

# O TEATRO SUBVERSIVO DE QORPO SANTO

---

*Marta Lia Genro Appel\**

*No ano de 1877, na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, José Joaquim de Campos Leão publicou, em sua tipografia própria, uma coletânea de obras suas intitulada Enciclopédia ou seis meses de huma enfermidade, assinada com o nome de Qorpo-Santo. Boa parte de seus escritos foi encontrada no século XX, o que possibilitou a encenação de algumas de suas peças, em Porto Alegre e em outras capitais, a partir de 1966. Autores como Guilhermino César e Flávio Aguiar, surpresos com a riqueza das produções, encarregaram-se de iniciar um processo de investigação da obra e biografia deste desconhecido precursor do teatro do absurdo.*

---

\* Professora do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano de Santa Maria (RS).

### **Qorpo-Santo: a época, o homem e a recepção tardia de sua obra**

Foi com grande surpresa que a crítica literária brasileira tomou conhecimento da existência do dramaturgo gaúcho José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo. Seus escritos, datados do século XIX, despertaram a curiosidade do meio literário quando suas peças ganharam o palco e a simpatia do público.

As dezessete peças que compõem o volume IV da *Enciclopédia* foram escritos entre os meses de janeiro e junho de 1866.

A primeira encenação de *As relações naturais; Mateus e Mateusa; Hoje eu sou um, e amanhã outro; Eu sou vida; eu não sou morte* data do dia 26 de agosto de 1966, no palco do Clube de Cultura de Porto Alegre. A montagem contou com a participação dos alunos do Centro de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e foi dirigida por Antonio Carlos de Sena com a colaboração do professor Guilhermino César, que há vários anos estudava os escritos de Qorpo-Santo, com a intenção de levar ao conhecimento do público a existência desse autor. Dois anos após, em 1968, as peças foram encenadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. O mesmo entusiasmo da força cênica e o humor sarcástico do autor garantiram o sucesso e a repercussão do fato.

Para Alfredo Bosi, o aspecto descosido daquelas comédias, o efeito de delírio que às vezes produzem, a força do instinto que nelas irrompe, enfim, o desmantelo do quadro familiar indecoroso do Segundo Império que nelas se vê, tudo se presta a uma leitura radical no sentido de atribuir a Qorpo-Santo uma ideologia corrosiva, senão subversiva, dos valores correntes no teatro brasileiro daquele período. O teatro realista, segundo Leon Miral, que predominava na segunda metade do século XIX, apoiava-se em um princípio interpretativo da mimese, através do qual o palco pretendia revelar-se como uma reprodução espetacular da realidade. Os termos de correspondência entre a ficção e o real, na estética realista, pressupunham uma precisão tal que impedia o espectador de perceber a natureza ficcional da arte. Para atingir os níveis de verossimilhança e espelhamento que caracterizam a produção artística e moldam as convenções dramáticas, o sujeito criador procurava impor uma distância crítica entre sua subjetividade, seu eu pessoal, e o discurso ficcional que elaborava.

Ao final do século XIX e início do século XX, o modelo realista começa a sofrer algumas transformações. As vanguardas européias — expressionismo, surrealismo e a psicanálise nascente — permitem aos autores a abordagem de temas variados.

A década de cinquenta vai abarcar uma ruptura com a mimese realista, quando surge o chamado teatro do absurdo. O absurdo traz o caos para o palco, reformulando os conceitos dramáticos tradicionais. Há um dismantling dos elementos cênicos convencionais, tais como a desarticulação da história, dos personagens e da linguagem, conferindo às cenas uma atmosfera de sonhos e pesadelos.

José Joaquim de Campos Leão, integrando vida, obra e época, mostrou sua inconformidade com os problemas decorrentes de uma sociedade patriarcal e escravocrata. Ele transpôs aos textos a opressão de fundo moral e econômico-social do século XIX.

