

QORPO-SANTO: AS FORMAS DO CÔMICO

João Roberto Faria

I

A bibliografia sobre o riso e o cômico é extensa e variada. Elder Olson¹, especialista no assunto, divide os estudos em três grupos: o primeiro trata do problema do cômico em termos do *objeto* do qual alguém ri; o segundo em termos do *sujeito* que ri; e o terceiro procura trabalhar a *relação* entre o objeto do qual se ri e o sujeito que ri. Elder Olson inclui Platão, Aristóteles, Cícero e Henri Bergson no primeiro grupo; no segundo, estão Kant, Hobbes, Schopenhauer, Baudelaire, Hazlitt e Freud; e, no terceiro, Jean Paul Richter, Theodor Lipps e ele próprio, Olson, embora com divergências em relação aos outros dois estudiosos.

Neste ensaio sobre Qorpo-Santo, pretendo abordar o problema do cômico na linha de Henri Bergson, ou seja, considerando as comédias do controvertido escritor gaúcho como textos que provocam o riso, sem me preocupar com a reação de interlocutores possíveis.

Bergson, em seu conhecidíssimo *O Riso*, procurou "determinar os *processos* de produção do cômico"², com base na idéia de que o riso explode quando se percebe o mecânico funcionando por trás do vivo. Para ele, rigidez, inflexibilidade, automatismo, nas suas mais variadas manifestações, constituem o suporte fundamental da comicidade. Nessa linha de pensamento, é possível exemplificar com a gestualidade automática de Chaplin apertando parafusos em *Tempos Modernos*, ou com a rigidez da inflexibilidade do caráter do avaro criado por Molière. São dois tipos diferentes de comicidade. Bergson aponta um

1 OLSON, Elder. *Teoria de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978, p. 13-39.

2 BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980, p. 7.

total de cinco: comicidade das formas, dos movimentos, das situações, das palavras e dos caracteres.

A escolha que um determinado comediógrafo faz dos tipos de comicidade que a tradição lhe legou define o seu campo de ação. Labiche ou Feydeau, por exemplo, são exímios na construção de enredos de perseguição e no aproveitamento da comicidade de situações. Eles querem e conseguem provocar o riso. Já Alexandre Dumas Filho ou Émile Augier, com suas comédias didáticas e moralizantes, são menos ou quase nada engraçados. Querem, quando muito, o sorriso dos espectadores, provocado pela frase espirituosa, pela observação inteligente.

Essa diferença de objetivos entre os escritores mencionados acima oculta uma velha distinção entre o que se convencionou chamar "baixa comédia" e "alta comédia". A primeira utiliza procedimentos típicos da farsa, de comicidade centrada nos movimentos, nas situações e nas palavras empregadas burlescamente; a segunda faz uso de sutilezas de linguagem, tem preocupações morais e faz a crítica aos vícios da sociedade por meio da construção de um caráter defeituoso. Modernamente, os adjetivos "baixa" e "alta" se referem mais ao repertório de recursos cômicos do que ao valor atribuído a eles, ao contrário do que acontecia, digamos, no Classicismo, quando Boileau ditava as regras. "Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe, / Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*"³, dizia então o autor de *L'Art Poétique*. Claro, para ele *Les Fourberies de Scapin* não passava, provavelmente, de uma comédia de intriga superficial, sem pretensões morais, objetivando apenas provocar o riso do espectador. Já *Le Misanthrope* era a alta comédia, centrada na construção de um caráter e na ridicularização dos "vices du temps", para usar uma expressão do protagonista Alceste⁴. O fato é que em Molière encontramos a síntese do gênero cômico. Ele reescreveu a comédia latina e a farsa medieval, não ignorou a comédia espanhola ou a *Commedia dell'Arte* italiana e empregou os diferentes tipos de comicidade na criação de personagens e situações que até hoje nos divertem. Não é sem razão, portanto, que sua obra seja exaustivamente citada por Bergson em *O Riso*.

