

UM RECADO À PRIMA HERMENÊUTICA EM *UM ASSOVIÓ* DE QORPO-SANTO

Alessandra Fabrícia Conde da Silva
Ufes

Resumo: As peças de Qorpo-Santo ultrapassam as noções de absurdo e de surrealismo. São textos que apresentam imagens confusas, disformes, caricatas e não racionais. *Um assovio* apresenta uma trama burlesca, cuja melodia é dissonante, incômoda e risível, o que não deixa de ser genial quando tentamos entender o recado que a obra proporciona. Autores como Eudinyr Fraga, Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser ampararão de modo crítico-teórico o nosso estudo sobre o autor gaúcho.

Palavras-chave: Qorpo-Santo. *Um assovio*. Surrealismo. Absurdo.

Abstract: The Qorpo-Santo's play beyond the notions of absurd and surrealism. They are texts that present confused, deformed, ridiculous and not rational images. *Um assovio* presents a burlesque plot, whose melody is grating, annoying and laughable, which does not leave to be great when trying to understand the message that work brings. Authors such as Eudinyr Fraga, Mikhail bakhtin and Wolfgang Kayser will abet our critical-theoretical study of the gaúcho author.

Keywords: Qorpo-Santo. *Um assovio*. Surrealism. Absurd.

O ABSURDO, O SURREALISMO E QORPO-SANTO

A palavra *absurdo* quer dizer, literalmente, fora de harmonia. Na tentativa de se estruturar o conceito de absurdo compreende-se que não há esperança, não há ideologia e sim a alienação de tudo. Assim, notamos que há

a falta de uma mensagem ideológica, ou seja, um teatro alienado, [e que está] preocupado em mostrar as angústias particulares dos seus cultores, recusando a realidade que nos cerca e ignorando todos os problemas sociais existentes

– e prementes (FRAGA, 1988, p. 31).

Em Qorpo-Santo não há essa alienação. Apesar de haver elementos presentes no absurdo, as peças não podem ser caracterizadas como tal, haja vista que são feitas críticas sociais, utilizando as técnicas do teatro do absurdo. O teatro de Qorpo-Santo não é racional, é, antes, não cerebral. Não é fruto de um labor intelectual, racional, mas manipula a linguagem na tentativa de “analisar (...) um universo que (...) parece enigmático e hostil” (FRAGA, 1988, p. 22). Eudinyr Fraga (1988, p.23) ainda comenta:

O teatro de Qorpo-Santo parte de um esquema habitual ao teatro de costumes da sua época, mas, por força do automatismo psíquico, de uma escrita automática que utiliza (ou que o utiliza...) sem cessar, ultrapassa-o e dele se distancia completamente, fragmentando o fulcro inicial e transformando-se em algo completamente diferente, repleto de elementos que, mais tarde, se constituirão como componentes de um teatro dito “surrealista”.

Para Fraga (apud TELES, 1988, p. 37), o surrealismo se define como:

Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estática ou moral. Encicl. Filos. O Surrealismo assenta na crença da realidade de certas formas de associação negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psicológicos e a substituir-se a eles na solução dos principais problemas da vida.

Em desacordo com o Absurdo, o Surrealismo busca a solução dos problemas da vida. E para isso busca a integração do homem do ocidente com o universo.

Essa integração foi perdida momentaneamente e é passível de ser recuperada, quando desaparecer a dualidade: realidade visível e realidade perceptível. No Surrealismo, o homem não *está sendo* mas *pode ser*, porque o universo não é vazio de significações: no Teatro do Absurdo o homem não

está sendo porque *jamais* poderá ser (FRAGA, 1988, p. 106).

Assim, na visão surrealista há uma esperança para o homem, para o seu dualismo, suas angústias geradas mediante a duplicidade das realidades. Uma realidade é a convencional, a que fere, mascara e molda o homem, conduzindo-o a um estado de constante agonia. A outra realidade é a perceptível, a onírica, a que se oculta do mundo real, mas que está nele.

