



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LUAN CAROLINE OLIVEIRA FONTOURA KUGLER

CRUEL NONSENSE:
POSSÍVEIS CONVERGÊNCIAS ENTRE QORPO-SANTO E
ANTONIN ARTAUD

LUAN CAROLINE OLIVEIRA FONTOURA KUGLER

CRUEL *NONSENSE*:
POSSÍVEIS CONVERGÊNCIAS ENTRE QORPO-SANTO E
ANTONIN ARTAUD

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Londrina
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

K95c Kugler, Luan Caroline Oliveira Fontoura.

Cruel nonsense : possíveis convergências entre Qorpo-Santo e Antonin Artaud /
Luan Caroline Oliveira Fontoura Kugler. - Londrina, 2017.
96 f.: il.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de
Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Qorpo-Santo, 1829-1883 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Artaud, Antonin, 1896-1948 -
Crítica e interpretação - Teses. 3. Teatro brasileiro - História e crítica - Teses. I. Pascolati,
Sonia Aparecida Vido. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências
Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-2.09

LUAN CAROLINE OLIVEIRA FONTOURA KUGLER

CRUEL NONSENSE:
POSSÍVEIS CONVERGÊNCIAS ENTRE QORPO-SANTO E
ANTONINARTAUD

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Aparecida Vido
Pascolati.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^ª. Dr^ª. Marta Dantas da Silva.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^ª. Dr^ª. Ceres Vittori Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 20 de dezembro de 2017.

Dedico este trabalho para todos os portadores de TDAH. A caminhada não é nada fácil, mas nós não estamos sós.

AGRADECIMENTOS

Ao Budismo de Nichiren Daishonin e a oportunidade de crescer, me reformar e levar paz e felicidade pelos meus caminhos.

À minha vózinha Dona Elza, pelo Amor que transborda, exemplo que transforma, força que inspira, fé que edifica e beleza que me abriga tijolinho da sua fortaleza.

Ao meu pai Carlos, por seu espírito rebelde, sua poesia que reflete em meus traços e calçam meus passos que ensaio na caminhada vida, pela bondade que emana e contagia, por aparar minhas asas e me botar pra voar.

À minha mãe Zelia, pela paixão pela vida, inspiração que me guia, liberdade que inspira, e pela compulsão póstica, literária e criativa que me impulsionou a seguir no caminho das Letras.

Ao meu irmão-meu-ídolo Enig, por abrir-me as portas do mundo das artes.

Ao meu irmão Lucas, parceiro das mais incríveis aventuras, pelas jornadas pela Terra Média, pelas melhores conversas que edificam e inspiram, pelo apoio incansável e por sempre acreditar e incentivar meus talentos.

Ao meu irmão Murilo, reflexo do que faço de melhor nessa vida, pelas horas preguiças, pelos sustos antecipados no cinema, por abraçar a causa animal, acreditar no meu potencial e me levantar, mesmo quando não tenho mais forças.

A minha irmã Izabele, minha alma gêmea, meu porto e meu cais, minha mentora acadêmica, por toda inspiração, compreensão e compaixão sem tamanho, e principalmente por meu sobrinho!

Aos meus cães, meus gatos e meu bagre, pelo amor sempre fiel e pontual, terapia contínua e afetiva melhor que qualquer literatura humana.

Aos meus primos Derick, Marcela, Andressa e Iohana, pedaços meus, sem os quais não sou,

por nossa mágica infância, base do nosso castelo-poesia.

Aos meus amigos-irmãos da Coligação Arco-Íris, companheiros de toda uma vida, por tornar mais fácil ser.

Aos meus amigos e companheiros da Sarjeta, por toda diversão, música, literatura, cultura inútil, viagens e sustento dos sonhos.

Aos meus colegas de “sofrência” do mestrado, pelo abraço e conforto em meio às quedas e tropeços de uma pós.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pelo apoio financeiro durante o período do desenvolvimento da minha dissertação.

À Ceres e Marta, pela paciência, escuta e aprendizado nas tantas bancas que aceitaram compor no meu processo de confecção da dissertação.

Ao meu amor-entrelaço Hiroshi, pelas horas gargalhadas que rimos, pelos versos escancarados que rimam com as nossas mão juntas e beijos rios que nos mergulham.

Em especial a minha orientadora, Sonia Pascolati, mulher inspiradora, ser humano incrível, exemplo de postura acadêmica e pessoal. Sem seu apoio certo e paciência além do que poderia, eu não teria conseguido chegar até aqui. Obrigada por não desistir de mim!

“Quem creria a rapidez com que trocam-se e alteram-se os pensamentos. Quem pensaria nos apertos, e logo depois desentendimentos de meu cérebro, que em dois segundos passa da maior força à maior fraqueza, do mais intenso calor à mais intensa frialdade? Ferve-me a cabeça, e quase ao mesmo tempo sinto como gelo, a correr-me por entre o crânio e a pele. As modificações por que passam nosso moral e nosso físico impossibilitam-nos de constante regularidade em tudo. Compelir portanto a tal seria requintada loucura.”
(Joaquim Pedro, personagem de *Cães da Província*, de Assis Brasil, 2003).

KUGLER, Luan Caroline Oliveira Fontoura. **Cruel nonsense**: possíveis convergências entre Qorpo-Santo e Antonin Artaud. 2017. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017 .

RESUMO

José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, antes mesmo de aclamados dramaturgos contemporâneos, escrevia suas peças em um tom *nonsense* que refletia os embates cruéis que perpassavam sua vida. Com base no teatro ritual de Artaud e no Teatro da Crueldade, buscou-se aproximar os dois autores verificando suas possíveis convergências. Para tanto assumiu-se uma concepção constelar da história da literatura, o que possibilitou a aproximação entre os dois autores, cada qual em seu contexto. As convergências entre Qorpo-Santo e Artaud foram observadas na ruptura com as noções da dramática pura. A mimese nos textos de Qorpo-Santo foi transformada em cinesa, assim como em Artaud. Apesar da tímida presença de um pulsar para a performance nas peças de Qorpo-Santo por meio da personificação da persona de si próprio, também foi possível verificar similaridades no que se refere à performance em ambos. Essas similaridades são observadas na relação intrínseca entre a vida e a obra dos autores. No decorrer da análise das convergências, observou-se características dissonantes entre eles. Artaud buscara resgatar o primitivo e o ritual com seu teatro, que permitiria ao performer expandir os limites do seu corpo na performance, o que não foi verificado no teatro de Qorpo-Santo. Assim, destacou-se a importância da teatralidade nas peças de Qorpo-Santo, apontando elementos que demonstram sua “fixação” pela palavra, seu desejo de conduzir a cena. Durante a verificação das possíveis convergências entre os autores, algumas singularidades de Qorpo-Santo, como as características da baixa comédia e peculiaridades de vanguarda, destacaram-se e compõem parte importante deste. O que se distanciou de Artaud e foi apontado como original, específico e inovador em Qorpo-Santo deu forma ao seu cruel *nonsense*: um reflexo de embates personificados em vida e obra, em autor e persona.

Palavras-chave: Qorpo-Santo. Teatro brasileiro. Antonin Artaud. Teatro da Crueldade. *Nonsense*.

KUGLER, Luan Caroline Oliveira Fontoura **Cruel nonsense: possible convergences between Qorpo-Santo and Antonin Artaud.** 2017. 96 p. Dissertação (Master's Degree in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, even before acclaimed contemporary playwrights, wrote his plays in a *nonsense* tone that reflected the cruel clashes in his life. Based on the ritual theater of Artaud and the Theater of Cruelty, we tried to approach the two authors verifying their possible convergences. For this, a constellar conception of the history of literature was assumed, which made possible the approximation between the two authors, each one in its context. The convergences between Qorpo-Santo and Artaud were observed in the rupture with the notions of conventional drama. The mimesis in Qorpo-Santo texts was transformed into kinesis, just as in Artaud. Despite the shy presence of a pulsar for performance in the Qorpo-Santo pieces through the personification of the persona itself, it was also possible to verify similarities regarding performance in both. These similarities are observed in the intrinsic relation between the life and work of them. During the analysis of the convergences, dissonant characteristics were observed. Artaud sought to rescue the primitive and the ritual with his theater, which would allow the performer to expand the limits of his body in the performance, which was not verified in the theater of Qorpo-Santo. Thus, the importance of theatricality in the Qorpo-Santo's pieces pointing out elements that demonstrate his "fixation" by the word, his desire to lead the scene. During the verification of the possible convergences between the authors, some Qorpo-Santo singularities, such as the characteristics of the low comedy and avant-garde peculiarities, stood out and constituted an important part of this. What moved away from Artaud and was pointed out as original, specific and innovative in Qorpo-Santo gave form to his cruel *nonsense*: a reflection of clashes personified in life and work, in author and persona.

Keywords: Qorpo-Santo. Brazilian theater. Antonin Artaud. Theater of cruelty. *Nonsense*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 QORPUS DE UM FAZER DRAMÁTICO	14
2 CONCEITOS ARTAUDIANOS	34
2.1 POR UM TEATRO RITUAL E O TEATRO DA CRUELDADE.....	39
3 POSSÍVEIS CONVERGÊNCIAS ENTRE QORPO-SANTO E ANTONIN ARTAUD	48
3.1 A RUPTURA COM O DRAMA ABSOLUTO OU DRAMÁTICA PURA	48
3.1.2 Performance e teatralidade em Qorpo-Santo e Artaud	62
3.2 SINGULARIDADES DE UM QORPO	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

O interesse acadêmico pelas obras de José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo teve início a partir de 1966 por entusiastas e teóricos da Literatura Brasileira, os quais iniciaram o trabalho de reconhecimento da obra de Qorpo-Santo como texto literário. Logo surgiram comparações do seu teatro com o Teatro do Absurdo. As características do seu teatro e poesia também eram sondadas e aclamadas como surrealistas. Tratava-se do início tardio de um reconhecimento merecido, da razão tirada de um homem dos oitocentos e devolvida aos seus textos. Para Aguiar (1975, p. 61), os textos de Qorpo-Santo foram capazes de [...] de impor a sua versão da linguagem humana, como uma forma digna da coletividade em que nasceram.

A trajetória acadêmica percorrida até a opção de se desenvolver uma pesquisa sobre a composição dramaturgica de Qorpo-Santo nesta dissertação de mestrado, começou como um projeto de iniciação científica na graduação de Letras. Durante o período de um ano de iniciação científica foram desenvolvidos e publicados artigos e resumos expandidos, além de comunicações orais em eventos acadêmicos, tendo como principal tema a produção literária de Qorpo-Santo e sua contextualização histórica. A partir desses trabalhos foi produzido um ensaio literário abordando a composição dos bastidores da vida e do teatro de Qorpo-Santo como trabalho de conclusão de curso da graduação de Letras.

A proposta da presente dissertação está inserida na área de concentração de Literatura Comparada e parte do objetivo geral de verificar as possíveis convergências entre Qorpo-Santo e Antonin Artaud. Qorpo-Santo desconhece Artaud. A aproximação entre os autores fará parte da pesquisa e análise desta dissertação. Assumindo uma concepção constelar da história da literatura, o objetivo ao aproximar Qorpo-Santo de Artaud é mostrar como ele, tanto quanto Artaud, destacam-se como criadores ímpares, cada qual em seu contexto. Pretende-se verificar como ambos os autores desconstruem o modelo da dramática pura (ROSENFELD, 2006) ou do drama absoluto (SZONDI, 2001), verificando também os pontos convergentes e dissonantes ao analisar a presença da performatividade e da teatralidade em seus textos. Para tanto, serão abordadas e discutidas algumas características do teatro ritual de Artaud, mais especificamente o Teatro da Crueldade durante a verificação de possíveis convergências apontadas aqui. A comicidade na composição dramaturgica de Qorpo-Santo comporá a terceira parte dessa análise, dando espaço para as singularidades do autor ao defender o que se entende aqui por cruel *nonsense*.

Qorpo-Santo criou peças com enredos surpreendentes e linguagem direta, agressiva, nas quais o tom paródico serve como pano de fundo da eloquência. As personagens vão e vem, muitas vezes sem explicações, como em esquetes diversas e com um discurso articulado pelo *nonsense*, em uma linguagem que foge à lógica habitual. E esse *nonsense* da linguagem empregada por Qorpo-Santo em seus textos será explorado nesta dissertação. Há uma determinada performatividade em Qorpo-Santo que será verificada e comentada no capítulo 3. O conceito de teatralidade e o modo como ela está presente nas peças de Qorpo-Santo também é fundamental para aproximar sua produção dramática dos conceitos de Artaud.

A comicidade presente nas peças de Qorpo-Santo será abordada pelo viés dos estudos de renomados teóricos do cômico, como Bergson (2004) e Bakhtin (1987). Verifica-se também a possibilidade de refletir a respeito dessa dinâmica a partir de algumas peças de Qorpo-Santo, no desenvolvimento das personagens, e também em uma reflexão sobre o próprio teatro/texto dramático.

Antonin Artaud (2006a) esboçou em seu livro *O teatro e seu duplo* o que ele nomeou de Teatro da Crueldade. Nessa obra, Artaud se opõe às produções teatrais baseadas em textos clássicos venerados, às formas literárias estabelecidas anteriormente e suas representações de mundos artificiais. Para tanto, Artaud defendia a provocação de condições que obriguem a liberação dos instintos primitivos das pessoas que estavam escondidos sob um civilizado verniz social.

O tecer da presente dissertação se inicia com o Capítulo 1 – *Qorpus* de um fazer dramático, que organiza uma breve revisão da fortuna crítica sobre as peças e estilo literário de Qorpo-Santo. Esse capítulo compõe uma teia de críticas e análises publicadas nos meios acadêmicos, assumindo uma visão constelar da história da literatura, sem a intenção de encaixar ou limitar o trabalho do dramaturgo a escolas literárias. A escolha de determinados estudos que integram a fortuna crítica sobre a obra de Qorpo-Santo para composição desse capítulo gira em torno das convergências entre os textos do autor e as características citadas como constantes nesses estudos; são elas características do Teatro do Absurdo e do Surrealismo.

Na sequência, o segundo capítulo, Conceitos Artaudianos, apresenta e discute pensamentos de Antonin Artaud sobre um novo teatro que compõe o *Teatro e seu duplo*. A partir da elucidação das ideias de Artaud, o terceiro capítulo da dissertação encerra a análise das peças de Qorpo-Santo de acordo com as principais categorias que compõem o capítulo analítico da dissertação: desconstrução do modelo da dramática pura (ROSENFELD, 2006) e

do drama absoluto (SZONDI, 2001) e presença da performatividade, da teatralidade e da comicidade como elementos intrínsecos à composição dramática de Qorpo-Santo.

Para finalizar, sintetizamos o percurso da dissertação para comentar as convergências e dissonâncias que foram constatadas entre os autores. Entre as convergências destacam-se nessa parte final as características surrealistas de ambos autores e as aproximações da performance compreendida no teatro ritual de Artaud com algumas características do teatro de Qorpo-Santo. A presença da teatralidade é verificada de forma divergente entre eles. Também integram essa síntese as singularidades em Qorpo-Santo que tomaram forma durante a composição da dissertação, definindo o que se entende por *cruel nonsense*.

1 QORPUS DE UM FAZER DRAMÁTICO

Escritor maldito, poeta injustiçado, precursor do teatro do absurdo, dramaturgo marginal, paladino da ortografia da língua portuguesa, essas são algumas das alcunhas atribuídas a Qorpo-Santo. Mas quem foi afinal Qorpo-Santo? Mais que um escritor, um homem que se arriscou e mergulhou profundamente em sua obra e se reinventou por meio dela. A vida e obra de Qorpo-Santo, como discorre Aguiar (1975, p. 33), “é inextrincável: o escritor marginal construiu – com a irônica ajuda, por ausência, dos seus contemporâneos – um desses raros momentos privilegiados em que a vida real e a vida literária compõem entre si uma imagem única e significativa.”

Essa simbiose entre autor e obra é o fio condutor da escrita dramática de Qorpo-Santo. Pode-se isolar um elemento teatral, cênico e até mesmo estético da obra do autor para estudá-lo, mas o pano de fundo sempre é o mesmo: a projeção dos seus conflitos existenciais em sua literatura.

Muito da vida de Qorpo-Santo incide diretamente em sua obra. Dos aspectos pontuais de sua biografia, se faz oportuno destacar um fator central, a escolha por sua alcunha “Qorpo-Santo”. A partir de determinado período em 1863, Qorpo-Santo afirma em uma nota autobiográfica na introdução do segundo volume da sua *Enciclopédia ou seis mezes de huma enfermidade*, que ele, José Joaquim se crê tomado de uma “condição especial”, uma “iluminação mística” que, de acordo com seus registros, acordou uma consciência de nunca mais manter relações com mulheres: “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 impellido para esse mundo” (QORPO-SANTO, 1877, vol. II, p. 16).

Lê-se nessa justificativa de sua alcunha um certo paradoxo, pois na maioria das peças de Qorpo-Santo, a tônica é a relação sexual. O desejo interior e até mesmo irracional e instintivo do sexo é manifesto em seus textos dramáticos e contém elementos teatrais que sustentam um reconhecimento não apenas em cena, mas sente e afeta-se por essa cena e pode-se configurar esse teatro em vida. Esse aspecto é ilustrado na peça *A Impossibilidade da Santificação; ou a santificação transformada* na cena de diálogo entre duas mulheres lamentando a falta que as relações sexuais fazem em suas vidas:

AMÉLIA — Cinquenta e dous?! Com efeito: a Sra. então está esquerda. Seja como for, eu não era digna de ser desprezada. Ainda assim mesmo, com essa idade, ainda tenho qualidades de tão subida importância; de tanto valor social ou para a sociedade, que devia entrar no número das mais consideradas.

REVOCATA — Apoiado, minha amiga; eu digo o mesmo; e conto pouco menos que oitenta!

AMÉLIA — Mal sabem eles, minha amiga, que nós não passamos de casas; e que assim como entram em uma casa velha, por outra nova, nelas param, saem, etc, assim também podiam entrar em nós, sair, estar o tempo que lhes aprouvesse .