A influência de Molière, como se sabe, foi imensa em toda a Europa e atravessou o Atlântico. Quando o nosso Martins Pena criou a comédia brasileira, no século passado, alguém se apressou em dizer: é o "Molière brasileiro". Exagero à parte, há um fundo de verdade na afirmativa, se a

3 BOILEAU. *L'Art Poétique*. Paris. Larousse, sd, p. 99.

4 MOLIERE. *Oeuvres Complètes*. Paris, Garnier-Flammarion, 1965, v. III, p. 25.

compreendermos pelo ângulo da importância de ambos os escritores para a história da comédia de seus respectivos países. No caso do Brasil, Martins Pena é, efetivamente, o ponto de partida de uma tradição cômica que se consolida ao longo do século XIX, enriquecida pela contribuição de comediógrafos como Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo, entre outros. O que os une é o desejo de divertir o espectador e o recurso ao baixo-cômico nas suas mais diversas modalidades. Estão mais próximos de *Les Fourberies de Scapin* do que de *Le Misanthrope*, poderíamos dizer. Mas houve um período, mais ou menos entre 1855 e 1865, em que a alta comédia foi a meta de alguns escritores brasileiros, desejosos de atribuir ao teatro o papel de reformador da sociedade. O modelo, segundo José de Alencar, era Alexandre Dumas Filho, que teria "aperfeiçoado" Molière, juntando moralidade e naturalidade em suas peças. A comédia brasileira, com Alencar, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, entre outros, ficou menos engraçada, a um passo do drama. De qualquer forma, observando a nossa produção teatral do século XIX, o que se percebe é que a comédia, ao contrário do drama ou da tragédia, frutificou.

Até 1966, o estudioso do teatro brasileiro que se dispusesse a estabelecer a evolução da nossa comédia, certamente não mencionaria o gaúcho José Joaquim de Campos Leão, o auto-denominado Qorpo-Santo, que nasceu em 1829 e faleceu em 1883. A recuperação da sua obra teatral, exatamente cem anos depois de ter sido escrita, foi feita com estardalhaço e até exagero de certos críticos, que logo transformaram o autor em precursor do teatro do Absurdo, do distanciamento brechtiano e de outras coisas mais.

Sem negar os aspectos vanguardistas de Qorpo-Santo, minhas reflexões vão para outra direção: o estudo da comicidade, ou melhor, *dos processos de produção do cômico* em suas peças. Penso que é um caminho pertinente para situá-lo em relação aos dramaturgos brasileiros de seu tempo ou mesmo do moderno Teatro do Absurdo.

Das dezessete peças conhecidas de Qorpo-Santo, três parecem ser as mais requisitadas pelos grupos teatrais que se aventuram a viver no palco as situações criadas pelo "louco manso dos pampas": *Mateus e Mateusa*, *As Relações Naturais* e *Eu sou Vida; Eu não sou Morte*. Dessas três, a meu ver as melhores do autor, escolhi a primeira para uma análise mais criteriosa, como se verá a seguir. Quanto às outras duas ou às demais peças, farei referências a elas na medida em que me auxiliarem a dar uma idéia geral das formas de comicidade utilizadas por Qorpo-Santo.

II

Há uma cena, num antigo filme mudo - o título me escapa, infelizmente -, em que uma moça cega despede-se do rapaz a quem ama, com palavras ternas projetadas na tela - e com as mãos acariciando-lhe o rosto, para guardar consigo a sua feição.

A cena seria comovente, se a heroína não estivesse com as mãos sujas, já que momentos antes havia mexido na terra de um canteiro. Impossível não rir diante do contraste entre a intenção e a consequência do gesto apaixonado. Convenhamos que não há nada de engraçado na cegueira de uma pessoa; no entanto, rimos de uma situação como a referida acima. O cinema mudo, diga-se de passagem, foi pródigo em explorar essa comicidade um tanto sádica, fazendo-nos rir de cegos, surdos, mudos, gordos, magros, velhos reumáticos, aleijados... Mas, é o caso de perguntar, riríamos de um corpo perfeito? Não é certo que num concurso de beleza riríamos de uma anã ou de uma mulher excessivamente alta e gorda? Bergson explica que riremos de todos os aleijões - ou *desvios* em relação a certas convenções estabelecidas por grupos sociais-, desde que a nossa insensibilidade e inteligência sufoquem a emoção. Com essas observações, o que pretendo ressaltar é que o *corpo* pode ser uma fonte do cômico.

A primeira cena de *Mateus e Mateusa* explora exatamente esse tipo de comicidade, que Bergson denomina comicidade das formas. Mateus tem reumatismo nas pernas e inchações nos braços; é calvo e usa peruca; tem voz rouquenha e anda com muita dificuldade. Sua mulher, Mateusa, não lhe deve nada: é velha, feia e magra; sofre de asma e tem uma perna mais curta que a outra. Estamos diante de figuras grotescas, cujas deformidades as tornam ridículas e caricatas. E ao se movimentarem no palco, conforme se lê nas rubricas do texto, os velhos, com gestos e movimentos, devem enfatizar essa comicidade projetada em seus corpos deformados. No final da segunda cena, por exemplo, Mateusa "entra rengueando, revirando os olhos, e fazendo mil trejeitos"⁵

Recursos como esse aproximam *Mateus e Mateusa* do teatro farsesco, um teatro que depende fundamentalmente do corpo do ator. Eric Bentley, num texto sobre a farsa, faz uma observação que se ajusta perfeitamente à pequena comédia de Qorpo-Santo: "O teatro de farsa é o teatro do corpo humano, mas de um corpo num estado tão distante do natural quanto a voz de

5 QORPO-SANTO. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, SNT, 1980, p. 97. As demais transcrições de trechos de peças do autor virão seguidas do número da página desta edição.