A percepção desse mundo oculto é melhor apreendida quando a mente é lançada à perturbações psíquicas. Os surrealistas tentavam reproduzir os efeitos dessas perturbações, cultivando o automatismo psíquico cuja finalidade é o extravasar do inconsciente. No entanto essa prática é inautêntica, pois é fruto de atitude intelectual.

É nesse universo que podemos introduzir as obras de Qorpo-Santo. Há uma diferença, no entanto. O automatismo psíquico do dramaturgo gaúcho é autêntico. A sua grande dificuldade era manter os pés na realidade convencional. Os surrealistas procuravam aguçar os sentidos através de hipnose, tóxicos, delírios; fugindo da realidade; buscando uma outra que estava oculta, estabelecida no entre-lugar da realidade, no mundo dos sonhos.

A sociedade agride o homem que não pode compreender o mundo a sua volta; tão pouco consegue entender a si mesmo. Nesse sentido, o surrealismo vem propor a recuperação desse mundo, através da fusão das antinomias, do equilíbrio entre o mundo exterior e mundo interior. Nas peças de Qorpo-Santo, essa harmonia das duplicidades está presente e são colocadas num ambiente fantástico, maravilhoso em que tudo pode acontecer de forma perfeitamente, tranquilamente, normal. Esse é o grande axioma das peças e que também espelha a ideologia surrealista: a reconciliação do fantástico e do real, formando uma supra-realidade. A ruptura com a ordem natural do mundo, com o estabelecimento de um universo regido pelo fantástico, conduz à transgressão da realidade e conseqüente harmonia. Mas essa harmonia não exclui o pesar, a angústia. Ao contrário, nesse mundo estão ora o pensamento do real, das convenções, ora o pensamento livre, das relações naturais.

Em suas peças, Qorpo-Santo procurou demonstrar esses dois pensamentos e utiliza o humor, o riso, como recurso que equilibra as pressões sociais e as inquietações íntimas. Segundo Bakhtin (1999, p.10), “o riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo

tempo burlador [...]”. É burlador porque se opõe à cultura popular e às exigências sociais. Um outro elemento presente nas peças é o burlesco. “O Grotesco... está em todo lugar; de uma parte, ele criou o disforme e o horrível; de outra, o cômico e o engraçado” (KAYSER, 1986, p. 59). Wolfgang Kayser ainda define que (1986, p.159):

no grotesco o mundo alheia-se, as forças distorcem-se, as ordens do nosso mundo dissolvem-se (já na ornamentação grotesca se misturam os reinos do inanimado, das plantas, dos animais e dos homens; mais tarde os motivos, diletos da configuração grotesca são as marionetes, os bonecos de cera, ou então os loucos, os sonâmbulos, e sempre também animais mais que animalescos), um mecanismo medonho parece ter caído sobre as coisas e os homens.

O grotesco muitas vezes tinge-se com as tintas do fantástico; afinal, para causar o efeito de estranhamento é necessário estar num mundo fantasioso em que tudo é possível. Assim, “O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (Kayser, 1986, p. 162). O dilaceramento do autor, traduzido na dualidade moral vigente versus “relações naturais”, utiliza o grotesco como elemento que possibilita a sua permanência num universo fantástico, sinistro, risível, transgressor, e que acaba por revelar as angústias, as tensões, ao mesmo tempo que mascara os anseios, as divagações e as aspirações do dramaturgo. Essa máscara, na verdade, é como o mundo o vê, ou como ele deve se apresentar ao mundo. Não é a sua essência, mas a usa imagem dissimulada. O grotesco vem a ser o elemento estético que propicia a reflexão do mundo, não a contestação ou a denúncia, mas o universo em que os mundos podem se equilibrar.

