

METAMORFOSES E DUPLOS: UMA LEITURA DE *AS RELAÇÕES NATURAIS*, DE QORPO SANTO

Camila David Dalvi

Mestranda em Estudos Literários/Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Pretende-se neste trabalho refazer o percurso do personagem masculino principal da peça *As relações naturais*, de José Joaquim de Campos Leão, Qorpo Santo, e notar as metamorfoses por que ele passa. Observar-se-ão as relações dele com outros personagens, a onomástica de suas diferentes alcunhas e suas atitudes controversas, que configuram a tensão moral *versus* relações naturais – assunto muito tratado por Qorpo Santo em suas peças. Outro fator a ser abordado é a constituição do discurso moralista burguês sob a perspectiva paródica e distorcida dos personagens qorpo-santenses.

Palavras-chave: Escritores brasileiros – Crítica e interpretação; Teatro brasileiro (Qorpo Santo); Qorpo Santo (*As relações naturais*); Metamorfose.

Abstract: The propose of this paper is to remake the main male character's course on the play *As relações naturais*, written by José Joaquim de Campos Leão, Qorpo Santo, and notice the metamorphosis in which this character is submitted. His relationship between him and other characters, the onomastic of his different epithets and contradictory attitudes that forms a moral tension in opposition to natural relations – an issue very explored by Qorpo Santo in his plays – are expected to be observed. Another topic to be analyzed is the bourgeois moralist discourse under the deformed and parody perspective of the qorpo-santenses characters.

Key words: Brazilian writers – Criticism and interpretation; Brazilian Theater (Qorpo Santo); Qorpo Santo (*As relações naturais*); Metamorphosis.

Desde a época em que era vivo e publicava suas obras por conta própria até atualmente, Qorpo Santo foi pouco estudado, se comparado a tantos outros autores brasileiros. A questão em que fatalmente esbarram os estudiosos que a ele se dedicaram – principalmente aqueles que buscaram conhecer a conturbada história de vida do autor – é a dúvida acerca de sua sanidade mental, já que o autor teve algum histórico de idas e vindas a sanatórios, enviado pela família com que possivelmente não se dava muito bem (principalmente com a esposa). Contribuindo para algumas dessas suspeitas (nunca comprovadas), sua obra completa se mostra caótica na *Ensiqlopedia* – livros em que há vários gêneros literários e que versam sobre diversos assuntos, sendo que a preocupação primeira não era organizá-los logicamente, sistematicamente. As peças teatrais, por exemplo, eram escritas em breve espaço de tempo (o que leva alguns críticos a pensar

em escrita automática surrealista) e são uma mistura de comédia de costumes parodiada e carnavalização medieval, cheia de insólitos, de estapafúrdios, regidos por um movimento acelerado das ações. Todas essas características (e outras mais) levaram críticos à tendência de dizer que Qorpo Santo foi vanguardista, na medida em que tinha características do teatro do absurdo e/ou do teatro surrealista, que só surgiria na Europa anos depois. Essas características não eram comuns na Europa e muito menos no Brasil oitocentista.

Eudinyr Fraga, que escreveu sobre a aproximação das técnicas qorpo-santenses com as surrealistas, a respeito das peças de Qorpo Santo, diz que

As obras teatrais de Qorpo-Santo nos interessaram profundamente, sobretudo pelo caráter inusitado que apresentam no quadro de nossa dramaturgia de costumes do século XIX. Com efeito, ele quebra totalmente a noção de “peça bem-feita”, ambição de nosso teatro romântico e realista, que seguia, na verdade, a tradição do teatro europeu. (...) [houve no teatro de costumes uma] “desregulagem de registro” [que] envolve não somente a carpintaria teatral mas a própria temática. Adultérios, ódios, amores contrariados, mesmo incesto são temas comuns (...). O que nos espanta é o enfoque absolutamente diverso, onde as preocupações morais soam inautênticas ou surgem dentro de perspectiva paródica (FRAGA, 1988, p. 20).

Essa “desordem”, esse complexo das obras teatrais de Qorpo Santo é que suscitaram as dúvidas quanto à classificação de seus escritos. O fato é que, com ou sem problemas mentais e com ou sem classificação, percebe-se em sua obra um diálogo – ainda que paródico – com a tradição dramaturgic da época. Os assuntos postos à baila são semelhantes; o tratamento é que é diferenciado. Há nessas obras uma crítica, uma manifestação, um desacordo, em certa proporção, com os aspectos formais e ideológicos das obras da época: uma lógica própria (ou aparente falta de lógica), estranha, motivos cegos, mudanças de nomes e de atitudes dos personagens, narizes e braços se desfacelando (como, segundo Fraga, figuração do dilaceramento de uma personalidade) etc. Por outro lado, é inevitável que se pense uma intencionalidade paródica, uma nova forma de dramaturgia que parte do já comum da época, como se seus elementos tivessem sido misturados e cortados, quase desfigurados. Há no autor uma preocupação formal, quando ele se preocupa em usar terminologias e divisões formais da peça em atos, cenas, quadros (tais como se viam no teatro de costumes), conforme mesmo afirma Fraga. Alguns de seus personagens monologam, com grandes falas em que se percebe

uma carga moralizante de *raisonneur*, sendo que essa moral é a moral da obra, que não deixa de dialogar com a moral burguesa. É fato que essa visível e latente problemática das “relações naturais” *versus* “moral” também permite antever esse diálogo, cujas partes emergem de ecos (às vezes muito distorcidos) de discursos vigentes e compõem o quadro temático do autor.