Chaliapin está longe de minha voz ou da dos leitores. É um teatro em que, embora os fantoches sejam homens, os homens são superfantoches. É o teatro do corpo surrealista"⁶ Nada mais distante do natural do que os corpos de Mateus e Mateusa. Observe-se que Mateus, além dos traços mencionados acima, tem um nariz de cera e uma orelha postiça. Acrescente-se que ele usa peruca e teremos uma feição que é quase máscara. Se nos lembrarmos de que na terceira cena o nariz se entorta na luta com a esposa e a orelha cai, não teremos dúvida: é o corpo surrealista no teatro.

Outra característica da farsa, segundo Bentley, é a violência - claro, sem qualquer conseqüência trágica. Ele exemplifica com uma peça de Noël Coward, na qual o genro esbofeteia a sogra, que desmaia, e diz que isso só poderia acontecer numa farsa, nunca em outro tipo de peça teatral. E acrescenta, categórico: "Sem agressão a farsa não funciona"⁷ Ora, em *Mateus e Mateusa* a relação entre os velhos é caracterizada tanto pela agressão física quanto verbal. Há inclusive certas expressões burlescas que a moral rígida do século XIX certamente não permitiria no palco. Logo na primeira cena Mateus abre a camisa e mostra a Mateusa "chagas que tua mãe com seus lábios de vênus imprimiu-me neste peito" (p. 89). Mateusa, por sua vez, diz na terceira e última cena que "nunca mais hei de aturar este carneiro velho, e já sem guampas" (p. 99). Em outras comédias, Qorpo-Santo utiliza várias expressões grosseiras e obscenas, que dão uma idéia da irreverência com que construiu a sua dramaturgia.

Em *Mateus e Mateusa*, as agressões verbais dominam a primeira cena. Mas o que surpreende mesmo é o porquê dessas agressões, extravasado na queixa da ciumenta esposa: "Já não quer dormir comigo!" (p. 90). Não é o fato de serem velhos que provoca o riso, mas o fato de serem velhos estropiados, verdadeiros trastes que se arrastam em cena, caricaturas de velhos. Há, portanto, uma inversão do senso comum na comédia, que a projeta para o terreno do absurdo. Poderíamos esperar tudo de Mateusa, menos a reivindicação de fundo sexual. Esta nos parece absurda, fora de propósito e por isso mesmo engraçada. Vale observar também que Mateusa deve fazer a sua queixa "virando-se para o público", como diz a rubrica. Isso significa que a relação entre palco e platéia se faz de maneira franca e direta, que *Mateus e Mateusa* requer a cumplicidade dos espectadores para fazer valer sua lógica absurda, se é que cabe o paradoxo.

6 BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 228.

7 BENTLEY, p. 218.

Quanto às agressões físicas, presentes na terceira cena da peça, são cômicas também em função dos corpos carcomidos dos dois velhos. Eles se atacam, lutam, caem um sobre o outro, dão cadeiradas e bengaladas, mas sempre com muita dificuldade de movimentos. Rubricas do tipo "Querem erguer-se sem poder" ou "Ambos levantaram-se muito devagar, a muito custo" (p. 98 e 99) dão uma idéia de como Qorpo-Santo explora a rigidez dos corpos dos velhos. Essa rigidez é inevitavelmente cômica. Como é cômica qualquer rigidez do caráter e do espírito. É o que ensina Bergson: "O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos da situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela. *Tensão e elasticidade*, eis as duas forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo. Acaso falem gravemente ao corpo, e daí os acidentes de todos os tipos, as debilidades, a doença. Faltarão ao espírito, e daí todos os graus da indigência psicológica e todas as variedades da loucura. Faltarão ao caráter, e daí termos os desajustes profundos à vida social, fontes de miséria, às vezes ensejo do crime"⁸ Em outras palavras, todo tipo de rigidez é indício de excentricidade. E a sociedade "corrige" o excêntrico com o riso. O próprio Qorpo-Santo, um excêntrico, devia provocar o riso de seus contemporâneos quando entrava em seu sobrado pelas janelas, utilizando uma escada, em vez de entrar pela porta. A excentricidade de Mateus e Mateusa está em seus corpos, gestos e palavras. Está também na reivindicação sexual de Mateusa, que na terceira cena confessa ao marido ter um amante. "Não se chegue para mim (*pondo as mãos na cintura e arregaçando os punhos*) que eu não sou mais sua! Não o quero mais! Já tenho outro com quem pretendo viver mais felizes dias" (p. 98). A confissão de Mateusa é uma piada que vem coroar a comicidade dessa "guerra doméstica" entre os velhos, travada com palavras chulas ou obscenas e com a pancadaria típica da farsa.

