

# Qorpo-Santo personagem de Pierre Menard

Felipe de Oliveira Fiuza<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo procuro discutir sobre questões como teatralização, personagem e crítica literária, a partir de elementos da obra de Qorpo-Santo. O principal artifício utilizado foi traçar um paralelo entre alguns de seus personagens – Sancho, da peça “O hóspede atrevido; ou o brilhante escondido” e Ernesto, de “O marido extremoso; ou o pai cuidadoso”, principalmente –; a obra *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; e o conto “Pierre Menard autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges. A loucura de Qorpo-Santo também recebe uma nova abordagem e sua importância dentro da obra é repensada, a partir da noção de autoria e intencionalidade.

**Palavras-chave:** Qorpo-Santo. Cervantes. Borges. Loucura. Personagem.

**Abstract:** In this article I sketch a comparison among Qorpo-Santo’s work, Cervantes’ *Don Quijote*, and Jorge Luis Borges’ short story “Pierre Menard autor del Quijote”. The key elements I shall exploit as subjects are to be collected from two Qorpo-Santos’s characters: Sancho (“O hóspede atrevido; ou o brilhante escondido”) and Ernesto (“O marido extremoso; ou o pai cuidadoso”). Throughout the comparison I discuss issues such as the concepts of characters, theatricalisation and literacy criticism. Furthermore I re-examine the importance of Qorpo-Santo’s craziness in his plays and, by using the notion of authorship and intentionality as essential devices to consider the role of Qorpo-Santo’s craziness in his dramas, I propose a new approach into Qorpo-Santo’s craziness.

137

**Keywords:** Qorpo-santo; Cervantes; Borges; Craziness; Character.

## 1 – Introdução; e outros contratempos dignos de nota

Que é que é teatro, mãe? – Miguilim perguntara  
– Teatro é assim como no circo de cavalinhos,  
quase...  
Guimarães Rosa. “Campo Geral”.

<sup>1</sup> Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

A brazilianista Sylvia Riverrun, da Universidade do Texas, é pouco divulgada em sua terra natal. Apenas em um ou dois artigos de Ana Cristina Cesar encontrei referências ao seu trabalho. Ana C. nos conta que ela era:

Especialista em literatura de mulher, ex-militante feminista, ativa no movimento desde 1967, uma das fundadoras do “Marxist-Feminist Literature Collective”, colaboradora da revista inglesa *Spare Rib*; plantonista eventual de “Rape Crisis Center”, admiradora de Yoko Ono, Sylvia devorara, com sentimento de urgência no devido tempo, Betty Friedan, Germaine Greer, Shulamith Firestone, Kate Millet, Sheila Rowbothman, Ingrid Bengis e outras de sua geração, sem falar em Beauvoir e Mead. Na época de seu divórcio, tinha lido e anotado textos do gênero de “The political economy of women’s liberation” e “The limits of masculinity.” (CESAR, 1999, p. 245)

Não se sabe por que ou quando abandonou a militância. Porém, sabe-se que começou a organizar, depois disso, seminários sobre literatura feminina e, logo em seguida, iniciou a publicação de seus vários livros, que tanto contribuíram e contribuem para os estudos sobre a voz feminina na literatura. Sua última pesquisa, no entanto, não foi sobre literatura feminina, mas um estudo comparativo entre algumas peças de Qorpo-Santo e o *D. Quijote de la Mancha*.

138

Nesse texto, que servirá de base para o presente artigo, faz vários questionamentos sobre possíveis intertextualidades entre as peças de Qorpo-Santo e o texto de Cervantes.

A suspeita surgiu, segundo Sylvia, quando começou a ler Qorpo-Santo e sentiu-se incomodada pela maneira como a sua suposta loucura era tratada pela crítica. Na obra *Qorpo-Santo teatro completo*, diz Guilhermino César, em nota sobre a peça “O Marido extremo; ou o pai cuidadoso”:

Aliás, temos aqui uma das peças mais caóticas de Qorpo-Santo. Sua republicação serve, quando nada, para documentar o estado agudo de insanidade vivido pelo A.[sic] em 1877. Não obstante, o QUADRO SEGUNDO [sic.] é excelente, inclusive no que diz respeito à linguagem coloquial do gaúcho da campanha e seus costumes. Só por isso vale a pena ler com atenção esta comédia. (CESAR in: QORPO-SANTO, 1980, p.268)

Essa nota é construída em cima de um sofisma, de que a

caoticidade da peça é prova cabal da loucura, e apresenta uma contradição, porque primeiro o crítico utiliza a expressão “quando nada” para referir-se a qualidade do texto e, em seguida, diz que o segundo quadro é excelente, ressaltando ainda que esse quadro seria o único motivo para que a comédia fosse lida. Sobre a loucura de Qorpo-Santo diz Sylvia Riverrun:

Conhecer a biografia de um autor e utilizá-la como ponto de partida para uma análise é um recurso não só importante, mas em alguns casos fundamental. No entanto, Deixar-se cegar pela biografia e esquecer-se da obra é erro grave. Dizer que o teatro de Qorpo-Santo é o que é devido a sua loucura equivale a dizer que a obra de Machado é fruto de suas supostas gagueira e epilepsia. O que inclusive foi dito, mas já superado por trabalhos sérios. (RIVERRUN, 2006, p.13)

Sobre a mesma peça a que se refere a nota de Guilhermino Cesar, Sylvia escreve sobre o primeiro quadro, completamente ignorado por Cesar. Nesse, resalta a participação de um personagem chamado Sancho, que possui duas falas reveladoras:

SANCHO (entrando) – Oh! vocês [sic] aqui! e [sic] a jogar o pau. Eu também quero. Vamos lá (dá uma pancada em um. O outro dá-lhe com a cadeira): Não vê que o jogo é só de dois? e [sic] que o Sr. Não [sic] foi convidado?

139

[...]

SANCHO – Nada! Nada! Acabemos com as experiências de pau. Agora passemos às experiências de pensamento? (QORPO-SANTO, 1980, p.252)

O nome do personagem remete automaticamente ao companheiro de Quixote, Sancho Pança. Em suas duas falas ressaltam dois aspectos desse mesmo personagem: primeiro mostra-se ansioso para brincar com o pau, situação que se opõe imediatamente a brincar com o pensamento, segundo aspecto.

Na obra de Cervantes, Sancho e Quixote são duplos. A primeira saída de Quixote é solitária somente porque Sancho precisa acreditar, antes de lançar-se com ele mundo afora, que seu futuro amo é realmente um Cavaleiro, portanto capaz de cumprir sua promessa: fazer de Sancho governador de uma ilha. Durante todo o primeiro volume do Quixote, Sancho não é capaz de transformar a realidade e se vê obrigado e acreditar no que

D. Quixote lhe diz, porque, segundo seu amo, como não sabe nada sobre cavalaria, porque não leu as novelas, não é capaz de enxergar as coisas como elas realmente são, ou seja, como *Don Quijote* as vê; como na passagem abaixo:

– ¡Válame Dios! – dijo sancho – no le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

– Calla, amigo Sancho – respondió don quijote - ; que las cosas de la guerra, más que otras, están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así la verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros há vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada. (CERVANTES, 2003, p.146)

Nessa passagem clássica do D. Quixote, Sancho tenta prevenir seu amo de que ele está investindo contra moinhos de vento e isso realmente ocorre, na visão do escudeiro. Mas *el caballero de la triste figura*, que nunca abandona seu papel, sem o qual não existiria, recorre ao encantador para justificar sua postura diante dos fatos: os gigantes foram magicamente transformados em moinhos para roubar-lhe a glória da vitória, inevitável. E, a partir desse ponto, esse recurso, de culpar aos encantadores, é muito utilizado ao longo do texto e Sancho sempre acaba por acreditar em seu amo, seja pelos encantamentos que não compreende, seja motivado pela ilha ou pelas riquezas que pode obter por ser escudeiro da mais fina flor da cavalaria andante. Então Sancho passa todo esse tempo da história apenas apanhando, sem transformar a realidade por si mesmo, devido às aventuras de seu amo. Como na passagem abaixo:

– Sancho amigo, ¿duermes? ¿Duermes, amigo Sancho?

– ¿Que tengo de dormir, pesia a mí – respondió Sancho, lleno de pesadumbre y de despecho –, que no parece sino que todos los diablos han andado conmigo esta noche?

– Puédeslo creer así, sin duda – respondió don Quijote –; porque o yo sé poco, o este castillo es encantado. (CERVANTES, 2003, p.217)

Nesse trecho Cavaleiro e escudeiro jazem no chão de uma venda que D. Quixote julgou ser Castelo, após apanharem

muito porque *el caballero de la triste figura* julgou que Maritornes, funcionária da venda, era uma princesa que queria entregar-se a ele e agarrou-a quando essa passava no escuro; o que despertou a fúria de um arrieiro com quem ela havia combinado de deitar-se naquela noite. O resultado da confusão foi que embolaram-se D. Quixote, Sancho, o arrieiro e Maritornes. Como estava escuro, Sancho batia e apanhava sem saber do que se tratava e, no trecho citado acima, D. Quixote explica a ele o que aconteceu, retornando ao recurso do encantamento.

