. Há, portanto, paradoxalmente, uma espécie de ordem legitimada a partir da imoralidade que conduz a atuação das personagens qorpo-santenses, tanto no ambiente privado quanto no espaço público e, em consequência disso, a crítica que algumas personagens dirigem ao comportamento imoral das autoridades não contrasta com a atuação condenável das mesmas personagens. Tanto o discurso moralista quanto a conduta imoral são

legitimados pela sociedade e vistos pelas personagens como possibilidades de alcançar a distinção e adquirir mobilidade na hierarquia das posições sociais.

Nessa perspectiva, a Igreja tem sua parcela de influência na legitimação da imoralidade. Em “Lanterna de fogo”, ela é criticada devido à falta de comprometimento de algumas autoridades religiosas com os valores morais. A personagem Zeferino, em fala ao religioso Robespier, associa a conduta repreensível dos clérigos ao comportamento nefasto das autoridades responsáveis por zelar pelo cumprimento das leis e, por extensão, duvida também das crenças religiosas:

Dizem por aqui que tu estás na Igreja, e por isso tanto sofres!? Esta Igreja, se eu pudesse (*com raiva*) todas as vezes que assim procede, a teria assolado. Quantos e quão grandes males flagelam a humanidade pelo procedimento indigno de meia dúzia de especuladores que nada poupam para conseguir seus fins!? Quanto custa a firmar uma política de retidão, imparcialidade... pela qual se veja em todos os atos de autoridade o cunho da moralidade! É coisa quase tão difícil como a descida de um santo dos Céus que em presença de todos habitasse a Terra. (p. 288)

Zeferino tece sua crítica com base nos conflitos de ordem sexual de Robespier, após a observação feita por Simplício sobre a paixão do mesmo pelas mulheres. Zeferino é a antítese de seu interlocutor. Com suas palavras, ele contrapõe às crenças do religioso um outro discurso, em que a Igreja é vista como um empecilho à felicidade do homem. Se existe uma intenção de se representar, na figura de Robespier, um padre liberal, que mescla a poligamia aos ensinamentos cristãos, Zeferino age na peça como um contestador das opiniões de Robespier. Por isso, ele traz sempre, em suas falas, um questionamento. Embora não se possa dizer que Zeferino carrega consigo um ideal moralista (ele mesmo é também um liberal<sup>136</sup>), é possível afirmar que ele tem a função de contradizer as verdades do amigo e expor, assim, a crítica aos procedimentos do outro.

A instituição religiosa, desse modo, é questionada, mas com a ressalva de que são “meia dúzia de especuladores” os culpados pelos malefícios que a Igreja causa. Mesmo o dilema entre a vida carnal e a espiritual, por que passa Robespier, é resolvido por Zeferino

<sup>136</sup> Zeferino defende que a liberdade consiste em cada um praticar os atos que lhe forem agradáveis. Em discussão com Robespier, ele cita os ideais de liberdade, fraternidade e humanidade, numa alusão às idéias liberais da Revolução Francesa. (Cf. QORPO-SANTO, op. cit., 2001. p. 297.)

com a culpa às autoridades eclesiásticas, da mesma forma que as autoridades legais são acusadas pelos malefícios ao indivíduo no que diz respeito à sua propriedade ou à alienação de seu convívio com a família.

De um modo geral, o que se lê do discurso moralista das comédias de Qorpo-Santo é um ideal de sociedade, com o fortalecimento da nação como fator de coesão do grupo. A liberdade é vista como um bem precioso para o indivíduo, mas a conduta imoral de cada um torna-se nefasta para a organização social. A opinião de Planeta, em “A impossibilidade da santificação ou a santificação transformada”, justifica essa dupla relação entre o indivíduo e o meio: “Sem lei, sem moral, sem religião. Eu o juro: não há nação! É viver sem luz, sem vida e sem ação.” (p. 59)

O nacionalismo é representado como um valor fundamental na organização da sociedade.<sup>137</sup> Ele pode ser depreendido, por exemplo, na peça “O marinheiro escritor”. Leão, ao apresentar-se ao Presidente da Província para comunicar-lhe sua partida para a cidade de Aljubarrota, devido aos desgostos que sofre, assim resume a natureza de seu sofrimento:

Pois não hei de estar desgostoso, quando é certo que as maiores desgraças têm pesado sobre a minha pátria, pelas violências que já dois anos seguramente hei sofrido em meus direitos!? (...) E calar-me-ia; e nada diria se não tivesse consciência dos grandes e numerosos serviços que hei prestado à pátria, os quais não são ignorados nem pelo Governo, nem pela Nação, nem mesmo pelos estrangeiros (p. 97)

Vê-se que o vocabulário empregado por Leão para reclamar do procedimento das autoridades provinciais para com ele, sua família e seus bens deixa transparecer um imaginário que reforça valores como a pátria, o direito, o governo e a nação, já que através desses elementos da organização social ele pretende conseguir a adesão do Presidente da Província.