Se o significado das ações da primeira e terceira cenas parece ser a deterioração da família, o que ocorre na segunda cena não deixa de apontar para a mesma direção. As três filhas do casal, Pedra, Catarina e Silvestra (esta tem apenas nove ou dez anos de idade, o que é espantoso se nos lembrarmos de que os velhos têm oitenta anos) discutem, brigam e disputam a preferência do pai. Não há, porém, pancadaria nessa cena; nem agressões verbais. Mateus logo apazigua as filhas e o que se vê em seguida é um quadro de harmonia, de exagerada "paz doméstica". Tão exagerada, que o leitor/espectador logo percebe que se trata, na verdade, de uma *paródia* à placidez da vida em família. A

8 BERGSON, p. 18.

comicidade, então, passa a depender mais das palavras do que dos corpos das personagens, embora os excessos retóricos dos diálogos entre Mateus e as filhas devam ser acompanhados, por vezes, de gestualidade caricata. Um exemplo:

MATEUS (*voltando e olhando para Catarina*) - Minha querida Filha! Minha querida Catarinal (*Abraçando-a*) És tu, oh! quanto me apraz ver-te! Se tu soubesses, queridíssima Filha, quão grande é o prazer que banha (*inclinando-se e levando a mão ao peito*) este peito! Sim (*tornando a abraçá-la*), tu és um dos entes que fazem com que eu preze a velha existência, ainda por alguns dias! Sim, sim, sim! Tu, tua sábia irmã Pedra; e... e aquela que ainda hoje não tive a fortuna de ver, a tua mais que simpática irmã Silvestra; são todas três os Anjos que me amparam; que me alimentam o corpo e a alma; por quem, e para quem vivo; e morreria, se fosse mister!

(...)

PÊDRA E CATARINA (*formando com as mãos pegadas umas nas outras um círculo em roda do pai*) Nosso Papaizinho! não há de se desgostar. Não há de chorar; não há de chorar (*dançando*). Nós havemos de amparar o nosso querido Papai... (*O Pai vira-se ora para uma ora para outra, cheio do maior contentamento: o sorriso não lhe sai dos lábios; os olhos são ternos, a face se franze de prazer; quer falar, e apenas diz: Meu Deus! eu sou; eu sou tão feliz! que... Sim, sou; sou muito feliz.*) (p. 92 e 93)

Toda a segunda cena é construída com esse tipo de linguagem e gestualidade. A certa altura, Pedra, impressionada com o palavreado da pequena Silvestra, comenta: "... como é retórica!" (p. 92). Ora, o próprio autor nos dá a chave para compreendermos o significado da segunda cena. Tudo não passa de retórica, de artificialismo, de paródia da "paz doméstica". A cordialidade excessiva e o exagero nos gestos e palavras deformam o relacionamento entre Mateus e as filhas, revelando a outra face da deterioração da família. No reverso das agressões físicas e verbais dos velhos estão os afetos fingidos das filhas e o interesse pelos objetos e presentes que o pai pode lhes dar.

Tudo indica que o significado mais profundo da comédia é satírico. A sátira à família, ou pelo menos a um tipo de família caracterizado por relacionamentos conflitantes e falsos, ganha uma aparente dimensão moralizadora no fecho da comédia, quando o criado Barriô, em sua única fala,

dirige-se ao público para dizer que tudo o que se passou é consequência do mau exemplo a cidadãos de autoridades que não respeitam as leis e as instituições. Na terceira cena, em meio à pancadaria, Mateus e Mateusa, irreverentemente, jogam um no outro exemplares da Constituição do Império, da História Sagrada e do Código Criminal. O velho guarda o último para usar as folhas quando tiver "necessidade de ir à latrina" (p. 99). A sátira à família acaba por alcançar, na atitude de Mateus, a própria organização social, já que sua legislação tem a mesma serventia do papel higiênico.