Segundo Sylvia Riverrun, a primeira fala do Sancho de Qorpo-Santo corresponde justamente a essa característica inicial do personagem no texto cervantino. Já a segunda fala, ela aponta como correspondente de uma característica que Sancho só obtém mais tarde, no segundo volume do Quixote, exatamente no capítulo 10, quando Sancho vai até a vila de El Toboso a mando de seu amo para encontrar Dulcinéia e anunciar-lhe sua visita, mas o escudeiro não pode cumprir o que lhe foi ordenado devido a uma série de mentiras anteriores, por isso arma uma estratégia: espera um tempo a entrada da vila, para que seu amo pense que a demora deve-se ao tempo gasto procurando. Até que avista três lavradoras saindo da vila, nesse momento Sancho volta correndo até onde está o cavaleiro e diz a ele que Dulcinéia vem a seu encontro acompanhada de duas aias. Diz Erich Auerbach sobre essa passagem:

[...] esta cena distingue-se pelo fato de que nela, pela primeira vez, os papéis estão trocados: até ali era Dom Quixote que compreendia espontaneamente e transformava as aparições da vida quotidiana com que se deparava, segundo o sentido dos romances de cavalaria, enquanto Sancho em geral duvidava ou retorquia ou tentava evitar as absurdas ações do seu amo; agora é o contrário, Sancho improvisa uma cena de romance, enquanto que a capacidade de Dom Quixote de transformar os acontecimentos segundo a sua ilusão falha diante da crua vulgaridade do aspecto das lavradoras. (AUERBACH, 2002, p. 303)

Ainda sobre essa parte, Erich Auerbach faz referência sobre como Sancho desempenha bem o seu papel. Sancho age como se atuasse em uma peça, da qual os espectadores são no pri-

meiro plano Dom Quixote e as lavradoras além de, no segundo plano, os próprios leitores. E a atuação dele é ótima mesmo, porque convence Dom Quixote de que aquela feia lavradora é realmente Dulcinéia. Para explicar por que não consegue vê-la como se lembra *el caballero de la triste figura* utiliza o mesmo recurso referido anteriormente: Dulcinéia está encantada.

Há, nesse e em outros trechos do Quixote, uma teatralização dos personagens, segundo Sylvia, que cita um exemplo para ilustrar sua idéia:

No le pareció mal al barbero la invención del cura, sino tan bien, que luego la pusieron por obra. Pidiéronle a la ventera una saya y unas tocas, dejándole en prendas una sotana nueva del cura. El barbero hizo una gran barba de una cola rucia o roja de buey, donde el ventero tenía colgado el peine. Preguntóles la ventera que para qué le pedían aquellas cosas. El cura le contó en breves razones la locura de don Quijote, y cómo convenía aquel disfraz para sacarle de la montaña, donde a la sazón estaba. [...]

Mas, apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacia mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho en ello; y, diciéndoselo al barbero, le rogó que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad; y que si no lo quería hacer, determinaba de no pasar adelante, aunque a don Quijote se le llevase el diablo. (CERVANTES, 2003, p. 326-327)

Nesse trecho o Barbeiro e o Cura planejam disfarçar-se, de escudeiro e de donzela desesperada respectivamente, para enganar Dom Quixote e, assim, levá-lo de volta para sua sobrinha. Armam assim toda uma representação para adentrar no universo da mais fina flor da cavalaria andante. Os dois literalmente planejam representar um teatro. Usam fantasias, máscaras. Criam personagens e um enredo. O Cura, inclusive, chega a sugerir uma inversão de papéis por acreditar que não seria bom para sua imagem religiosa representar uma mulher. Esse tipo de teatralização se dá em vários momentos do texto. Porque, ao perceberem que Dom Quixote só é louco no que diz respeito aos cavaleiros andantes, as histórias da qual ele se faz signo, vários personagens, como o barbeiro e o cura, Cardenio, o dono da venda etc.; optam por entrar na brincadeira, muitas vezes para

rir-se dele, outras para ajudá-lo.

Quando o personagem Sancho, agora na peça de Qorpo-Santo, diz “Agora passemos às experiências de pensamento?” ele está se referindo ao jogo da representação. De modo que Sylvia assinala que Qorpo-Santo aproveita-se dessa estrutura do texto de Cervantes e constrói algumas de suas personagens ao redor do Quixote.

Sua primeira idéia para justificar e pesquisar melhor isso foi a semelhança existente entre Qorpo-Santo e Quixote. Porque, enquanto Quixote é o personagem que “é semelhante a signos. Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entre cruzadas; é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas.” (FOUCAULT, 2002, p.63); Qorpo-Santo é exatamente seu oposto, seu duplo. Dom Quixote representa o Fidalgo que fica louco após ler livros e passa então a vivê-los. Qorpo-Santo é acusado de ser louco e passa a representar seu papel, que não é outro senão o de Quixote. Entra em peças teatrais para melhor representá-lo como se gritando: “Entrem no jogo da representação e digam quem são os loucos!!!” É sobre essa hipótese inicial que o próximo capítulo se desdobra.

143

## **2 – Armas, letras e ficção; ou de como dois são vários e outras aventuras acontecidas em uma venda**

Anatol Rosenfeld diz que: “É [...] a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e cristaliza.” (ROSENFELD in: CANDIDO, 2007, p.21) Isso ocorre porque a descrição de uma paisagem, de objetos ou de animais não é, na maioria das vezes, suficiente para constituir o universo ficcional.