---

<sup>137</sup> Para Afonso Carlos dos Santos, a nação é uma construção histórica imaginária que se propõe com a naturalidade do que é real. Nesse sentido, baseado em Gellner, o historiador afirma que é o nacionalismo que dá origem à nação. O discurso nacionalista defende uma unidade nacional que corresponda à unidade política. (Cf. SANTOS, Afonso Carlos M. *Linguagem, memória e história: o enunciado nacional*. In: FERREIRA, Lucia e ORRICO, Evelyn (org.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: D&PA Editores, 2002. p. 14-17.)

A defesa da pátria como instituição também está na fala do mestre de florete a seus discípulos, na comédia “O marido extremoso ou o pai cuidadoso”: “Bravos! Vivam os nossos discípulos! Estão prontos, prontos e mais prontos! Já podem dentro, fora do Império, debelar os inimigos da Pátria!” (p. 234) É possível, assim, deduzir não apenas uma visão patriótica, mas também o pensamento de que a sua defesa deve ser feita por meio das armas, de maneira que se arriscam as vidas dos cidadãos em prol da sobrevivência da nação e garante-se à última a superioridade em relação ao indivíduo.<sup>138</sup>

Nesse sentido, as formas de resolver os conflitos decorrentes da imoralidade das personagens estão quase sempre relacionadas a atos violentos ou ofensivos. A imoralidade e a violência são combatidas através de mais imoralidade e violência, e as personagens, por sua conduta, desviam-se da intenção moralizante dos textos. Analisando as críticas que se fazem às autoridades civis e religiosas, vê-se que não poderia ser de outro modo. Se, na sociedade representada, ninguém faz caso das leis e da moral, então as instituições são depostas de seu poder normativo, perdem sua legitimidade, e a justiça passa a ser considerada através da perspectiva e dos interesses individuais.

Desse modo, há uma dupla relação entre as condutas particulares e as aspirações coletivas. As últimas moldam os comportamentos dos indivíduos no que diz respeito aos meios permitidos para alcançar o que pretendem, de forma que a legitimidade do imoral, ao lado de um discurso moralista, é a maneira predominante de atuação do indivíduo no ambiente determinado por esse imaginário social. Por outro lado, a conduta imoral só se realiza através de ações individuais, muitas vezes violentas e ofensivas, mas que não fazem parte de um conjunto organizado de atos subversivos. Ao contrário, as ações partem de um único indivíduo e são conduzidas por seus interesses, possuindo um alcance limitado ao ambiente privado, ou a uma repartição pública, porém nunca atingindo as altas esferas das

<sup>138</sup> Segundo Santos, com a Revolução Francesa, a nação passa a ser um símbolo de identificação coletiva após a queda do rei, fechando-se sobre si mesma. A pátria, por sua vez, está ligada a funções exteriores, como a defesa contra o inimigo estrangeiro. (Cf. SANTOS, op. cit., p. 21.) Todavia, na obra de Qorpo-Santo, a união coletiva que se estabelece em torno do conceito de nação não prescinde do poder monárquico. Pelo contrário, legitima-o.

instituições, sejam elas governamentais, familiares ou religiosas. O reflexo disso é que se alimenta, no imaginário social, a possibilidade de uma contínua ruptura com os valores que regem essa sociedade, sem, no entanto, abalá-los em sua função legítima de organizar o espaço social e determinar as crenças coletivas.