Conforme Guilhermino César (1976, p. 57),

esse teatrólogo apresenta ao leitor de hoje um dos melhores retratos morais da sociedade brasileira, em meados do século XIX. A família, as credices, as casas de jogo, as festas, o bordel, os heroísmos patuscos e a devassidão mascarada de santidade — encontramos de tudo um pouco nestas comédias.

Qorpo-Santo pode ser visto como uma ameaça à ordem estabelecida sob dois ângulos: social e técnica. Social quando ataca os valores defendidos pela burguesia — o poder deve permanecer como emissor dos valores éticos; técnica, quando rompe com os moldes do teatro realista que aproxima arte e cotidiano, e traz para o palco personagens dos mais diversos meios, aproximando-os através de suas ações e de seus dramas particulares.

A trajetória de José Joaquim foi um tanto curiosa e marcada por acontecimentos trágicos. Por exemplo, ao defender, perante a sociedade, pontos de vista inovadores, sofreu um processo de interdição judicial e foi considerado “inapto” para gerir seus bens.

O comportamento de José Joaquim pode ser enfatizado, também, a partir de uma explicação à alcunha “Qorpo-Santo”, que foi encontrada na *Enciclopédia*, v.II, p.16:

Se a palavra Qorpo-Santo foi-me infiltrada em tempo que vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente, pelo uso da mesma palavra hei sido impedido para este mundo.

Nas peças *As relações naturais*; *Mateus e Mateusa*; *Eu sou vida; eu não sou morte*, Qorpo-Santo põe a nu coisas que o teatro brasileiro ignorava, enfrenta problemas morais desdenhados (por excesso de pudor

ou calculada malícia) pela maioria dos comediógrafos e dramaturgos — que foram legião, numa quadra em que ir ao teatro era um preceito de bom-tom.

Para o contexto do século XIX, Qorpo-Santo assumiu-se como um reformador, pois a atitude determinada de abordar temas que compunham, ainda, uma reserva preconceituosa, fora de qualquer discussão, garantem-lhe a posição de contestador. “Ninguém fora tão longe, antes dele, no seu impulso confessional” (César, 1976, p.51-2).

Segundo Flávio Aguiar, Qorpo-Santo reuniu, em sua dramaturgia, elementos de dois universos dramáticos que a tradição cultural fez opostos e quase excludentes. De um lado há falas que lembram a empostação, expressamente moralizante, própria do dito teatro realista; uma das modas dramáticas, no Brasil, durante a década de 1860, quando o escritor gaúcho escreveu suas comédias. De outro lado, a movimentação cênica sugerida em seus textos pertence à farsa, ao baixo cômico, que Martins Pena, na década de 1840, consagrou em sua comédia de costumes: empurrões, correrias, à parte, personagens simples e toscos.

Abordou a moral da época como natural organizadora do mundo e de suas contradições, como o triste fantasma da velhice ou a fantástica imagem do lar-bordel. Ao valer-se de temas relativos à família, ao casamento, ao sexo, Qorpo-Santo apresenta-se como um reformador, porque permitiu longas discussões, no palco, sobre a natureza moral da sociedade sulina do século XIX.

O valor literário ou teatral dos escritos de Qorpo-Santo explicam a repercussão causada quando o público tomou conhecimento de sua existência.

Segundo Guilhermino César, o autor gaúcho, encolhido e acuado em sua Província, havia construído, em medida de grandeza que só os gênios conseguem atingir, nada menos do que o chamado teatro do absurdo, antes de os europeus o haverem descoberto.

No ano de 1968, gerada a polêmica sobre a descoberta da obra de Qorpo-Santo, a imprensa passou a publicar vários artigos referendando o acontecido. Aníbal Damasceno foi um dos descobridores dos textos. Ele e Guilhermino César, juntamente com Wilson Afonso, Dario de Bittencourt e Pedro Dantas defenderam a importância da obra poética qorpo-santense. Na imprensa, surgiram outros comentários a respeito do autor: “... era precursor de Mário de Andrade, na preocupação de reproduzir, em suas peças, a linguagem falada no quotidiano, para longe da açucarada retórica de grande parte das peças do século XIX” (Aguiar, 1945, p.50).