A ficcionalização exige, portanto, para não se transformar em mera descrição, relato etc. que não haja ausências prolongadas do elemento humano, ou de algo que o valha antropomorfizado. Porque, as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem, já que o próprio disfarce patenteia seu cunho

de disfarce. Assim, “Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (CANDIDO, 2007, p.80). Entretanto, há diferenças entre o personagem teatral e o personagem narrativo. Diz sobre isso Anatol Rosenfeld:

A função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e cenários, intervém para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência –, visto as próprias personagens se manifestaram diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo. Agora, porém, estamos no domínio de uma outra arte. Não são mais as palavras que constituem as personagens seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade (ROSENFELD in: CANDIDO, 2007, p.29).

144

No que diz respeito à personagem teatral, essa característica de definir a ficção é muito mais evidente, porque essas *personas* manifestam-se diretamente frente ao público, que vai ao teatro esperando pela encenação. Há, portanto, uma expectativa de ficção que é preenchida quando o ator adentra o palco e diz ser outrem. Nesse caso as palavras não se fazem mais necessárias para descrever o personagem ou suas atitudes. O personagem é, existe, inegavelmente diante do público, que não tem outra saída a não ser aceitar sua existência e contemplar sua história. Com o que concorda Décio de Almeida Prado:

No teatro [...] as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio, como acontecia no teatro isabelino, onde a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais do palco do que pelo diálogo, por essas luxuriantes descrições que Shakespeare tanto apreciava. E isso traz imediatamente à memória a frase de um espectador em face do palco quase vazio de uma das famosas encenações de Jacques Copeau: como não havia nada que ver, viam-se as palavras. [...] Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator (PRADO in: CANDIDO, 2007, p. 84).

Ver as palavras agindo, dançando, diante dos olhos: *Acto*. O personagem surge, então, como ponto de ancoragem em que se unifica a diversidade dos signos que compõe a representação e, por isso, exerce tão bem o papel de caracterizar a ficção. Assim, não é nem o personagem textual, nem sua manifestação física, através do ator, que estabelecem o surgimento do personagem no palco, a metamorfose, mas a união desses e de outros fatores, cenário, luz, posicionamento etc. que se centralizam na personagem. Anne Ubersfeld em seu livro *Para ler o teatro* fala sobre a teatralização da personagem teatral ainda no texto:

É preciso insistir na evidência de que a personagem só tem existência concreta por meio de uma representação concreta: a personagem textual é apenas *virtual*. [...] Mas a teatralização da personagem, que é fruto dos elementos concretos da representação, já está marcada textualmente em um grande número de casos. Textualmente, a personagem pode ser teatralizada (UBERSFELD, 2005, p.88-89).

Há, no texto dramático, pistas, indícios, de como o autor imagina que aquela personagem pode vir a ser, existir, como *Acto*. Essas pistas são, segundo Ubersfeld: as falas do personagem que se dirigem diretamente ao público, indicando o duplo receptor da mensagem; e a máscara teatral que ela usa. Por exemplos de máscaras entende-se: arquétipos conhecidos e, portanto, já codificados, arlequim, *raisonneur*; figuras históricas ou lendárias, Napoleão, Davi, Teseu, já teatralizadas por essa única referência; personagem de identidade problemática ou caricaturizado, um velho decrépito, um louco etc.

Sylvia Riverrun aponta que no teatro de Qorpo-Santo, há esses recursos para teatralização, ainda em forma de texto, dos personagens, evitando assim a necessidade de uma descrição detalhada como acontece nas peças realistas, porque aparecem figuras como: *raisonneurs* (às avessas, porque seu discurso é pervertido pela comicidade), por exemplo o Barriões da peça “Mateus e Mateusa”; figuras históricas ou lendárias, como o Almeida Garrê, de “Um Assovio”, o Robespier, de “Lanterna de Fogo”, e o já referido Sancho, de “O Marido extremo; ou o pai cuidadoso”; velhos, Mateus e Mateusa, da peça homônima; e

prostitutas, como a velha Mariposa, de “As Relações Naturais”.

Ubersfeld assinala ainda que há outro recurso de extrema importância na teatralização do personagem, o metateatro: “Sem falar propriamente do funcionamento particular daquilo que se convencionou denominar o teatro no teatro, um número expressivo de personagens é objeto de uma teatralização fundadora.” (UBERSFELD, 2005, p.89) Esse é um recurso muito utilizado por Qorpo-Santo, como aponta Leda Maria Martins:

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. Como características do metateatro em Qorpo-Santo destacam-se a intervenção constante do autor implícito, expondo os mecanismos de sua criação; o mundo apresentado como palco, universo caracterizado como representação constante, e a primazia da imaginação que transcende o real exterior, através de cenas que contêm em si sua própria realidade (MARTINS, 1991, p.36).

Desses três recursos metateatrais apontados por Martins  
146 aquele que mais se destaca é o da “intervenção constante do autor implícito”, que aparece intimamente relacionado à própria maneira de criação dramática do autor. Ubersfeld explica como se dá a dupla enunciação no teatro:

No interior do texto teatral defrontamo-nos com duas camadas textuais distintas (dois subconjuntos do conjunto textual): uma que tem como sujeito imediato da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens), outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os “monólogos”), e que tem como sujeito imediato da enunciação uma personagem (UBERSFELD, 2005, p. 159).