Sob essa ótica, o imaginário social do grupo representado pelas personagens de Qorpo-Santo não tende a renovar-se no que diz respeito aos valores morais. De um modo geral, os discursos desses indivíduos reclamam pela falta de compromisso dos habitantes do meio urbano com as leis civis e os valores morais cultivados pelo modelo patriarcal de sociedade e pela influência da religião. Nesse aspecto, portanto, o conteúdo ideológico do texto qorpo-santense leva a concluir que a moralidade, pela qual tanto se clama nas peças, é mantida como um ideal pelas personagens. Seus comportamentos, porém, traem esse ideal em favor de uma distinção perante o grupo que pode ser conseguida através da conduta imoral, exemplo que as personagens tomam do comportamento das autoridades governamentais e clericais. Assim, a contradição existente entre o pensamento e a ação dos indivíduos faz com que haja rupturas no imaginário social da época, no que diz respeito à conduta das personagens no meio social. Por outro lado, os valores que determinam um ideal de sociedade, na mentalidade desses indivíduos, são representativos do moralismo que o texto das comédias defende, causando um descompasso entre a sociedade em que as personagens vivem e a sociedade por elas pretendida. A primeira exige de seus membros a adesão a uma conduta imoral, como forma de tentar ascender socialmente e buscar a distinção dentro do grupo, enquanto a segunda permanece no imaginário como aspiração para um futuro idealizado, em que se resgatariam os valores morais esquecidos pelos indivíduos em suas práticas cotidianas do presente.

## CONCLUSÃO

O projeto de representação da sociedade sul-riograndense do século XIX, efetuado por Qorpo-Santo, tem, na obra dramática, o ápice de sua realização. Se, nos poemas, o autor pintou *flashes* da vida cotidiana a partir de seu ponto de vista particular, no teatro, ele conseguiu construir um mundo que diz respeito à forma como observava as transformações do grupo social no ambiente urbano. Por oferecer a possibilidade de representação das relações entre os diversos papéis sociais e familiares, a escritura dramática é um campo onde o olhar do autor determina os pontos de vista presentes em cada segmento da sociedade representada. Dessa forma, as falas das personagens e o convívio que se estabelece entre elas é idealizado pela forma como o dramaturgo interpreta as relações sociais no grupo social do qual faz parte.

No caso de Qorpo-Santo, o distanciamento que o escritor sofria de sua família e dos bens que possuía, mas não podia gerir, devido ao processo de interdição que lhe foi impingido, não eximiu o dramaturgo de pintar com cores particulares a cidade que via crescer e se modificar nas repartições públicas, no comércio, nas escolas e nos ambientes familiares. Além disso, Qorpo-Santo sempre esteve bem informado e desenvolveu um posicionamento crítico em relação aos acontecimentos da política e às práticas das autoridades governamentais e dos funcionários públicos, que se tornaram personagens criticadas e ridicularizadas nas peças.

Em seu teatro de teor moralista, como um pastor de ovelhas merinas, o autor conduziu as personagens a comportarem-se conforme visualizava a vida em sociedade, para que a representação cênica pudesse materializar no palco sua indignação perante a degradação moral que vislumbrava no espaço urbano. Assim, a obra do autor promove rupturas no imaginário romântico, pois, no discurso das personagens qorpo-santenses, transparece uma severa crítica social. A conduta das personagens é guiada pela imoralidade, de maneira a mostrar como as leis estão sendo desrespeitadas, principalmente através da influência nefasta das autoridades governamentais e dos funcionários públicos, a quem é atribuído um mau exemplo de conduta, supostamente seguido pela população em geral.

As características do imaginário romântico, nessa perspectiva, não são negligenciadas pela obra de Qorpo-Santo. Ao contrário, seus valores morais estão na base do ideal de sociedade de que seu teatro é porta-voz. No entanto, na linguagem de suas comédias, esses valores ganham novas configurações. Deve-se reconhecer, então, que alguns dos valores românticos estão presentes na obra do autor, tais como a inspiração e a religiosidade. Porém, a maneira como esses elementos são representados já basta para atestar o caráter de inovação que seu trabalho traz à literatura: a inspiração é traduzida como uma “nojenta imaginação” que obriga o escritor a escrever, e a defesa de princípios religiosos parece estar mais preocupada em zelar pela moral pública, muitas vezes citando o Juízo Final como forma de castigo aos que não cumprem as leis. Outro aspecto que toca a religiosidade é o conflito entre o espiritual e o carnal, ou seja, as personagens de Qorpo-Santo estão sempre oscilando entre a obediência aos instintos sexuais e a preservação do espírito.