Mateus e Mateusa reúne, pois, as duas características essenciais à sátira, apontadas por Northrop Frye⁹: o humor baseado num senso de grotesco e absurdo e a invectiva. No primeiro caso, estão os velhos com seus "corpos surrealistas", o tema do adultério e as filhas com seus pulinhos e trejeitos que as tornam caricaturas de filhas; no segundo, percebe-se o ataque feroz ao desrespeito das instituições na palavras de Barriôs, porta-voz do autor, ou mesmo na cena da briga com os livros. O final da comédia deixa transparecer o conservadorismo e o moralismo de Qorpo-Santo, preocupado com a defesa da família, mas desastrosamente metendo os pés pelas mãos. Quer dizer, o discurso de Barriôs não salva as instituições ou o conceito de família. É também uma peça retórica e, como tal, pode ser compreendida pelo ângulo da paródia. E isso anula qualquer dimensão moralizadora.

O efeito total de *Mateus e Mateusa* é, portanto, o de um mundo virado no avesso. Tudo o que deveria ser elevado - casamento, família, relacionamento do pai com as filhas, instituições - é rebaixado e satirizado de maneira tão corrosiva que até as palavras de Barriôs acabam se encaixando nesse mundo invertido. Esse é, aliás, o mecanismo da farsa: explorar ao máximo as inversões de certos comportamentos e normas sociais, para desmascarar as suas aparências. Em *Mateus e Mateusa* o desmascaramento é total. E o resultado parece-me próximo do que Bakhtin denominou "realismo grotesco"¹⁰, para caracterizar certas manifestações culturais populares da Idade Média e do Renascimento, entre elas a farsa. O que caracteriza o "realismo grotesco" é exatamente o *rebaixamento* de tudo o que é elevado. E é isso o que a farsa medieval faz: todas as suas personagens são medfocres, moral e intelectualmente; todos os ridículos são abordados e satirizados; nossa simpatia não vai para nenhuma personagem, uma vez que a tônica geral é o *rebaixamento*.

9 FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973, p. 220.

10 V. "Um passo além de Bakhtin: por uma mecânica dos modos", de David HAYMAN, in: MONEGAL, E. e outros. *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980, p. 29-52.

Creio que essas idéias se aplicam perfeitamente a *Mateus e Mateusa*, uma comédia em que não há o herói positivo lutando pelo prêmio final e que impossibilita qualquer relação empática entre leitor e texto ou palco e platéia. Radicalizando essa puxada de Qorpo-Santo em direção às manifestações do teatro popular de origem medieval - ao contrário dos que o situam ao lado de correntes de vanguarda de nosso século -, eu diria que além de só *Mateus e Mateusa*, as outras peças do autor, também têm uma comicidade próxima daquela utilizada pelos saltimbancos em suas *soties*, um tipo de comédia satírica medieval mais incisivo que as farsas. Eis como a *sotie* é definida por Pierre Voltz: "C'est d'abord, chez les saltimbanques, un goût de la fantaisie gratuite, du coq-à-l'âne, du jeu de mots: ils aiment la plaisanterie cocasse et se lancent dans des tirades qui font rire par leur absurdité"¹¹

Coq-à-l'âne é a passagem sem transição e sem motivo de um assunto para outro. Em *Mateus e Mateusa*, o exemplo mais engraçado se dá quando o marido pede à mulher que lhe diga por que mudou o nome de batismo que havia recebido dos pais. São duas ou três falas, apenas, mas suficientes para percebermos que se trata de um enxerto um tanto aleatório. Ora, poderíamos colher vários exemplos de *coq-à-l'âne* em outras peças de Qorpo-Santo. Mas o que me parece pertinente é lembrar que esse processo é levado às últimas conseqüências em *Dous Irmãos*, *O Marinheiro Escritor*, *O Marido Extremoso ou O Pai Cuidadoso* e *A Impossibilidade de Santificação ou A Santificação Transformada*. Nessas comédias, os atos ou quadros se sucedem sem que haja ligação entre eles; são atos ou quadros autônomos, cada um com um assunto diferente.

Quanto aos jogos de palavras, não se trata de exclusividade da *sotie*. A baixa-comédia os emprega sempre que possível e Qorpo-Santo, particularmente, não os economiza. Em *Mateus e Mateusa* o velho provoca o nosso riso ao investir contra a esposa, com a bengala na mão, dizendo-lhe: "Já que a Sra. não faz caso da lei escrita! falada! e jurada! há de fazer da lei cacetada! paulada! ou bengalada!" (p. 100). Rimas, palavras obscenas, nomes esquisitos Esterquilínia, Findinga, Rapivalho, e muitos outros são recursos largamente aproveitados por Qorpo-Santo, o que demonstra que ele via a *palavra* como fonte inesgotável da comicidade burlesca.