O estilo diferente, na criação, causou conotações diversas. Mas, na verdade, o que a crítica mais reconheceu em seus textos foi o caráter precursor do teatro do absurdo. O Brasil, na década de sessenta, estava envolvido numa situação político-cultural muito conflitiva. O golpe militar de 1964 desencadeou uma série de mudanças. Com relação à censura, o meio artístico sofreu grande repressão. Compositores, poetas e estudantes viram-se forçados a não expressar quaisquer contrariedades ao governo ou fazê-lo de modo velado. A cultura era especialmente visada pelo regime então instalado. Alguns episódios desse horror atingiram os intelectuais brasileiros. Boa parte deles passou pelos cárceres, pelo exílio, sofrendo vexames de toda natureza, inclusive a tortura física e moral. A violência abalou a cultura brasileira, buscando o fim do esforço do homem em busca da liberdade.

É importante considerarmos que os escritos de Qorpo-Santo foram descobertos neste contexto. O país e seus intelectuais estavam comprimidos e ameaçados, mas os textos qorpo-santenses, com importância particular, sobrepujaram a repressão e despertaram na crítica o teor da significação implícita que continham.

Em 1968, o ano Qorpo-Santo, colaborou definitivamente para a inclusão do autor no patrimônio cultural brasileiro.

No ano de 1969, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul editou *As relações naturais e outras comédias*, uma antologia com nove peças de sua autoria. Essa obra passou a circular, nas universidades, com grande aceitação. Ela serve como veículo precursor do conteúdo das peças que, a partir de então, conquistaram o espaço merecido na cultura nacional.

Em 1970, o Círculo de Pesquisas Literárias de Porto Alegre descobriu mais três livros do autor, exemplares únicos conservados na biblioteca do Castelo de Pedras Altas, reduto da família Assis Brasil, em Bagé.

### **Qorpo-Santo e seus personagens**

Os indivíduos na obra de Qorpo-Santo desempenham papéis fundamentais no que diz respeito ao teor crítico de seus textos. O personagem encerra, mesmo ficcionalmente, uma intermediação entre realidade e ilusão. Ao incorporar uma realidade, o conteúdo semântico de suas ações pode adquirir um caráter crítico e combativo. Qorpo-Santo não se preocupa em caracterizá-los fisicamente, nem em lhes compor um passado que os individualize. Segundo Leda Maria Martins, os personagens de Qorpo-Santo, desvestidos de atitudes psicológicas aprofundadas ou caracterização definida, só podem ser compreendidos como metapersonagens, ou seja, figuras e

imagens que transcendem qualquer paráfrase de um real que se queira distintivo e lógico, e que se realizam como pura ficção.

Para June Schlueter, a dualidade é uma das características básicas do personagem metateatral, que possui, no mínimo, duas identidades fictícias distintas; uma seria pretensamente real e a outra fictícia. O personagem metateatral incorpora ora uma outra outra porção de sua qualidade. Em sua duplicidade, o metapersonagem funcionaria como uma metáfora para as inquietações que compelem o artista moderno (apud Martins, 1991, p.35).

Nas peças de Qorpo-Santo, os personagens possuem a característica metateatral de dualidade de atitudes. Por exemplo, na comédia *As Relações Naturais*, as filhas ou são moças bem comportadas, ou são prostitutas; Malherbe, o pai, ora é moralista, ora é incestuoso; Mariposa, ora é mãe afetuosa, ora é esposa adúltera. Há todo um arranjo no discurso dos personagens, no sentido de manter a ambigüidade. Contudo, ao final da peça, uma das faces irá predominar, desencadeando, assim, uma possível moral.