REVOCATA — Ah! ah! ah! que lembrança! Que comparação bem feita, minha querida amiga. Só mesmo a sua capacidade e inteligência podia produzir tanto, e tão bom. (QORPO-SANTO, 1980, p. 314)

Controverso e confuso, tanto em suas peças quanto em seu drama pessoal, Qorpo-Santo despertara dúvidas e suposições em relação à sua saúde mental. Sua família e seus contemporâneos não acompanhavam as excentricidades do autor:

Aos primeiros sinais da doença mental desencadeada em seu frágil organismo, foi tomado de uma agressividade que só encontrou vazão no trabalho intelectual. Passou a escrever sem pausa, nos gêneros mais diversos. A maior parte dessa copiosa produção eram coisas desconexas. A população de Porto Alegre, quase um lugarejo naqueles dias, escandalizada e divertida, cobriu de riso o pobre homem [...]. (CÉSAR, 1980, p. 44).

Suspeitando de que Qorpo-Santo manifestava algum tipo de insanidade, sua família consultou especialistas na busca por um diagnóstico que sustentasse suas desconfianças. Qorpo-Santo passava horas mergulhado em sua intensa produção desconexa, sem parar, tecia suas ideias no papel assumindo forma lírica e dramática, e muitas vezes textos de relatos autobiográficos e narrativos. Dispensava o uso da ortografia oficial empregando as suas próprias regras ortográficas que acreditava tornarem mais prático e próximo da oralidade o registro da língua. Esse ritmo intenso e aparentemente sem nexos dera origem ao diagnóstico de monomania. Face ao diagnóstico, ele foi interditado e teve um curador nomeado para administrar seus bens. Qorpo-Santo revoltou-se, assumiu postura agressiva, chegando a ameaçar os envolvidos na sua interdição. Logo, fora encaminhado para o Hospício D. Pedro II no Rio de Janeiro para realização de exames mais apurados:

Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1868, ao primeiro dia do mês de Maio, nesta corte do Rio de Janeiro, no Hospício de D. Pedro II, onde eu escrivão fui vindo com o meritíssimo Dr. juiz de órfãos, Dom Luís de Assis Mascarenhas; e sendo aí presentes os Drs. José Joaquim Ludovino da Silva e Inácio Francisco Goulart, [...] deferiu-lhes o ministro o respectivo juramento, e os encarregou sem dolo nem malícia procedessem a exame de sanidade na pessoa do paciente José de Campos Leão Corpo-santo, [...] passando a dito exame, uniformemente declararam: — Que sendo examinado no dia 20 do mês passado, em presença do Exm^o juiz de órfãos, foi o paciente submetido a um exame, no qual não puderam

pronunciar o seu juízo definitivo, porquanto constando do ofício de remessa sofrer o paciente de monomania, forçoso era sujeitá-lo por mais algum tempo à observação para poderem conhecer da natureza e variedade desse delírio parcial. — O paciente foi recebido neste Hospício sem trazer os necessários esclarecimentos que pudessem servir de guia na confrontação dos fatos de ordem física mental [sic] e por conseguinte sem os antecedentes eteológicos [sic] remotos para auxiliar o tratamento. Desde que as observações do espírito não se patenteiam por atos impulsivos e exaltações manifestas, incoerência de idéias e perturbações sensoriais, o diagnóstico das formas intermediárias torna-se tanto mais difícil quanto são obscuros os pontos de contacto dos elementos psicológicos — a produção das desordens mentais. Pela observação que fizeram, o paciente não apresentou delírio parcial organizado e sistematizado, cuja existência torna-se evidente pela tenacidade com que se revela, desde que é provocada a manifestação; e nem se nota este círculo de idéias fixas formado pela insanidade da imaginação. Não acharam o produto mórbido monomania no que diz respeito às concepções delirantes que constituem as anomalias dos sentidos: o paciente não apresenta alucinações nem ilusões. [...] o paciente acaba de responder de modo, que corrobora o nosso dizer, às questões que lhe foram dirigidas pelo Meritíssimo Dr. juiz de órfãos. — À vista, pois, da exclusão de tais manifestações físicas, fornecida pela observação química, interrogatórios; e leitura de manuscritos correlativos; podemos concluir do modo seguinte: — O paciente no seu enunciado apresenta um acréscimo de atividade cerebral, que não pode exprimir um estado anormal do intelecto, senão quando essa atividade superexcitada por impressões externas reflete de certo modo sobre o centro das percepções. — Se cada indivíduo tem a sua organização intelectual particular, dando a uns maior atividade aos atos do entendimento, produzindo a vivacidade e rapidez do pensamento, não se segue que deste estado se possa tirar a unidade mórbida representante da alienação mental que arrasta o indivíduo à perda do livre arbítrio. Portanto, sendo negativo o resultado de nossas investigações; e não sendo admitida em patologia mental a periodicidade [sic] à manifestação da forma monomânica da loucura, não deve por isso o paciente continuar a permanecer neste estabelecimento; [...] Finalmente, o paciente carece da convivência com seus amigos; e de distrações que o façam esquecer as contrariedades que diz ter sofrido no lugar de sua residência na Província do Rio Grande do Sul, apartando-se temporariamente da atmosfera sob que se deram estas contrariedades, até ulteriores observações. [...] Rio, 5de Maio de 1868. — Dom Luís de Assis Mascarenhas. (CÉSAR, 1980, p. 8 - 9).

Conforme descrito no laudo acima, apesar da acentuada condição das suas faculdades mentais ocasionada pelo exagero da sua atividade cerebral, Qorpo-Santo era um paciente são. Mas antes de voltar para Porto Alegre, conforme sugerido pelo laudo do Hospício D. Pedro II,

ele passa pelo mesmo exame na Casa de Saúde Dr. Eiras. Novamente o diagnóstico fora favorável ao autor:

Atesto que da observação atenta e assídua que tenho feito ao Sr. José Joaquim de Campos Leão Corpo-santo, tenho concluído que, a não ser alguma exaltação cerebral com pequenos e raros desvios da inteligência sobre certos assuntos, nada indica em seu organismo um estado mórbido. A desordem que segundo penso existe no órgão principal do aparelho da inervação, conquanto traduzida por fenômenos significativos, todavia exige para ser bem apreciada, de aturado exame dos atos do Sr. Corpo-santo, e de prolongada conversação com ele entretida e habilmente dirigida. — Atesto também que, longe de haver vantagem de qualquer ordem que seja, na conservação deste Sr. em um — estabelecimento de saúde — pelo contrário a privação de sua liberdade, as contrariedades por que tem passado, e sobretudo a idéia que tanto o compunge de que o conservam recluso porque o julgam um louco nocivo, são causas muito poderosas que podem agravar o seu incômodo, o qual, no grau em que está, não o priva de cuidar em sua família, nos seus negócios e interesses, utilmente aproveitando a sua inteligência e educação, bastante aproveitáveis. — O referido é verdade, o que juro em fé do meu grau acadêmico. — Rio de Janeiro, 19 de Maio de 1868. — Dr. João Vicente Torres Homem. (CÉSAR, 1980, p. 10)

Mesmo em posse de laudos e diagnósticos que atestavam a sanidade de Qorpo-Santo, pouco tempo depois de regressar a Porto Alegre o juiz Correia de Oliveira solicita, por meio de despacho, uma audiência para um novo exame de sua sanidade, ao qual Qorpo-Santo responde com um ofício (CÉSAR, 1980, p. 11) negando-se a comparecer, chegando a alegar estar impossibilitado de comparecer ao exame devido a uma ferida que lhe impede de calçar-se. A réplica do juiz vem em forma de novo despacho solicitando o comparecimento de Qorpo-Santo para o já mencionado exame em nova data e local; novamente Qorpo-Santo se nega a comparecer respondendo em outro ofício ao juiz, que, por fim, encerra o “debate”:

“À vista da informação do escrivão supra, subsista o despacho de fl. 8 do juiz proprietário, que julgou interdito o suplicante, persistindo o curador nomeado na administração dos bens e pessoa do mesmo sob sua responsabilidade. — E intime-se àquele curador para pagar a conta de fl. 43, segundo me requisitou o Dr. Juiz de órfãos da corte. — Porto Alegre, 17 de Agosto de 1868. — E nada mais. — Correia de Oliveira.” (CÉSAR, 1980, p. 12-13).

Finalmente lhe fora tirado o direito de gerir seus próprios bens, sua própria vida. Não se pode afirmar que Qorpo-Santo foi uma vítima de interesses furtivos por parte de terceiros e

até mesmo de seus familiares na interdição dos seus bens, mas desconfia-se. Louco ou não, monomaníaco ou não, sabe-se hoje que a produção intensa, desconexa e visceral de Qorpo-Santo pode encontrar respaldo nas vanguardas literárias. Seu teatro encontrou reflexo e abrigo nas referências teóricas e estéticas de dramaturgias produzidas *a posteriori*. Sua produção compulsiva carregava um quê de loucura sim; aquela loucura dos autores que arriscam, inovam, transcendem, como os autores que recebem o *Elogio da Loucura*:

Não conhecendo a meditação, nem a tortura do cérebro, nem as vigílias, escreve tudo o que sonha, tudo o que lhe vem à cabeça. Tudo lhe parece surpreendente e divino. A pena mal pode acompanhar a velocidade da imaginação, e dos pensamentos. Não dispendendo mais do que um pouco de papel, escreve um mundo de disparates e de impertinências [...] E quem poderá negar que esse homem seja verdadeiramente feliz? [...] Poreis em dúvida essa verdade? (ROTTERDAM, 2011, p. 42)

Em seus episódios fervorosos de escrita, Qorpo-Santo chegara se questionar:

O que lucrará a Humanidade com meia dúzia de folhas escritas? Parece-me um tempo verdadeiramente perdido. Entretanto, tenho sido e ainda vou sendo forçado a essa perda! Será amanhã, depois, passado um mês, quando? Só Deus o sabe... Ah, agora recordo a promessa que fiz em 1863 – ilustrar meus semelhantes até completar um século de existência neste globo de argila! (QORPO-SANTO, 1877, vol. II, p. 95).

Passado quase um século desses questionamentos, apenas nos anos 1950, por iniciativa de Aníbal Damasceno, Qorpo-Santo é retirado da prateleira em um processo de legitimação e reavaliação da sua obra no meio acadêmico. Mas foi nas mãos de Guilhermino Cesar (1966; 1980) que a obra de Qorpo-Santo recebeu um estudo teórico sólido que impulsionou os demais trabalhos e pesquisas, e, finalmente, em tempo da promessa de Qorpo-Santo, em 26 de agosto de 1966, como afirma Flávio Aguiar (1975, p. 21), estrearam no palco do Clube de Cultura, de Porto Alegre, três comédias do Qorpo-Santo: *Mateus e Mateusa*, *Eu sou vida; eu não sou morte* e *As relações naturais*. A repercussão da crítica especializada e do público foi positiva. Mas diante de tanto “inconformismo e *nonsense*” e todas as inovações teatrais experimentadas pelas personagens de Qorpo-Santo, a crítica não demorou a compará-lo com autores europeus. Não bastava ser a “descoberta” de um dramaturgo com talento “absurdo”, era necessário colocá-lo pareio aos grandes nomes do teatro *nonsense*. Das comparações saiu até um “Ionesco dos pampas” (MARQUES, 1993, p. 28) de uma professora do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Lúcia Mello.

O teatro de Qorpo-Santo foi compilado e publicado pela primeira vez por Guilhermino César em 1969 e depois em 1980, juntamente com um estudo teórico, como mencionado anteriormente, contendo a fixação do texto, estudo crítico e notas. Sobre a segunda edição do *Teatro completo de Qorpo-Santo*, César (1980, p. 9) diz em nota:

[o] presente volume engloba todas as peças conhecidas, mesmo as inacabadas, de José Joaquim de Campos Leão (Qorpo-Santo). Na primeira edição póstuma de seus trabalhos, intitulada – As Relações Naturais e Outras Comédias, incluí apenas nove das dezessete que nos deixou. Tal antologia foi lançada em 1969, pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 1976, apareceu a segunda edição, com o acréscimo, na bibliografia, de numerosos estudos motivados pela revelação da obra, até então inacessível, do hoje famoso escritor.

E justifica a escolha de publicar todas as peças disponíveis de Qorpo-Santo na segunda edição do *Teatro completo de Qorpo-Santo*:

Cabe agora uma pergunta: por que não recolhi todo o teatro qorpo-santense, até ali conhecido, à edição de 1969? Poderia tê-lo feito, mas entendi que, tratando-se de um dramaturgo estranho, imprevisto, fora da craveira comum, a quem se pode dar, sem favor, o epíteto de criador do teatro do absurdo, não convinha, de início, senão levar ao público o que de melhor ele havia deixado à posteridade. Agora, porém, já se pode apresentá-lo de corpo inteiro, isto é, a reunião de tudo quanto escreveu, mesmo o ruim, tem outro interesse. (CESAR, 1980, p. 9).

Em 1955, Guilhermino Cesar escrevera apenas uma pequena passagem sobre Qorpo-Santo na sua obra *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, num teor mais informativo do que crítico. Conforme demonstra Fraga (1988, p. 41), Cesar dedica a Qorpo-Santo apenas um parágrafo no capítulo XIV – “A Literatura Dramática”, sem realizar comentários específicos sobre a obra do dramaturgo, como faz com os demais autores do mesmo período. Fraga transcreve o trecho mencionado:

Houve, porém, um gaúcho que ultrapassou por completo as acanhadas medidas provincianas. Perseguido pela loucura, não foi para a sociedade do século XIX senão um extravagante e risível mestre-escola. Referimo-nos a José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo (Triunfo, 1829 – Porto Alegre, 1883). Reformador da ortografia, editor de si mesmo, Qorpo-Santo fez alguns versos medíocres, mas escreveu duas dezenas de comédias revolucionárias – na temática, na linguagem, na crítica social implacável, nos achados de carpintaria. É, com toda certeza, o criador do “teatro do absurdo”; veio muito antes de um Jarry e de um Vian, precedeu Ionesco na ousadia das soluções.

Não conhecemos, em língua portuguesa, ninguém que se lhe compare. Embora muitas vezes não chega a ser congruente, a ação que imagina em termos de aliciante inventiva, deixa entrever uma concepção que será atual em qualquer época. Escrevia de um jato, numa vertigem insopitável. Foi menos um escritor “bem pensante” do que um criador extraordinário, desmedido e pessoal. (CESAR, 1955, apud FRAGA, 1988, p. 42).

O motivo alegado por Cesar para não ter dado mais ênfase a Qorpo-Santo na sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul* foi por não ter encontrado nada de autoria do dramaturgo na ocasião. Dívida da qual se redimiou ao publicar o *Teatro Completo de Qorpo-Santo* em duas edições acompanhadas de fixação do texto e estudo crítico.

Quais são as características, ou melhor, quais são os critérios impostos pelas convenções históricas e literárias para que a obra de um autor se encaixe em determinada “gaveta” de uma ramificação literária? A originalidade estilística de um escritor em um determinado contexto histórico-literário, resultaria em um descompasso entre autor e tempo, tanto na marginalização de sua obra quanto, no exato oposto, ser ovacionado como vanguarda. Em pleno auge do Romantismo na literatura brasileira, Qorpo-Santo inicia o seu compulsivo trabalho de escrita:

É na região infinita da desrazão [...] onde a obra se identifica com a sua ausência e com o seu vazio, que devemos colocar a produção obsessiva de Qorpo-Santo. Autor, então, que podemos considerar a testemunha alucinada de uma condição infeliz, denunciada através de uma linguagem que se expõe no seu retrair-se e no seu dobrar-se sobre si mesma; autor, enfim, que habita a história caindo todavia fora de qualquer lógica consequencial ou de qualquer comparação histórico-literária. Uma colocação, essa, que desmente ou inutiliza toda tentativa de confrontar os seus textos com aqueles, quase contemporâneos, de Bernardo Guimarães, Cardoso de Menezes e outros (entre os quais, talvez, Álvares de Azevedo), ou seja, com a produção goliardesca ou pantagruélica – assim definida e magistralmente estudada por Antonio Candido, como fenômeno em parte censurado da poesia romântica brasileira. (FINAZZI-AGRÓ, 2015, p. 81).

Mesmo com tanta riqueza e abundância de temas retratados na literatura romanesca, Qorpo-Santo se desloca do horizonte literário oitocentista brasileiro por meio de uma ruptura literária, pela qual segue um caminho inverso às conjunturas da “compreensão global do complexo romântico que alcança entender [...] vários níveis de abordagem que a análise horizontal dos ‘assuntos’ aterra no mesmo plano” (BOSI, 1970, p. 99). Nessa ruptura literária desenvolvem-se diversos aspectos estilísticos e semânticos peculiares do autor que se opõe às “características” do Romantismo.

Aliado ao deslocamento da obra de Qorpo-Santo da convenção literária da época da sua produção, está o fator histórico das diferenças entre as características visionárias da literatura do autor e as qualidades comuns ao contexto literário do oitocentismo brasileiro. Uma das particularidades históricas mais marcantes do Romantismo brasileiro, o nacionalismo, é desconstruído em poemas de Qorpo-Santo como “Minha pátria”, em que ocorre, como afirma Sússekind (2000, p. 21), “um desfazer com a própria noção oitocentista de nacionalidade.” Tal característica desconstrói a noção de subjetividade presente no Romantismo brasileiro, despe-se da idealização de um patriotismo exacerbado e desenvolve uma noção de identidade mais abrangente: “Que! – eu tenho pátria!?! – Talvez esteja/ Este mundo inteiro; / – Pátria seja!” (QORPO-SANTO, 2000, p. 223). Esse “não-eu” empregado na obra de Qorpo-Santo, como aponta Espírito Santo (2000, p. 24), “anteciparia [...] as experiências mais radicais dos poetas modernistas brasileiros [...], a escrita automática, o verso livre, as revelações do inconsciente, as e colagens e combinações de fragmentos textuais dissonantes.”

Desconsiderando a evolução linear da literatura e evocando a dinâmica entre centro e margens, a melhor maneira de “encaixar” a produção literária de Qorpo-Santo nas convenções literárias seria a visão constelar da história da literatura. Segundo Maciel (1998, p. 224), a proposta de “história constelar” elaborada por Haroldo de Campos é uma história que entende a tradição como um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia, e que evolui por linhas tortas, por descontinuidades e aparentes descaminhos. As leituras, pesquisas e trabalhos críticos sobre a obra de Qorpo-Santo aqui mencionados seriam como estrelas em pontos extremos em uma constelação (obra de Qorpo-Santo) interligadas por linhas imaginárias que estabelecem as conexões entre esses pontos. A composição dessa revisão bibliográfica sobre a obra do autor é realizada como leitura constelar que se constrói na liberdade de estabelecer conexões entre os elementos dispersos sincronicamente na literatura.