Finalmente, da *sotie* as comédias de Qorpo-Santo têm a *plaisanterie cocasse*, isto é, a graça da bufonaria que surpreende, espanta e faz rir, e o senso do absurdo em muitos dos seus diálogos. Alguns passos atrás,

11 VOLTZ, Pierre. *La Comédie*. Paris, Armand Collin, 1964, p. 23.

observei que a reivindicação de fundo sexual de Mateusa na frase "Já não quer dormir comigo!" provocava o riso justamente por ser inesperada e por trazer em seu bojo todo o absurdo de uma situação.

III

Farsa, sátira, *sotie*, eis os pontos de referência que escolhi para compreender os processos de produção do cômico de *Mateus e Mateusa*. Estamos distantes da alta comédia, da comédia de caráter de Molière, ou de qualquer forma elegante de comédia, como as escritas pelo nosso Machado de Assis. Qorpo-Santo é um comediógrafo que se inscreve na linhagem da comicidade popular, cujas raízes estão solidamente plantadas na Idade Média e no Renascimento. Seu teatro é o do *homo ludens*, isto é, um teatro que valoriza o jogo dramático, a representação, o trabalho do ator. Daí a exploração do corpo e dos gestos, fontes primitivas da comicidade, situadas no degrau mais baixo da hierarquia do cômico por estudiosos de visão conservadora¹² Não é o caso de Eric Bentley, para quem a farsa pode alcançar um alto nível de realização artística. Ele afirma, por exemplo, que os filmes mudos de Chaplin são "obras-primas da farsa"¹³ Quem há de discordar? Ora, nesses filmes a comicidade depende fundamentalmente do corpo e dos gestos do ator. Por isso, não hesito em considerar *Mateus e Mateusa* também uma obra-prima da farsa. E seus recursos cômicos, evidentemente, são aqueles que aparecem na maioria das comédias do autor. Só para dar um exemplo, pensemos na extravagância do criado Gabriel Galdino, o "gastrônomo" de *Um Assovio*, senhor de uma bunda e uma barriga enormes, motivo de pilhéria inclusive das outras personagens. Na mesma peça a esposa de Galdino, Ludovina, é "velha feia e com presunções e ares de feiticeira" (p. 152). É quase sempre o "corpo surrealista" que aparece nas comédias de Qorpo-Santo, ora mais ora menos exigido, e que instaura aquele "realismo grotesco" de que fala Bakhtin.

Em *Mateus e Mateusa* as agressões físicas e verbais visam ao efeito cômico, ressaltarei algumas páginas atrás. Uma prova de que o autor tinha plena consciência de que esse recurso farsesco provoca o riso está no fecho da comédia *Certa Entidade em Busca de Outra*. Micaela e Ferrabrás se agrirem, dão bengaladas um no outro e Brás, ao tentar apartá-los, acaba apanhando e dando pancadas também. Assim termina a comédia, com a seguinte recomendação do

12 Penso especificamente no capítulo "Hiérarchie des comiques", da obra *Le Rire et la Scène Française*, de Felix GAIFFE (Paris, Boivin, 1931).

13 BENTLEY, p. 229.

autor: "Escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo" (p. 171). Seria cansativo arrolar aqui todas as cenas de pancadaria criadas por Qorpo-Santo. Vale a pena, porém, lembrar o final alternativo de *Um Credor da Fazenda Nacional*, deliciosa sátira à burocracia que emperra o funcionamento das repartições públicas. A comédia deve terminar com a cena do incêndio da repartição, em que há "descomposturas; repreensões; atropelamento, carreiras em busca d'água; ligeireza para se-apagar (sic); aparecimento de alguns empregados, ao ouvirem o grito de fogo, etc". Para quem não gostar desse final, no caso de uma montagem, o autor sugere que a comédia pode acabar "com a cena da entrada do Inspetor; repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas; atacações e descomposturas, etc" (p. 145). O único problema é que não há nenhum Inspetor na comédia, um lapso de Qorpo-Santo, já que a ação atribuída a essa personagem é desempenhada por alguém chamado "o Outro". De qualquer forma vale o registro do final farsesco e da clara preocupação do comediógrafo com o espetáculo teatral, procedimento repetido em outras ocasiões.