As diferentes posições assumidas pelos personagens indicam o quanto os indivíduos se mascaram, socialmente, para manter uma conduta condizente com os valores daquela sociedade. Para o leitor e/ou espectador, há uma revelação do que os personagens querem, individualmente, e do que eles devem fazer, socialmente.

Na peça *Mateus e Mateusa*, a dualidade se dá logo no início, quando ficamos sabendo que os dois personagens têm oitenta anos. A discussão entre ambos informa sobre suas condições físicas: Mateus reclama do reumatismo e da calvície; Mateusa sofre de asma, tem uma perna mais curta que a outra. Contudo, os dois defendem atitudes que não condizem com a idade. Ele é ainda namorado; ela diz já ter outro homem com quem morar. Na medida em que a discussão evolui, os dois defendem ações que são próprias de jovens. Nessa duplicidade expõem a dramaticidade da existência humana e o distanciamento para com as instituições. Um homem namorado e uma mulher adúltera são uma ameaça explícita ao casamento enquanto instituição, e à sociedade, enquanto defensora da moral.

Em *Hoje sou um; e amanhã outro*, um ministro informa à sua majestade que o corpo nada mais é que um invólucro de espíritos. Metaforicamente, associa-se à multiplicidade de espíritos a variante de posicionamentos que os homens apresentam durante a sua existência. O ministro exemplifica: "... Eu, pois, ontem, estava tão acima de Vossa Majestade, porque sentia em mim o dever de cumprir uma missão divina, que me era impossível cumprir ordens humanas."

No texto *Eu sou vida; Eu não sou morte*, o diálogo entre Lindo, Linda e o rapaz, e as variadas atitudes tomadas, nos revelam situações às avessas. Quando Linda refere-se ao “rapaz”, que se diz seu marido, declara: “Mas eu o não quero mais; já o mandei para o leilão três vezes! Já o vendi em particular — Quinze! Já o aluguei — oito! Já o libertei, seguramente, por dez vezes! Não quero nem vê-lo, quanto mais tê-lo!”

Através da comicidade, contestam-se os valores sociais da época. O desejo de manter-se separada é uma afronta ao casamento, enquanto instituição. Os próprios dogmas do catolicismo estão ameaçados, pois, ao primar pelo casamento, os católicos defendem os preceitos exigidos pela religião. Ao mostrar-se adepta à separação, Linda está numa ordem que a distancia dos paradigmas sociais do século XIX. No segundo ato, há uma situação nova: a mulher (ela) não reconhece o marido (ele). A partir de então, a ambigüidade dos dois personagens evolui, indicando a multiplicidade de atitudes. Nesta peça, como nas outras mencionadas, o cômico apresentado não deixa de se mostrar crítico em relação à realidade e aos valores da sociedade provinciana do século XIX. A relação do teatro qorpo-santense com o teatro moderno é muito perspicaz: apresentando personagens multifacetados, é eliminada a possibilidade de uma relação com a realidade objetiva e lógica, mas mantém-se, momentaneamente, a possibilidade de se atrelarem ao momento histórico-social do século passado.

Nas três peças observa-se que os personagens, na sua irreverência, comportam a intenção de rever criticamente valores “regionais”, sociais e universais que compõem uma sociedade.

A linguagem, para o autor, é o veículo que comporta o horizonte ideológico de uma dada realidade e possibilita a compreensão do mundo, sendo, também, um campo de batalha social. O local onde os embates políticos são travados, tanto pública quanto intimamente, dizem respeito à linguagem. Há uma proximidade significativa entre a mesma e o poder, vivem numa intersecção. Através da linguagem, o indivíduo se torna consciente e pode agir sobre o mundo, com e contra os outros. O texto literário, então, constitui uma forma de ação capaz de causar reações.