Faz-se mister revisar e acrescentar um capítulo dedicado exclusivamente a Qorpo-Santo nas principais antologias e historiografias da literatura brasileira, sem encaixes nos ramos das escolas literárias, pelas tantas vezes que “inovação” e “precursor” figuram nas descrições da produção literária do autor nos trabalhos dedicado a ela. Aliás, falando em inovação, Qorpo-Santo intencionou uma reforma na ortografia vigente da língua portuguesa, na tentativa de simplificar o seu registro em consonância com a pronúncia das palavras. Qorpo-Santo acreditava que a língua portuguesa carecia de uma ordem mais prática, de supressões de vogais e trocas de consoantes que reproduziam mais fielmente a fonologia no registro das palavras. Publicou em *A Justiça* suas razões e as reformas que propusera:

[...] As minhas obras quasi só eu as entendo: tantas forão as inutilidades por mim suprimidas! Acho porem cêdo para que desde já se faça tanto! [...]

Assim pois entendemos dever adiantar somente o que nos parece mais facil, e de prompta aceitação.

Entram neste número as seguintes reformas:

1ª Supressão de U em todas as palavras que não sôa.

2ª Supressão de huma das letras que uzão dobrar inultimente.

3ª Escrever Q em palavras em que o X, e outras letras furtão o som desta.

4ª Empregar sempre o G com o som forte que tem em Gado, Guerra, etc., cuja segunda palavra se pronunciará do mesmo modo, escrevendo-se – Gera.

5ª Supressão do H em palavras que não sôa, nem serve para distinção alguma.

6ª A figura Z, para soar sempre – ére; como em Para; etc.; ficando esta para s+o ter som forte entre vogaes; e assim escrevermos – Caro – pronunciaremos como o fazemos em Carro. E cazo, etc.

7ª Uso do S em todas as palavras que se póde dispensar o C cedilhado. Esta letra eu suprimo; pois para soa Q – temos esta; e para soar S, - temos também esta.

8ª Não empregar dois ss, senão quando o primeiro sôa com a primeira sílaba, e o segundo com a segunda. Nem com o som Z, senão nas palavras compostas como em dés-e-seis, des-obs-truir, des-arranjar, etc.

9ª Inutilizar-se o uso do ch, qer para o som de X – visto que temos este, quer para o som de Q, visto que também haver este para assim soar. E por isso em vês de escrevermos – Sexo; e pronunciarmos Seqso, escrevâmos deste segundo modo: tenho ouvido muita jente já velha, que andou annos em escolas, pronunciar ainda do primeiro modo que escrevi.

10ª Não soar o X, S, como muita jente uza em Felix, e em outras palavras; nem também dar tal som ao Z, porque não precisâmos: muitos os fazem entretanto em dez, pez, gaz, arroz, e em infinitas outras palavras.

11ª O Y por inutil deve desaparecer do Alfabeto como aconteceu ao desusado W.

São estes pois os melhoramentos que tenho conuição de que se forem adoptados – o indivíduo que com a ortografia antiga gastava hum anno em aprender a lêr, o conseguirá em 6 ou 8 mezes quando muito. (QORPO-SANTO, 1868, Livro VII).

Por mais inovadora e motivada por nobre intenção, a tal reforma não era nem um pouco prática e, obviamente, não caiu no gosto do povo. Guilhermino César (1980, p. 30) narra que outro professor gaúcho, João Mendes da Silva (1846-1898), adotou o projeto de Qorpo-Santo em seus trabalhos literários. Mas também foi alvo da “hostilidade risonha dos contemporâneos, que viam nessa preferência ortográfica uma imperdoável excentricidade”. Nem na própria tipografia de Qorpo-Santo os funcionários seguiam as regras.

Qorpo-Santo escreveu, publicou, mas não foi lido pelos seus contemporâneos. E o pouco que foi, não foi o suficiente para lhe garantir notoriedade relevante. De acordo com Aguiar (1975, p. 32), quando os barulhos do primeiro modernismo ressoaram pelo país no ano de 1920, fez eco no Sul e houve quem lembrasse de Qorpo-Santo. Ele chegou a ser mencionado durante o movimento modernista, mas pela “oposição”. Marques (1993, p. 27) menciona:

Qorpo-Santo se tornou bandeira na luta entre “passadistas” e modernistas. Múcio Teixeira, Athos Damasceno Ferreira e Olyntho Sanmartin figuravam entre os primeiros. Entre os modernistas do Rio Grande do Sul, apenas Álvaro Moreira, em seu livro de memórias, *As amargas, não...*, bateria na mesma tecla. Em 1954: “Durante a

revolução contra o passadismo, a ninguém ocorreu dar ao colega de 1880 e de Porto Alegre o título de precursor da poesia moderna. Da poesia e do teatro.”.

Mais antigos, os artigos do “passadista” Roque Callage são de 1925, numa série de três, publicados em 17/18/22 de setembro daquele ano. *A Semana da Arte Moderna* era um evento ainda vivo e o tom do articulista bastante provocador. Em comentários à conferência que Guilherme de Almeida fizera em Porto Alegre, para provar seu repúdio aos eventos modernistas, cita alguns poemas de Qorpo-Santo e reivindica para ele o papel de percussor do futurismo.

De acordo com Kugler (2016, p.175), os autores e artistas desse movimento estavam tão preocupados em refletir na sua produção a inspiração nos modernos da Europa, em estar sob as sombras deles tentando soar o mais brasileiros possível, que um olhar para o próprio passado poderia lhes tirar o gosto da inovação em território tupiniquim. O movimento modernista surgiu com um propósito artístico inovador intencional; Qorpo-Santo apenas surgira do nada.

Com o *status* de “precursor do teatro do absurdo”, Qorpo-Santo passa então a ser considerado um pequeno gênio incompreendido. Mas como alguém pode ser precursor de um teatro que aconteceu independente de um precursor? Cristaldo (2000, p. 5) questiona e provoca:

E se não existissem Jarry, Becket ou Ionesco? Não sendo precursor de qualquer coisa europeia, seria precursor de quê? De nada, e portanto zero à esquerda. E mais uma vez nossos complexos de inferioridade cultural nos fazem curvar a cabeça ante os padrões dalém-mar.

Martin Esslin (1968, p. 21), em *O teatro do absurdo*, define a convenção literária moderna do teatro do absurdo enquanto apresenta e analisa a obra dos principais dramaturgos do gênero:

Filosoficamente, o Absurdo representa a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive, que as contraria frontalmente; [...] Esteticamente, o Absurdo representa uma reação revolucionária contra a camisa-de-força do Realismo; o teatro da sala-de-estar, onde as aparências burguesas eram expostas e destruídas por autores como Ibsen e Checov, não mais serve à nossa experiência, não mais satisfaz intelectualmente.

Os dramaturgos do absurdo compartilharam uma visão pessimista da humanidade que lutava em vão para encontrar um propósito e controlar seu destino. Essa visão era herdeira direta do Existencialismo, como afirma Esslin (1968, p. 23):

Um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos, é também o tema de grande parte da obra de existencialistas como Sartre e Camus. No entanto, esses autores diferem dos do Absurdo num aspecto importantíssimo; apresentam sua noção de irracionalidade da condição humana sob forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto, o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo.

O “movimento” do teatro do absurdo fora muito influenciado pelas atrocidades da Segunda Guerra Mundial, destacando a precariedade da existência humana. Sartre (2005, p. 92) negou a existência de um deus, vendo os seres humanos sem escolha a não ser a de criar seus próprios padrões e código moral na vida, ao invés de aceitar padrões oferecidos pela Igreja, o Estado ou a sociedade. Para Camus (1942, p. 85), a figura lendária de Sísifo foi o protótipo de um herói “absurdo”, condenado pelos deuses a rolar uma rocha no topo de uma montanha eternamente, apenas para que ela voltasse a cair novamente por seu próprio peso. Seria este trabalho repetitivo e inútil de Sísifo uma analogia para a existência sem sentido do homem, uma qualidade vista em muitas personagens e tramas das peças do teatro do absurdo.

A humanidade, na visão do teatro do absurdo, é sem esperança, perplexa e ansiosa, o que reflete nas estruturas lógicas do teatro tradicional. Há pouca ação dramática conforme ela é convencionalmente compreendida nas peças de teatro. As peças do absurdo incluíram tramas ilógicas habitadas por personagens que pareciam fora de harmonia com sua própria existência. Em *Esperando Godot* de Samuel Beckett (2005), um clássico do teatro do absurdo, o enredo é eliminado, e uma qualidade circular atemporal emerge com duas personagens perdidas, passando seus dias esperando, sem qualquer certeza de quem estão esperando ou se ele chegará.

Marinho (2008) em sua dissertação de mestrado intitulada *Santificar o louco ou enlouquecer o santo: loucura e ruptura na dramaturgia de Qorpo-Santo*, dedica um capítulo à comparação entre o teatro do absurdo de Beckett e o texto dramaturgicamente de Qorpo-Santo. Entre as características temáticas e estruturais comparadas em seu texto, Marinho (2008, p. 52) destaca o trabalho com o elemento tempo nas peças de ambos os autores:

O tempo em Qorpo-Santo também não segue a rota esperada por nossa intuição, mas, ao contrário da imobilidade de Beckett, ele está acelerado. O enredo é fragmentado por uma força criadora que não respeita os ditames da cronologia. Personagens mortas podem voltar à cena, seqüências de acontecimentos podem ser interrompidas sem

motivo aparente e retomadas, também sem explicação. O desrespeito à cronologia acentua o caráter insano das personagens [...].

Percebe-se que ambos os autores utilizam a categoria tempo de modo a romper com seu funcionamento tradicional, isto é, linear, progressivo, delimitado e encadeado. Tanto a imobilidade e a estaticidade do tempo em *Esperando Godot* como a dinamicidade temporal em algumas peças de Qorpo-Santo alteram a lógica convencional, rompendo paradigmas e provocando o absurdo. Na peça *Lanterna de fogo* de Qorpo-Santo, a personagem Robespier, que faz alusão à Maximilien de Robespierre, grande articulador da Revolução Francesa, perde-se no tempo das suas recordações e memórias:

Robespier — (*deitado*) Que havia eu de estar pensando agora; eram tantas cousas que não me poderei lembrar de todas! [...] Mas tinha eu em lembrança que era uma belíssima comparação, que fiz, ou um interessante pensamento que concebi; ou uma notável verdade, que descobri, — sobre sementes, árvores; produções naturais e intelectuais, de que agora não tenho a precisa recordação para narrar. [...] Estava com outro pensamento; lembrança; comparação; e não sei que mais nesta imaginação (*bate na cabeça; e salta da cama em ceroulas; enfia um ponche que lhe serve de cobertura e diz*) Pretendo lembrar-me; depois vestirei-me. Ah! Queria lembrar-me; e estou sempre a esquecer-me!... . (QORPO-SANTO, 1980, p. 201).

Robespier narra, ao menos tenta, fatos do passado retirados de sua parca memória e inseridos no redemoinho do tempo indefinido da peça. O tempo se desenrola e se perde nas memórias, falas e ações das personagens, retomam o passado em um presente confuso ansiando pelo futuro.

Dentre as características gerais do teatro do absurdo que dialogam com as peças de Qorpo-Santo, pode-se destacar a forma do drama que enfatiza o absurdo da existência humana utilizando um diálogo disjuncto, repetitivo e sem sentido, ações sem claros propósitos e deliberadamente confusas, enredos e tramas que não possuem desenvolvimento realista ou lógico. Esslin (1968, p. 20) afirma:

“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia” num contexto musical. Donde sua definição de dicionário: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico”. Em linguagem corrente “absurdo” pode querer apenas dizer “ridículo” [...] mas não é nesse sentido que é usada quando falamos do Teatro do Absurdo. Em ensaio sobre Kafka, Ionesco definiu sua concepção do termo da seguinte maneira: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado das suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis”

Seguindo a linha de raciocínio da definição de Ionesco, as peças que são consideradas como teatro do absurdo apresentam o absurdo da condição humana, representada em imagens teatrais concretas. Porém, tais representações variam e divergem para cada autor pertencente ao “movimento” do Absurdo. Uma vez que esses autores não pertencem a nenhum movimento deliberado ou consciente, eles devem ser estudados por suas preocupações individuais, bem como por suas contribuições que levaram Esslin a classificá-los e agrupá-los como teatro do absurdo. Não houve manifestos, conferências, etc. Cada um desenvolveu as suas próprias linhas exclusivas a sua maneira, individual e distintamente. Portanto, é importante ver como Beckett pertence ao teatro do absurdo, como Marinho (2008) faz, e, igualmente importante, como o autor difere dos outros escritores associados a esse movimento.

Se os próprios autores considerados por Esslin como dramaturgos do Absurdo carregavam características estéticas e temáticas que divergiam entre si, não seria, de certa forma, pretensioso demais conferir o papel de precursor do teatro do absurdo para um dramaturgo que produziu e publicou em um contexto e com procedimentos artísticos diferentes deles? Essas comparações entre diferentes pontos estelares possibilitam a evidência das singularidades da constelação de Qorpo-Santo. Assim como Marinho (2008) compara Beckett a Qorpo-Santo, Menna (2014), em sua tese de doutorado intitulada *Qorpo-Santo: a fenomenologia do caos*, dedica o terceiro capítulo à discussão sobre a possível presença do Absurdo na obra de Qorpo-Santo comparando a peça *As Relações naturais* com *Esperando Godot* de Beckett.

No século XX, a partir dos anos 30, segundo Menna (2014, p. 43), surgiram as principais obras capitais de alguns dos mais influentes teóricos da época que formaram a base do teatro do absurdo. Menna (2014, p. 43) aponta que o trabalho desses dramaturgos apresentam certa semelhança e afinidade com alguns procedimentos estéticos utilizados por Qorpo-Santo, e, “em função disso, é possível dizer que legitimam, assim, o resgate e a valorização do autor.” Apesar das semelhanças entre os textos dramáticos de Qorpo-Santo com as características do teatro do absurdo já mencionadas aqui, afirmar que o dramaturgo foi o “criador” do teatro do absurdo seria incoerente. Qorpo-Santo fora tomado pela sua necessidade e impulso incontrolável de escrever, de se confessar em suas peças, logo, não comungava da mesma angústia motivada pela incomunicabilidade e opressão de que sofriam os autores do teatro do absurdo:

Logo, se Qorpo-Santo não elaborou os seus escritos em função de uma concepção metafísica da solidão, como Beckett, por exemplo, pudesse inferir que o fez em razão de impulsos subjetivos, gerados pelas turbulências de sua vida, que moveram sua mente a criar uma *nova* estética, um *novo* modelo teatral que não foi influenciado por vanguarda alguma, mas surgiu, presumimos, em função de uma possível adaptação, de uma transfiguração dos modelos teatrais existentes na sua época. (MENNA, 2014, p. 48).

Até mesmo Aguiar (1975, p. 208), que defende que a estética teatral de Qorpo-Santo condiz com a do teatro do absurdo e o considera precursor da vanguarda, admitiu que há diferença entre o dramaturgo brasileiro e os dramaturgos europeus do teatro do absurdo:

Qorpo-Santo é precursor do Teatro do Absurdo, mas não como o intelectual arguto que, com método e sistema, critica a linguagem e os cacoetes de uma época; mas como o era o bufão, ou bobo da corte, que carregava no corpo deformado e no próprio destino as misérias da comunidade; e a partir delas era capaz de criar e de fazer rir, evocando a alegria, a angústia e a fragilidade do ser.

Carregar traços de uma estética literária que só se configurou como tal um século depois das publicações de Qorpo-Santo não lhe justifica a alcunha de precursor dela. Por isso a escolha da abordagem da leitura constelar para compor a analogia entre os traços do autor com os dessa vanguarda se faz importante para a compreensão da sua produção ambígua e deslocada dos padrões da literatura dramática do século XIX. Qorpo-Santo dramatizou a intrínseca conjuntura humana, e, como conclui Menna (2014, p.57) em sua comparação entre Beckett e Qorpo-Santo, há falta de personagens realistas, enredo linear, espaço e tempo convencionais, colocando em xeque o valor desses elementos. Suas peças “têm a preocupação de expressar a dificuldade de se encontrar sentido num mundo volúvel; fragmentado e sujeito a constantes transformações.” Assumindo esse posicionamento, compreende-se que o teatro de Qorpo-Santo pode ser vanguardista em relação aos outros tantos estilos literários que lhes sucederam, mas tentar lhe encaixar em determinado estilo só limitaria seus textos, pois as variadas possibilidades de comparação ampliam as perspectivas de análise e estudo da sua obra.

Além das características do Absurdo em sua obra, é possível vislumbrar nela elementos que se identificam com o Surrealismo, tarefa essa assumida por Eudeny Fraga (1988) em seu livro *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?* no qual o autor analisa a linguagem e os procedimentos da escrita de Qorpo-Santo delineando as afinidades desta com o Surrealismo. Fraga posiciona-se contra a ideia de Qorpo-Santo ser o precursor do teatro do absurdo:

Beckett, Adamov, Ionesco, Buzzati, Grass, Pinter são escritores altamente intelectualizados, que se servem da linguagem teatral para uma demonstração, no fundo, bastante racional, de algumas verdades que alcançaram. [...] Sua carpintaria e linguagem denunciam a todo momento uma extraordinária capacidade de invenção, um agudo senso de poesia e uma extrema sensibilidade habilmente manipulados por um rígido intelectualismo. (FRAGA, 1988, p. 86-87).

portanto, argumenta que Qorpo-Santo

[E]m princípio, parecia estar preocupado em escrever apenas divertidas comédias de costumes e situações dentro do parâmetros vigentes na época. [...] Seus textos, portanto, nasceram da necessidade de colocar artisticamente, em termos teatrais, alguns tantos temas que lhe pareceram interessantes. Logo, contudo, eles sofrem uma “desregulação de ritmo” e enveredam por outro caminho, e o ato de escrever torna-se um meio em que se expressa o seu automatismo psíquico. [...] Acreditamos não haver prova mais eloqüente de ser a atividade do escritor totalmente automatizada, um “cavalo” de que se servia sua mente desordenada. (FRAGA, 1988, p. 87- 88)

Resumindo, os autores do teatro do absurdo demonstravam em seus textos dramáticos uma incrível habilidade inventiva e uma sensibilidade poética profunda trabalhadas em seu intelectualismo, enquanto Qorpo-Santo seguia os galopes da sua mente desordenada pelo ritmo frenético. O de uma escrita automática.