Nesse contexto, a dualidade estabelece-se na tensão moral vigente versus “relações naturais”. Qorpo-Santo (apud FRAGA, 1986, 76) comenta:

Que tremenda a luta entre o meu espírito e a carne! Parece incrível o que em mim passa-se! Pinta-me a imaginação a necessidade indeclinável de ela voltar; aguça ao vê-la a ansiedade para n’ela tocar: sinto a força necessária que m’instiga; que m’excita... busco satisfazer; não encontro; ou não posso! Logo depois ocupa-me a idéia horrível dos tormentos do meu corpo; das torturas do meu espírito, não só pela prática de tal ato como mesmo tentativa! Ao mover-

me em busca, o coração se me despedaça! ah! Quantos martírios forjam-se na minha imaginação que a minha pena agora cala!... Uma voz diz-me que veja; outra - que fuja! Que m'entretenha; outra - que m'abstenha! Uma - que passeie; outra - que esteja em casa!... E quanto mais oh! meu Deus...!

A máscara posta sobre as personagens e a própria reflexão do autor sobre elas demonstra que apesar de querer expressar o seu mundo próprio, cheio de tensões e angústias, há uma preocupação em não revelar-se por completo. Fraga (1986, p. 67) define:

(...) Ele não se mostra por inteiro em ninguém, ele se acerca e se afasta, se dá e se recusa, se esconde e se revela. Ele se dissolve, se multifaceta em miríades de aspectos que se distribuem por todos esses estranhos seres que povoam os textos... Qorpo-Santo tenta libertar-se do ambiente sufocante em que devia viver, e é o teatro que mais vai colaborar nessa fuga. Mas essa pretensa liberdade é perigosa, ele poderá ser reconhecido. Então será não apenas um indivíduo, mas diversos. Do Desejo e do Medo, nasce o drama. O Desejo de ser, o Medo de ser identificado.

Como reflexo dessa tensão Desejo e Medo está o fato de Qorpo-Santo fazer prédicas moralizantes nas peças, que nada mais são que “motivos cegos” – “falsos temas”, “falsas linhas de interesse” (FRAGA, 1986, p. 65) – que introduzem na obra uma atmosfera de instabilidade, de desconexão, de incômodo psicológico. Segundo Fraga (1986, p. 104):

(...) Quando ele quer ser sério, preocupado em ensinar e “fazer arte”, é repetitivo e mesmo maçante. Mas quando esquece as preocupações, surge o outro eu, irônico e brincalhão, e seu diálogo torna-se leve e ágil...

Em geral, nas obras de Qorpo-Santo não há unidade de ação, de tempo e de espaço. A ação demanda que haja uma possibilidade de se estabelecer um sistema em um conjunto de ações, isto é, os fatos deveriam se encaixar harmoniosamente. O tempo e o espaço se confundem, conduzindo o leitor/espectador a se ver numa espécie de sonho, de atmosfera de sonho. Na temática apresentada há furos nas teorias, o que dá a impressão de um texto instável. Segundo Fraga (1986, p. 57), as peças de Qorpo-Santo são “(...) textos curtos, explosões ou “iluminações” de um cérebro perturbado”. Ainda

acrescenta que

(...) a obra do dramaturgo gaúcho é, na sua totalidade, uma projeção mental, decorre de uma escrita automática, sem preocupações estéticas (o desenvolvimento desses textos não admite dúvidas a respeito) e cujo conflito único decorre do próprio conflito do autor com o mundo, onde o dualismo imaginação e realidade desaparece, surgindo, em seu lugar, uma síntese: a própria obra (FRAGA, 1986, p. 66).

O insólito, o grotesco, o risível, a ironia são recursos estilísticos presentes na obra de Qorpo-Santo. Em *Um assovio*, essa marca estilística está presente com maestria. A unidade de ação é transgredida nessa peça. Mas ainda assim, diferente de muitas outras, pode-se ver uma fio de conexão. Uma mensagem à casa da prima Hermenêutica é enviada nessa peça. A Hermenêutica vem se debruçar sobre o estudo da interpretação dos textos escritos, debatendo ainda sobre a compreensão humana. Para isso devem ser considerados os eventos históricos, os valores, a cultura. A finalidade se baseia em como utilizar o texto com um sentido prático, atribuindo um caráter didático. Mas o próprio conceito de Hermenêutica já é complexo. A compreensão ou apreensão de um sentido não se consegue facilmente, principalmente em Qorpo-Santo, com seu automatismo psíquico e dualidade de intenções e o seu constante revelar e mascarar as reflexões.