Na peça *As relações naturais*, numa análise mais detalhada do discurso das personagens, pode-se observar vários aspectos como no personagem Impertinente:

... Estou só a escrever; e sem nada ler; sem nada ver (muito zangado). Podendo estar em casa de alguma delas gozando, estou aqui me incomodando! Levem-me trinta mi-

lhões de diabos para o céu da pureza, se eu pegar mais em pena antes de ter ... Sim! Sim! Antes de ter numerosas moças com quem passe agradavelmente as horas que eu quiser.

Na cena primeira, do primeiro ato, o personagem Impertinente declara para a platéia e/ou leitores que “Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante!” Logo após essas palavras, ele atira ao longe a pena, numa situação irreverente e descontraída. Aponta que escrever “seriamente” não é compensador, dando a entender que no decorrer da comédia que se inicia, haverá um descomprometimento com o “sério”. O sério, ou aceitável, por sua vez, põe-se lado a lado com a ordem vigente. Os valores católicos giram em torno do conformismo do homem frente ao sofrimento terreno, como forma de conquistar, em outro tempo e outro espaço, a felicidade. O paraíso passa a ser o caminho viável para a felicidade humana. As palavras que antecedem a expressão “céu da pureza” são: “Levem-me trinta milhões de diabos para o céu da pureza”. O apelo aos diabos para se chegar ao “céu da pureza” dispõe o descomprometimento do personagem com a ordem que a religião prega. Se o céu é a promessa de realização, como pode o diabo viabilizar um caminho que não lhe compete? Na verdade, já no início da peça, a questão da “seriedade” passa para o segundo plano. O termo “céu da pureza” dispõe o discurso de forma irônica, pois para o catolicismo, o céu é a recompensa de todos os sufrágios da vida terrena.

A personagem Consoladora desempenha um papel de cumplicidade entre o prazer que Impertinente outrora lhe proporcionara, e a sua vontade de estar com ele novamente. Na cena terceira, o personagem Intérpreta, nova aventura de Impertinente, mostra-se decepcionada com o comportamento dele, e o define como “um monte de carne, sem lei, sem moral, sem religião!”, comportamento que vai de encontro aos valores morais, éticos e religiosos do século XIX.

No ato segundo, cena primeira, Truquetruque bate a uma porta e não obtém resposta. Suas deduções são variadas e insinuem que D. Gertrudes, além de ir à Igreja pode ter ido ao centro... As reticências deixam em aberto uma série de deduções. Na cena segunda, repentinamente aparecem “três ou quatro mulheres”, com as roupas desalinhas e os cabelos desgrenhados, pés descalços. Uma declara que são todas “prostitutas”. Ele dirige-se a elas como “santinhas”, o tom irônico e crítico toma rumos mais inesperados quando uma outra diz: “Querer passar conosco a noite, quando nós sabemos que ele é conde e tem filhos carnais!”

Cada um dos elementos (personagens) deve manifestar tipos comportamentais condizentes com as posições sociais que ocupam. São



experiências de vida completamente diferentes, pois as prostitutas ocupam um espaço que a sociedade não acata, e o Conde possui relações muito diretas entre a sociedade e seus valores. Essa cadeia de experiências remete-nos ao que Marshall Berman (1986, p. 15) escreveu acerca da Modernidade:

Existe um tipo de experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “Modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.

A transformação que o ambiente promete, de aventura e possibilidade de haver relações fora do casamento expõe aos espectadores e/ou leitores uma ruptura com os valores sociais. O personagem Conde confessa que, quando está em casa, as “mulheres chamam-me com o espírito”; na verdade, evidencia-se que a vontade dele é que o levou a procurá-las. Além disso, existe um distanciamento entre as diferentes posições sociais: “prostitutas” e um “conde”.

Na cena quarta, há uma inesperada aparição de personagens (Júlia, Mariposa, Marca) “— Ainda há cinco minutos, era esta sala um teatro de moças quase nuas!” — Estas, com comportamento diverso das primeiras. As “moças” estão todas bem vestidas, prontas para se postarem às janelas para observarem os rapazes, todas dispostas a encontrarem um marido. Saem todas para a missa, usando véus.