Fraga analisa a obra de Qorpo-Santo baseado nas características do movimento surrealista. André Breton fundou oficialmente o movimento em 1924 quando escreveu *O manifesto surrealista*. No manifesto, Breton (2004, p. 40) defende a ideia de que o Surrealismo é uma maneira de ser e ver o mundo. De acordo com Breton (2004, p. 40), os artistas surrealistas procuram canalizar o inconsciente como meio para desbloquear o poder da imaginação. Desdenhando do racionalismo e do realismo literário e poderosamente influenciados pela Psicanálise, os surrealistas acreditavam que a mente racional reprimia o poder da imaginação. Eles esperavam que a psique tivesse o poder de revelar as contradições no mundo cotidiano e estimular a revolução.

Breton (2004, p. 12) define o que é Surrealismo com as seguintes palavras:

Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

Segundo Gonçalves (2011, p. 25), o elemento da escrita automática poderia encontrar paralelos com a obra e a condição de vida de Qorpo-Santo, pois a “doença” que o acometera era chamada monomania, “ou seja, mania obsessiva por determinada ideia fixa, compulsão ou pessoa, que em seu específico caso estava ligada à escrita compulsiva”. De acordo com Cohen (2004, p. 39), na literatura podem ser mencionadas tanto experiências empíricas, como a proposta surrealista da escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo e não a construção formal, quanto experiências altamente elaboradas, como a de James Joyce que em *Ulisses*, por exemplo, procura reproduzir o fluxo vital da emoção e do pensamento e narra a epopeia de um cidadão absolutamente comum. Todos os textos de Qorpo-Santo a que se tem acesso hoje parecem “obedecer” a um certo automatismo psíquico, mas não têm rigor lógico ou estrutural.

Marinho (2008, p. 86) dedica um capítulo da sua dissertação para fazer um “inventário” das alterações psicopatológicas que apontavam nos escritos de Qorpo-Santo. Segundo ele, a própria estrutura das peças, a caracterização das personagens e divisão do texto já são uma manifestação do quadro mental do autor:

A relação incorreta de personagens parece estar diretamente ligada à aceleração do pensamento do autor que acabava, durante o desenrolar da trama, “esquecendo-se” de alguns personagens que desejava desenvolver e acabava criando outros não acrescentados à lista inicial, perdidos no torvelinho e atropelados pelo afã de passar rapidamente à escritura da próxima peça. (MARINHO, 2008, p. 87).

A mente desordenada do autor tende para o automatismo psíquico, resultando em uma escrita *nonsense* em meio à estrutura caótica das peças das quais a organicidade é encontrada fora da realidade cotidiana. Breton (2004, p. 13) privilegiava a técnica do automatismo psíquico, pois ela permite uma criação independente de qualquer controle social, moral ou estético. Na prática é difícil esse tipo de criação “nascida do subconsciente”. Fraga (1988, p. 88-89) afirma que com Qorpo-Santo era o contrário, “elas se originam do consciente e quase de imediato abandonam o caminho que lhes havia sido determinado e enveredam pelo universo subterrâneo do escritor.”

Na peça *O hóspede atrevido ou o brilhante escondido*, Qorpo-Santo registra a seguinte observação:

Esta comédia é apenas um borrão que deve passar pelas correções necessárias antes de ser impressa, tanto mais que foi escrita das 11 horas da noite de 30 [de janeiro de 1866], às 3 quando muito da madrugada de 31. (QORPO-SANTO, 1980, p. 291).

Ciente da rapidez impulsiva de sua escrita, Qorpo-Santo assume a necessidade da revisão do seu texto. A sua escrita automática, portanto, pode ser considerada uma composição consciente, como afirma Willer (2008, p. 331) sobre essa possibilidade da escrita automática, usando o exemplo de Fernando Pessoa, em 1914, ao compor *O Guardador de Rebanhos* de uma enfiada só, como se o seu heterônimo Alberto Caeiro houvesse “baixado” nele. Pessoa (1960, p. 712) narra esse episódio súbito de escrita automática:

acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta a tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título – “O Guardador de Rebanhos”.

Nesse fluxo de escrita, o texto não precisa ser composto totalmente por meio da escrita automática, às vezes pode ser uma ideia, um estopim.

Quase toda produção surrealista de dramaturgia foi composta antes do primeiro manifesto e Breton acreditava que essas peças eram conservadoras, não revolucionárias:

a Breton parecia tolo que se insistisse nas táticas do escândalo e naquela teatralidade derisória [...] Esse é o ponto de partida do seu distanciamento que, somado ao projeto de reinvenção da vida alimentado nos primeiros anos do surrealismo, vai implicar numa [...] crescente ojeriza ao teatro e a todos seus aspectos artificiais, para não falar da questão comercial [...]. O teatro, fora das formas escandalosas de choque que já tinham sido testadas e esgotadas, era conservador e não revolucionário. (RAMOS, 2008, p. 386).

Aqui discorda-se do posicionamento de Breton. Se o Surrealismo é tão aberto e nasce em uma concepção constelar, por que não pensar em um teatro surrealista? Mesmo antes dos manifestos do movimento surrealista houve encenações que se encaixariam bem na categoria “espetáculo surrealista”, sem estarem vinculadas “oficialmente” ao movimento. Peças e espetáculos como os de Jarry, Apollinaire e até mesmo Artaud (que será abordado no próximo capítulo), eram espetáculos surrealistas fora do Surrealismo. A perspectiva de um teatro surrealista crescera fora do movimento surrealista. “Na verdade, o que se poderá chamar de espetáculo surrealista é um objeto plenamente localizável na história do teatro no século XX, tanto antes como depois dos marcos históricos do movimento surrealista, mas não contido nele.” (RAMOS, 2008, p. 379).

Esses espetáculos seriam como pontos luminosos dispersos na constelação do Surrealismo. Portanto, dentro da concepção constelar assumida aqui, é possível afirmar que as peças de Qorpo-Santo carregam elementos que poderiam se sustentar como teatro surrealista.

Inclusive o próprio Qorpo-Santo era um autor surrealista, pois viveu como tal, desconhecia o limite entre a arte e a vida, as biografias e descrições das suas “manias” apontam fortemente para isso. A inserção da vida do autor em sua obra é constante intromissão de uma mente que não para. Um espírito surrealista: “O próprio Qorpo-Santo, um excêntrico, conforme se sabe, devia provocar o riso dos seus contemporâneos quando entrava em seu sobrado pelas janelas, utilizando uma escada, em vez de entrar pela porta.” (FARIA, 1998, p. 81).

Qorpo-Santo manipula objetos e situações singelas em suas peças, mas ocupa-se delas de maneira que perturba a “ordem” do universo, como diz Fraga (1988, p. 92), causando estranhamento e recusa do real: “uma preocupação Surrealista”. Fraga (1988, p. 98) acredita que seja evidente a existência de uma atmosfera surrealista nos textos dramáticos de Qorpo-Santo, a presença de humor e derrisão se torna aliada da negação do papel comunicante da linguagem. A linguagem que Qorpo-Santo emprega em suas peças é “quase sempre fática: as personagens tateiam o tempo inteiro, procurando uma comunicação que nunca se estabelece”, na qual o insólito com o banal presentifica-se por meio da escrita automática. E enfatiza a presença forte e constante do autor em suas peças, afirmando que, se o autor dramático se apaga atrás das personagens, com Qorpo-Santo acontece exatamente o contrário: “as personagens não conseguem nunca dissimular a presença poderosa do criador e tornam-se meros autômatos, fantoches desindividualizados.” Suas personagens são projeções de si, e para o Surrealismo a ideia de projeção é muito cara.

As questões, características e elementos do Surrealismo têm proximidade com os textos dramáticos de Qorpo-Santo e perpassam o próprio autor. Mas tanto na comparação com o teatro do Absurdo quanto com o Surrealismo, o que se destaca em Qorpo-Santo é o *nonsense* da sua vida que projeta em suas obras na construção das suas personagens, na questão temporal completamente perdida no enredo:

Qorpo-Santo, se não inventou o teatro do absurdo, construiu – alterando o realismo de sua época, mesclando tragédia e comédia em um texto completamente fragmentado, por exemplo – um modo de o teatro questionar-se por sua natureza própria, modo esse que se aproxima do metateatro desenvolvido, em nível de texto e representação, pelos dramaturgos do absurdo, daí a analogia. Nesse sentido, Campos Leão é de fato um precursor não do teatro do absurdo, mas sim de um teatro *nonsense* que chamou a atenção para a representação teatral propriamente dita. (MENNA, 2014, p. 50).

“É nonsense, sem dúvida, nonsense popular, às vezes quase vulgar [...]” (FRAGA, 1988, p. 104). E esse *nonsense* presente na composição dramática de Qorpo-Santo, assim como outros elementos vinculados a ele, dão pistas iniciais da noção do cruel *nonsense* que se

pretende desenvolver nesse trabalho. Essa noção se desenvolverá apoiada na concepção constelar questionando a linearidade das convenções literárias que não permitem o encaixe da dramaturgia de Qorpo-Santo com a literatura da sua época; na ruptura com essas convenções e na proximidade com o teatro vivo de Artaud.

Difícil contextualizar a dramaturgia de Qorpo-Santo em qualquer época ou corrente estilística. Construiu uma dramaturgia intensamente carregada de transgressões, independentemente se foi ou é considerada como precursora do teatro do Absurdo, ou do Surrealismo. Mas e o questionamento de por que Qorpo-Santo foi tão discriminado e ridicularizado em sua época tendo o reconhecimento da sua obra apenas um século depois do seu início produtivo? Sabe-se que parte da sociedade porto-alegrense oitocentista estava muito aquém de Qorpo-Santo e não o compreendeu, e uma outra parte, capaz de captar o que ele dizia, preferiu não escutá-lo. E Menna (2014, p. 13-14) lembra que se deve

levar em conta também que um público condicionado a determinada convenção tende a receber o impacto de experiências artísticas através de um filtro de normas críticas, pressupostos e coordenadas, que é o resultado natural do adestramento de seu gosto e faculdade de percepção. Esse esquema de valores, altamente eficiente em si, acarreta no entanto apenas resultados impressões incontestavelmente recebidas e os preconceitos críticos que excluem nitidamente a possibilidade de serem sentidas tais impressões.

O que reforça a importância de se optar por uma abordagem constelar da história da literatura para se dedicar ao estudo de um autor que esteve às margens do que se produzia no seu tempo. Isso que permite questionar o contexto em que estava inserido, renovando sua fortuna crítica ao compará-lo com produções similares às suas, distantes no tempo da execução, mas próximas ao seu discurso.

Qorpo-Santo compôs, no ano de 1866, em um jato fervoroso de escrita, as suas dezessete comédias a que hoje se tem acesso. Elas estão disponíveis no volume IV da sua Enciclopédia, e uma delas, *Uma pitada de rapé*, está incompleta. De acordo com as datas em que o autor as compôs, elas se organizam dessa maneira:

- 1 – *O hóspede atrevido ou o brilhante escondido* (31/01/1866);
- 2 – *A impossibilidade de santificação ou a santificação transformada* (12/02/1866);
- 3 – *O marinheiro escritor* (16/02/1886);
- 4 – *Dous irmãos* (24/02/1886);
- 5 – *Duas páginas em branco* (05/05/1886);
- 6 – *Mateus e Mateusa* (12/05/1886);

- 7 – *As relações naturais* (14/05/1886)
- 8 – *Hoje sou um; e amanhã sou outro* (15/05/1886);
- 9 – *Eu sou vida; eu não sou morte* (16/05/1886);
- 10 – *A separação de dois esposos* (18/05/1886);
- 11 – *O marido extremoso ou o pai cuidadoso* (24/05/1886);
- 12 – *Um credor da fazenda nacional* (26/27/1886);
- 13 – *Um assovio* (06/06/1886);
- 14 – *Certa entidade em busca de outra* (10/06/1886);
- 15 – *Lanterna de fogo* (10/06/1886);
- 16 – *Um parto* (16/06/1886);
- 17 – *Uma pitada de rapé* (sem data).

As comédias são curtas, de enredos confusos com ênfase em relações familiares e figuras femininas. Algumas de suas personagens mudam de nome no decorrer das peças sem aviso. Essas personagens com identidades flexíveis são caracterizadas por Fraga (1988, p. 63) como “visões de sonho, embuçados, que surgem e desaparecem sem deixar maiores rastros, e algumas vezes poderiam até ser eliminadas.” De acordo com o autor, é nisso que reside a essência da graça dos textos de Qorpo-Santo, saindo por completo do alcance da lógica, pisando em “territórios imprevistos e misteriosos”. Entre as dezessete peças do autor, as que são citadas no capítulo III são peças nas quais as categorias estudadas nesse capítulo – ruptura com a forma do drama absoluto, performatividade, teatralidade e singularidades – são evidentes.

Para finalizar o *qorpus* dramático deste capítulo, as palavras do homem que trouxe Qorpo-Santo para o século atual, fazendo uma imensa contribuição à cultura brasileira e universal. Ao responder a uma pergunta de Cristaldo sobre o que o levou a procurar Qorpo-Santo, Aníbal Damasceno resume o que o dramaturgo tem de essencial e que lhe confere um espaço digno na história da literatura brasileira:

Tudo cabe dizer de Qorpo-Santo. Dêem-no como genial ou louco, deve-se, no entanto, ressaltar primeiro a sua essencial qualidade, a qual tem muito maior importância do que quer que se lhe aponte: singularidade. Só depois, conforme pode vir a pedir o caso pronunciem-se teatrólogos e psiquiatras. Nunca antes. Porque o singular, sob pena de não o ser, é, por excelência, o inconceituável – uma categoria a parte, que resvala às mais argutas especulações. (DAMASCENO, apud CRISTALDO, 2000, p. 11-12).

2 CONCEITOS ARTAUDIANOS

O contato com o Surrealismo, suas experiências com o cinema, a descoberta do teatro Oriental e do patrimônio do antigo teatro, contribuíram para a gestação teatral projetada por Artaud. Como afirma Esslin (1978, p. 14), com sua lucidez excepcional, o próprio Artaud jamais pôs em dúvida que seu impacto como artista dependia da própria capacidade de encarnar mistério e arte em sua personalidade: “Onde outros buscam criar obras de arte, eu não aspiro senão mostrar meu espírito... Não concebo uma obra de arte dissociada da vida” (ARTAUD, 2006b, p. 49). Quer trazer a poesia para o espaço, para o corpo. Não é só o espaço físico, é a imagem, é a própria experiência, a própria vivência. Ainda em Esslin (1978, p. 14), qualquer tentativa de apresentar ou compreender Artaud deve ter como ponto de partida a sua vida. Para entender melhor o conteúdo, questões e escopo do seu pensamento, espaço e imagem, é conveniente analisar esses elementos, a sobrevivência do artista, originalmente força criativa de Antonin Artaud.

Segundo Esslin (1978, p.15), Artaud foi apresentado aos surrealistas por André Masson. A partir de outubro de 1924, ele começou a participar ativamente do movimento surrealista: colaborou em periódicos como *La Révolution Surrealiste* e *Disque Vert* e, em janeiro de 1925, tornou-se diretor do Bureau Surrealiste de Recherches. Chegou a ser designado coordenador do terceiro volume de *La Révolution Surrealiste*. Mas por necessidades financeiras, Artaud precisou continuar com a sua carreira no cinema. Na edição da *Nouvelle Revue Française* de novembro de 1926, foi publicado o *Primeiro Manifesto do Teatro Alfred Jarry*, que já continha muitas ideias desenvolvidas posteriormente por Artaud sobre um teatro da crueldade: “Se o teatro não é apenas um jogo, se é uma realidade genuína, por que meios poderemos dar-lhe aquele status de realidade, fazer de cada performance uma espécie de evento? Eis o problema que nos cabe solucionar” (ARTAUD, 2006, p. 11).

A isto que queremos chegar: a que, em cada representação, assumamos um grave risco; a que todo interesse do nosso esforço resida em sua seriedade. Não é à mente ou aos sentidos de nossa plateia que nos dirigimos, mas à sua existência como um todo. À deles e à nossa. [...] que a plateia vá ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. (ARTAUD, 2006a, p. 13-15).

De acordo com Esslin (1978, p. 30), os preparativos de Artaud para o *Primeiro Manifesto do Teatro Alfred Jarry* o colocaram em conflito com os surrealistas. Artaud chegara a receber uma carta insolente de Breton sobre seu envolvimento com o colega Vitrac,

chegando a exigir que rompesse com ele. Ao tornar-se mais estreita a ligação de Artaud com Vitrac, os surrealistas começaram a censurar o seu suposto comercialismo ao continuar a aparecer como ator de cinema e tentar lançar empresa teatral própria. Esslin (1978, p. 30) afirma que quando Breton e seus seguidores resolveram converter a revolução puramente literária em política e anunciaram sua adesão coletiva ao Partido Comunista, o rompimento tornou-se inevitável.

Artaud foi, provavelmente, uma das mais brilhantes encarnações do espírito de revolta que causou, depois da guerra, o nascimento de movimentos literários, como o Surrealismo. Podemos dizer que Artaud, mesmo tendo sido “expulso” do movimento surrealista, não representou a estética surrealista, mas sim, a atitude surrealista. Assim como Qorpo-Santo, Artaud possuía um espírito surrealista:

[e]le define e radicaliza seu teatro exatamente na encruzilhada em que se separa do movimento [...]. É para ser surrealista contra o surrealismo que Artaud encena as principais produções do Théâtre Alfred Jarry, aquelas que se tornariam a melhor expressão dos anseios cênicos dos surrealistas. (RAMOS, 2008, p. 379 – 380).

Considerá-lo um dos mais importantes modelos da percepção de mundo surrealista, mesmo depois de ter rompido com o movimento, chama a atenção para o aspecto sincrônico dessa afirmação, de certa forma, em um olhar que se encaixa na concepção constelar utilizada aqui para enriquecer a leitura do Surrealismo.

Artaud (2006a, p. 2) define a cultura como uma força, como um conjunto de ideias “cuja força viva é idêntica à da fome”. A ideia era alcançar, tocar o espectador a destruir, agindo sobre seus nervos, a sua consistência artificial, e, geralmente, por Artaud chamada “virtude do riso descontrolado”, mas o riso de indignação, o riso rasgado. Os surrealistas, especialmente Breton (como mencionado no capítulo anterior), proclamaram repetidamente suas desconfianças para com o teatro em sua forma tradicional. Artaud proclamou um espetáculo que abordava a sua própria sensação, a propriocepção antes de aplicar a racionalidade. Esta ideia de espetáculo completo, música combinando dança e poesia, Artaud endossou antes de conhecer o teatro balinês: “Praticamente, queremos ressuscitar uma ideia do espetáculo total, em que o teatro saiba retomar ao cinema, ao espetáculo de variedades, ao circo e à própria vida aquilo que sempre lhe pertenceu.” (ARTAUD, 2006a, p.98).