Fraga concorda que haja sim essa mistura do habitual (de onde parte a obra) com um elemento novo (que, para ele, seria o automatismo psíquico), havendo a formação de um emaranhado que seria característico do chamado teatro surrealista:

O teatro de Qorpo-Santo parte de um esquema habitual ao teatro de costumes de sua época mas, por força do automatismo psíquico, de uma escrita automática (...) ultrapassa-o e dele se distancia completamente, fragmentando o fulcro inicial e transformando-se em algo completamente diferente (FRAGA, 1988, p. 23).

Não se pretende, entretanto, discutir as ligações com a estética vanguardista surrealista, nem ampliar, desenvolver ou comentar o ponto central a que Fraga se dedicou. Não será aqui também abordado como tronco principal de discussão o possível distúrbio mental do autor, nem suas relações conturbadas com a família. Os motivos se centram na análise literária, na carpintaria teatral da peça *As relações naturais*, sobretudo em artifícios que nos permitam notar as relações de metalinguagem, o parodismo e, principalmente, a constituição do duplo e as metamorfoses por que passa o personagem central masculino. Quer-se acompanhar e observar aqui esse personagem masculino¹ que se renova e se desgasta, esfacela-se e se reergue sob novas alcunhas ao longo da peça, o que culmina em um “esquartejamento”, uma “explosão” causada por essa turbulência, esse movimento, esse confronto interno gerado pela dificuldade de conciliação da moral com as relações naturais – expressão esta associada às mulheres, que, no caso, aparecem na peça como vorazmente necessitadas de “gozar”, sem limites, deformadas pelos instintos aflorados, que estão acima de outras questões (como, por exemplo, a questão moral). Esses fatores são, também, em certa medida, característicos do estilo santense: obras cheias de “sincretismos”, de discussões, de impasses, cheias de movimento e de exagero, de mudanças bruscas, repentinas, como que se estivessem buscando um equilíbrio impossível (tanto para o autor, como para os personagens e para

a própria obra). A constituição da peça passa a impressão de desordem, de caos, de iminência de implosão, dadas as misturas e a tensão. Ao leitor, ao crítico, é exigida uma observação mais elástica, uma reconstituição dos conceitos, de forma a abrir o leque de possibilidades de leitura (antes mesmo de ceder à tentação de dizer que Qorpo Santo era “louco” e investigar os motivos externos à obra em si, como muitos leitores já fizeram) e obedecer à lógica interna. Pretende-se mergulhar na obra, sem as implicações externas a ela – somente as necessárias ao entendimento da obra em si –, sem o vício de buscar elementos de loucura e de falta de razão. Ao contrário: ao se percorrer esse caminho, dadas as mãos ao personagem, quer-se lançar elementos de compreensão, de “desmistificação”. Acentuam-se os impasses e os indicativos de duplo e de transformações em todos os personagens (inclusive nos nomes e nas escolhas vocabulares, nas incessantes repetições de idéias ou sonoras). Essas características são notadas em outras peças do autor; como em, por exemplo, *Eu sou a vida; eu não sou a morte*, *Mateus e Mateusa* e *Assovio*.

A primeira cena da peça é constituída de um monólogo do personagem Impertinente, dramaturgo que a todo momento se queixa de sua “ingrata e nojenta imaginação” e de seu “improficuo trabalho”. A fala é metalingüística já que o personagem diz do processo de escrita de sua peça – a que ele decide dar o nome de *As relações naturais*. Tem-se aí uma espécie de *mise-en-abîme* que introduz a peça de Qorpo Santo e de Impertinente ao mesmo tempo (seria essa peça de Impertinente a que ele vive/viverá ou que escreve? Ambas). Importante notar que neste monólogo o personagem reclama do trabalho criativo e intelectual que o obriga a distanciar-se de ações instintivas: “jantar” (comer, alimentar-se) e “gozar”. Ao começar a sua peça, impelido pela “nojenta” criatividade, o personagem escreve “São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da província de S. Pedro do Sul”, local e data relativos também aos do autor em momento de escrita da peça (fator que leva a uma busca de investigação do autor via personagens, já que se assemelham através desses, e quem sabe de outros, aspectos biográficos). Em seguida, completa dizendo ironicamente, criticando o país: “Império do Brasil... Já se vê pois que é isto uma verdadeira comédia!”.