Um assovio pode ser um chamado a prestar atenção em algo que está subliminar, no entre-lugar no mundo do real e do sonho. Um som que se espera melodioso, mas que se apresenta, para frustração das expectativas, como um ridículo e desenxabido apito desafinado, mas que quer dizer algo; quer ser ouvido, interpretado e compreendido. Daí o recado à casa da prima Hermenêutica.

O ENTREATO

Assoviar, usando o vocábulo na forma figurada é “avisar”, é “dar sinal” de alguma coisa, de um fato, de uma história, de um acontecimento, de uma mensagem, de um recado. Qual sinal poderia haver em *Um assovio* de Qorpo-Santo? Que som sibilar poderíamos encontrar nessa comédia em que tanto ressoa o ridículo? Qual a intenção do ridículo? Porque a mudança de temática tão absurda? E será que a temática mudou de fato? E porque a escolha de um

assovio ao invés de uma música?

Nos três primeiros atos a comédia revela algumas situações corriqueiras, ainda que beirem o absurdo; são situações banais, e inusitadas algumas vezes, em que o ridículo é o elemento que torna as cenas estapafúrdias, irracionais e, por assim dizer, ilógicas. Mas esse mesmo ridículo deixa a história cômica. Entreato e quadro parecem destoar do corpo inicial da comédia. Analisando esse entreato, que parece tão absurdo quanto os três primeiros atos, a melodia da comédia parece dissonante ainda mais.

A personagem Jerônimo de Aviz prepara-se para tocar uma música em sua flauta, ao menos é isso o que o leitor/espectador espera que aconteça, mas absurdamente, ridiculamente, o que acontece é um “destemperado assovio”. O flautista tenta novamente retirar do seu instrumento uma sonoridade agradável, a qual todos estavam esperando, mas foi em vão. Comicamente, ele diz, tentando desculpar-se: “Senhores, deu o tétano na minha flauta! Desculpem; desculpem!”. Jerônimo não é um impostor; ele sabe manusear bem o seu instrumento, mas por alguma razão somente o som de um assovio pode ser retirado da flauta.

Ao invés de música, de melodia, um assovio; ao invés de uma comédia de costumes normal, um absurdo, um ridículo, configurado numa história “irracional”, mas nem tanto. No entreato surge a sensação de absurdo, de perda da meada da história, de desalinho, de desafino. Qual a ligação do flautista com a história abordada nos três atos anteriores? Ao que parece nenhuma ligação há diretamente, a não ser pelo fato de representar um eco da mensagem já assinalada no início da comédia. É como se o flautista, ainda que capaz de tirar da flauta um som especial, retira o decepcionante assovio, o que gera comicidade, mas, ao mesmo tempo, pode sugerir uma reflexão. Reflexão sobre um algo não explícito, pois não é uma música que pode ser ouvida claramente e que cause comoção, mas um sinal sonoro que chama atenção para o oculto, para o subliminar, e que pode ser reconhecido, notado e apreendido.

Nisto podemos perceber que uma melodia já fora tocada, ainda que nem o leitor ou espectador a tivesse escutado, pois somente os alunos de Jerônimo a ouviram. Implicitamente a idéia da música anteriormente tocada está presente. E o que se percebe é que, intencionalmente, o entreato vem a especificar que ao leitor/espectador basta somente

o chamado a prestar atenção ao aviso, ao assovio. Com o fim do entreato desce o pano e parece que finda a comédia. Mas retornam todos mascarados no quadro e dançam e cantam, com instrumentos musicais, em mãos, e esperam pelo momento apoteótico em que a música será entoada; fazem silêncio; aguardam a melodia; mas eis que ouvem um nítido “fi..... u.....” e termina a comédia. Os personagens mascarados comemoram a vida, esquecem as tensões da realidade. E mesmo essa comemoração musical é feita de forma desbragada, caricata. A melodia tocada é na verdade uma antimúsica, pois satiriza, ridiculariza a harmonia e a impossibilidade de se tirar dos instrumentos um bom som. Os instrumentos estão desgastados, desafinados, mas ainda assim é possível rir da incapacidade, do impedimento, do não convencionalismo musical, da dissonância.