Por outro lado, a criação de conflitos morais é muito mais intensa que a absorção dos valores do imaginário romântico. O teatro de Qorpo-Santo, ao contrário do teatro romântico, não constrói sua unidade em torno da personagem, mas representa uma realidade caótica através da sucessão de cenas sem aparente conexão entre si. As personagens são desprovidas, até mesmo, de unidade psicológica e adquirem características novas a cada cena (inclusive é

comum a troca de nome das personagens). Além disso, o humor de Qorpo-Santo é sarcástico e não depende da adoção de tipos cômicos tradicionais. Seu humor é vulgar, porém revestido de uma ironia que critica as instituições sociais, em especial as famílias porto-alegrenses. É, portanto, um aspecto importante de sua obra o deboche em torno das figuras burguesas que habitavam o Rio Grande do Sul do século XIX. Os clichês românticos em torno de personagens caricaturais e situações repetidas, vítimas da criação de tipos feita pelo Romantismo, não aparecem na obra de Qorpo-Santo, que, em contrapartida, apresenta situações farsescas (ou mesmo grotescas) que incluem um grande repertório de agressões físicas.

Outro elemento importante percebido no seu teatro é o fluido do irracional nos diálogos. Por não prezar pela unidade psicológica e temática, esse teatro dá vazão à livre associação de idéias, de modo que as falas se perdem de seu assunto original para abrir espaço às divagações.

Já o ideal romântico de nacionalismo é contraposto por um desprezo aos seus elementos principais de representação. Nas peças de Qorpo-Santo, a natureza não tem espaço. O ambiente mais comum em que as cenas se desenvolvem é o familiar, as residências de uma burguesia urbana. As comédias não incluem a representação do guasca e dos seus valores de coragem, lealdade, apego à vida campestre e aos animais, porém representam uma sociedade constituída principalmente de profissionais liberais, como médicos, comerciantes, advogados e professores.

No que diz respeito aos caracteres humanos, esses também não obedecem aos tipos do imaginário romântico: são interesseiros, sem moral e cheios de desejos obscuros, com freqüentes preocupações eróticas, numa galeria de personagens que constrói um quadro crítico da sociedade sul-riograndense da época. Assim, em vez de moças casadoiras, educadas, à espera do amor verdadeiro, que constituem o ideal romântico, vêem-se nas peças mulheres agressivas, arrebatadas por impulsos mundanos e desafiando o poder masculino. As

crianças, por sua vez, não são representadas como um ideal de felicidade e pureza. O mito da infância feliz é substituído em Qorpo-Santo por crianças dissimuladas e interesseiras, que agradam os pais para obter vantagens. A relação entre patrões e criados também não reflete a “democracia rural” que encontramos no regionalismo romântico sul-riograndense, mas é uma relação conflituosa, onde os criados discutem freqüentemente as ordens dos patrões e podem agredi-los fisicamente.

Por fim, está de todo ausente no teatro de Qorpo-Santo a defesa do separatismo e a valorização de heróis regionais e da história do Rio Grande do Sul, que constituem a essência do imaginário romântico do estado. Além disso, não há espaço para as personagens sentimentais e melancólicas nem para os estereótipos que participam do teatro romântico.

Essas rupturas com o imaginário da literatura canônica da época de escritura de suas comédias possibilitam a visualização de um espaço urbano em desenvolvimento. Se as características do imaginário romântico são fundamentadas em uma perspectiva que tem o mundo rural como cenário (embora alguns escritores, como José de Alencar, representem também o modo de vida urbano), em Qorpo-Santo, todas as inovações fundadas por seu teatro são originárias de uma visão diferenciada do espaço por nascerem em um contexto totalmente citadino. Mesmo a visão do meio e das personagens rurais é estabelecida a partir de um olhar influenciado pelas transformações da cidade. Desse modo, as comédias qorpo-santenses são representativas de um imaginário social carregado de simbolismo urbano, com a sede do poder político, as negociações das casas de comércio, os conflitos no ambiente privado advindos de uma nova configuração dos papéis familiares, a relativização da influência religiosa no comportamento dos indivíduos, devido à crise dos valores morais, e, sobretudo, com a imoralidade generalizada como consequência dessa crise.

Tais transformações do espaço são representadas de uma forma diferente da que se vê em Baudelaire e em outros escritores da urbanidade, que passeiam pelo espaço público e fazem dele seu tema. O meio urbano de Qorpo-Santo é visto, predominantemente, pelas

modificações no comportamento dos indivíduos dentro do ambiente privado. O autor observa e representa novas relações sociais que se configuram a partir de condutas individuais muitas vezes contrárias à moral. Para tanto, seu olhar não poderia ser o do *flâneur*, que vê o espaço público a partir do movimento. Qorpo-Santo não compreende o urbano na perspectiva das ruas, mas das janelas das casas de família. Por isso, pode-se ver em suas comédias a degradação moral que se quer representar, sem que haja uma relação temporal entre um passado idealizado e um presente corrompido, nem uma comparação entre espaços diversos, como o público e o privado ou o rural e o urbano. O universo das comédias fala por si mesmo. O desajuste das personagens com o meio em que vivem leva o leitor ou espectador a acessar a ideologia moralista do texto, independente da representação de uma sociedade ideal, o que só se vislumbra no reino de “Hoje sou um; e amanhã outro”.