Impertinente está sempre bravo, “mais brabo ainda”, agitado, por conta do envolvimento com a sua peça. O gestual exagerado, típico do palco qorpo-santense, colore a cena com o insólito, o grotesco, o risível: “muito zangado”, “pondo a mão na

testa”, “Atirando a pena, grita”, “caminha de um para o outro lado”, “resmungando etc. Outro elemento que contribui para o excesso santense são os ecos, as rimas internas, que dão um ritmo proposital e repetitivo (como o gestual e como a fala nervosa e movimentada) e que criam um reforço da mensagem, o que se perceberá em toda a peça. Exemplo disso na fala de Impertinente: “Estou só a escrever, e escrever, e sem nada ler; sem nada ver”, “Vivo qual burro de carga a trabalhar! A trabalhar! Sempre a me incomodar! E sem nada gozar! Não quero mais! Não quero mais! E não quero mais!”; “Vou portanto vestir-me, e sair para depois rir-me; e concluir este meu útil trabalho”. Note-se neste último o ritmo popular, as aliterações do fonema /v/ e as assonâncias da vogal “i”, além das rimas internas, ecos (em todos exemplos acima) dos finais de verbos no infinitivo, o que imprimem uma carga popularesca e, no caso, risível – já que, se na poesia, seriam rimas pobres). Há ainda nessas afirmações repetitivas e categóricas a necessidade de se impor, de se convencer do que traça para si: o plano de sair, deixar o trabalho de lado e buscar meios de “gozar”. Essas ordens e determinações dadas a si já demonstram o impasse entre o trabalho (moral) e as relações naturais. O personagem já se fende, duplica-se, projeta-se para, então, “mono-dialogar” consigo mesmo, dilacerado, discutindo suas resoluções, dando-se ordens.

Antes de se iniciar a segunda cena, Impertinente (cujo nome já oferece possibilidades de discussões desse ser fendido: o impertinente contém em si a sua afirmação, o pertinente) caminha pela casa, sai “o mais jocosamente possível”, volta – dizendo querer encontrar aquela que lhe destinou ontem “as palavras mais afetuosas”, o que confirma a idéia de que não foi há tanto tempo assim que ele se manteve a escrever e sem “gozar” – e “ao sair, encontra uma mulher ricamente vestida, chamada Consoladora”. Nota-se que o personagem não saiu de verdade e que a cena ainda se passa na casa, denominada pela mulher de “seu palácio”. Na cena segunda, essa mulher disse que havia prometido a mulher mais formosa da região, e o homem diz-se “aborrecido das mulheres”. Entretanto, à parte, mostra sua forma de “jogar” – termo que, em inglês ou francês, *play* e *jouer* respectivamente, melhor se enquadraria, já que ele joga, brinca, representa (sentidos possíveis, além de vários outros, nas duas línguas estrangeiras citadas) – ao dizer: “É preciso dizer-lhe o contrário do que penso”. Neste momento, ele se coloca como personagem de si mesmo, que dirige e representa, fendido que é, em suas ações para conseguir seu objetivo. Diante disso, a mulher indigna-se e evoca o passado (“ontem ou anteontem”) em que estiveram juntos, e ele lhe dirigiu belas palavras,

metáforas celestes: “o Céu mais lindo”, “o mais belo e mais agradável planeta”. Houve troca de amorosidades entre eles, já que ela havia também lhe dirigido “palavras afetuosas”. Ela se aborrece com ele e, no momento de discussão, Impertinente evoca elementos cristãos para se defender (“eu te desconjuro”, “juízo”) e é impedido de sair. Irônico, ele provoca a mulher, aceitando que ela lhe tire peças do vestuário (que para Qorpo Santo representam muito; e, neste caso, já insinuam perdas, esfacelamentos) e saindo jocosamente “com uma mão em cada perna (...) aos pulos”, ao mesmo tempo em que profere a frase que ironiza/nega todo seu discurso carinhoso anterior: “Se és planeta, eu sou cometa”. Com isso, vê-se que o homem está a todo momento construindo discursos, trabalhando com as palavras, manipulando os demais à custa de sua capacidade retórica.

Na cena terceira, Impertinente entra com Intérpreta, menina de 16 anos. Eles transpõem a porta, enquanto o homem gaba-se de si mesmo dizendo que sua escolha é das melhores de se encontrar nos rebanhos da cidade. Ela, atenta ao que ele disse, retoma o discurso da moral (neste caso, único na peça, a mulher não é ávida por “gozar” e é portadora do discurso moralizante através do qual evoca o ideal burguês de família e o cristianismo, o que conserva a tensão moral versus relações naturais) perguntando: “Pois chama rebanhos às famílias que habitam esta cidade!?”, e ainda dizendo que a mulher, como segunda obra sagrada do Criador, deve ser respeitada. Impertinente ri da moça, dizendo que esses valores dela são do tempo do avô, passados. Após isso, Intérpreta o define como “monte de carne, sem lei, sem moral, sem religião” e já trama desaparecer da presença dele “como a escuridão ao brilhar da lua” (note-se a metáfora celeste novamente, tendo sido apropriada por Intérpreta que, segundo Impertinente, estava “no mundo da lua”). O homem dirige-se à “queridinha” oferecendo casa e comida que ela, ao procurar, não consegue ver. O que, de fato, ele oferecia eram suas palavras, sua retórica convincente e bem elaborada. Mas Intérpreta, como seu nome já nos sugere, interpreta essa tática e diz: “Eu nunca me sustentei de palavras, e muito menos de mentiras! (...) o Sr. quis enganar-me (...)”. Depois disso, ela sai, e ele reclama que já é “a trigésima, vigésima, décima vez que me prega esses carões”, fala que sugere as múltiplas tentativas anteriores ou uma provável relação aproximada entre eles. Não há nenhuma indicação cênica que nos mostra que Impertinente se retirou, o que nos leva a crer que o personagem que monologa na cena primeira do ato segundo é o mesmo, só que com novo nome: deu-se a primeira metamorfose em que há a busca de

reconstituição/adaptação por parte desse homem dividido e que se mascara ou se perde em sua retórica.