Com a entrada de “todos” no quadro, percebe-se a ligação entre entreato e atos, num fio de legitimação da mensagem sibilar revelada nos atos iniciais. O quadro vem reforçar o que no entreato já fora sugerido. Mas esta visão só será pertinente, se entendermos que o “todos”, explicitado no quadro, refere-se à presença dos personagens dos atos e do entreato.

Não se quer na comédia passar verdades, moralismos, enfatizar dogmas, preceitos, mas de forma caricata e cômica permitir que o leitor/espectador capte a mensagem/recado ou mensagens que estão sendo enviadas à casa da “prima Hermenêutica”. E mesmo essa mensagem não é arbitrária. A interpretação é particular, pode ficar somente no campo da comédia, do divertimento, do ridículo, do absurdo, mas pode ser revestida de significações mais profundas, como um chamado à análise das relações humanas, por exemplo; da opressão social, religiosa, dos desejos naturais. Assim, transgredir as fronteiras do mundo, do real, é alienar o dominador e sua linguagem intransitiva e eterna. A linguagem do oprimido é uma digressão ao padrão, ao não estranho. É uma linguagem de transformação, que discorda do mundo, que burla os conceitos (BARTHES, 1985, p.169).

O recado presente em *Um assovio* requer uma interpretação subliminar, intratextual, e possível de se considerar as tensões do autor. Não é uma música que podemos ouvir, embora esperemos por ela, pois esse é o comum; ouviremos somente um assovio, um aviso, um chamado a prestarmos atenção à vida, ou podemos ignorar o aviso, a convocação, uma significação previamente explicitada no texto, e nos atermos à capa ficcional, cômica, absurda e ridícula que

reveste as personagens nas mais inusitadas situações.

Não há uma gratuidade ideológica no texto, mas há imagens simbólicas que podem expressar múltiplas significações. Possibilidades que apresentam o desacordo social e o desalinho com os padrões naturais. Os discursos das personagens dão-nos uma idéia de querer passar uma verdade, uma mensagem, mas logo há o atropelo, a quebra do pensamento original e logo se perde o sentido que se pensou existir; as intenções ficam, de certa forma, dissimuladas, escondidas sobre a máscara do grotesco e dos saltos dos acontecimentos. A supra-realidade, como dizem os surrealistas, embora Qorpo-Santo não seja um, mas seu estilo se assemelhe ao deles, revela um universo de angústias, de duplicidade, de tensão. O mundo de Qorpo-Santo é um mundo fantástico em que tudo é possível. As personagens encaram um nariz que se desprega, ou um pedaço dele, e que depois é recolocado no lugar, com a maior naturalidade, como vemos no ato primeiro. A bizarrice da cena nos faz recordar da obra do século XIX, *O nariz* de Gogol, em que “um nariz se desprende do rosto de seu proprietário e, transformado em pessoa, leva uma vida independente; a seguir, volta ao seu lugar” (TODOROV, 1975, p. 79). Mas enquanto em Gogol o nariz se personifica e tem uma função amplamente significativa; na comédia de Qorpo-Santo, o nariz é somente um sinalizador do absurdo, do ridículo, do cômico. Em *Mateus e Mateusa*, outra comédia de Qorpo-Santo, partes do corpo também desabam. Outras partes são nada mais que implantes, que acessórios artificiosos, instrumentos de uma farsa que apenas quer assinalar o riso. E essa mesma sinalização é vista no patético assovio do flautista.

UM RECADO À “PRIMA HERMENÊUTICA”

Qual é a mensagem em *Um assovio*? Qual música pode-se escutar? É possível escutar alguma? Há um maestro: Gabriel Galdino. Há um coral: as demais personagens. Há uma partitura na qual as notas musicais são dobradas, são repetidas, permitindo que personagens se assemelhem, que uma seja o reflexo da outra e que suas vozes ecoem conjuntamente no coro.