Devido ao fato de as personagens não terem densidade psicológica, é impossível saber por que elas estão ali, de onde vieram e para onde vão. Seus caracteres são construídos a partir da interação com os outros indivíduos, ou seja, é pela ação e pelo diálogo que se conhece algo sobre seus comportamentos, mas nunca sobre sua personalidade. Esse é o ponto de partida para que todos os problemas expostos na obra qorpo-santense sejam de fundo político ou social. É a falta de moralidade nas relações interpessoais que é criticada. Nenhuma personagem segue um código de conduta pré-determinado. Todas são capazes de qualquer coisa para tentarem se adaptar a um meio urbano caótico, onde ninguém faz caso das leis, o que pressupõe que, na prática, tudo seja permitido.

Por ser o ambiente privado o cenário predominante para as cenas das comédias de Qorpo-Santo, as tentativas individuais de subversão da moral vigente nunca tomam a forma de um movimento organizado. São apenas insultos à figura do patriarca, ameaçando seu poder de mando no ambiente familiar. Entretanto, por essas afrontas não atingirem a esfera pública, a censura do povo e das autoridades não se exerce sobre as personagens transgressoras, o que consiste também numa forma de proteção para esses indivíduos. O inimigo das mulheres e

dos filhos que se subtraem à moral familiar é apenas o patriarca, e só dele essas personagens podem receber algum tipo de censura ou punição.

Os patriarcas, por seu turno, voltam-se contra as autoridades da Província. Sua queixa atinge a esfera pública, ou seja, direciona-se aos funcionários de várias instâncias governamentais, que são vistos como maus exemplos para a população. Considera-se, então, que os insultos promovidos no ambiente privado são apenas reflexo do desrespeito às leis civis e aos preceitos religiosos.

Na relação entre amos e criados, há um comportamento equivalente ao dos patriarcas e dos familiares. Muitas vezes, o mesmo patriarca que é desafiado pela família, o é, também, por seus empregados. Dessa maneira, o homem, como guardião do poder no ambiente doméstico e como mandatário dos criados, torna-se duplamente vítima das transformações do meio urbano. A impossibilidade de manter o controle da conduta dos familiares e dos empregados, que convivem em seu lar, faz do patriarca insultado um símbolo da crise de moralidade denunciada pelo texto qorpo-santense. É em nome dele que as comédias expõem idéias moralistas, para que ele não seja destronado de seu poder de guardião dos símbolos da sociedade urbana.

Como se viu, os insultos promovidos por mulheres, filhos e criados não compõem um movimento organizado. Ao contrário, constituem apenas atitudes individuais de subversão. A partir disso, não há um líder a temer, ou um rol de idéias que devam ser combatidas. Pelo contrário, o que amedronta o patriarca é a instalação do caos na sociedade. O imaginário urbano passa a ser, assim, a instância onde se depositam tanto os temores sociais quanto a imagem de que o ambiente citadino constitui um lugar de transformações nefastas.

Na intenção de que seja novamente reconhecido e respeitado seu poder de regulamentação, o patriarca tece, então, seu discurso moralista. Entre os valores morais que estão se perdendo nesse ambiente de corrupção, são destacados a honestidade, a religiosidade, a fidelidade conjugal e o respeito à liberdade do indivíduo. Além disso, são denunciadas as

práticas que atentam contra as instituições, como as leis, a família, a religião, a propriedade, o próprio patriarca e, em última análise, a nação como um todo. Essa, como forma de coesão do grupo social e símbolo da coletividade, é, também, ameaçada pela conduta imoral dos cidadãos em suas práticas individuais. O discurso moralista das comédias, porém, encontra, para sua oposição, um pólo desviado, que diz respeito às condutas imorais dos próprios patriarcas, que não conseguem viver conforme a ideologia que pregam. Eles oscilam, desse modo, entre uma pregação do moralmente aceitável e um comportamento repreensível.