Assim, no teatro Qorpo-Santense o discurso do autor confunde-se com os de seus personagens, que em muitas peças representam a própria figura do autor dramatizada. Qorpo-Santo ao falar através de seus personagens torna-se personagem de suas peças. A alcunha, Qorpo-Santo, que acrescenta ao seu próprio nome, José Joaquim de Campos Leão, contribui para a ficcionalização do próprio autor. Como nesta fala do personagem Impertinente na peça “As Relações Naturais”:

IMPERTINENTE: [...] E será esta a comédia em 4 atos, a que denominarei – As Relações Naturais. [...] São hoje 14 de Maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, Capital da província de S. Pedro do Sul; e para muitos, - Império do Brasil... Já se vê pois que isto é uma verdadeira comédia! [...] Leve ao diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver (QORPO-SANTO, 1980, p. 67).

Nesse trecho o autor/personagem faz referências: à própria obra, da qual é executor e ação; e à própria vida, reforçando a ficcionalização de si mesmo como personagem consciente de seu papel no jogo dramático. Como nos diz Leda Maria Martins, sobre esse mesmo trecho: “O duplo do autor tece comentários sobre sua própria escritura, tornando-a objeto de especulação. Teatralizando a situação dramática, que se volta sobre si mesma espetacularmente, o personagem mantém o espectador atento à máquina cênica” (MARTINS, 1991, p.43). Mas há um trecho do trabalho de Martins em que ela parece se equivocar sobre essa questão do papel do duplo. Cito: “Ora o autor coloca-se, ele próprio, como personagem, usando seu **nome real** (Grifo meu); ora o autor implícito comenta os mecanismos de escrita da peça, em ambos os casos destruindo definitivamente qualquer relação com a mimese realista, anulando completamente o distanciamento autor/personagem” (MARTINS, 1991, p. 39). O equívoco está em chamar a denominação “Qorpo-Santo” ou Q.S, usados pelo autor em várias peças, de nome real, posto que também são fictícias. O autor usa de sua suposta loucura para tornar-se personagem. O real e a ficção se misturam a tal ponto que o personagem Qorpo-Santo aparece praticamente em todas as peças, diretamente, como foi mostrado, ou indiretamente, através das máscaras de seus personagens, por trás das quais encontramos o mesmo signo: Qorpo-Santo. Quando Anne Ubersfeld diz que:

Toda análise correta do discurso teatral não pode tratar com parcimônia um fato fundador, o da dupla anúncio teatral: a personagem fala em seu nome enquanto personagem, mas fala porque o autor a faz falar, intima-a a falar, a dizer determinadas palavras. [...] O discurso de uma personagem é sempre duplo. [...] tudo que já foi demarcado sobre a personagem e sua situação de fala é que permite fazer a distinção entre o que é da escritura do autor e o que é da fala da personagem (UBERSFELD, 2005, p.87)

Parece estar pensando no texto de Qorpo-Santo, já que nele as características apontadas por ela elevam-se a máxima potência, chegando a ficar difícil “fazer a distinção” entre o discurso do autor, posto que esse se faz personagem, e os discursos de suas personagens propriamente ditas.

Diante de todas essas considerações, Sylvia Riverrun volta-se para um trecho de um monólogo da peça “O Hóspede Atrevido ou O Brilhante Escondido”, de Qorpo-Santo:

ERNESTO – 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 um homem que de seu palácio dirige uma infinidade de seus iguais – escrevendo, e mesmo em seu gabinete!? A que maior altura pode subir – o que com a espada dirige seus 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 milhões de indivíduos? Quem subiu mais alto por sua palavra que Jesus Cristo; que os Demóstenes, que os Cíceros? [...] Assim, pois – procuremos sempre ser úteis [...] aos nossos semelhantes (sic.), por algum, e pelos três modos, se ocasiões para tal nos oferecem; isto é – pela pena, pela palavra e pela espada (QORPO-SANTO, 1980, p.279).

Esse discurso parece despropositado tanto na boca do personagem Ernesto, que não demonstra qualquer indício de ter sido soldado ao longo do texto, quanto na boca de seu duplo, Qorpo-Santo, que pelo que me consta também nunca o foi. Na verdade a caracterização do personagem Ernesto se dá como a de um fidalgo – o que é interessante pista para interpretação – já que é homem de algumas posses e relativa importância dentro a sociedade. Outro dado curioso é que Ernesto declara-se possuidor de livros. Se isso não bastasse para a caracterização, ficcionalização ou teatralização do personagem, que vai se definindo; há esse monólogo. O assunto e até algumas expressões se assemelham muito a um monólogo de Dom Quixote, no capítulo XXXVIII da primeira parte da obra. Na verdade, o capítulo inteiro é apenas esse monólogo. O título do mesmo é “Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. Mas Dom Quixote inicia esse discurso no cap. XXXVII e o conclui no XXXVIII, isso é inclusive, muito comum ao longo

do Quixote, chegando ao ponto de alguns títulos de capítulos referirem-se a coisas que acontecem na verdade em outros.<sup>2</sup> Vejamos um trecho do início da explanação:

[...] Ahora no hay que dudar, sino que esta arte y ejercicio excede a todas aquellas y aquellos que los hombres inventaron, y tanto más se ha de tener en estima quanto a más peligros está sujeto. Quitenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen. Porque la razón que los tales suelen decir, y a lo que ellos más se atienen, es que los trabajos del espíritu exceden a los del cuerpo, y que las armas sólo con el cuerpo se ejercitan, como si fuese su ejercicio oficio de ganapanes, para el cual no es menester más de buenas fuerzas; o como si en esto que llamamos armas los que las profesamos no se encerrasen los actos de la fortaleza, los cuales piden para ejecutarlos mucho entendimiento; o como si no trabajase el ánimo del guerrero que tiene a su cargo un ejército, o la defensa de una ciudad sitiada, así con el espíritu como con el cuerpo. Si no, véase si se alcanza con las fuerzas corporales a saber y conjeturar el intento del enemigo, los disignios, las estratagemas, las dificultades, el prevenir los daños que se temen; que todas estas cosas son acciones del entendimiento, en quien no tiene parte alguna el cuerpo.

Siendo pues así, que las armas requieren espíritu, como las letras, veamos ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado o el del guerrero, trabaja más. Y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina, porque aquella intención se ha de estimar en más que tiene por objeto más noble fin. Es el fin y paradero de las letras..., y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo, que a un fin tan sin fin como éste ninguno otro se le puede igualar; hablo de las letras humanas, que es su fin poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden. Fin, por cierto, generoso y alto y digno de grande alabanza, pero no de tanta como merece aquel a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida. (CERVANTES, 2003, 456-457)

149

Quando comparado ao discurso de Quijote o discurso de Qorpo-Santo/Ernesto ganha força, pois parece reproduzi-lo. Revelando, talvez, que, jogo de semelhanças, Ernesto encarna a figura de Quixote, encarnando-a assim também Qorpo-Santo, seu duplo. Há duas diferenças básicas entre os dois discursos,

<sup>2</sup> Cf. em nota de rodapé na página 162 in: (CERVANTES, 2003).

ambas intencionalmente criadas por Qorpo-Santo. Na Primeira, enquanto D. Quixote fala apenas de Armas e Letras, incluindo nas letras todas as profissões em que se tem que estudar, como o direito ou a diplomacia, Qorpo-Santo/Ernesto fala sobre as armas, as letras e a pena. Diferenciando o ato de escrever de todos os outros campos letrados. O que condiz com sua posição privilegiada em relação ao discurso quixotesco, já que teve oportunidade de lê-lo antes de reproduzi-lo. Valorizar a pena, separando-a, equivale a valorizar o Quixote e o próprio texto.

A outra diferença entre os dois discursos é que Dom Quixote considera as armas superiores às letras. Sua opinião baseia-se em vários fatores, entre eles que: “comenzamos en el estudiante por la pobreza y sus partes, veamos si es más rico el soldado. Y veremos que no hay ninguno más pobre en la misma pobreza, porque está atendido a la miseria de su paga” (CERVANTES, 2003, p, 459).

Qorpo-Santo/Ernesto parece, então, contradizê-lo, inicialmente, já que coloca em mesmo patamar as duas profissões, ignorando as dificuldades maiores enfrentadas por um soldado, entre as quais D. Quixote ressalta a pobreza.

O discurso de D. Quixote, agora separado de seu duplo, também não é incoerente, a exemplo do discurso de Ernesto, já que ele é a representação viva de um cavaleiro, portanto precisa dizer que as armas são superiores as letras para justificar-se enquanto personagem. Se dissesse o contrário, não poderia explicar por que se armou cavaleiro ao invés de tornar-se escritor de novelas de cavalaria.

Já Qorpo-Santo/Ernesto, que é signo do próprio Quixote, poderia fazer isso, novamente devido a sua posição, mas não o faz. Essa contradição se desconstrói ao final da peça, porque há justamente uma cena que prova a força das armas e, portanto, sua superioridade:

SOLDADOS (arrombando a porta, entrando e desembainhado as espadas) – Presos! Estão presos, à ordem do Ilm<sup>o</sup> sr. Chefe de Polícia!

P. – Só este louco é que deve ir preso (apontando para Alberto).

A. – Não, camarada! Ele é que deve ir, porque queria matar-me com aquele revólver para roubar-me um brilhante!

L. – E a mim quis me fazer de mulher!

P. – (para o criado) – Cala-te! Não é preciso falares! (Para os soldados): Este homem, senhores, está fora de sua razão. Ele, e só ele precisa de correção!

SOLDADOS – Não queremos ouvir isso! Os senhores estão armados; ouvimos gritar pela polícia; temos de cumprir nosso dever. Estão portanto todos presos; e têm de acompanhar-nos à presença de nosso chefe.