Os recursos do baixo-cômico, como se vê, são abundantemente utilizados por Qorpo-Santo. A comicidade das formas ou do corpo, dos movimentos ou dos gestos, das palavras e das situações aparecem em todas as suas comédias. É preciso ressaltar, porém, um aspecto referido apenas de passagem e ligado à comicidade dos gestos e das palavras: o da obscenidade sexual. É possível imaginar o escândalo que a representação da seguinte cena, da comédia *Duas Páginas em Branco*, provocaria em 1866:

ESPERTALÍNIO - É verdade, minha querida amiga; tal qual as compreendi, as descrevi; assim elas são! Tu sabes, porém, do que eu não gostei? foi dele dizer-me que gostava de ver as mulheres bem asseadas e de ir (*pega nos peitos, beija-a e vai-lhe levantando o vestido, não muito*) fazendo assim (*com ar gracioso*) como nós costumamos fazer... (*beijado-a, pegando nos peitos e levantando os engomados vestidos, etc.*) tu sabes, não? (p. 368)

Da mesma forma, creio que a nossa platéia de meados do século passado não gostaria de ver no palco um personagem apalpando os seios da companheira e comentando: "Que pomos deliciosos" (*Certa Entidade em Busca de Outra*, p. 167).

uma das armas mais poderosas de autores satíricos. Segundo Matthew Hodgart¹⁴, a tradição da obscenidade na literatura começa com Aristófanes, mantém-se nas farsas medievais, passa por Rabelais, Swift e alcança até o moderníssimo James Joyce. Qorpo-Santo afastou-se da polidez dos escritores brasileiros de seu tempo - notadamente os românticos e os realistas - e tratou burlescamente o tema do desejo sexual. Sua obra-prima, nesse terreno, intitula-se *As Relações Naturais*, uma comédia que aborda com incrível dose de liberdade a questão do prazer e da repressão do prazer pelas conveniências sociais. Ainda que no desfecho prevaleça a defesa das instituições e a repulsa das chamadas relações naturais - relações sexuais fora do casamento -, a impressão mais forte é de irreverente sátira dos costumes relacionados à prostituição ou à vida sexual da nossa pequena burguesia de meados do século passado. Nesse sentido, pode-se ler *As Relações Naturais* como paródia dos enredos do teatro ou do romance romântico, em que a prostituta regenerada pelo amor e seu amante são alvo de todo tipo de idealizações.

A paródia, como diz Hodgart, é um recurso imprescindível da sátira. Qorpo-Santo, parece-me, é um comediógrafo acentuadamente farsesco e satírico. Daí a utilização da paródia como recurso cômico na maioria das peças que escreveu. Ela é fundamental em *Mateus e Mateusa*, em *As Relações Naturais* e em *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte*. Nesta, a paródia atinge a retórica romântica, dessacralizando-a com quebras de tonalidade intencionais, como na passagem em que Lindo e Linda fazem declarações de amor um para o outro. Esse jogo amoroso dos amantes, onde tudo é brincadeira e comédia, culmina com a morte de Lindo pelo marido traído. E o discurso que vem em seguida é de condenação do adultério e defesa da ordem. O problema é que a linguagem empregada é tão exagerada que se torna quase impossível não compreendê-la como paródia da visão conservadora que a peça parece - ou pretende? - defender. Em outras palavras: se o autor quis ridicularizar o adultério, ele conseguiu, na verdade, ridicularizar a ridicularização do adultério, por força da ambiguidade que nasce da retórica exagerada. Confira o leitor:

O RAPAZ - Pois como as vontades são livres e cada qual faz o que quer; como não há leis, ordem, moral, religião!... Eu também farei o que quero! E porque esta mulher não me pode pertencer enquanto tu existires - varo-te com esta espada! (*Atravessando-o com a espada; há aparência de sangue*) Jorra

14 HODGART, Matthew. *La Sátira*. Madrid. Guadarrama, 1969, p. 24.

o teu sangue em borbotões. Exausto o corpo, exausta a vida! E com ela todas as tuas futuras pretensões e ambições! Morre (*gritando e arrancando a espada*), cruel! e a tua morte será um novo exemplo para os Governos; e para todos os que ignoram que as espadas se cingem; que as bandas se atam; que os galões se pregam; não para calcar, mas para defender a honra, o brio, a dignidade, e o interesse das Famílias! A honra, o brio, a dignidade, a integridade Nacional. (p. 134)

A impressão que se tem, lendo as peças de Qorpo-Santo, é que nelas o feitiço se volta sempre contra o feiticeiro. Quer dizer, ao satirizar o que considera *errado*, para depois defender o que considera *certo*, geralmente por meio de uma sentença moralizadora colocada nos desfechos das peças, o autor talvez não perceba que o *certo*, pela sua fraqueza ou relatividade, acaba por se tornar também uma vítima da sátira e da paródia. O que é curioso, e mesmo engraçado, é que exatamente nessa "falha" de construção está o melhor de Qorpo-Santo, o que possibilita, aliás, a sua leitura e representação, hoje, com inegável prazer.