Artaud acreditava que o problema da língua seria o problema central no teatro do Ocidente. Afirmava que a linguagem é desviada da sua função primária e utilizada apenas para designar abstrações da mente, separando palavra da realidade. Esta separação entre a

palavra e a coisa é especialmente marcada com a transição do oral para o escrito, como afirma Foucault (2000, p. 64-65) em *As palavras e as coisas*:

a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira.

O Surrealismo almejou restaurar a força perdida da linguagem: “[a] linguagem foi concedida ao homem para fazer dela um uso surrealista”, afirma Andre Breton (2004, p. 44) no *Manifesto do Surrealismo*. Esta prática é trazer a linguagem para expressar o inexprimível, uma espécie de além dos sentidos, para usá-la de modo novo, portanto, dar a estes componentes da linguagem a possibilidade de realizações físicas.

Breton fala de uma “alquimia verbal”, ele destaca a contribuição do Surrealismo para estabelecer que o pensamento finalmente pode sucumbir sob o pensável. A alquimia da palavra pode ser expressa por escrito ou por meio da metafísica das palavras e gestos, o que Artaud chama para o teatro. Em *O teatro alquímico*, Artaud (2006a, p. 49), usa a analogia de que, tal como a alquimia, o princípio do teatro influencia no reino físico:

[...] o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, permite realmente a produção de ouro. Mas entre o teatro e a alquimia há ainda uma semelhança maior e que metafisicamente leva muito mais longe. É que tanto a alquimia quanto o teatro são artes por assim dizer virtuais e que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade.

A escrita automática surrealista revelou a existência de uma escrita que vai além dela. No teatro, o diálogo coerente caracteriza a lógica. A linguagem dos sinais, da pantomima, dos gestos que não são transcrição de palavras, de frases e de objetos, são a apresentação das “forças essenciais” da linguagem. Artaud destruiu a cena clássica e todos os elementos do espetáculo que fazem do espectador uma testemunha, alguém que parece distante sem tornar-se parte; ele quebrou a linguagem do drama puro, rompeu com sua linearidade, a voltou contra si mesma, esqueceu seu uso comum, por meio da sua capacidade de se transformar em encantamento. Artaud (2006a, p.36) afirma que a cena é um lugar físico e concreto, pede para

ser preenchido por sua linguagem concreta. Artaud expande o verbo em tudo o que é linguagem gestual. A linguagem verbal, para ele, tem o seu significado por sua enunciação no espaço.

Em *O teatro e seu duplo*, Artaud condena o teatro ocidental tradicional em favor de um novo teatro. A combinação simultânea desta convicção contra o teatro tradicional e a defesa de um novo teatro é a base de *O teatro e seu duplo*. Artaud foi influenciado por algumas culturas estrangeiras, entre elas a mexicana e a balinesa. Ele critica constantemente o teatro ocidental, enquanto elogia o teatro oriental. Se olharmos para outras culturas (particularmente do Oriente) e para o passado antigo da tradição ocidental, a resposta estará sempre ao lado de um modelo de cultura que permaneceu próximo da sua origem, de uma cultura que se utiliza de mitos e ritos. A atração de Artaud pela cultura do Oriente não é nova. Os surrealistas, como Breton, já estavam na divisão fundamental, de acordo com Artaud, entre o pensamento oriental e pensamento ocidental. Em nome de todo o movimento, segundo Esslin (1978, p. 28), Artaud escreveu no terceiro volume da revista *La Revolution Surrealiste* cartas ao Papa e aos reitores de universidades da Europa, rejeitando tanto o cristianismo quanto a lógica ocidental; eram seguidas de cartas a Dalai Lama e às escolas budistas, concitando-os a colaborar na eliminação dos usos ocidentais: “Ensinaí-nos, ó Lama, a levitação material do corpo e como nos livrarmos da prisão à terra” (ARTAUD, 2006b, p. 340).

A oposição com o teatro ocidental aparece em seus primeiros escritos: “O que queremos é romper com o teatro considerado um gênero separado da vida, e trazer à luz essa velha ideia, basicamente, sempre alcançando o espetáculo completo” (ARTAUD, 2006, p. 13). Para Artaud (2006a, p. 77),

[c]ompreende-se portanto que o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir.

Do teatro de Bali, Artaud empresta o significado, a magia das chamadas culturas primitivas, que o fascinam. A identificação total entre o corpo e a peça teatral, respiração e pensamento, natureza e cultura. Artaud começa *O teatro e seu duplo* falando sobre cultura da palavra, antes de falar de teatro. A arte representativa da realidade é o oposto do que Artaud (2006, p. 75) sonhou ao teatro, “[p]ara nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída;

[...] e se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da ideia do texto realizado”. O que preocupa Artaud é a reconquista da unidade. No campo do teatro, este desejo é expresso pela busca de uma linguagem capaz de revitalizar a palavra e vivificar o corpo.

Para Artaud (2006a, p. 36), a cena toma novas formas e se desenvolve de acordo com a sua linguagem concreta:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 2006, p. 36).

Porque o teatro é a arte que faz entrar no visível e comunica com sinais puros e físicos sobre os espectadores. Essa é a impressão que Artaud (2006a, p. 60) mantém do teatro de Bali quando ele fala sobre sua “[...] intelectualidade admirável que se sente crepitar em toda a trama cerrada e sutil dos gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, [...] tudo acontece como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito!”

Uma nova linguagem teatral nasce, ela restaura o corpo e encontra seu reino em tudo que é real. *O teatro e seu duplo*, mais do que a soma de novos princípios, em vez de uma aula de teatro, é uma crítica sistemática que acusa a história teatral do Ocidente. E então, para Artaud, o Ocidente perdeu a base e justificação de todos os seus valores. Devemos reconhecer que, no Ocidente, a palavra tem precedência sobre todas formas de expressão como a pintura ou a música. Artaud (2006a, p. 75) questiona “[co]mo é que no teatro [...] [do] Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo [...] [é] deixado em segundo plano?”. E afirma que “[o] diálogo - coisa escrita e falada - não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; a prova é que nos manuais de história literária reserva-se um lugar para o teatro considerado como ramo acessório da história da linguagem articulada” (ARTAUD, 2006a, p. 76).

Para Artaud (2006a, p. 137) “o verdadeiro objetivo do teatro [é] traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” Os temas do teatro da crueldade são, segundo Artaud (2006a, p. 144), universais e devem ser capazes de responder à agitação e à ansiedade do século XX. Com efeito, deve

tocar o espectador, perturbá-lo metafisicamente. Ele ressalta que a crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão (ARTAUD, 2006a, p. 118). A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel. E isto está se materializando nessa noção suprema de que o teatro pode recuperar o seu âmbito de aplicação universal e eficaz. A crueldade sombria e violenta está presente e viva. Como afirma Artaud (2006a, p. 118), “[d]o ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. A sequência das coisas imutáveis é necessariamente cruel.”

2.1 POR UM TEATRO RITUAL E O TEATRO DA CRUELDADE

Artaud (2006a, p. 127) diz em uma carta a Jean Paulhan em vinte e cinco de janeiro de 1936: “[...] Eu creio ter achado o título conveniente para meu livro. O Teatro e seu Duplo, pois se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro [...]”. Virmaux (1970, p. 45) oferece uma explicação do significado para Artaud da noção do *duplo*: “Artaud define o teatro, tal qual como ele o encara, por meio de [...] metáforas sugestivas”. Artaud evoca o termo duplo não como um mero reflexo da realidade, ele nega a aparência imitativa do teatro: “[...] o teatro deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica [...]” (ARTAUD, 2006a, p. 49). Assim, “[...] entre a vida e o teatro já não haverá uma separação nítida [...]” (ARTAUD, 2006a, p. 147). A arte não seria uma imitação da vida, e sim a vida imitaria um princípio transcendente com o qual a arte comunica. Assim aparece a complexidade em Artaud. A forma mais ingênua do teatro não seria a *mimesis*? Se o teatro não é uma simples representação da realidade, então como os espectadores são perpassados pela performance? A reflexão sobre esses questionamentos podem surgir da comparação entre o teatro ocidental e o oriental feita por Artaud (2006a, p. 75).

As proposições de Artaud para o teatro em *O teatro e seu duplo* funcionam como um impulso ao teatro ocidental a favor de uma revolução dos palcos capaz de abalar o espectador. No estudo aqui desenvolvido sobre essas proposições em Artaud, optou-se por não ser exaustivo ao apresentar uma visão retrospectiva da sua concepção global da arte teatral.

Preferiu-se delinear o duplo em Artaud com o toque desse “impulso” ao novo, ao “ritual”. Portanto, faz-se necessário apresentar e discutir um pouco desse duplo desenvolvido por Artaud com foco na *Crueldade*.

Artaud, por meio do seu trabalho em *O teatro e seu duplo*, nutre o objetivo de reviver o teatro, reformulá-lo completamente, recuperar as fontes sagradas enraizadas no coração da arte e do ato dramático. Deve notar-se que o tema do *duplo* está frequentemente associado com o termo espectro, fantasma ou da reflexão de espelho, do eco. O *duplo* em Artaud refere-se a um reino misterioso, formidável, como confirmado pela definição proposta no Teatro alquímico:

o teatro deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas. (ARTAUD, 2006a, p. 49, 50).

O *duplo* não seria apenas manifestação de uma visão dualista do universo no teatro, mas está incorporada nele, como é manifestado no *O teatro e seu duplo* por meio da peste, da alquimia, da metafísica, da pintura, da crueldade, que não são apenas alegorias do teatro, mas a sua verdadeira face.

A peste como espetáculo oferece uma visão da desagregação da sociedade, uma proliferação de delícias e absurdos. Os distúrbios da peste podem ser equiparados aos distúrbios da vida, como eles se incorporam ao palco para descarregar na sensibilidade do espectador. Artaud compara o teatro à peste para abordar a ideia de que, quando um homem está à beira da morte revela sua verdadeira natureza. O homem é revelado em sua expressão mais simples. Artaud formula comparando-o assim:

O estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade. Tudo no aspecto físico do ator, assim como no do pestífero, mostra que a vida reagiu ao paroxismo e, no entanto, nada aconteceu. (ARTAUD, 2006a, p. 20).

Este trecho mostra o ator em suas tensões e jogos com as forças cósmicas quando o homem é trazido de volta para suas fontes. Este paralelo que Artaud traçou, procura restaurar a dimensão sagrada para o teatro e transportar os espectadores a um segundo estado. Artaud estava interessado na relação entre o espectador e o espetáculo. Ele queria evitar que essa

distância criasse uma forma de superioridade que não permitisse ao espectador mergulhar na dinâmica e de avançar para este segundo estado. Como afirma Artaud (2006a, p. 28), o teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. O teatro, como a peste, dispara dentro de nós uma batalha particularmente violenta contra a ordem estabelecida que continua a ser virtual.

Artaud inovou em várias propostas para o teatro; ele queria sair dos moldes clássicos integrando completamente a cena de modo que os espectadores pudessem assistir ao espetáculo ao seu redor. Ele propôs o uso de bonecos de grandes dimensões que ele tinha visto no teatro Oriental para criar fortes impressões sobre o espectador, tudo em um palco sem cenário, onde o conjunto de atores resulta em um gesto matemático e em voz sem palavras. Estes faziam parte da obra de Artaud harmonizando com o questionamento dele com base no teatro e sua própria linguagem. Eles serviram como impulso para a sua investigação lançando suas ideias metafísicas no palco. No entanto, com o passar do tempo, os conflitos pessoais do autor evoluem, e o teatro já não significa apenas as manifestações da sua luta interna, mas torna-se um conflito metafísico. Uma vez convencido de que é um prisioneiro das suas forças externas, o teatro se torna um modo de expor sua dor pessoal com veemência obsessiva. Assim, torna-se o teatro uma ferramenta que lhe permite escapar de sua introspecção, sua fuga e isolamento expostos em *O teatro e seu duplo*.

Junto ao *teatro da crueldade* nasce o novo homem no espaço da cena, que corresponde, de acordo com Artaud (2006a, p. 167), a uma espécie de anarquia fervilhante, uma desagregação integral do real pela poesia. A cena deve recuperar a sua ancestral funcionalidade como ontológico despertar da consciência e exercer o papel de curador de arte, recriando o homem.

Retomando a explicação de Virmaux a respeito de como Artaud encara o teatro por meio de metáforas sugestivas, neste sentido, a peste, a alquimia, a metafísica e a crueldade sugerem metáforas e matéria-prima para um mundo teatral que Artaud queria construir, cheio de analogias e correspondências com a vida, e não meras idealizações, que, ainda em Virmaux (1970, p. 45), vem ao encontro da tese tradicional segundo a qual Artaud é bem menos um teórico do que um autor do teatro. Ele queria causar o caos da anarquia na unidade cênica, a construção como o meio para a destruição de todos os tipos de obstruções, postular por meio do *teatro da crueldade* o que o Surrealismo não conseguiu realizar na vida. No entanto, o novo teatro também necessitava de espaços novos e impuros, e não dos espaços tradicionais

da arte convencional. Com isso Artaud buscava a integração do espectador com o acontecimento teatral, sua participação no ritual do teatro por meio da dimensão espacial da performance capaz de gerar as tensões do *teatro da crueldade*.

No Primeiro Manifesto sobre o teatro e crueldade, Artaud (2006a, p. 101) escreveu sobre o que deve ser mudado na cena para que ela pudesse se mover de acordo com as necessidades da ação. Os espaços dos espetáculos obedecem à necessidade de gerar fortes, sagradas e violentas tensões que são necessárias à crueldade. Assim, em 1932, no Primeiro Manifesto sobre teatro da crueldade:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do Alto Tibete. (ARTAUD, 2006a, p. 110)

Portanto, a integração entre plateia/ palco e peça, corresponde aos “requisitos” do teatro da crueldade, de acordo com os tipos de Breyer (2008, p.117) resultam de uma osmose entre espaços ou que o formato circular favorece o caráter ritual da peça e a participação do público. Assim, o espectador pode estar no centro da própria representação e o espetáculo se desdobra ao seu redor, e é assim que Artaud (2006a, p. 147) idealizou também quando escreveu que “E, assim como não haverá intervalo, nem lugar desocupado no espaço, não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador.”

Outra questão constantemente abordada por Artaud no que se refere à inovação no teatro, é a linguagem teatral. Seu posicionamento contra as manifestações limitadas da linguagem no teatro aparece no prefácio de *O teatro e seu duplo*: “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro” (ARTAUD, 2006a, p. 8). Segundo Artaud (2006a, p. 35), tudo o que é especificamente teatral é tudo que não está contido no diálogo. A linguagem articulada em diálogos, a palavra como define Artaud, limita e suprime o teatro:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é

verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 2006a, p. 36).

Uma linguagem que satisfaça os sentidos, uma poesia que não se limite à palavra articulada, mas que seja espacial, que ocupe espaço e cena além dos diálogos. Artaud resume a característica do teatro ocidental à supremacia da palavra: “Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída; [...]” (ARTAUD, 2006a, p. 75). O limite do teatro ocidental consiste nessa dependência excessiva do discurso. Por que então o discurso limita o teatro? Jacques Derrida (1995, p. 149 - 177) analisa precisamente as ideias de Artaud em seu trabalho *O Teatro da crueldade e o fechamento da representação*. Ele lista os temas que são “infiéis” para o teatro da crueldade e acredita que a profunda essência do projeto de teatro de Artaud seja apagar a repetição em geral: “A repetição era para ele o mal e poderíamos sem dúvida organizar toda uma leitura dos seus textos em torno deste centro.” (DERRIDA, 1995, p. 170). Um dos temas que vai contra a proposta do teatro da crueldade listado por Derrida é específico sobre o uso da palavra:

[...] todo o teatro que privilegie a palavra ou melhor o verbo, todo o teatro de palavras, mesmo se esse privilégio se torna o de uma palavra que se destrói a si própria, voltando a ser gesto ou repetição desesperada, relação negativa da palavra consigo mesma, nihilismo teatral, o que ainda se denomina teatro do absurdo. Não apenas um tal teatro seria consumido de palavra e não destruiria o funcionamento da cena clássica, como não seria, no sentido em que Artaud o entendia (e certamente Nietzsche), afirmação; (DERRIDA, 1995, p. 167).

Mas a palavra já contém um caráter de repetição, visto que ela pertence ao sistema de uma língua na qual o significado deve ser reconhecível e permanecer idêntico ou no máximo estável. A recusa da repetição no teatro é necessária, pois, segundo o teatro proposto por Artaud, ele deve renascer pela palavra. A atitude de Artaud contra a palavra também aparece em seu julgamento da escrita. Segundo Artaud (2006a, p. 36), “[o] diálogo - coisa escrita e falada - não pertence especificamente à cena, pertence ao livro”, “[...]o teatro, arte independente e autônoma, para ressuscitar ou simplesmente para viver, deve marcar bem o que o distingue do texto, da palavra pura, da literatura e de todos os outros meios escritos e fixos.” (ARTAUD, 2006a, p. 124). O processo de escrita é sobre a fixação do texto; para Artaud, a essência do teatro reside no espaço propício ao movimento. A escrita bloqueia o espírito do texto. Uma vez que a ideia é escrita no papel, ela pode persistir em um lugar que também está a cena. Artaud procurou um modelo de linguagem apropriada para o teatro que

difere da supremacia da palavra escrita no teatro Oriental. Os olhos de Artaud voltavam-se para a possibilidade de um teatro que estaria fora do texto:

Essa ideia da supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto. (ARTAUD, 2006a, p. 77).

A linguagem do teatro oriental oferece a possibilidade de criar um novo sistema que não pertence ao do discurso verbal, que ocorre somente no palco. Artaud aprecia a eficiência física do “espírito” no teatro oriental. A linguagem física é composta por duas formas de expressão: visual e auditiva.

A forma visual contra a escrita em cena é o gesto e o sinal. Sem trazer a palavra para o palco, os atores têm que ser expressar através de seus corpos:

A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. (ARTAUD, 2006a, p. 129).