No ato terceiro, cena primeira, um criado de nome Inesperto está a arrumar uma sala toda desorganizada. Ele reclama que, apesar de sua responsabilidade, todos reclamam do seu trabalho e não lhe pagam sequer a quinta parte do salário combinado. Na cena segunda, Malherbe, o marido da Mariposa, surpreende-se com o comportamento de Inesperto. Malherbe mostra-se indignado com o comportamento do empregado que sai da sala de braços dados com sua esposa. Na cena terceira, Malherbe está só; sua filha Mildona entra em cena e inicia um diálogo com o pai, acusando-o de sempre tê-la desejado. O pai mostra-se completamente envolvido, sexualmente, com a filha. Na cena quarta, o criado pega um chales e confessa que gostaria de usá-lo para atrair um “bom moço”.

Na cena quinta, pai e filha estão tranqüilamente dialogando, quando alguém bate à porta e os interrompe. Ela foge da sala, ele espia e grita: “São eles!” e cai desfalecido. Encerra-se o ato com milhares de luzes que descem e ocupam o cenário. Há uma metaforização com as “luzes”, invadindo o espaço privado e revelando aos outros o que se passava no convívio íntimo daquela família: o incesto.

No ato quarto, cena primeira: “Tudo corre; tudo grita (mulher, filhos, marido, criado, que por um dia foi amo do amo)”. Há um incêndio, todos correm, carregam água, até que o fogo se extingue. Logo depois, todos tranqüilos, Malherbe põe-se a conjecturar: Por que Deus não crucifica os que “desrespeitam” os santos preceitos? Há todo um encaminhamento irônico, pois “viver em desrespeito” é uma referência que está relacionada ao seu próprio comportamento, como pai, emissor da ordem no sistema patriarcal. Na cena segunda, com a ausência do pai, as filhas combinam que irão simular um “enforcamento” para que ele não as abandone. O criado compartilha com elas e aparece com a figura do pai, em papelão, pronto para o enforcamento. Uma delas declara: “Já se vê quanto é bom viver conforme as relações naturais”. A referência ao nome da peça indica o quanto ela se distancia de padrões pré-estabelecidos de comportamento. Parece que quanto mais “leis”, menos “naturais” se fazem as relações. Há uma crítica direta às instituições, como o casamento e a religião. Nesta mesma cena, as filhas vão referendando as guloseimas de que mais gostam, e imaginam-se devorando-as, em substituição ao prazer perdido pela ausência do pai. Mel, chocolate e outros alimentos são enumerados em meio a diálogos que pregam que “cada um pode viver como quiser e com quem quiser”. Enfim, na cena do “enforcamento”, todas gritam: “Enforcem tudo quanto é autoridade que nos quer estorvar de gozar”. A figura de “papelão” é decapitada.

Segundo Guilhermino César, a “traição”, ou o “arrependimento” de Inesperto altera a natureza do ritual que se realiza em cena. Até ali o enforcamento poderia passar como uma crítica a um “judas” (traidor), o pai-marido que se portou contrário à ordem que deveria representar, se entregava a relações incestuosas e completamente fora da lei. A atitude do criado provoca o despedaçamento da effigie: os pedaços do boneco, jogados sobre as mulheres, provocam o arrependimento final. Malherbe já fora identificado por elas como símbolo da autoridade e da ordem. Seu desmembramento comunica aos pedaços uma força mágica que passa, pelo contato físico, para outras pessoas. Justamente desse desmembramento e do contato é que nasce a boa consciência que garante a vida social, cuja condição de perigo os personagens evocaram várias vezes, desde o princípio da peça.

A burlesca associação ao “judas” se transforma numa figuração de primitivos sacrifícios destinados a garantir a fertilidade da terra. Neles, eram os pedaços das vítimas que garantiam a vitalidade da comunidade e da natureza. A terra, ao acolher os pedaços do corpo e o seu sangue, fazia renascer a natureza em sua plenitude.