No que diz respeito à família, há uma idealização em torno dos papéis bem definidos: os homens devem cuidar do que concerne ao provimento das necessidades financeiras, e as mulheres, dos serviços domésticos, da educação dos filhos e da satisfação dos desejos masculinos. Essa relação, todavia, é subvertida pelo comportamento das personagens. As atitudes ousadas das mulheres, que expressam seus desejos e exigem a sua satisfação por parte dos maridos, coloca o patriarca numa situação de conflito com os interesses femininos. A arma de que a esposa dispõe para fazer tais exigências é a negação do cumprimento do papel que lhe é determinado, chegando, até mesmo, à ameaça de abandono do lar ou do esposo.

Os filhos, por sua vez, podem comportar-se de forma imoral utilizando-se das relações afetivas com o patriarca para obter vantagens na forma de presentes. Em outros casos, como na peça “Certa entidade em busca de outra”, o filho frequenta as casas de várias amigas, imitando a conduta do pai, mas é repreendido por atentar contra a moral. Através dessa situação, pode-se observar claramente o descompasso entre o discurso e a prática das personagens ideologicamente moralistas. O que fica para o público leitor ou espectador é a impressão de que nenhuma ideologia ou moral pode coibir a prática de atos aos quais as personagens são impelidas pelo instinto. No entanto, existe a crença no poder das leis civis e religiosas como um modo de regulamentação do comportamento dos indivíduos no grupo social, desde que, em conformidade com elas, procedam, primeiramente, as autoridades que

devem zelar pelo seu cumprimento. A estabilidade das famílias fica, assim, subjugada à atuação das autoridades legais e clericais.

Um outro aspecto analisado no teatro de Qorpo-Santo diz respeito às crenças e às invocações de ordem religiosa. Deus, assim como o diabo, é invocado como símbolo de justiça, aquele que há de punir, no Juízo Final, os indivíduos que se comportam de forma contrária aos preceitos morais defendidos nas comédias, mormente aqueles que praticam o mal contra os seus semelhantes através do roubo ou do assassinato. Sobre as autoridades clericais, no entanto, há duas opiniões divergentes: algumas são consideradas culpadas pelo desvirtuamento do indivíduo de suas vontades naturais, enquanto outras são vistas como “pais espirituais”, de maneira que se tornam símbolos análogos ao do patriarca. Nesse aspecto, a moral religiosa é valorizada como forma de estabelecer uma boa convivência entre os indivíduos em sociedade, e as autoridades religiosas são legitimadas como guardiãs desses símbolos e, portanto, depositárias da confiança dos cidadãos participantes do grupo. Esses são considerados “filhos de Deus”, fato que os une pela suposta irmandade e os coloca em situação de inferioridade e obediência em relação aos símbolos religiosos, principalmente à autoridade clerical.

As mulheres, nesse contexto, são vistas como uma ameaça à integridade do homem devotado à religião, pois elas aparecem nas peças tentando desvirtuá-los de seu caminho espiritual e seduzindo-os com as tentações do corpo – ainda que subsista no texto qorpo-santense a idéia de predestinação, que pode levar o homem ao exercício da religião ou da literatura, já que as duas são consideradas formas de cultivo de uma vida espiritualizada.

O sexo aparece, então, no texto de Qorpo-Santo, como um modo de subversão da moral, pois através dos instintos carnavais surgem as exigências das mulheres para com seus maridos e as rupturas no plano religioso. Ainda no que concerne à religião, seus símbolos ganham novos significados na obra quando utilizados em situações diferentes das usualmente empregadas. Isso acontece na insinuação de incesto presente na peça “As relações naturais”.

O apelo erótico ganha, assim, ares de transgressão a partir do momento em que ele conduz as personagens a atitudes individuais que acabam promovendo rupturas no imaginário tradicional.

Todos esses aspectos analisados levam a concluir, por um lado, que os elementos que constituem o imaginário romântico são a base para os preceitos morais defendidos nas comédias de Qorpo-Santo. Segundo esse discurso, os patriarcas deteriam o poder de governo das famílias, assim como as autoridades governamentais deveriam ser respeitadas e se fazer respeitar na esfera pública. De forma análoga, com base nos símbolos religiosos e na supremacia da figura divina, a religião deveria ser obedecida em seus preceitos através da conduta moralmente aceitável de cada indivíduo, sempre com vista ao bom andamento da sociedade, constituída em torno do ideal de nação. Os clérigos, nesse sentido, são vistos como guardiões dos símbolos provenientes da religião e, por isso, detêm o poder de regulamentação dos comportamentos dos indivíduos em sociedade.