IV

Já é tempo de concluir. O levantamento das formas do cômico empregadas por Qorpo-Santo - embora não tenha sido exaustivo - me leva a situá-lo, em termos de dramaturgia brasileira, no interior da tradição iniciada por Martins Pena e que alcançou a sua mais alta realização em Artur Azevedo. Mas é preciso assinalar a principal diferença entre o comediógrafo gaúcho e seus pares. Nestes, o princípio de construção obedece sempre a preocupações com a lógica interna dos enredos, ou seja, suas comédias têm começo, meio e fim; um problema é apresentado, desenvolvido e concluído. Nas peças de Qorpo-Santo, ao contrário, o enredo linear é desestruturado, há quadros quase sempre autônomos e personagens desaparecem de ato para outro, sem qualquer explicação. Tudo dá a impressão de um verdadeiro caos nessa obra fragmentária e instigante. Assim, embora seja possível inserir o autor na tradição cômica iniciada por Martins Pena, sua dramaturgia destoa da dos outros comediógrafos do século XIX, graças a características bastante peculiares que a projetam para outro contexto: o da vanguarda. Não são poucos os críticos que consideram Qorpo-Santo precursor do moderno Teatro do Absurdo. De minha parte, creio apenas que a questão deve ser bem equacionada, para que o ufanismo não se sobreponha à atividade crítica. Foi o que fez, por exemplo, Flávio Aguiar em seu livro *Os Homens Precários*. Após estudar exaustivamente a obra do escritor

gaúcho, conclui que "se Qorpo-Santo é, em parte, um precursor do Teatro do Absurdo, ele é, antes, o precursor de si próprio. Paralisado pelas próprias contradições, 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"¹⁵ Nesse "amplo painel" é possível também projetar a comicidade das peças de Ionesco, definida por ele no texto "Expérience du Théâtre", de 1958: "Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence: violemment comique, violemment dramatique"¹⁶

Como se vê, as fontes da comicidade de Ionesco são as mesmas de Qorpo-Santo: o grotesco, a caricatura, a farsa, a paródia, o burlesco, a agressão - todas as formas do baixo-cômico. Não é o mesmo, porém, o resultado da aplicação desses recursos. Ionesco é um escritor sofisticado que começou a escrever sob o impacto da segunda guerra mundial, conscientemente preocupado em romper as amarras do teatro realista e em buscar um caminho novo para exprimir as angústias e as dúvidas de um tempo dilacerado pela ação brutal do homem. Qorpo-Santo foi um escritor provinciano, que escreveu ora em sua lucidez ora em sua loucura uma obra desigual, com momentos geniais, sem dúvida, mas sem a amplitude e a significação do Teatro do Absurdo. Talvez o maior elogio que se possa fazer ao escritor seja o reconhecimento de que sua dramaturgia resistiu ao tempo, o que é uma prova de qualidade. Cento e vinte anos depois de ter sido escrita, funciona admiravelmente no palco, ao contrário da maioria das peças dos dramaturgos de sua época.

15 AGUIAR, Flávio. *Os Homens Precários*. Porto Alegre, A Nação/IEL/DAC/SEC, 1975, p. 207.

16 IONESCO, Eugène. *Notes et Contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966, p. 59-60.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. *Os homens precários*. Porto Alegre, A nação/IEL/DAC/SEC, 1975.
- ALBÉRES, R-M. *Le comique et l'ironie*. Paris, Hachette, 1973.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- BOILEAU. *L'art poétique*. Paris, Larousse, sd.
- ESLLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GAIFFE, Félix. *Le rire et la scène française*. Paris, Boivin, 1931.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo Perspectiva, 1971.
- IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966.
- MOLIERE. *Le misanthrope*. In: *Oeuvres complètes*. Paris, Garnier-Flammarion, 1965. v. III.
- OLSON, Elder. *Teoria de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978.
- REVISTA DE CULTURA VOZES. Petrópolis, jan/fev 1974. n. 1, v. 68. *O riso e o cômico*.
- REVISTA TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, jul/set 1980. n. 62. *Sobre a paródia*.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Sociales, 1980.
- QORPO-SANTO. *Teatro completo*. Rio de Janeiro, SNT, 1980.
- VOLTZ, Pierre. *La comédie*. Paris, Armand Colin, 1964.