Artaud confronta esse “impasse” em sua tentativa de transformar a palavra para que ela possa expressar mais. O gesto lhe ofereceu um novo caminho. Como afirma acima, “a gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada”, o gesto carrega uma linguagem com as regras por serem descobertas ou postuladas:

Uma forma dessa poesia no espaço [...] pertence à linguagem através dos signos. E me deixarão falar um instante, espero, deste outro aspecto da linguagem teatral pura, que escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico tal como existem ainda em certas pantomimas não pervertidas. (ARTAUD, 2006a, p. 38).

O signo é sempre uma representação de algo. Se o signo é válido, já implica uma natureza representativa. Mas a noção de sinal para Artaud não é sobre a representação, é sobre a vivificação, experimentação. Atraído pelo teatro balinês, Artaud aprecia os corpos dos atores como um signo: “[e]sse espetáculo nos oferece uma maravilhosa composição de imagens cênicas puras, para cuja compreensão toda uma nova linguagem parece ter sido

inventada [...] os atores com suas roupas compõem verdadeiros hieróglifos que vivem e se movem” (ARTAUD, 2006a, p. 64). No teatro da crueldade (Primeiro Manifesto) afirma: “[t]endo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos [...]” (ARTAUD, 2006a, p. 102). No Segundo Manifesto: “E pode-se dizer que o espírito dos mais antigos hieróglifos presidirá a criação dessa linguagem teatral pura.” (ARTAUD, 2006a, p. 146). A escrita hieroglífica possibilita que o espectador possa inferir camadas de signos, de experiência, de trocas, de acordo com o seu sistema de códigos.

A forma auditiva é oposta à palavra; é encantamento. Sem esquecer que Artaud considera a linguagem articulada como “não dramática”. Deve-se notar aqui dois aspectos da linguagem falada: o som e o significado. A entonação enfatiza um determinado uso da voz que insiste em seu aspecto de som: “Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada.” (ARTAUD, 2006a, p. 101). A entonação desenvolve a musicalidade da língua a partir de uma pronúncia independentemente do significado concreto das palavras. O encantamento é ainda um outro uso das palavras para Artaud:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento. (ARTAUD, 2006a, p. 46 - 47).

Artaud intenciona usar a linguagem para expressar o que ela não expressa habitualmente. O encantamento é um trabalho de expressão que age vigorosamente com a emoção. O encantamento não é dirigido à mente, mas à sensibilidade: “[...] com um sentido totalmente oriental da expressão, essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. [...] Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz.” (ARTAUDa, 2006, p. 103).

O gesto, a entonação e o encantamento são tentativas contra a escrita, contra a palavra. Ele respeita a palavra escrita, o que ele não quer é a palavra da organização, do organismo, do que está posto, velho e empoeirado no livro, ele quer essa palavra renovada, viva, uma voz na

ação, na cena do espaço teatral. Mas se o teatro se constitui a partir de elementos sem sentido, ele se degrada em um lugar absurdo. Este não é o teatro livre que Artaud defende. Ele não aceita um teatro que não conte com a função do espírito. Ele ainda acusa a criação fácil, feita a partir do inconsciente ou do acaso.

O teatro ritual defendido por Artaud é feito a partir de elementos como gestos, gritos, entonação e encantamento. O teatro ritual tem a sua essência na *mise-en-scène*, “as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento” (ARTAUD, 2006a, p. 45- 46). A linguagem desse teatro evita a palavra para construir um espaço autônomo da linguagem, um espaço que contém apenas os elementos teatrais, como a afirmação de Derrida (1995, p. 161), “é o espaço confinado da representação original.” O teatro de Artaud encontra a sua especificidade neste espaço confinado, no qual a palavra é transformada em linguagem, em teatro ritual, e começa a criar o seu próprio sentido, que é significativo uma vez por todas.

Deixemos aos peões a crítica de textos, aos estetas a crítica de formas e reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes. (ARTAUD, 2006a, p. 84 - 85).

A ideia de um teatro que vive apenas uma vez. Na sua realização o teatro oferece a sua destruição, uma vez que, como Artaud escreveu, “toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada”. Assim que a palavra nasce ela vai para a morte. O primeiro manifesto de Artaud (2006a, p. 8) é “romper a linguagem para tocar na vida”, juntamente com esta tentativa, espere a morte. Artaud (2006b, p. 194) refere-se à coexistência de vida e morte no espaço: “cultura no espaço significa cultivar um espírito que nunca deixa de respirar e sentir-se vivo no espaço, e chama o corpo do espaço a ele como os mesmos objetos do seu pensamento, como um espírito que está no meio do espaço”. Neste contexto, a cultura é idêntica ao teatro, como afirma Artaud (2006b, p. 195) sobre o movimento de ida e volta entre a vida e a morte: “a cultura é um movimento do espírito que vai do vazio para as formas, e suas formas se encaixam no vazio, no vácuo da morte. Sendo cultivada queimando formas para ganhar a vida. É aprender a ficar de pé no movimento incessante de formas que são sucessivamente destruídas”.

O teatro, como cultura, é um espaço onde reside a destruição sucessiva. O teatro morre e renasce. A Crueldade está em não repetir, o teatro deve renascer diariamente, vivificar.

Após essa destruição, o que permanece no palco? Nada. O termo ritual, primitivo, sugere que nada sobra. Artaud (2006a, p. 28, 29), ao comparar o teatro com a peste, considera que “a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição”. Na última etapa da peste, há uma “purificação”, que só pode ser criada por meio da morte, por sua “destruição”. Como na comparação do teatro com a alquimia: “A operação teatral de fazer ouro [...] evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe [...]” (ARTAUD, 2006a, p. 53). A “pureza” do teatro mostra um ponto extremo além do qual não há nada, o último ponto entre a vida e a morte, preservação e destruição.

3 POSSÍVEIS CONVERGÊNCIAS ENTRE QORPO-SANTO E ANTONIN ARTAUD

A dramaturgia de Qorpo-Santo propõe ao seu leitor o exercício de pensar, como diz Esslin (1968, p. 20), refletir sobre a falta de sentido da condição humana. Com seu teatro colocava a língua à margem das suas eloquências, produzindo discursos que desprezam os ornamentados enfeites verbais comuns ao teatro de sua época; propunha quebras, cisões na literatura que era produzida no Brasil no século XIX, a qual bebia diretamente na fonte da literatura europeia mesclada com temáticas das nossas raízes.

Qorpo-Santo, em sua incansável produção intuitiva, não esperava compreensão: “As minhas peças quazi só eu as entendo. Tantas foram as inutilidades por mim suprimidas. Acho porém cêdo para que desde já se faça tanto.” (QORPO-SANTO, 1877, p. 23). O “decalque” das situações da sociedade porto-alegrense retratadas em suas peças passava pelo seu afinado senso crítico, traduziam-se em linguagem direta, mas que passava longe do teatro clássico e sua sólida estrutura fixada em tempos lineares, personagens completas e diálogos lógicos que constituíam enredos com ações conclusas; ia além.

As possíveis convergências entre as características da dramaturgia de Qorpo-Santo e o teatro de Artaud foram divididas em dois tópicos para compor este capítulo analítico da dissertação: o primeiro analisa como as peças de Qorpo-Santo desconstroem o modelo da dramática pura (ROSENFELD, 2006) ou drama absoluto (SZONDI, 2001), comparando com o rompimento de Artaud com qualquer noção de mimese do drama puro. Ainda no primeiro tópico, aborda-se a presença da performatividade e da teatralidade como elementos intrínsecos à composição dramatúrgica de Qorpo-Santo, apontando as possíveis aproximações com a performance em Artaud e as divergências em relação à teatralidade desconstruída em pelo poeta e dramaturgo francês. O segundo tópico abordará as singularidades da dramaturgia de Qorpo-Santo, demonstrando o que há de original, específico e renovador em suas peças, definindo esse teatro singular de Qorpo-Santo como cruel *nonsense*.

3.1 A ruptura com o drama absoluto ou dramática pura

As características ontológicas dos gêneros literários originalmente são formalizadas, classificadas e discutidas na *República* de Platão (1965) e na *Poética* de Aristóteles (1993). Em suma, Platão argumenta sobre a poesia, alegando que os poetas compõem sob inspiração, não usando a razão e que a poesia é ignorante sobre o que ensina, e assim ensina as coisas erradas. A poesia é *mimesis*, então não participa do “realmente real, do mundo das Formas”

(PLATÃO, 1965, p. 54). Desse modo, a poesia é lançada fora da República imaginada por Platão, uma vez que o irracional não pode ser permitido em seu estado utópico, filosófico. Platão levantou a questão de por que as representações de pessoas que sofrem é uma experiência prazerosa para o público, além disso, ele claramente ligou isto ao lado irracional de seu ser, colocando assim no contexto da antiga discussão entre poesia e filosofia. Mas ao mesmo tempo Platão emite um desafio àqueles que se importariam em argumentar para encontrar um lugar legítimo para a poesia no estado filosófico:

Sócrates: - Permitiremos até que os seus defensores que não são poetas, mas que amam a poesia, falem por ela em prosa e nos demonstrem que não é apenas agradável, mas também útil, ao governo dos Estados e à vida humana. E iremos ouvi-los com boa vontade, visto que será proveitoso para nós se ela se revelar tão útil como agradável. (PLATÃO, 1965, p. 193).

Aristóteles, discípulo de Platão, assumiu esse desafio, e organizou seus argumentos em favor da tragédia em sua obra *Poética*. Ele apresenta contra-argumentos a Platão defendendo que a poesia é uma habilidade com regras racionais, e não somente um processo de inspiração. Os princípios da composição poética, apresentados em detalhes na *Poética*, demonstram que a poesia não é simplesmente inspirada, mas é uma habilidade que pode ser aprendida e possui regras compreensíveis pela razão. O filósofo define a poesia: “como o uso mimético ou imitativo da linguagem, ritmo e harmonia, usando esses elementos separadamente ou em conjunto” (ARISTÓTELES, 1993, p.17).

Aristóteles (1993, p. 126) discute pensamento e dicção e, em seguida, passa a abordar a poesia épica. Enquanto a tragédia consiste em ações apresentadas de forma dramática, a poesia épica consiste em versos apresentados em forma narrativa. Depois de defender a poesia contra as acusações de que se trata de acontecimentos improváveis ou impossíveis, Aristóteles (1993, p. 126-130) conclui que a tragédia é, em geral, superior.

Platão e Aristóteles organizaram a primeira “teoria” para elucidar as diferenças dos modos imitativos que compõem os gêneros literários lírico, épico e dramático. Desde então, a teoria dos gêneros sofreu alterações, mas apesar dos numerosos experimentalismos formais, que apareceram no decorrer da história da literatura, Faria (1998) acredita que ainda hoje a teoria dos gêneros carrega uma essência de cada gênero que resiste nos estudos literários com as suas características clássicas:

a Lírica continua a exprimir uma voz subjetiva, a traduzir um estado de alma em uma linguagem dotada de poeticidade; a Épica não deixou de ser o modo imitativo pelo qual uma história é contada por um

narrador; e a Dramática, finalmente, é o gênero que, desde sempre, necessita do ator para realizar-se em sua plenitude, pois o seu modo de imitação, para lembrar as palavras de Aristóteles, exige “pessoas que agem e obram diretamente” (ARISTÓTELES, 1966, p.71 apud FARIA, 1999, p.47).

Retomando os conceitos clássicos do drama, no início de *O teatro épico*, Rosenfeld discorre sobre as características do que ele denomina “dramática pura”. Para ele (2006, p. 27-28), o mundo no drama puro se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto, emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico. O objeto é tudo, a ponto de desaparecer por completo no teatro qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na épica, apresenta e conta sobre o mundo conhecido. Rosenfeld questiona a proposição de Hegel sobre as características do gênero dramático (puro) que agrupam a objetividade e distância do épico e a subjetividade e intensidade do lírico: “tanto o narrador épico desapareceu, absorvido pelas personagens comunicando-lhes a objetividade épica, como também se fundiu o Eu lírico com as personagens, comunicando-lhes sua intensidade e subjetividade.” (ROSENFELD, 2006, p. 28).

Segundo Rosenfeld (2006, p.28), as características formais da dramática pura destacam-se em: “autor” ausente, fazendo com que os traços estilísticos aproximem-se das regras aristotélicas: “[ex]ige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o ‘autor’ confiou o desenrolar da ação à personagens colocados em determinada situação.”. Rosenfeld (2006, p. 33) afirma que “as famosas três unidades de ação, lugar e tempo, das quais só a primeira foi considerada importante para Aristóteles, parecem, pois, como perfeitamente lógicas na estrutura da dramática pura”. A ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre pela “primeira vez”: “[n]ão é representação secundária de algo primário. A ação é original, cada réplica nasce agora, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo” (ROSENFELD, 2006, p. 29). O tempo dramático é o presente atual que acontece e caminha para o futuro. Sobre o diálogo, ele se constitui no entrechoque de vontades e cria uma tensão para externar concepções e objetivos contrários produzindo o conflito: “[a] esse traço estilístico da Dramática associa-se uma série de momentos secundários como a “curva dramática” com seu nó, peripécia, clímax, desenlace, etc. O diálogo dramático move a ação por meio da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções” (ROSENFELD, 2006, p. 34). Esta definição do gênero e estilo dramáticos é uma abstração que se refere a um tipo ideal de

drama, inexistente em qualquer realidade histórica, embora haja tipos de dramaturgia que se aproximam desse rigor. Como constata Rosenfeld (2006, p. 36):

[n]a medida em que as peças se aproximarem desse tipo de Dramática pura, serão chamadas de “rigorosas” ou puras, por vezes também de “fechadas” [...]. Na medida em que se afastarem da Dramática pura, serão chamadas de épicas ou lírico-épicas, por vezes também de “abertas” [...].

As tendências épicas no gênero dramático existem e resistem em igualdade de condições com as tendências líricas. Hoje a essência absoluta e pura da dramática, aqui expostas a partir dos pressupostos de Rosenfeld, é desconstruída por recorrentes hibridismos. Apesar do hibridismo, a presença de elementos líricos e épicos não neutraliza as passagens puramente dramáticas. Esses elementos carregam as características da estética clássica que definem a tradição aristotélica do drama, respeitando as unidades de ação, lugar e tempo.

Para Szondi (2001, p. 77) o drama absoluto consiste nos três seguintes requisitos: 1) o *dramatis personae*, que representa indivíduos autônomos que são motivados a 2) resolver seus conflitos interpessoais falando uns aos outros. Os diálogos se desenrolam em uma 3) sequência de tempo linear na frente do espectador que observa os atores. Peter Szondi (2001, p. 24), em sua obra *Teoria do drama moderno*, baseado no ponto de vista de Hegel (2011) em *Ciência da lógica*, afirma que “[a]s verdadeiras obras de arte são somente aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos” e considera uma peça esteticamente convincente quando seu conteúdo é idêntico à sua forma. A partir de obras neoclássicas elisabetanas e francesas, Szondi extrai essa congruência entre forma e conteúdo e define as características das peças como drama absoluto:

Para ele, o drama da época moderna surgiu no Renascimento - quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é “absoluto”, no sentido de que só se representa a si mesmo – estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria vizinhança dos espaços. Tornando inteiramente *presença e presente*, e animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo, o drama constitui-se como forma fechada e completa em si mesma - ele se “absolutiza”. (PASTA JÚNIOR, apud SZONDI, 2001, p.13, 14).

Para Szondi (2001, p. 31-32), o drama é primário, ou seja, ele “não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é “originária”, ela se dá no presente. O drama não conhece a

citação nem a variação.” Tudo aquilo que antecede ou decorre da ação da peça se mantém estranho ao drama absoluto. Ele destaca que o drama é sempre primário e seu tempo interior é sempre o presente:

[...] há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. (SZONDI, 2001, p. 32)

A fim de criar o seu próprio tempo, qualquer instante no drama necessita encerrar o que Szondi (2001, p. 32) denomina o germe do futuro, deve ser “preche de futuro”.

Segundo Szondi (2001, p.30), o drama puro tem por base as relações intersubjetivas. Para tanto, ele afirma que o controle absoluto do diálogo intersubjetivo no drama “espelha o fato de que este [o diálogo] consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera”. Assim, o autor verifica “[e]nfim, a totalidade do drama é de origem dialética.” (SZONDI, 2001, p.34). Afirma que o drama depende da possibilidade do diálogo. Como citado anteriormente, o drama absoluto se encerra em si, se “absolutiza”:

Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas de-cisões [Ent-sch/üsse]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra. (SZONDI, 2001, p. 30).

O mesmo ocorre com o espectador:

[a]ssim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. [...] [a] relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama. (SZONDI, 2001, p. 31).

O drama puro ou absoluto, de acordo com Szondi (2001, p. 60), refere-se à representação de relações interpessoais diretas colocadas no palco em uma forma dialógica. De acordo com o autor, é este drama absoluto que, no final do século XIX, enfrentou uma profunda crise provocada por Ibsen, Strindberg, Tchékhov, Maeterlinck e Hauptmann. Os

temas que exploraram, como o passado, os problemas intrapessoais ou externos, isto é, sociais e econômicos, levaram à dissolução da antiga síntese dialética do épico e do lírico que consistia o dramático, segundo a proposição teórica de Hegel (1999). Szondi destaca a dramaturgia de Pirandello, Brecht, Wilder e Arthur Miller como oferecendo diferentes “soluções” para a crise da forma dramática. Respeitando o padrão hegeliano da relação dialética entre forma e conteúdo, esses dramaturgos procuraram formas que mais adequadamente pudessem expressar novos conteúdos, experimentando o potencial teatral do drama épico.

Szondi (2001, p. 45; 46; 99; 100) aponta características absolutas do drama ao passo que o drama moderno manifesta mudanças em sua forma. Isto ocorre porque as mudanças formais na estrutura do drama se acentuam no desenrolar das mudanças sociais, aumentadas por adversidades na expansão da classe operária, acelerando o aparecimento de uma nova forma. Desse modo, a dialética do drama moderno identifica a crise do drama puro ao assimilar as formas não dramáticas, como a épica. Logo, Szondi liga o decurso da crise com sua constatação do que vem a ser o drama moderno. A crise pressupõe mudanças nos instrumentos teatrais, deslocando os seus eixos estruturantes (relações intersubjetivas, diálogos, etc.) e dissipando suas características essenciais (inexpressividade do que não faz parte do mundo intersubjetivo, ausência do autor, etc.). Segundo Rodrigues (2001, p. 218), a forma preestabelecida do drama tornou-se estreita para o material que deveria idealmente conformar, portanto, a crise do drama é indício das fissuras na forma fornecida pela tradição, significando que o material teatral, de maneiras e em direções diversas, se ampliou. “As mudanças, nota Szondi, não se restringem a diferentes atores que passam a forçar a passagem em direção à cena, mas a diferentes formas de relação (ou não-relação) com o ‘próximo’ e com o mundo, que anseiam agora por configuração.” (RODRIGUES, 2001, p. 219).