Por outro lado, são criticadas as restrições a algumas práticas da liberdade individual que não influenciam de modo nocivo a ordem social. São defendidos, dessa maneira, ao mesmo tempo, o livre arbítrio e o bom funcionamento da sociedade na sua organização. Outras sérias restrições são feitas ao desempenho das autoridades civis que cerceiam os direitos do indivíduo, mormente no que diz respeito ao seu convívio com a família e à gerência de suas propriedades.

O que se depreende disso é que não há, no teatro de Qorpo-Santo, um projeto de subversão dos valores que norteiam a sociedade influenciada e representada pelos elementos que constituem o imaginário da literatura de cunho romântico. Esse imaginário, opostamente, fundamenta as críticas de fundo moral que pretendem manter o poder patriarcal e a legitimidade das instituições. No entanto, para que essas críticas possam ser exercidas, o teatro do comediógrafo sul-riograndense pretendeu representar o que o autor considerava defeitos dessa sociedade em constante transformação com as novidades do meio urbano.

Dessa forma, a representação ganhou força com a introdução de personagens com um vocabulário ofensivo ao gosto da época e maneiras de comportar-se em sociedade que destoavam do bom senso da Província, justamente na tentativa de que esse vocabulário e esse comportamento escandalizassem as platéias, levando-as a concordar com as críticas dirigidas às formas imorais ou ilegais de conduta representadas.

A partir disso, no plano do imaginário, instaura-se na obra dramática de Qorpo-Santo uma nova forma de representação da sociedade, onde estão presentes características intrínsecas à formação das cidades, conforme um modo particular de interpretação do fenômeno urbano. Nessa perspectiva, são representados temores sociais, como a revolta dos criados e das famílias. Para uma obra escrita na capital da Província de São Pedro, o teatro de Qorpo-Santo captou de maneira singular as transformações que se operavam na sociedade, atentando para as modificações nocivas que elas causariam nas relações sociais, sobremaneira no ambiente familiar. Diante dessa nova forma de compreender a sociedade, a obra, ainda perdida entre referências que não faziam parte da literatura e das artes de sua época, representa um grupo social em desordem, numa espécie de caos gerado pela crise dos valores que os indivíduos cultivam no meio urbano, mas que são parte de um imaginário que se formou anteriormente à cidade e que é representado pela literatura de traços românticos.

No âmbito da cultura regional, portanto, a obra do comediógrafo sul-riograndense estabelece um modo diferenciado de representação da sociedade. Por um lado, baseia-se ainda nos valores morais que estão na gênese da formação das instituições, como a família e a religião, e que organizam o convívio social. Por outro, com a intenção de denúncia da crise desses valores, o teatro de Qorpo-Santo lançou um novo olhar sobre a sociedade sul-riograndense, subvertendo os papéis sociais e os símbolos religiosos, e expondo tanto um descrédito na aplicação das leis, quanto uma crise na moralidade pública. Assim, um modo peculiar de ver a sociedade, com a reinterpretação dos símbolos do imaginário romântico, a partir das mudanças que ocorrem na vida e no comportamento dos indivíduos por influência

do meio urbano, faz com que se possa divisar, no teatro de Qorpo-Santo, elementos importantes para o estabelecimento de rupturas no imaginário da literatura do século XIX e para o estabelecimento de uma compreensão diferenciada da sociedade sul-riograndense, contribuindo para o enriquecimento do universo simbólico da cultura em que a obra surge e atua.

Em suma, comprova-se a hipótese de que as comédias de Qorpo-Santo não reproduzem fielmente o imaginário social de cunho romântico da literatura sul-riograndense do século XIX, pois, incorporando novos elementos simbólicos provenientes do imaginário urbano, promovem rupturas no modo de representação literária do grupo social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Cães da província*. 6. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. (Novo Romance, 9)

\_\_\_\_\_. A oficina do gentil-homem. In: FARACO, Sergio et. al. *A palavra revisada: entrevistas à Vox XXI*. Porto Alegre: CORAG/IEL/SEDAC, 2001.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Einaudi*, n. 5. Lisboa, volume Anthropos-Homem, 1986.

\_\_\_\_\_. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_ et. al. Trad. José Lino Grünnewald et. al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Obras escolhidas, v. 3)

BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BOUDON, Raymond e BOURRICAUD, François. *Dicionário crítico de sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CENTRO BÍBLICO CATÓLICO. *Bíblia Sagrada*. 24. ed. São Paulo: Ave Maria, 1977.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. 2. ed., Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

\_\_\_\_\_. Estudo crítico. In: QORPO-SANTO. *As relações naturais e outras comédias*. Fixação do texto, estudo crítico e notas por Guilhermino Cesar. 2. ed. Porto Alegre: Movimento/Instituto Estadual do Livro/Universidade do Rio Grande do Sul, 1976.