Na comédia, Gabriel é o maestro que rege todas as situações e discursos. Sempre cantando o seu “troleró, troró” e dançando e bancando o bobo estapafúrdio, segue demonstrando uma indolência

ridícula, a glotonaria, a devassidão e uma única preocupação em manter o ócio. Mas a imagem de bobo é falsa, e embora indolente e pervertido, ele é antes um astucioso e hábil personagem, ainda que o seja de forma ridícula. E poderia perfeitamente ter tramado um plano para casar a filha Esméria, cujo nome sugere perfeição. O tempo em que trabalhou para Fernando foi uma época de descobertas. Descobriu os segredos e gostos do patrão. Soube do seu relacionamento com uma mulher chamada Luduvina. Interesseiro e astucioso retirava de Fernando o pagamento de seu silêncio: “GABRIEL (à parte) – Por isso é que muitas vezes eu chupo-lhe o dinheiro, faço d’amo! Tem segredos, que eu sei; e que ele não quer que sejam revelados!”.

A astúcia em esconder a filha e só revelá-la em momento oportuno demonstra a sua esperteza (como um bom “mensageiro” que chega na hora exata para revelar a verdade ou dar a significação do mistério ou revelá-lo) e sugere a manutenção de um plano pré-concebido para casar o patrão com a filha, ainda mais quando afirma antes mesmo que Fernando visse Esméria: ”GABRIEL – (...) e por isso mesmo far-lhe-ei em breve minhas despedidas”. Despedidas que poderiam ser unicamente pelo fato de abandonar o patrão em busca de um outro ou porque deixaria o patrão para tornar-se seu sogro. Além disso, no início do segundo ato, Luduvina, a esposa de Gabriel, afirma: “Graças a Deus que já se pode vir a esta casa”. E é a partir desse momento que Fernando descobre a filha de Gabriel. Esméria entra logo em seguida na sala do patrão de seu pai, o que sugere que somente no momento certo, com a permissão de Gabriel, é que seria autorizado que a moça se mostrasse a Fernando. O ardid está pronto e captura o patrão. Este se rende aos encantos da resguardada Esméria e aceita as ‘condições’ preconizadas por Gabriel.

GABRIEL – (...) O Ilmo^o Sr. Dr. Fernando há de ser uma espécie, ou um verdadeiro criado fiel de minha filha; e há de declará-lo em uma folha de papel, escrita por tabelião e assinada pelo juiz competente; e dos casamentos ou dos negócios civis. Etc. etc. e etc. Com a satisfação de todas essas condições, ou seu preenchimento, a minha muito querida filha, se quiser, será sua mulher. Fora delas, ou sem elas, não falaremos, tocaremos mais sobre tão melindroso assunto.

Gabriel é agora sogro de Fernando de Noronha e passa a gozar das benesses que a posição social lhe permite. Eis então uma questão

interessante: ascender socialmente demanda um jogo de interesses, de subterfúgios, de astúcia e sagacidade. As relações humanas são pautadas por esse jogo de interesse. O “dominado” Gabriel insurge-se contra a sua condição de criado e torna-se um patrão. Mas a sua astúcia só serviu para conquistar a elevação social e seus privilégios; continuou o mesmo indolente pervertido de sempre; regendo ainda o andamento da trama com irreverência e importunando a criada Luduvica.

No terceiro ato aparece esta criada que é assediada constantemente por Gabriel. Num ato idealista ela se lança contra os seus algozes com um punhal na mão. Oprimida pelos patrões, e tendo cessado já todos os argumentos de defesa, ela conclui:

LUDUVICA – Que farão os três pandorgas. (*Passando e vigiando-os ora com o rabo de um, ora com o rabo de outro olho.*) Que esperarão eles! Pensarão eles que me hão de continuar a massar!? Estão bem servidos! Eu componho; eu agora mostro-lhes o que é a força de uma mulher, quando esta está a tudo resolvida, ou mesmo quando apenas quer mangar com algum homem! (*Puxa, passeando, um punhal que ocultava no seio e conserva-o escondido na manga do vestido.*) Estes (*à parte*) meus amos são uns poltrões; eu faço daqui carreira, faço brilhar o punhal; eles. Ou me hão deixar passar livremente, ou caem por terra mortos de terror; e não só por serem uns comilões, uns poltrões, também porque... não direi mas o farei! (*Volta-se repentinamente; faz brilhar o punhal; avança-se para eles; os dos lados caem cada qual para seu lado, e o do centro para diante; ela salta em cima deste, volta-se para o público e grita levantando o punhal!*) Eis-me pisando um homem, como um carancho [a] um cavalo morto! Quando a força da razão, do direito e da justiça, empregada por atos e por palavras, 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! (*Desce o pano, passados alguns minutos. E assim finda o terceiro ato.*)