O novo personagem que surge é Truquetruque, que faz um longo monólogo com implícitos não conhecidos do leitor. Seu nome já oferece muitos indicativos de leitura. Além de ser duplicado (reforçando o esquema duplo que perpassa a obra e o exagero santense), o termo tem três entradas diferentes no dicionário:

truque¹. [Do fr. *truc*]. **S.m.** 1. Ardil, tramóia, estratagema. 2. Maneira habilidosa ou sutil de fazer uma coisa.
truque². [Do ingl. *truck*]. **S.m.** Plataforma sobre rodas ou vagão sem caixa.
truque³. [Do esp. *truque*]. **S.m.** Certo jogo de cartas; truco. liques.

As várias possibilidades de compreensão para o vocábulo já enriquecem o personagem, principalmente pelo viés de leitura a que se propôs aqui: o da multiplicação, do esfacelamento, da metamorfose, da escamoteação. Cheio de estratagemas e de retórica (desde quando era chamado Impertinente), o homem, sutilmente ou não, mostra-se cada vez mais ardiloso e dedicado a seus objetivos de concretizar as relações naturais. Sorrateiro em suas metáforas amorosas, celestes – como, por exemplo, as usadas com Consoladora (além da “postura inversa” de dizer o contrário do que se quer) e as com Intérpreta: “Meu anjo! Minha deusa!” – busca entabular relações com as mulheres. Observando-se a segunda acepção, o que se percebe é esse personagem se constituir e se movimentar sempre sobre as rodas, sobre o anteparo de suas palavras movimentadas, revolvidas e de seu desejo de “gozar” – ações que dão ritmo à peça. O homem joga, trabalha com palavras de acordo com a intenção. É o que se comprova/reforça com o monólogo do personagem.

Com gestual nada contido e procurando por algo (como se vê nas indicações), ele se questiona a respeito de uma Sra. Gertrudes Guiomar da Costa Cabral Mota e Melo (sugestivo nome burguês e todo duplicado: GGCCMM), que está em um quarto – cuja porta comunica-se com o ambiente em que se encontra Truquetruque² –, escondida, às escuras, ou ausente. Não estando em casa, a senhora em questão poderia estar, segundo costumes burgueses da época e segundo imaginou o personagem, em novena, na igreja, no teatro. Para cada um deles há um objetivo, conforme Truquetruque diz: à igreja, vai-

se por devoção; ao templo por oração; e ao teatro ou à noite de retreta – o que se subentende (através da repressão que o personagem se faz e através de suas insinuativas reticências) – para “namorar”, encontrar-se com alguém, divertir-se. Esses silêncios significativos, as reticências muito ocorrem em *Qorpo Santo* em situações dúbias ou insinuações a serem compreendidas pelo contexto. São possibilidades de leituras.

Neste monólogo, o personagem dá relevo a sua capacidade retórica, vangloriando-se dela: “Para que hei de mostrar que sou um grande dialeta, retórico, filósofo! Etc. Etc. Pode ser que ficassem depois com inveja”. Os invejosos em vez de alimentar sua luz, poderiam envenená-lo, e, assim, ele faria a viagem “ao fundo de algum dos maiores infernos”. Em seguida, busca uma palavra que denomina algo “de pés virados” e que não lhe vem à mente – no mínimo irônico para um retórico que se eleva por sua grande habilidade com palavras. Dirige-se ao público e pergunta, já lançando possíveis respostas, todas descartadas: anfíbios, hermafroditos e cabrito. Note-se aí que anfíbio e hermafrodito referem-se a seres duplos. Segundo o dicionário *Aurélio*, em linhas gerais, anfíbio pode ser: a) o animal que vive em terra e em água; b) aquilo que se realiza em água e/ou em mar; c) aquele que tem sentimentos opostos, opiniões diferentes, que tem dois modos de vida. O que nos acentua mais ainda o conflito do personagem fendido, ambíguo, conflituoso e metamorfoseado. Já o segundo vocábulo, como se sabe, significa o ser que possui os dois sexos; bissexual. O cabrito é um pequeno bode – bode pode estar associado ao diabo e, à idéia de cabrito, ovelha que suscitaria imagem do rebanho divino (essas discussões e evocações do Diabo e de Deus salpicam toda a peça). Cabrito também significa moreno, mulato, cores intermediárias entre duas etnias: negra e branca. Sendo mulato, ainda, referente, em primeira instância, à mula, animal resultante de cruzamento de dois outros animais diferentes: burro/jumento e égua; além disso, é animal que figura a casmurrice, a teimosia. A cena finaliza com ironia de Truquetruque ao dizer que não aceita habitar em um desses infernos que existem “debaixo da terra”. Não há indicações que mostrem que ele se retirou do local, o que confirma a idéia de ele ser o mesmo da figura masculina da próxima cena.