ELES – Não! Não! Nós, não, camaradas!

SOLDADOS – Lá se acomodarão! E se não querem por bem, irão à força. Escolham. (QORPO-SANTO, 1980, p. 290)

Nessa cena os soldados não possuem nome e falam em conjunto porque representam, metonimicamente, o poder das armas como um todo. Enquanto as letras são representadas pela tentativa de persuasão através da retórica, que não obtém sucesso. Vale ressaltar também o tipo da acusação que Paulo, indicado pelo autor no trecho somente como P., se vale para tentar escapar das armas: acusa Albert, indicado apenas pelo A., de ser louco, o que dá um tom irônico ao trecho, remetendo automaticamente tanto a Qorpo-Santo, quanto a Quixote.

Assim, diante dos fatos apresentados, ousou dizer que Qorpo-Santo reproduz, reescreve, transcreve, o cap. XXXVIII do Quixote, de Cervantes. Essa afirmação parece não acrescentar nada ao que foi dito até agora, mas é na verdade uma conclusão formidável. Já que esse é um dos capítulos apontados por Borges como reescritos por Pierre Menard:

Hasta aquí [...] la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo XXII” (BORGES, 2005, p.53).

Esse texto de Borges pode ser encarado como uma paródia, porque é um texto duplo que contém o texto parodiado de

que ele, de certa forma, é a negação e a afirmação, ao mesmo tempo. Apresenta-se como uma leitura e uma alternativa a ele. Menard/Borges, o discurso do duplo aqui também se revela, justifica a escolha do Quixote por considerá-lo um livro que não é essencial, mas através da negação acaba por apontar justamente o contrário: a importância histórica do Quixote. Vale ressaltar que Menard não pretendia fazer um novo Quixote, mas reproduzir fielmente o livro. Para tanto, criou um método que julgou inicialmente fácil: “Conocier bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser Miguel de Cervantes*”(BORGES, 2005, p.55) No entanto desistiu desse método, por julgá-lo menos interessante, e adotou outro, que corresponde ao inverso: ser Pierre Menard e chegar ao Quixote. Segundo ele, bastaria apenas que fosse imortal para conseguir alcançar sua meta.

Qorpo-Santo, no entanto, diferentemente de Menard, (e anos antes dele, seja na Ficção, já que Menard empreendeu sua empreitada na década de 40 do séc. XX segundo aponta seu duplo; seja na realidade, já que Borges escreve o conto/ensaio, de natureza dupla também, na década de 50 do mesmo século.) preferiu adotar outro caminho: tornar-se Quixote e por sua boca proferir seu próprio discurso, deixando de lado Cide Hamete Benengueli ou qualquer outro porta voz: “O personagem de Cervantes materializa-se na teatralização de Ernesto e é Qorpo-Santo que profere o discurso do cap. XXXVIII através dele.” (SYLVIA RIVERRUN, 2006, p. 24)

A observação de Borges, que comenta o texto de Menard e, através dele, o de Cervantes, sobre o cap. XXXVIII é categórica:

Es sabido que Don Quijote [...] falla el pleito contra las letras y em favor de las armas. Cervantes era um viejo militar: su fallo se explica. !Pero que el Don Quijote de Pierre Menard [...] reincida en esas nebulosas sofisterías! [...] Que condice muy bien con la casi divina modéstia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el escrito reverso de las preferidas por él (BORGES, 2005, p. 59).

Então, essa análise condiz com o que foi exposto anteriormente no presente artigo: ao reproduzir o discurso de Quixote ambos

os autores, a partir de seus respectivos personagens, discutem sobre a validade das letras, da literatura, na sociedade atual.

Desse modo o único autor que parece concordar que as armas são superiores as letras, posto que Menard tem por hábito “irônico de propagar ideas que eran el escrito reverso de las preferidas por él”, é o autor do texto original: Cervantes. Autor que no jogo de duplos infinitos se confunde com Cide Hamete Benengueli, apontado por Cervantes como verdadeiro autor do Quixote, e com os personagens da obra.

Esse juízo também é falho, no entanto, quando se lê o Quixote como um todo e passa-se ao cap. XXXIX da obra, em que outro personagem, o cativo, ex-soldado, contradiz<sup>3</sup> o discurso *de el caballero de la triste figura* justamente em um ponto crucial de valorização das armas: a pobreza do soldado. Cito: “Y la condición que tenía de ser liberal y gastador le procedió de haber sido soldado los años de su juventud; que es escuela la soldadesca donde el mezquino se hace franco, y el franco, pródigo, y si algunos soldados se hallan miserables, son como monstruos que se ven raras veces” (CERVANTES, 2003, p.464) Aqui nessa passagem o discurso do duplo se confunde mais uma vez e o cativo passa a falar por Cervantes. Esclarecendo ou obscurecendo, depende da leitura que se faz, sua opinião a respeito das armas e das letras, que, se antes estava clara para um leitor desatento, agora exige reflexão.