\_\_\_\_\_. *Qorpo-Santo*. 2. ed. Porto Alegre: IEL, 1990. (Coleção Letras Rio-Grandenses)

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: Estudos Avançados. Vol. 11, n. 5. São Paulo: USP, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos, 13)

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Global, 1999, v. 3

DEL PRIORE, Mary. *A família no Brasil colonial*. São Paulo: Moderna, 1999.

DICIONÁRIO de sociologia. Porto Alegre: Globo, 1961.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

EIZIRIK, Moysés. *Aspectos da vida judaica no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul, 1984.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELKIN, Frederick. *A criança e a sociedade: o processo de socialização*. Trad. A. Blaustein. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968.

ESPÍRITO SANTO, Denise. A poesia *nonsense* de Qorpo-Santo. In: QORPO-SANTO. *Poemas*. Denise Espírito Santo (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

FABRIS, Rinaldo e GOZZINI, Vilma. *A mulher na igreja primitiva*. Trad. Nadyr de Salles Penteadó. São Paulo: Paulinas, 1986.

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

\_\_\_\_\_. Um corpo que se queria santo. In: QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOODE, William J. *A família*. Trad. Antônio Augusto Arantes Neto. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1970.

LOURO, Guacira Lopes. Porto Alegre – finais do século 19: normalistas e moças bem-comportadas. In: MAUCH, Claudia et al. (colab.). *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre / Canoas / São Leopoldo: Ed. da Universidade/UFRGS / Ed. ULBRA / Ed. UNISINOS, 1994.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 15, agosto/2001.

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

MISES, Ludwig von. *Liberalismo: segundo a tradição clássica*. Trad. Haydn Coutinho Pimenta. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Liberal, 1987.

MORGAN, L. H. A família antiga. In: CANEVACCI, Massimo (org.). *Dialética da família: gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

PIGNATARI, Décio. Qorpo-Santo. In: \_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, H. P. de M.; ZILLES, U. *Filosofia: diálogo de horizontes*. Porto Alegre: Edipucrs; Caxias do Sul: Educus, 2001.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *As relações naturais e outras comédias*. Fixação do texto, estudo crítico e notas por Guilhermino Cesar. 2. ed. Porto Alegre: Movimento/Instituto Estadual do Livro/Universidade do Rio Grande do Sul, 1976.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional de Teatro / FUNARTE, 1980.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Denise Espírito Santo (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

RIBEIRO JÚNIOR, João. *Pequena história das heresias*. Campinas, SP: Papirus, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou, Da educação*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SANTOS, Afonso Carlos M. Linguagem, memória e história: o enunciado nacional. In: FERREIRA, Lucia e ORRICO, Evelyn (org.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: D&PA Editores, 2002.

SHAKESPEARE, William. *O rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, Lucia M. A. e ORRICO, Evelyn G. D. (org.). *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZILLES, Urbano. *Filosofia da religião*. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.

## **OUTRAS OBRAS CONSULTADAS**

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando A. e ALENCASTRO, Luiz Felipe de (orgs.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

\_\_\_\_\_. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (O Homem e a História)

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. 6. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1993. (Coleção Saber, 59)

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. (Coleção reconquista do Brasil. 2ª série; vol. 177-178)

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad.: Guy Reynaud. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Rumos da Cultura Moderna, 52).

CRUZ, Claudio. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL, 1994. (Coleção Ensaios)

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Biblioteca Universal)

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. (Coleção Repertórios)

\_\_\_\_\_. *A história nova*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (O Homem e a História)

HESSEL, Lothar. *O teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

MARCONI, Marina A. e PRESOTTO, Zélia M. N. *Antropologia: uma introdução*. São Paulo: Atlas, 1985.

MAROTTA, Cláudia O. A. *O que é história das mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos)

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano. In: MAUCH, Claudia et al. (colab.). *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre / Canoas / São Leopoldo: Ed. da Universidade/UFRGS / Ed. ULBRA / Ed. UNISINOS, 1994.

\_\_\_\_\_. *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

VARGAS, Anderson Zalewski. Moralidade, autoritarismo e controle social em Porto Alegre na virada do século 19. In: MAUCH, Claudia et al. (colab.). *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre / Canoas / São Leopoldo: Ed. da Universidade/UFRGS / Ed. ULBRA / Ed. UNISINOS, 1994.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Trad.: Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987.