O que ocorre quando um dramaturgo enrola o fio contínuo das categorias e unidades essenciais do drama em uma trama cheia de nós e quebras? Qorpo-Santo não sentiu a tal “crise do drama”, experimenta o drama empregando deliberadamente em seus textos um mecanismo de “atualização” do drama vigente, uma quebra em seus elementos principais que poderia funcionar eficazmente em cada ato de recepção do público, mesmo em diferentes contextos culturais ou em épocas diferentes, devido à tensão irreduzível entre seus elementos desarticulados. Mas essa quebra não obteve grande repercussão entre seus contemporâneos.

Mordaz, por vezes ofensivo com as convicções da sociedade gaúcha extremamente conservadora, Qorpo-Santo retrata de maneira cômica e com pitadas de erotismo os bastidores de uma Porto Alegre do século XIX. Na comédia *Relações naturais*, Qorpo-Santo (1980),

desenvolve nas falas das personagens pensamentos e palavras provindas de um mundo conturbado que essas personagens habitam. O protagonista da peça, Impertinente, carrega traços autobiográficos do autor e revela em suas falas inquietações diante dos seus desejos carnavais que o desconcentram de seus afazeres profissionais:

IMPERTINENTE — [...] Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver (*muito zangado*). Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando! Levem-me trinta milhões 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.” (QORPO-SANTO, 1980, p. 67).

A temática sexual é frequente nas peças de Qorpo-Santo, são as chamadas “relações naturais” sobre as quais o autor disserta em sua *Enciclopédia*:

Os artifícios a que os perversos chamam – relações naturais, desprezando as verdadeiras – que são as que se derivam ou conformam com os preceitos divinos e leis do país em que habitamos, ou a que pertencemos, conduzem-nos ao cometimento de todos os crimes como se fossem atos de virtude, expondo-nos com tais ciladas a todos os horrores. Destruí-os, portanto. Só é natural o que nasce de Deus – natureza revelada como qualificam os sábios. (QORPO-SANTO, 1980, p. 45).

Mescla os tais “preceitos divinos” com seus desejos sexuais: “[p]rimeiro ponho em prática as naturais relações, e depois abotoo os botões.” (QORPO-SANTO, 1980, p. 45). Na fala transcrita acima, é claro o aborrecimento da personagem por não poder “estar em casa de alguma bela gozando”, transferindo ao desejo sexual toda sua energia canalizada em raiva por não poder realizá-lo no momento.

Na sequência, analisaremos os seguintes elementos importantes para a quebra do modelo da dramática pura na dramaturgia de Qorpo-Santo: quebra da quarta parede; o recurso do aparte; presença de recursos épicos no texto dramático e a quebra do encadeamento lógico-causal das ações. Também apontaremos como essas escolhas dramatúrgicas de Qorpo-Santo se assemelham com as ideias de Artaud para um novo teatro.

Para o drama ser absoluto, como afirma Szondi (2001, p. 30), ele deve ser fechado, encerrado em si. Não há relação direta com o espectador, como já mencionado aqui; a relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama. Na fala a seguir, referente a cena primeira do ato terceiro da peça *Um assovio* de Qorpo-Santo (1980, p. 159. Grifo

nosso), ocorre a quebra da quarta parede quando a rubrica sugere que a personagem interaja com o público:

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

Toda ruptura da quarta parede indica que o que está apresentado no palco não é um mundo à parte, fechado em si mesmo. Reconhecer a presença do público implica diálogo com o mundo exterior ao drama. Nesses momentos de diálogo com o público é verificado o uso do recurso aparte, que de acordo com Pavis (2008, p. 21),

[...] é uma forma de monólogo, mas torna-se, no teatro, um diálogo direto com o público. Sua qualidade essencial é introduzir uma modalidade diferente daquela do diálogo. O diálogo se baseia na troca constante de pontos de vista e no entrelaço dos contextos; desenvolve o jogo da intersubjetividade e aumenta a possibilidade da mentira das personagens entre si.

O aparte é um recurso típico da comédia e é frequentemente utilizado por Qorpo-Santo em seus textos dramáticos, como podemos verificar na fala da personagem Mateus da peça *Mateus e Mateusa*:

MATEUS (***voltando-se para o público***) – Já se-viu que escaler velho mais impertinente! Esperem que eu lhe boto cavernas novas! (*Procurando uma bengala.*) Achei! (*Com a bengala em punho*) Já que a Sra. não faz caso da lei escrita! falada! e jurada! há de fazer da lei cacetada! paulada! ou bengalada! (*Bate com a bengala no chão.*)

MATEUSA – Ah! dessa lei, sim, tenho medo. (***À parte.***) Mas ele não pode comigo, porque eu sou mais leve que ele; tenho melhor vista; e pulo mais. (*Pega em uma cadeira e dá-lhe com ela, dizendo:*) Ora

tome lá! (*Ele apara a pancada com a bengala, encolhendo-se todo; enfia esta na cadeira; empurram para lá, empurram para cá.*) (QORPO-SANTO, 1980, p. 100. Grifos nossos).

Mateus, ao proferir um xingamento contra Mateusa, dirige-se ao público intencionalmente em um gesto escondido para que ela não ouça, realizando a quebra da quarta parede. Na sequência, Mateusa profere uma fala à parte sobre ser mais ágil que Mateus para escapar da “lei da bengala”. Essa fala considera-se um aparte, pois ela é dirigida para o público, e, como afirma Pavis (2008, p. 21), “[...] não é dirigida a um interlocutor, [...] parece escapar à personagem e ser ouvido “por acaso” pelo público [...]”. Prado (1970, p.74) diz que o emprego do aparte “consiste em expedientes de análise psicológica profunda, mas sua reduzida aplicação [...] lhe[s] confere o papel de exceção à regra”.

Na peça *A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada* também há presença de elementos que rompem com a estrutura da dramática pura. A peça inicia com uma apresentação da cena que utiliza o recurso épico da narrativa, forma que provoca o afastamento do objeto cênico, tornando-se algo estranho ao caráter fechado do drama absoluto. A narração é intitulada “Explicação”, precedendo o texto dramático e assumindo um tom confessional inusitado. Qorpo-Santo narra confusamente um conflito doméstico como um testemunho da sua própria contenda: “Tornaram-se em vez de maiores amigos do que dantes eram, os mais encarniçados inimigos. – Não admira: o marido estava Divino; a mulher não passava de humana.” (QORPO-SANTO, 1980, p. 295). Narra que a mulher vai embora de casa com as crianças, deixando o marido sozinho que passa a se dedicar ao estudo do “Direito Pátrio e da Escritura Sagrada”, além de outros fatores que muito se assemelham com a biografia de Qorpo-Santo, seria a autoficção empregada como recurso de metateatro (recurso que será discutido na segunda parte deste tópico).

Assim, como na maioria das suas peças, não há encadeamento lógico-causal das ações. Elas ocorrem em justaposição e não demonstram conexão entre as cenas e, muitas vezes, dentro da própria cena. Em *A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada*, por exemplo, não há continuidade da situação inicial da peça sobre o conflito em que estava mergulhada a personagem C-S:

Desesperado de não poder ser compreendido pela mulher que por alguns anos havia feito, senão as delícias, que seu viver o satisfizesse, disse-lhe em certo dia: Sra., se não quereis como outrora amar-me e obedecer-me, tendes em vós a maneira de o conseguir — retirai-vos; deixai-me em paz. A mulher, compreendendo a falta de forças para dominar um homem resoluta a tudo fazer para não continuar a sofrer,

retirando-se, levou consigo os queridos filhos, que tanto entretinham e suavizavam a vida de seu esposo.

[...]Depois de haver habitado com diversas pessoas, porque a falta de dinheiro, sendo entretanto rico, a isso o compelia, assim que pôde alugou casa e chamou para sua companhia uma escrava que até então vivia a jornal. [...]Contraiu dívidas durante esta vida quase de peregrinação, devidas às violências feitas a seus direitos, quer de propriedade, quer pessoais: seus credores por vezes o apuraram (ainda que poucos, e de não grandes quantias), porque sempre viveu o mais economicamente que é possível: referirei aqui os fatos acontecidos tais quais se deram, de certo tempo em diante. (QORPO-SANTO, 1980, p. 295 - 296).

Ela aparece novamente apenas na cena primeira do segundo ato “tratando” de outros assuntos, rompendo a estrutura da dramática pura com composições de cenas em justaposição.

Esse rompimento com o encadeamento lógico-causal das ações no teatro de Qorpo-Santo se assemelha ao teatro novo de Artaud, no qual a ação é viva:

O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a idéia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer. Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar. (ARTAUD, 2006a, p. 96)

Essa ação levada ao extremo seria a vivência, a experiência que Artaud defende em seu teatro, que difere da ação convencional do drama puro, como uma “anarquia organizada”, passando para o campo da performance, o lugar das ideias em ação. Para Artaud (2006a, p. 40), “a ideia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras.”. É a expressão dinâmica da palavra carregando o significado ritual do seu teatro, a palavra como ação que reflete a arte, a vida, como afirma Quilici (2002, p. 100), “[o] anseio em reaproximar a palavra da experiência psico-física resulta numa escritura encarnada, que pretende ser o ‘grito mesmo da vida’.”

A vivência experimentada nas ações transpassam os limites da cena. Artaud defendia que se devia viver a experiência teatral como alguém que a integra. Com isso Artaud enxergava a integração do espectador na performance por meio de uma comunicação ritualizada em uma dimensão espacial capaz de gerar tensões e hospedar as ideias do teatro da crueldade. Ao definir o teatro como uma “anarquia organizada”, Artaud convertia o teatro da crueldade em seu próprio referente que confrontava nesse espaço de anarquia os sentimentos

do corpo e a necessidade de recriá-lo, gerando fortes tensões sagradas e violentas que a crueldade exige.

Em Artaud a vida invade e ocupa a cena animando sua liberdade e independência, provocando anarquia, algo aceitável como em todas as revoluções. Como já vimos, Artaud censurou a linguagem estereotipada do teatro convencional, declarando a “morte” do teatro, “a morte é crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade” (ARTAUD, 2006a, p. 120). Para Artaud (2006a, p. 28), o teatro é “o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição”, para o nascer desse novo teatro é preciso se desvincular das convenções da dramaturgia absoluta; por meio da destruição, renascer como o corpo no “sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, [...] de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto [...]” (DERRIDA, 1995, p. 115). Para Quilici (2002, p. 101),

os signos aptos a transmitir esta experiência são aqueles que revestem de imagens e enigmas uma realidade que se furta sempre à clareza e a definição. Se no teatro essa linguagem não chegou a se realizar plenamente, Artaud deixou-nos ao menos os rastros de uma experiência vivida, palavra encarnada [...].

E nessa experiência da palavra encarnada, Artaud rompe com as convenções estabelecidas pelos modelos clássicos, exaltando as paixões rechaçadas pela audiência.

Outra similaridade entre os autores possível de ser observada por meio da ruptura com os moldes do teatro clássico é ausência de profundidade psicológica nas personagens de Qorpo-Santo e nas personas de Artaud. Fraga (1988) analisa a configuração das personagens em *A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada* :

o senhor C-S está às voltas com problemas financeiros e se envolve com pérfidas mulheres. Nem por um momento [...] se desenha a personalidade desse misterioso senhor. Afinal, ele deve realmente dinheiro, sente-se atraído por essas mulheres, embora hesite em segui-las. Por outro lado não há nenhuma personagem que lhe sirva de real antagonista. Na explicação inicial, é declarado que sua esposa lhe causaria problemas, mas ela não aparece. O proprietário da loja, a quem C-S deve dinheiro, é um antagonista eventual, mas o assunto da peça não é a cobrança de uma dívida. Malévola é também uma antagonista eventual, por se tratar de uma mulher fatal, que o poderia arrastar ao pecado. Mas novamente concluímos não ser este o tema da peça: a atração de um homem por mulheres perversas. (FRAGA, 1988, p. 61, 62).

Ao contrário do que sustentam as noções clássicas do drama, não há profundidade psicológica e evidências das personalidades das personagens, Qorpo-Santo não demonstra interesse na

psicologização de suas personagens, e sim, uma presentificação delas. Elas deslizam entre as cenas e escapam ao moldes da dramática pura. Como a personagem Planeta, que entra na Cena segunda do Ato segundo, participa da peça com um extenso monólogo, e após duas senhoras entrarem em cena cumprimentando-o, ele simplesmente evade-se da cena e a sua função na peça não fica clara. Curiosamente, em seu monólogo, Planeta fala sobre a produção de obras e encadeamento de ideias, metaforizando com o “encadeamento de mulheres”:

PLANETA (*entrando com alguns livros e papéis na mão direita, um bengalão na esquerda, e batendo no chão*) — Isto não vai bem! Não há certo encadeamento de ideias!... Para havê-lo seria necessário também haver de mulheres velhas, meninas, moças e de crianças! Outros dizem que é misteríssimo — de comidas; outros que o é de — bebidas! Eu, porém, nego os fatos. Parece-me mais exato que fosse necessário ou encadeamento ou relaxamento de mulheres para que qualquer produção possa ser boa... se é uma só obra, deve ser uma só mulher; se diversas produções em um só livro, diversas mulheres ocupadas com um só homem! De cada uma escreve-se um pouco; e assim compõe-se uma obra... [...]. (QORPO-SANTO, 1980, p. 309).

Fraga (1988, p. 62) acredita que Planeta seja uma projeção de C-S, um certo tipo de personagem como esta, dizendo que não se trataria de uma força dramaturgicamente elementar, mas de “um certo ‘gênero de disposição’ dessas forças. É o mesmo papel que exerce o coro da tragédia grega, que às vezes funciona como um espectador ideal, elemento de ligação entre as personagens e o público.”.

O teatro vivo de Artaud também opõe-se às tendências psicológicas do teatro ocidental, pois para ele,

[..]o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir. (ARTAUD, 2006a, p. 77).

A palavra em Artaud é movimento brusco, ela atravessa o sentido rígido do texto, constitui sua forma em um exercício afetivo, como afirma Quilici (2002, p. 98), o afeto em Artaud “designa uma espécie de poder de contágio, de capacidade que o teatro teria de ‘afetar’, inclusive organicamente, os que dele participam.”. Essa ligação afetiva permite a quebra com as referências sólidas do teatro ocidental, possibilitando uma experiência vital.

Essa relação afetiva, na visão artaudiana, envolve o trabalho do ator como um “atleta afetivo”:

[e]le recorreria mais uma vez à idéia de “duplo”, postulando a existência de um “organismo afetivo” acoplado ao organismo físico. O “organismo afetivo” seria o duplo do corpo físico, uma “efígie espectral” que o ator saberá moldar, o que não deve ser entendido apenas como uma metáfora. O ponto de contato entre o afeto e o corpo será, precisamente, a respiração. É a respiração que o ator deve saber esculpir, se pretende manejar as forças afetivas. (QUILICI, 2002, p. 98).

O exercício afetivo realizado pelo ator para a vivência das personas em Artaud explora a sua capacidade física envolta na sua capacidade de assimilação da sensibilidade. A construção dessas personas é um exercício de percepção dessa respiração, do movimento do seu corpo que possibilita o acesso ao seu interior para exteriorizar no momento da ação.

Pode-se afirmar que a construção das personas em Artaud envolve o trabalho do ator/performer focado na experimentação da performance, performatividade, portanto, a similaridade com a construção das personagens em Qorpo-Santo estaria apenas na falta do teor psicológico. Qorpo-Santo não pretendia resolver conflitos morais e psicológicos da sua sociedade por meio das suas personagens, mas também não estava preocupado com a recuperação de um caráter primitivo e ritual em seu teatro. Ele parte de outro lugar. Suas personagens refletem e questionam conflitos do próprio autor, mas essas reflexões terão parte no tópico que segue após as possíveis convergências com Artaud aqui apontadas.

Retomando as características pontuais do rompimento com o drama puro por parte da dramaturgia qorposantense, ao abordar a organização da ação em uma peça de teatro, Rosenfeld (2006, p. 29) afirma que o começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pela exigência interna da ação apresentada. Diz também que a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim, construída a partir de rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior. O que claramente não ocorre em *A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada*, ou melhor, confusamente ocorre o contrário do afirmado por Rosenfeld. Surgem novas personagens e a peça segue uma sequência de justaposição de ações quebradas até o fim, o que deixa uma sensação de descontinuidade, de fios soltos; com o surgimento da última personagem, o Ridinguínio, a peça se encerra em mais um golpe de metatreatalidade com direito a quebra da quarta parede e tomada de consciência da personagem sobre a produção dramática em que está inserida:

RIDINGUÍNIO (*para o público*) — Não há dúvida, comecei por Comédia e acabo por Romance! Representar-se-á portanto em todo o

mundo habitado, pela primeira vez, uma novíssima peça teatral tríplice, chamada — Comédia, Romance e Reflexões! (*Bate nas palmas até cair o pano.*) (QORPO-SANTO, 1980, p. 321).

Rosenfeld (2006, p. 30) apoia-se na afirmação de G. Lukács de que “as formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica.”. Rosenfeld defende que o uso específico dos gêneros adapta-se em grande medida à situação histórico-social e, concomitantemente, à temática proposta pela respectiva época. De que forma o teatro de Qorpo-Santo se adaptou ao contexto histórico-social da sua época? Tematicamente retratava o que via em sua sociedade a frenéticas pinceladas automáticas. Qorpo-Santo compunha cenas e acontecimentos comuns à sua geração. Estilisticamente quebrara com as formas do gênero dramático que até então eram expressas e reproduzidas como se seguissem um manual do drama puro.