Assim, a releitura que Borges e Qorpo-Santo fazem do Quixote contribui para que nós, leitores de todos eles, façamos reflexões sobre a importância da literatura também. Isso ocorre, segundo Bella Josef, por que:

O leitor, ao realizar sua função, recria a obra. Nesta, além do texto escrito pelo autor existem os textos de seus leitores. Quando o leitor é Jorge Luis Borges o texto enriquece-se evidentemente. Depois da decodificação passa à reescrita. Um argumento visível oculta um argumento secreto que deve descobrir-se progressivamente. Não se trata de uma proliferação narrativa: é uma produção negadora do próprio texto que valoriza, ao mesmo tempo, as relações combinatórias entre os significantes totais da produção literária. A intermudança das funções leva à autonomia do espaço literário, o relato como

<sup>3</sup> De uma posição privilegiada de ex-soldado verdadeiro, opondo-se à D. Quixote que se pretende real, enquanto signo.

significante total. Assim, os textos de seus autores favoritos são parodiados, servindo de base às suas ficções. Cada homem que lê uma linha, um verso de Shakespeare é Shakespeare, Borges repetindo Schopenhauer, é Schopenhauer. [...] assim como Pierre Menard é Cervantes (JOSEF, 1986, p. 253)

Seguindo a mesma linha de raciocínio, diz Sylvia Riverrun: “Pierre Menard é Cervantes; Borges é Menard; Menard é Qorpo-Santo; Qorpo-Santo é Cide Hamete; infinitamente...” (RIVER-RUN, 2006, p. 34) Assim, podemos dizer que: Qorpo-Santo, enquanto Quixote/Ernesto, é personagem de Pierre Menard.

### **3 – Conclusão; ou de cómo Sylvia cayó mala, y del testamento que hizo, y su muerte**

Sylvia Riverrun não existe. Foi inventada por Ana Cristina Cesar, leitora apaixonada e declarada de Borges, no artigo citado anteriormente, que consta na referência bibliográfica deste artigo. Acredito que a origem do nome “Sylvia” refere-se à poetisa Sylvia Plath, traduzida, lida, citada por Ana; enquanto o sobrenome “Riverrun” corresponde à primeira palavra do *Finnegans Wake*, de Joyce, também lido e citado por Ana C..

154

Como *mote* inicial deste artigo, optei por tomar Sylvia emprestada de Ana, ao invés de criar outra *persona* fictícia ou escrever um texto acadêmico tradicional, por dois motivos: acreditei que o texto ficaria mais verossímil e o leitor demoraria mais tempo para descobrir meu pequeno artifício; achei que o artigo ficaria mais interessante se escrito desta forma – talvez tenha obtido sucesso, talvez não.

As alusões ao trabalho de Sylvia sobre Cervantes e Qorposanto, incluindo o artigo que consta nas referências deste trabalho, foram inventadas, tratando-se, portanto, de reflexões deste crítico. Todas as outras referências são verdadeiras, no entanto.

Os títulos de cada capítulo fogem, também, ao tradicional de um artigo acadêmico e reproduzem, adaptam, reescrevem alguns títulos de capítulos do Quixote, unidos aos títulos das duas principais peças trabalhadas, que também possuem um caráter duplo. Sobre Menard escreve Silviano Santiago:

Pierre Menard [...] será a metáfora ideal para bem precisar a

situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.

[...]

A obra invisível [dele] é o paradoxo do texto segundo que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor.

[...]

O escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência.[...] O conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador da produção da produção do texto.

[...]

O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a festa, colônia de férias para turismo cultural. (SANTIAGO, 1978, p. 25-28)

De forma que, ao falar de Menard, Santiago está falando também de Qorpo-Santo. Que, assim, inclui-se, nas características do escritor, para além da obviedade de também ser Latino, sobre as quais Santiago discorre. Demonstra a necessidade de respeitar o já escrito, mas sempre produzindo textos que afrontam, não só os textos anteriores, mas a própria sociedade. Monomaniaco, pois devorador de livros. Se sua suposta loucura possui papel importante em sua obra é o de “nunca enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação.” E, assim como conclui Santiago, é o escritor que faz a festa por meio da carnavalização e teatralização de uma sociedade que, por isso mesmo, o exclui.

## Referências

- AUERBACH, Erich. A Dulcinéia Encantada. In: *Mimesis*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 299-320.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 3ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- CANDIDO, Antonio et ali. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha I*. 22ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha II*. 22ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril, 1981.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 244-248.
- FOUCAULT, Michel. Dom Quixote. In: *As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 63-67.
- 156 JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p. 253.
- MARTINS, Leda Maria. *Duas Páginas em Branco: moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1991.
- QORPO-SANTO, pseud. de José Joaquim de Campos Leão. *Teatro Completo*. Fixação de texto, estudo crítico e notas por Guilhermino Cesar. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- RIVERRUN, Sylvia. Qorpo-Santo y Quijote: Cuestiones. In: *Texas Studies in Literature*. Austin: University of Texas Press, Fall 2006.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 72-90.