Na cena seguinte, aparecem mulheres sem nomes, que transpõem a porta, apenas chamadas/caracterizadas “outra”, “uma delas”, “mulheres em saias”, “pés no chão”, “cabelos desgrenhados” – diferente do que se percebe das mulheres anteriores: a Sr. Gertrudes, burguesa; Consoladora, ricamente vestida; e a Intérpreta, bastante jovial e

esperta. Essas mulheres indefinidas dirigem-se a “um indivíduo”, mais uma das alcunhas do homem. Muito invasivas, elas fazem perguntas para saber o motivo da presença daquele homem lá – uma inversão, já que, na constituição cênica, quem passa pela porta e entra são elas, e não ele. O que ocorre é que, agora, a sala é a de um bordel a que supostamente o homem se dirigiu e onde espera pelas meretrizes. Elas mesmas se denominam prostitutas e são violentas, repelem o indivíduo (nome que não particulariza o homem, mas que contém em si, ao mesmo tempo, a idéia de “individualizar”). Elas se referem a ele como se já o conhecessem e fazem uma imagem dele contrária ao que se via anteriormente: “um homem honesto”, “tolo”, “é um conde e tem filhos carnis”, “padre eterno” que tem filhos espirituais. Atribui-se a ele uma imagem de moralista e títulos valorizados na época: pai, conde, padre – ainda que eles, em um mesmo ser, sejam paradoxais, na obra e na fala desses personagens é perfeitamente possível. Apesar de toda agressividade das mulheres, ele ainda tenta, com humildade, convencê-las a ter as relações naturais, valendo-se de epíteto contrário – como em muitos aspectos e situações da obra – ao que elas revelam como personagens: “Minhas santinhas”. Percebendo que não conseguirá nada, ele as desconjura, exclama, e as chama de “tigras” – felino bastante feroz. Antes, queixa-se demonstrando sua dificuldade em lidar com os dois elementos que tanto o dividem:

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 casa³, é isto que se vê!

Ele coloca a culpa de ele se extraviar nas mulheres que o chamam em espírito. Entretanto, é conturbado seu trato com as relações naturais – para ele, representado pelas mulheres, que o influenciam. Além de usar as partes do seu corpo que se ligam às idéias de tato, mente, visão, ele sai “com as palavras”, acentuando a importância dada a elas (através das quais ele julga conseguir o que pretende). Após sua fala, ele sai, e só ficam as mulheres para a próxima cena (a terceira do segundo ato).

Após a saída do indivíduo, essas personagens começam a reclamar dos efeitos que ele causou (“quase em fraldas de camisa”, “cabelos todos desgrenhados” etc.) e ameaçam ser violentas; sendo, ao mesmo tempo, porém, admiradoras dele, já que o colocam como

sol que dardeja os raios, o centro que ilumina. Colocam-no também como luz material (pois já vinha sendo, segundo elas, luz espiritual) cheia de importância. Seria ele um Judas no centro de tudo. Após essa conversa, elas resolvem se arrumar para se por à janela a fim de arranjar os namorados. Denominam-no “maluco” pelo qual não vale à pena perder “os costumes” – de namorar, de se prostituir. Vão todas para os quartos de onde saíram.

Na cena seguinte, entra “toda cheia de dengosidade” a personagem Velha Mariposa, cujos atos a caracterizam como “a pregoeira⁴ gaiata da presente época”. Os significados do vocábulo “mariposa” (pertinentes para a discussão) no dicionário são: a) insetos noturnos ou crepusculares, cujas larvas tecem casulos e se transformam em ninfas; e b) meretriz⁵. Insetos noturnos, que voam, que são leves como esse personagem, que dança, que agita, que é cheio de “dengosidade”; além de ser possível a associação do ofício de meretriz/cafetina ao período noturno, em que as mulheres se arrumam, transformam-se, mascaram-se. O período crepuscular é um período duplo, de entremeio, fendido (como os personagens da peça), por isso ambíguo. O casulo e o transformar-se ligam-se às metamorfoses por que passam os personagens (inclusive Mariposa): ora mais moralizadores, ora afeitos às relações naturais. Outra analogia pode ser feita no que se refere ao trabalho exercido pelas mulheres da peça: ao cair a noite, elas se transformam nas ninfas – termo este bastante rico, de conotação sexual e ambígua: a) divindade dos rios e bosques; b) mulher nova, formosa; c) pequeno lábio da vulva; d) intermédio entre larva e inseto adulto [como no caso do crepúsculo, na idéia de entremeio]. Mariposa também tem uma terminação semelhante com “esposa”, o que reforça a informação de que ela também seria mãe das meninas e esposa do personagem, que surgirá mais à frente com o nome de Malherbe. Seria como que “mãe esposa”. O “ri” de mariposa remete ao caráter, por vezes, despreocupado da personagem, da mulher de “dengosidades”. Há ainda a aproximação sonora com “raposa”, animal astucioso, calculista, esperto.