A peça de Qorpo-Santo permite uma aproximação com a peça de Sófocles: Édipo e o prosaico e provinciano Malherbe poderiam ser irmãos; mas que trilham destinos diversos. Édipo parte para sua caminhada cósmica como glorioso Rei de Tebas, herói desconhecido da cidade; mas ao término de sua trajetória, envereda para outro espaço, expulso da cidade como um criminoso bárbaro. Malherbe, por sua vez, começa seu destino como criminoso: ele é o protagonista do incesto. Além disso, inicia sua caminhada como alguém que corrompe a ordem, mas acaba responsável pelo estabelecimento da ordem. Há uma inversão total, o que lembra ao leitor e/ou espectador que as ações não se passam mais no universo fechado e sólido da tragédia grega, mas sim no maleável universo cristão, passível de “mágicas transsubstanciações”.

O turbilhão da vida moderna originou-se das grandes descobertas. A evolução das ciências implicou uma mudança da imagem a respeito do universo e do lugar que a humanidade nele ocupa. Desse modo, o universo cristão, ocidental, está sujeito às inovações, das mais variadas, expressas pela modernidade. Malherbe, então, distancia-se das atitudes burlescas, que principiam a peça, e assume posição diversa para que a ordem e a postura de homem “pai e esposo” sejam mantidas de forma a não agredir a sociedade em seus princípios já estabelecidos. A peça termina com todas cantando que irão ter relações com maridos, somente. A volta do “juízo” e da ordem conferem-lhe um tom moralizante, que no encerramento direciona a vontade dos personagens de optarem pelo “bom comportamento”.

Qorpo-Santo manifesta, portanto, um espírito essencialmente rebelde, perigoso à ordem estabelecida. Segundo Flávio Aguiar, esse lado perigoso era o convite do dramaturgo a que o público aceitasse a existência de seus impulsos libidinosos e que, portanto, pusesse em julgamento as instituições que os reprimiam.

Há, na peça, uma transposição de cenas e imagens da realidade, que não passam para a conversão dramática, em todas as personagens, cujas vontades desenfreadas causam um conflito a ser desenvolvido e, de certa forma, resolvido.

O personagem Impertinente não era nada modesto, apresentou-se como alguém destinado a colaborar no “campo da criação literária”.

Exclama: “Estava já ficando ansioso de tanto escrever”, torna a pensar em voz alta, e sai à procura de outras aventuras com as “damas de folgar”.

Percebe-se, assim, a ousadia de Qorpo-Santo ao trazer para o palco assuntos não “comentados”, na época, daí a proibição dos seus textos e o tom discriminativo com que fora tratado por seus contemporâneos.

Qorpo-Santo, ao abordar a problemática das relações entre os personagens e a sociedade que representavam, demonstra que há uma proximidade entre os indivíduos e o meio social, partindo de aspectos individuais para aspectos da coletividade. A modernidade, por sua vez, manifesta-se como pano de fundo em todos os momentos em que o homem e a sociedade procuram, na alteridade, o espaço para a renovação de seus próprios anseios.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio Wolff de. *Os homens precários, inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Porto Alegre: A NAÇÃO/IEL, 1975.
- CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1971.
- . *Qorpo-Santo: as relações naturais e outras comédias*. 2. ed., Porto Alegre: Movimento/SEC, 1976.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *História e linguagem*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1988.
- . *História e literatura*. 2. ed., Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.
- MIRLAS, León. *Panorama del teatro moderno*. Buenos Aires: Sudamerica, 1956.
- SANTOS, Volnyr. *Qorpo-Santo: uma dialética própria*. *Letras*, Porto Alegre: Editora da PUC/RS, 1989.
- SILVA, M. Pereira. *Qorpo-Santo: universo do absurdo*. Rio de Janeiro: Ed. do Colégio Pedro II, 1983.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.