O discurso idealista proferido pela criada ecoa ainda mais o sinal que se pode apreender na comédia. Num gesto extremo, após terem sido feitas as argumentações cabíveis e não havendo solução, o desespero acaba conduzindo o oprimido à violência, às armas. O

convite feito na comédia não é à violência real, mas à não aceitação das arbitrariedades e dos desmandos dos que detêm o poder.

Outro elemento que pode ser identificado na peça é a voz feminina livre, consciente de seus direitos e de sua força: “LUDUVICA – (...) eu agora mostro-lhes o que é a força de uma mulher, quando está a tudo resolvida, ou mesmo quando apenas quer mangar com algum homem!”. Aliás, essa é uma particularidade da comédia. As personagens femininas são distintas, têm voz ativa, imiscuindo-se na trama com invulgar presença, como detentoras de uma verdade própria, de um senso de justiça, de responsabilidade. Em oposição às personagens masculinas, elas representam a razão. E apesar disso, ainda são dominadas, incomodadas pelos caprichos arbitrários e ridículos. O mundo em que elas vivem é ainda um mundo fálico. Desde o início da comédia o controle é masculino; no final do terceiro ato há a ligeira erupção feminina.

Na rubrica do segundo ato, Luduvina é apresentada como “velha feia e com presunções e ares de feiticeira”. Essa presunção a faz parecer autoritária, controladora: “LUDUVINA – (...) Deixem – [n] os por minha conta; hei de pôr-lhes freios e lei, e em toda a sua grei?”. Gabriel não cansa de afirmar que sua mulher é uma “santa de maldade”, o que leva a concluir que era obstinada e dura, e sendo ele um “poltrão” e “comilão”, o jeito era “aturá-lo”, como afirma o folgazão em seu cinismo habitual.

A criada assemelha-se bastante com a esposa de Gabriel. Além da aproximação dos nomes de ambas as personagens, Luduvina tem “ares de feiticeira”, mas é Luduvica quem acaba por revelar o suposto destino de Gabriel: morto ou ferido por causa de suas prevaricações. Aquilo que Luduvica disse que Luduvina poderia fazer com o marido, acabou a criada mesmo fazendo, mas Fernando de Noronha foi o alvo principal, embora Gabriel tenha sentido o terror da cena: “LUDUVICA – E que remédio o Sr. terá, senão assim proceder, ou humilhar-se!? Se o não fizer, ela o ferirá; o Sr. Há de morrer, ou ela se matar!”. Suas asserções proféticas ainda que tenham destoado um pouco do recado inicial, acabam por aproximá-la de Luduvina quanto ao “ar de feiticeira”; como aquela que se imiscuiu com o oculto, que faz poções, ou profere palavras que irão interferir na vida das pessoas, tornando essas palavras índices do destino. Se ela errou o alvo, a palavra, no entanto, tornou-se realidade.

O nome completo da criada é Luduvica Antônia da Porciúncula, isto é, uma porção pequena de Luduvina, uma amostra da outra. Eis a repetição das notas musicais na comédia. Luduvica e Luduvina se assemelham ainda que difiram em idade. Ambas são trabalhadoras e têm que aturar Gabriel. Este rechaça a esposa por ser velha (ainda que esta se insinue), mas procura a criada. Aproximam-se também as personagens masculinas. Estes são, na verdade, uns poltrões, indolentes e glutões; caricaturas grosseiras que somente causam o riso. Já o nome Pulquéria, com o qual graceja Gabriel com respeito a sua esposa, é uma ironia à sua beleza, ou à falta desta; uma agressão, na verdade. “GABRIEL – Ora explique-me Sra. Pulquéria, a sua asserção; eu não entendo bem”.