Mariposa comenta a confusão da cena anterior e caracteriza o indivíduo como “de meia idade, que parece mais um velho bem doente que um homem são, valente, cheio de...”. Recusa-se a completar a frase. Mais reticências que encobrem palavras, por conta de uma moral, um decoro a ser respeitado, já que “não é tão decente” a dizer para “ilustre assembléia”. Note-se aí a inversão de Qorpo Santo: a personagem meretriz recusa-se a

mencionar algo comum, para não parecer grosseira à “ilustre assembléia”. Seriam aqueles que assistem à peça? Também. E aí temos meta-teatro. Inclusão de quem assiste na fala do personagem.

Mariposa chama as meninas Júlia e Marca que aparecem tratando-a como “mãe”. A mãe se queixa do trabalho que é criar filhas, aturá-las e arranjar casamento, enquanto as meninas a bajulam, pedindo perdão pelos erros (namorar). Marca, um nome que normalmente não se vê e que seria uma forma feminina de Marco, dirige-se à mãe como se dirige a um padre, prostrando-se diante dela. Marca “mora sozinha” em seu quarto, diferentemente das irmãs e dos “outros filhos” (que aparecem como que um coro e sem nomes e individualizações). Esses fatos permitem que se fique em dúvida a respeito da sexualidade de Marca (o nome, o quarto separado, a forma diferente de tratar a mãe [“Minha – mais que todas as mulheres, Querida Mãe!”], a expressão “outros filhos”, na didascália, para designar os **outros** rapazes que aparecem). Mais uma indicação de possível hermafroditismo de um personagem na obra: não se comprova, não se sabe, mas é possível sentir a estranheza e a ambigüidade de Marca. Depois de os filhos aparecerem, Mariposa, portadora na hora do discurso moralista ou ainda servindo de elemento paródico da moral burguesa, abençoa os filhos e os manda à missa. Convivem no mesmo ambiente a relação cafetina/meretrizes, mãe/filhas, relações naturais/costumes, moral. Saem todos.

O terceiro ato inicia-se com o criado Inesperto atirando todos os objetos, bagunçando a casa e reclamando do trabalho que tem. Reclama que não o respeitam, nem o obedecem (em uma inversão de valores, por achar que patrões deveriam obedecer criados – o mesmo ocorre em *Assovio*, cujo criado inverte os papéis sociais e passa a comandar os patrões). Na cena seguinte, o patrão, Malherbe (nome que, traduzindo-se do francês, por exemplo, significaria “má erva”; além disso, há a aproximação sonora com o termo “malheur”) pergunta pela “ama”, que é caracterizada pelo criado como “mulher feia, velha e má”⁶. Eles discutem e se tratam como Judas e judeu. Mariposa entra “querendo arrumar tudo; para o marido” e pede que Malherbe despeça o criado queixoso, dizendo que o marido parece cego e, seguida, “mete os dedos nos olhos do marido”, o que prenuncia também a cegueira do marido em não ver quem é de fato a esposa e prenuncia a fuga dela com o criado mais adiante (uma típica “fura-olho”, na linguagem coloquial). Malherbe reclama da esposa, do criado e das filhas, chamando-os “feras”. A mulher diz

para o criado que o marido está “resoluto a matar, ou mostrar-nos que é Senhor desta casa” – o que parece não ser o costume. O criado toma o braço da mulher e foge com ela, dizendo “É melhor velha, feia, má, que nenhuma!”, tornando-se marido da ama – mais uma inversão em que o cômico, o risível se sobressai. Saem os dois.

Na cena terceira, Mildona, que antes não havia aparecido, entra, chamando-o pai e dizendo sentir saudades. Ele a chama de “estimadíssima”, “queridíssima filha”. Mildona o adverte que ela não é a filha, mas sim “a jovem a quem [ele] em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor”. Nota-se a possível relação incestuosa pai/filha e uma identificação dela com Intérpreta. Se ele a tributou amor e não é a filha, por que ela o chama pai? Esse questionamento permite uma interpretação incestuosa. E isso se confirma mais à frente quando ele diz, em tom de oração, apropriando-se do discurso católico, imprimindo a idéia de sagrado na fala e repetindo três vezes o pronome possessivo “minha”: “sois **minha**; és **minha**; e serás sempre **minha** por todos os séculos dos séculos, Amém!”. Na caracterização inicial dos personagens, o autor a coloca, junto com Marca e Júlia, como “mulheres da vida”. Mesmo se de fato ela não fosse filha dele, mas apenas uma prostituta com quem ele se relaciona (ou tenta relacionar), há a intenção incestuosa já que eles se tratam como pai e filha. Após esse breve e significativo diálogo, saem os dois.

A cena quarta tem apenas duas falas. O criado entra discretamente na casa e faz comentários de seus amos no que tange as relações naturais, utilizando-se de palavras que designam objetos fálicos: espadas, facas, punhais e lanças. Expõe a analogia de Malherbe e de Mariposa: o amo julgava que cada bota (substantivo simples feminino) que comprasse significava uma moça “que condenava ao matadouro dos seus desejos”. Mariposa, a cada xale (substantivo masculino, como ela mesma fazia questão de dizer, segundo o criado) que punha, era um bom moço que a cobriria. O criado imita a ama: toma do xale, cobre-se e reproduz as suas falas. Não imita o patrão, com uma bota. Malherbe entra com uma bengala (objeto fálico, mas que caracteriza a velhice ou a doença) e bate nele, dizendo que não quer mais servi-lo. Toda essa situação mostra as inversões, já que criado fugiu com a ama; entretanto, esse mesmo criado volta à casa e imita sua patroa desejando outros homens que a cubram. Além disso, o patrão proclama que não quer mais servi-lo. A posição servil do amo, sua revolta e todos outros

indicativos podem sugerir, nos longes da cena, uma implícita relação de sodomia (hermafroditização).

Na cena seguinte, a quinta, Mildona fala “para o amigo” – indicação que não o denomina amante nem pai – que havia entrado um ladrão, o homem de bengala. Cheio de ternura, Malherbe explica à Mildona que foi apenas “uma lição” naquele que “tem o título de meu criado: quis fazer-se de amo” (amo por estar com a mulher do amo? Amo por ter obrigado o amo a servi-lo?). Após isso, eles podem “gozar tranqüilos uma existência feliz”. Segue-se uma longa indicação cênica em que eles andam, conversam, sentam-se. Repentinamente se assustam. Ela corre, e ele cai desfalecido. Surpreendentemente, “milhares de luzes descem e ocupam o espaço do cenário”. É a indicação que finaliza o terceiro ato e inicia o quarto ato, que será mais tenso, cheio de inversões, de purificações, de movimento, em que todos interagem.

O quarto ato se inicia com todos correndo e gritando, inclusive o “criado, que por um dia foi amo do amo”. Esta expressão aparece na indicação cênica e se configura como uma ironia de Qorpo Santo (e, quiçá, uma confirmação ainda das hipóteses acima lançadas), na medida em que essa indicação não aparece na representação e na expressão dos atores, não caracteriza o aspecto do personagem e, por isso, em nada interferiria no nível da ação. O que se passa nesse início de ato final é um incêndio, um labirinto em que ninguém se entende – o que também é resumo dos desencontros, dos duplos, dos cruzamentos de metamorfoses ao longo da peça. O autor deixa claro que tudo o que se passa não é real, mas aparente. Para conter o incêndio, todos atiram água. Segundo Eudinyr, esse momento com o fogo e a água é de restauração, purificação, de retorno da ordem e da moral. Depois de tudo controlado e de todos tranqüilos, Malherbe, em um discurso moralista, invoca Deus, pedindo que ele crucifique aqueles que desrespeitam os preceitos (aqueles que caem na tentação das relações naturais): “Sempre a desordem nas casas sem ordem!”. Ele critica “essas mulheres” por não aceitarem que ele não concorde com elas. Em seguida, sai para descansar.

A cena segunda começa com todas as mulheres, umas para as outras, tramando contra “esse mariola” moralista, que não atende aos “chamados espirituais” delas. Ele há de obedecer às leis (possivelmente as naturais), senão será enforcado, em uma espécie de sacrifício. Todas alegres, querendo se divertir aguardam por ele e comentam do desejo

incessante de “gozar” e de viver segundo as leis das relações naturais. Falam como que entoando cantos de louvor a essa vida, dizendo dos namorados preferidos e de comidas as quais eles se assemelham (o homem e a comida satisfazem os instintos): mingau de araruta ou sagu, coco, chocolate e mel de abelha. Uma delas relaciona o coco ao seu amante, que é “certo amigo de seu pai”. Todas impiedosas, ansiosas por satisfazer as vontades. Tudo isso é realizado diante da figura de papelão do marido de Mariposa. Esta lhe diz seu crime, condenando-o, como no direito, valendo-se do discurso das leis (parodismo) para instituir a sua lei maior, as Leis Naturais que prevalece sobre as outras: “não quis acompanhar-nos⁷ nas relações naturais, importando-se sempre com direitos; não vendo que o próprio direito autoriza, dizendo que cada um pode viver como quiser e com quem quiser”. Ela convoca o criado para ajudá-la a dar uma lição em “homens malcriados”, “para a eterna glória das mulheres”.