É difícil entender bem a comédia. Procurar um sentido lógico que satisfaça os padrões comuns de interpretação não é uma tarefa fácil em Qorpo-Santo, mesmo porque o enredo não é linear e, conseqüentemente, não há concatenação das idéias e sim saltos de acontecimentos. João Roberto Faria (1998, p.86) alerta para a vizinhança com o *coq-à-l'âne*. “passagem sem transição e sem motivo de um assunto para outro”. O entreato de *Um assóvio*, em relação aos três primeiros atos, é um dos muitos exemplos de *coq-à-l'âne* que se pode capturar nas peças de Qorpo-Santo.

As comédias do autor gaúcho aproximam-se das farsas – embora não o sejam – que se debruçam sobre a violência. Segundo Eric Bentley (apud FARIA, 1998, p. 80), “sem agressão a farsa não funciona”. Em *Um assóvio*, a violência também é verbal, às vezes é irônica, outras beira à agressão física. O objetivo da agressão, da violência é causar o riso. A farsa propicia o riso que é alimentado pelo rebaixamento do elevado, do que tinha alto valor, seguindo o conceito bakhtiniano. As personagens são caricatas e representam o que tem de mais baixo na sociedade. Para Faria, (1998, p. 85), “as personagens são mediócras, moral e intelectualmente; todos os ridículos são abordados e satirizados”.

O teatro da farsa, diz-nos Bentley (apud FARIA, 1998, p. 79),

é o teatro do corpo humano, mas de um corpo num estado tão distante do natural quanto a voz de Chaliapin está longe de minha voz ou dos leitores. É um teatro em que, embora os fantoches sejam homens, os homens são superfantoches. É o teatro do corpo surrealista.

O corpo em *Um assovio*, em semelhança a outras composições de Qorpo-Santo como *Mateus e Mateusa* é um corpo dilacerado, caricato, sujeito ao mais profundo rebaixamento moral, o que acaba conduzindo ao riso. Partes do corpo que caem e que são recolocados em seguida, sem qualquer objetivo aparente; o apelo sexual, principalmente vindo de mulheres de idade avançada. Em *Mateus e Mateusa*, a octogenária Mateusa reivindica relação sexual com seu marido também octogenário. Luduvina, em *Um assovio*, insinua-se para seu marido Gabriel, que a rejeita; afinal, Luduvina é uma “velha feia com ares de feiticeira”.

Esméria mandou um recado à “prima Hermenêutica”. E para se conseguir a compreensão, o sentido, de *Um assovio* é necessário adentrar num mundo do absurdo e do surrealismo, para que enfim se consiga a interpretação, ou interpretações. Segundo Flávio Aguiar (apud FARIA, 1998, p. 92-93):

se Qorpo-Santo é, em parte, um precursor do Teatro do Absurdo, ele é, entes, o precursor de si próprio. Paralisado pelas próprias condições, que nenhum público constante ajudou a resolver, seu teatro tornou-se esse amplo painel onde é possível projetar as vocações surrealistas, os impulsos brechtianos, as sensações do Absurdo, e, certamente, muitas outras coisas que até agora sequer se imaginaram.

O teatro de vanguarda, a qual as comédias de Qorpo-Santo costumam ser associadas, enfocam diversas tendências. E talvez por isso ainda se apresente de uma maneira vívida e instigante. A significação de suas peças, como já foi bastante assinalado, apresenta uma simbologia fluida que não objetiva um conceito concreto, fato ou história, mas que possibilita leituras, pois enfoca a relação com o natural, com o que é orgânico e inerente ao ser humano; ainda que esta visão seja turva por conta do impedimento do autor em sua disfunção psíquica.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb,1999.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1985.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê, 1998.

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

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

QORPO-SANTO. *Teatro completo*. Rio, MEC-SEAC-FUNARTE-SNT, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Recebido em 12/08/2008

Aprovado em 21/09/2008