Com a ajuda de Inesperto (que poderia ser mais esperto do que o contrário), elas o amarram, desacordado. O criado, enquanto amarra e suspende o amo, à parte, lança seu discurso moralista, como o de Malherbe, armando contra as mulheres: “Estas mulheres não vêem que não se pode ainda andar com as relações naturais (...) Mas agora elas vão conhecer que sou homem⁸(...)”. Ele se mostra esperto e representa para as mulheres, fazendo-se de cúmplice enquanto pensa o contrário. Após prender o amo, Inesperto começa a tirar-lhe pedaços do corpo, braços, pernas, e atirar sobre as mulheres (que o chamam traidor). Esse homem que acaba enforcado, dado em sacrifício pela moral e pela recomposição da ordem, representa muitos dos personagens santenses, fendidos, no limiar, no entremeio, paródicos em relação ao discurso burguês e indecisos quanto ao seguimento das relações naturais – e por isso tudo cheios de tensão, na iminência sempre. É com esse clima de conflito que há uma progressão do personagem que se refaz em cada cena, metamorfoseando-se para seguir em frente. Ele cresce, muda, inverte-se, expande-se e “explode”, após ser espremido e enforcado; faz-se, assim, em pedaços, esfacelado. Esse fim trágico (e cômico, insólito) é o que se faz para necessário restabelecimento (ainda que momentâneo) da ordem. O fim que leva o amo transformar o modo de pensar do criado. E ele se junta ao seu “muito respeitável amo”, com quem sempre brigava, cujo lugar ele sempre tentava tomar – de marido de Mariposa, mesmo que ela fosse velha e feia, e de dono da casa. Ainda que mudasse de postura, não foi capaz de agir antes de o amo ser enforcado, foi necessário o sacrifício. Esperou o gosto do triunfo rondar as mulheres para ele, sozinho, valer-se dos pedaços desfeitos do amo

(e de seu discurso) e prevalecer sobre todas – o que também o coloca como um ambicioso por gerir a ordem, por mostrar seu pulso forte, não tendo impedido o sacrifício do amo atormentado pelas mulheres e pela natureza fendida (de que muitos seres humanos compartilham).

Depois de todo esse desenrolar, as mulheres entoam cantos, compostos por quadras de métrica popular, rimas pobres. Em seus cantos, resumidamente, elas dizem que não irão mais se meter com as relações naturais e que terão juízo e procurarão maridos para poderem gozar – já que, segundo a moral burguesa, há que se ter marido para haver relação sexual. Apesar de parecer que a moral triunfou, vemos que o canto das mulheres parece irônico, paródico, risível, como se essa “paz” fosse apenas momentânea, como se a ordem restabelecida fosse não mais que breve avesso de uma eterna e irremediável desordem. Elas dizem querer maridos, ter juízo e trabalhar muito, mas tudo com o objetivo de poder gozar: “Basta o trabalho, / Certo, não falho; / Para vivermos; E mil gozos termos”. O que prevaleceu? A moral, a aparência (o que muitas vezes a moral é em uma sociedade) ou as relações naturais que são os objetivos delas? Após os cantos, não há outra fala do criado ou do patrão. Não se sabe até onde é possível encobrir a força das relações naturais.

Referências:

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1996.

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

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MAGALDI, Sábato. *O panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

QORPO-SANTO. *As relações naturais*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/conteudo/qorposanto/masrelacoes.htm>. Acesso em: maio de 2007.

¹ Não se pretende aqui tratar a discussão entre gêneros, nem se aprofundar nesta teorização. O termo “masculino” foi utilizado já que este homem que abre a peça e se metamorfoseia a todo momento é um nó que amarra as outras discussões e personagens, e é com a “extinção” dele que a peça finaliza. Quer-se fazer um acompanhamento do trajeto desse personagem ao longo da peça.

² Esse cenário a que o público teria acesso é possivelmente o mesmo local do início da peça: uma sala, que poderá, metamorfoseando-se com o personagem e com as ações, ser a de uma casa de família, um local de trabalho ou a sala de um bordel. Cabe a quem assiste à peça ou ao leitor acompanhar as mudanças.

³ Casa em que ele não entra, mas elas sim. É possível que ele as tivesse esperando chegar a uma sala, para atendê-lo. Neste caso, o espaço se caracterizaria como um bordel.

⁴ Pregoeira, no significado de leiloeira, muito se relaciona ao personagem, que é ora mãe (que pretende bons maridos para as filhas), ora uma espécie de cafetina das mulheres da cena anterior.

⁵ Meretriz na linguagem coloquial do Rio de Janeiro. Não se pode precisar se à época essa analogia já era feita e se Qorpo Santo tinha acesso a isso (mesmo que ele tenha sido bem informado). O fato é que essa relação se faz possível na medida em que se observam os modos da mulher e suas características ao longo da peça.

⁶ Expressão que se assemelha aos refrões de cantigas satíricas medievais galego-portuguesas. Não só isso, mas também o movimento acelerado da peça, os insólitos, estapafúrdios e a carnavalização (que caracteriza as inversões, os excessos, as máscaras) aproximam Qorpo Santo das técnicas medievais.

⁷ Ela utiliza o pronome de primeira pessoa do plural, “nos”, o que viabiliza uma interpretação incestuosa, já que as outras mulheres eram ora prostitutas, ora as filhas de Malherbe.

⁸ A figura do homem representa a força, a ordem. Um homem que se sabe homem e forte julga-se (e é, no caso da peça) capaz de pôr ordem nas muitas mulheres. O pulso forte associado ao homem também significa a moral, as instituições de poder, de controle. Outro reforço para essa idéia é que Malherbe, com seu discurso moralista, é atacado pelas mulheres que, após pendurá-lo, dizem: “Enforquemos tudo quanto é autoridade que nos quer estorvar de gozar”.