No teatro de Qorpo-Santo este tipo de representação “pura” deu lugar a uma experiência imediata de uma multidão caótica de sensações, estímulos e energias que não assumem uma forma artística ordenada. Já não representa histórias organizadas logicamente, mas tenta estimular processos perceptivos e cognitivos específicos. Evidencia-se aqui que os textos de Qorpo-Santo escritos para o teatro são norteados por uma tímida performatividade, que não é mais entendida como uma reflexão sobre o teatro como domínio da atividade artística ou como uma extensa metáfora da vida humana, mas como um meio de induzir o espectador a observar-se como sujeito que percebe, adquire conhecimento e cria parcialmente os objetos de sua cognição. Lê-se timidamente essa performatividade nos textos de Qorpo-Santo quando comparada com a performance em Artaud (aproximação que será explorada na segunda parte deste tópico), pois, mesmo que pequena, é possível vislumbrar uma pulsão para a cena, como se escrevesse para um “corpo”, não para um papel, para ser vivido. Portanto, em vez de alegar que a função mimética do drama puro tem sido radicalmente negada nas peças de Qorpo-Santo, deve-se dizer que o próprio objeto da mimese já não é fundamento para sua criação. Como em Artaud, a mimese foi transformada em cinesse em seu texto. A questão do movimento em oposição a mimese em Qorpo-Santo aparece em seu texto nas quebras, rupturas, movimentos, a partir da cinesse, não da mimese. Isto inevitavelmente exerceu influência não só na forma dos seus textos para o teatro, ainda guardada por uma série de convenções, facilitando a comunicação entre o palco e o público, mas também sobre sua função, de refletir sobre o fazer teatro.

3. 1. 2 Performance e teatralidade em Qorpo-Santo e Artaud

O termo performance possui três sentidos. Um deles corresponde à atuação do ator, sua presença em cena. O ator performa, realiza uma performance, está em ação durante um espetáculo. Essa performatividade, de acordo com Schechner (2003, p. 29), é realizada pelo ator tanto em peças direcionadas pelo texto dramaturgico, quanto em espetáculos nos quais a dramaturgia escrita não existe ou não é o fator norteador da performance. Outro sentido de performance é o espetáculo. A performance seria a atualização espetacular de um texto, a transposição do texto para o palco ou a criação de um espetáculo. Por fim, o outro sentido de performance é a intervenção teatral, geralmente fora do espaço do teatro (rua, museu, espaços públicos), de caráter crítico-político-histórico-social, não prevista pelo público que pode ou não interagir diretamente com esse momento. Uma performance teatral é um tipo particular de interação entre atores e espectadores em um espaço físico compartilhado. Um componente necessário dessa interação é a pretensão dos performers de que ela seja algo diferente da realidade e que os espectadores estejam cientes desse objetivo. Geralmente é curta, incisiva, visa ao choque do público, a levar o receptor a pensar sobre algo:

O teatro que nasce da própria silhueta da cidade, que toma esta de assalto, opera pela intensificação do jogo teatral e pela proposição de que o público descubra neste novo ‘ordenamento’ da cidade as condições para a decifração do espetáculo. [...] assim reafirmam o papel social dessa modalidade teatral e reforçam o discurso que consideram esta performance como um referente do teatro político comprometido e uma manifestação artística de resistência. (CARREIRA, 2005, p. 33)

Ao nos referirmos ao primeiro sentido de performance aqui citado, usaremos os sinônimos de atuação; ao segundo sentido, encenação, e ao terceiro, intervenção teatral. Para subsidiar a categoria de performatividade para a análise das peças aqui proposta, dos sentidos citados os que mais dialogam com as peças de Qorpo-Santo são os dois primeiros, da performance do ator e da performance como espetáculo. Já o terceiro sentido, performance como intervenção teatral, aproxima-se mais do sentido de performance em Artaud.

A performance como espetáculo é a que mais encontra força no teor performático das peças de Qorpo-Santo. Aristóteles baniu a performance de qualquer consideração séria da tragédia. Ao discutir as seis partes da tragédia, diz o seguinte sobre o “espetáculo”, o elemento da tragédia que envolve a atuação das outras cinco partes:

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade,

mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta. (ARISTÓTELES, 1993, p. 26).

A dispensa de Aristóteles dos aspectos performativos da tragédia posiciona a performance teatral como uma espécie de suplemento à peça escrita. Nessa posição, executar uma peça é formar uma ideia sobre o significado dela e então expressar sua ideia no palco, ou, uma performance teatral é simplesmente uma interpretação de uma peça.

Proponentes mais recentes da teoria literária oferecem uma versão muito mais sofisticada do que implicava a dispensa da performance por Aristóteles por não ser muito artística. O teórico do teatro e professor doutor David Saltz (2001), o artista plástico e escritor Renato Cohen (2004), e o escritor e professor de estudos teatrais Hans-Thies Lehmann (2007), oferecem teorias que reconhecem a arte da performance mesmo quando se mantém a importância dos textos. Como afirma Glusberg (2005, p. 67), de um ponto de vista conceitual, as performances, no terceiro sentido, como intervenções teatrais, representam um achado de indiscutível importância na evolução da cultura, além de ter a arte como seu produto fundamental e como base de sustentação: dialética que precisa ser explorada em suas reais dimensões, além do contexto de qualquer manifestação específica. A performance, então, está no limite das artes plásticas e cênicas, defendida por Cohen (2004, p. 30) como uma linguagem híbrida que guarda características das artes plásticas enquanto origem e das cênicas enquanto finalidade.

David Saltz (2001, p.300), aponta que as adições que uma performance, no sentido de encenação, faz para uma peça de teatro, muitas vezes não têm nada a ver com essa peça. Os diretores, cenógrafos, atores e demais profissionais, fazem escolhas no teatro com base na disponibilidade de recursos, no talento e atributos físicos dos atores, nas características do espaço da peça e assim por diante. Como diz Saltz (2001, p. 302), em alguns casos, “ao invés da performance servir ao texto, o texto serve à performance”. Assim, teatralmente, performance como encenação não é apenas uma comunicação de um texto dramático para um público de uma maneira vívida, ou mais criativa. As performances têm sua própria identidade estética, separadas do texto. Os textos dramáticos podem ser a base de uma apresentação de teatro, com cada escolha consciente correspondendo exatamente a elas, mas os textos dramáticos também podem ser usados apenas para facilitar as performances teatrais como um roteiro que não precisa ser seguido necessariamente.

Lehmann (2007) em sua obra *Teatro pós-dramático*, articula uma nova linguagem para criticar, ensinar e praticar o teatro, uma nova linguagem que, segundo ele, possa “levar

tal teatro [contemporâneo] um passo além e estimular métodos de trabalho teatrais que escapem da concepção convencional sobre o que o teatro é ou precisa ser” (LEHMANN, 2007, p. 22). O autor argumenta que o teatro contemporâneo continua a passar de uma dramaturgia aristotélica para uma prática mais heterogênea que rompe com e renuncia às ideias do teatro dramático tradicional “que não concebem o teatro senão como representação de um cosmo fictício” (SARRAZAC, 2012, p. 146). O teatro pós-dramático é apresentado por Lehmann como uma forma em evolução. É um teatro em busca de uma nova lógica estética. O teatro pós-dramático propõe e apoia a substituição da dinâmica textual por uma dinâmica cênica:

Em vez de representação de conteúdos linguísticos orientada pelo texto, prevalece uma “disposição” de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzida pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam pelo “sentido”. (LEHMANN, 2007, p. 249)

Lehmann traz o teatro pós-dramático como o testemunho de uma nova ênfase na performance no sentido de intervenção teatral, no teatro e na arte da década de 1960 em diante, o que, conseqüentemente, levou a uma mudança de paradigma no estudo do teatro e ao surgimento de estudos da performance como disciplina em universidades. O surgimento de novas formas de arte vanguardistas, como o *happening*, *performance art*, etc., renovou a atenção à materialidade da performance como encenação. O texto se tornou apenas um elemento na cenografia e na escrita geral da performance no teatro. Ao delinear a oposição entre o dramático e pós-dramático, Lehmann (2007, p. 34), defende que o teatro pós-dramático se apoia em um breve olhar para o texto e na diferença em relação a ele: “a arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores. O que está em questão é apenas o nível, a consciência, o caráter explícito e o tipo específico dessa relação.”.

Enquanto o teatro dramático é sobre representação, o pós-dramático é sobre presença. A experiência que é comunicada no primeiro é uma experiência compartilhada no último; o produto se torna processo. Com base na trajetória de Artaud, Lehmann fala sobre o papel do ator no teatro pós-dramático como um intérprete em um ritual, uma figura cerimonial, um corpo respirando e movendo-se no espaço. “Muitas vezes, o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco” (LEHMANN, 2007, p. 224). Em vez de atores que interpretam seres humanos, os corpos se manifestam e se tornam presentes nos espaços que se inserem. Não há

mais a encarnação da personagem, e sim a presença do *performer* em tempo real. Os *performers* realizam ações coletivas em colaboração com o espectador:

A tarefa do espectador deixa de ser a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar a sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecido. (LEHMANN, 2007, p. 224)

O teatro pós-dramático se constrói na relação entre ator e espectador. Grotowski (2007) cunhou o termo “Teatro Pobre” definindo um estilo de performance que se livra dos excessos do teatro, “trata-se [...] de um teatro em que se elimina tudo aquilo que não é constitutivo da arte do teatro” (FLASZEN, 2007, p. 31). São peças de teatro com foco na habilidade do ator e muitas vezes são realizadas com apenas um punhado de adereços:

Eliminando gradualmente tudo o que se demonstrava supérfluo, descobrimos que o teatro pode existir sem a maquiagem, sem figurinos autônomos e cenografia, sem uma área separada para o espetáculo (palco), sem efeitos sonoros e de luz etc. Não pode existir sem a relação de comunhão “viva”, direta, palpável entre ator e espectador. (GROTOWSKI, 2007, p. 107, 108).

Essa relação entre ator e espectador gera um comportamento performativo por parte de ambos. A performance se molda, se caracteriza por meio dessa relação que conecta o ator com espectador, na qual ele é concebido como um objeto dramaturgico. O público também pode ser o participante ativo, como afirma De Marinis (1987, p. 101):

Também podemos falar de uma dramaturgia do espectador em um sentido ativo ou subjetivo, referente às várias operações/ações que uma audiência realiza: percepção, interpretação, apreciação estética, memorização, resposta emotiva e intelectual, etc. Essas operações/ações dos membros da audiência devem ser consideradas verdadeiramente dramaturgicas (não apenas metaforicamente), uma vez que é somente através dessas ações que o texto da performance alcança sua plenitude, tornando-se realidade em todo seu potencial semântico e comunicativo.

Isso estabelece uma reestruturação entre a performance no palco e o público. Os espectadores assistindo à peça de teatro são agora participantes ativos dos processos da performance. De Marinis é efetivo ao dizer que a dramaturgia do espectador não é metafórica, o que significa que o público não é apenas um objeto de representação, é um grupo que tem suas próprias contradições e é capaz de responder à performance de maneiras diferentes.

No capítulo intitulado Teatro e performance, Lehmann (2007, p.229) analisa a fluidez das fronteiras entre o teatro pós-dramático e a arte performática, realizando uma teorização

mais geral da performance. Ele considera a influência indubitável da arte performática na evolução do teatro pós-dramático, principalmente na forma como o artista performático não representa uma realidade artisticamente transformada, mas sofre ou se envolve em uma autotransformação: “[p]ara a performance, assim como para o teatro pós-dramático, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem.” (LEHMANN, 2007, p. 225).

O performer trabalha com seu corpo da mesma forma que um artista com sua obra. Ele o explora, manipula, pinta, cobre, descobre, congela, move, corta e fala como se fosse estrangeiro de si. Chama a atenção para certos aspectos do corpo, como o rosto, gestos e voz. O corpo fica visível, um corpo em pedaços, fragmentado e ainda um corpo percebido e transformado como um lugar de desejo, deslocamento e balanço, um corpo que a performance concebe como reprimido e tenta libertar, mesmo à custa de violência. O teatro de Qorpo-Santo, como afirma Faria (1998, p. 87), “valoriza [...] a representação, o trabalho do ator. Daí a exploração do corpo e dos gestos [...]”. Mas essa valorização do ator em Qorpo-Santo é voltada para a comicidade que depende fundamentalmente do corpo e dos gestos do ator. É estratégia da comédia para atuação do ator direcionada pelo texto dramático para o palco, o que se insere nos sentidos de performance como atuação e encenação, e não como intervenção social, o que difere da vivência de Artaud para a performance. Como antes mencionado, Artaud valoriza a experiência do performer para a vivência das personas como um exercício afetivo. Considere-se, por exemplo, a intenção de Artaud (2006a, p. 144) com seu teatro da crueldade: “O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir”. Tais manifestações, que são trazidas para a superfície violentamente pelo intérprete, são apresentadas à visão do outro para que possam ser submetidas a uma experimentação coletiva. Uma vez que essa exploração do corpo e, portanto, do sujeito, foi concluída, e certas repressões foram trazidas à luz, objetivadas e representadas, ele é congelado sob o olhar do espectador, que se apropria dele como uma forma de conhecimento. Isso deixa o intérprete livre para novos atos e performances.

Por esta razão, algumas encenações são mais intensas, como em peças que violam não apenas o artista intérprete, mas também ao espectador que é assediado por imagens que o invadem e causam-lhe violência. O espectador tem a sensação de estar participando de um ritual que combina todas as possíveis transgressões físicas, reais e encenadas. Um ritual que permite ao intérprete expandir os limites do corpo. É como afirma Silva (2015, p. 69):

com esse teatro voltado à sua essência ritual, desenrola-se uma experiência única e transformadora que traz para a cena imagens e impressões que provocam novas subjetivações. Com isso, se promovem transformações e tomadas de posições, tirando o espectador da inércia contemplativa. [...] Movimento para que o espetáculo não se distancie da vida, do delírio e da realidade.

O processo manifestado através das reações corpóreas e vocais do organismo humano vivo: eis a essência da teatralidade. Algumas teorizações da teatralidade destacam códigos e convenções de comunicação teatral, bem como a percepção autoconsciente do espectador sobre eles, como uma das definições presentes no *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2008, p. 374):

A teatralidade pode opor-se ao texto dramático lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação. Em vez de achatar o texto dramático por uma leitura, a espacialização, isto é, a visualização dos enunciadores, permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto, apreender sua teatralidade: Que é teatralidade? “É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1964: 41-42). Do mesmo modo, no sentido artaudiano, a teatralidade se opõe à literatura, ao teatro de texto, aos meios escritos, aos diálogos e até mesmo, às vezes, à narratividade e à “dramaticidade” de uma fábula logicamente construída.

É por meio de tais convenções iterativas que o “teatral” emerge em contextos fora do próprio teatro. Essa compreensão da teatralidade a coloca além da iteratividade e potencialmente radicaliza os significados que podem emergir. A teatralidade não é estritamente um fenômeno teatral. Embora obviamente extraia seus significados do mundo do teatro, a teatralidade pode ser abstraída do próprio teatro e aplicada a todos os aspectos da vida humana. Mesmo se limitada ao teatro, seus significados potenciais são grandes. A teatralidade não surge de um conjunto de objetos teatrais cujas propriedades poderiam ser elencadas, mas como parte de um processo dinâmico pertencente ao ator e ao espectador que toma posse da ação a que assiste.

A teatralidade parece derivar da consciência do espectador de uma intenção teatral dirigida a ele. Mais do que uma propriedade com características analisáveis, a teatralidade é um processo que tem a ver com um olhar que postula e cria um distinto espaço virtual pertencente ao outro e a partir do qual a ficção pode emergir. O espaço é o veículo da

teatralidade e é o espectador que percebe certas relações dentro desse espaço, a natureza espetacular do espaço eleito para o fenômeno teatral. Em relação ao espaço, Féral (1982, p. 176) afirma que a teatralidade consiste tanto em situar um objeto ou outro em um espaço teatral. Assim a teatralidade parece ser mais do que uma propriedade, é o que a autora chama de “processo que reconhece sujeitos em processo. É um processo de olhar e ser olhado. Trata-se de um ato iniciado em um dos dois espaços possíveis: o do ator ou do espectador.”. Em ambos os casos, este ato cria o que Féral (1982, p. 177) denomina “uma fenda no cotidiano”, que se torna o espaço do outro, o espaço em que o outro tem um lugar. Sem a tal fenda, o cotidiano permanece intacto, impedindo a possibilidade de teatralidade, muito menos de teatro:

Inicialmente, a teatralidade parece ser uma operação cognitiva quase fantástica posta em movimento pelo observador ou observado. É um ato performativo que cria o espaço virtual do outro, o espaço de transição. A teatralidade não se manifesta de forma obrigatória. Ela faz não ter quaisquer propriedades qualitativas que permitiriam a nossa identificação para além de qualquer sombra de dúvida. Não é um dado empírico. A teatralidade é autorizada pela colocação do sujeito em relação às dimensões cotidianas e imaginárias, sendo esta última fundada na presença do outro espaço. (FÉRAL, 1982, p. 178).

A teatralidade é um processo que está, acima de tudo, ligado às condições de produção teatral, mas ela não é limitada estritamente ao teatro, pode ser encontrada na dança, na ópera, e na performance, bem como no cotidiano. Se a noção de teatralidade vai além do teatro, é porque ela não é uma propriedade dos sujeitos e dos elementos teatrais que são seus veículos. Ela não pertence aos objetos, ao espaço, nem ao próprio ator. A teatralidade é o resultado de uma dinâmica que liga o espectador a alguém ou algo em uma relação que pode ser iniciada pelo ator que declara sua intenção de agir, ou pelo espectador que, por sua própria iniciativa, transforma o outro em um objeto espetacular. Ao observar, o espectador cria um outro espaço, não mais sujeito às leis do cotidiano, e nesse espaço ele inscreve o que observa. Sem esse olhar indispensável para o surgimento da teatralidade e seu reconhecimento como tal, o outro compartilharia o espaço do espectador e permaneceria parte de sua realidade diária. A teatralidade produz eventos espetaculares para o espectador. Estabelece um relacionamento que difere do cotidiano. É um ato de representação, a construção de uma ficção.

A citação de Roland Barthes (1964 apud Pavis, 2008, p. 372) aqui já mencionada, “teatralidade é o teatro sem o texto”, é apontada como ambígua por Sarrazac (2012, p. 32), afirmando que ela não esclarece verdadeiramente as relações que os textos mantêm com os outros componentes da representação teatral:

Definir a teatralidade como se faz frequentemente, como um afastamento do teatro relativamente ao texto não é falso, mas pode conduzir a um uso unívoco e abusivo desta noção. De qualquer forma, Barthes previne-nos contra uma tal redução: ao mesmo tempo que define a teatralidade como “o teatro menos o texto”, introduz este paradoxo que faz da teatralidade “um elemento de criação, não de realização”. (SARRAZAC, 2012, p. 32).

O “teatro menos o texto” vem ao encontro da visão do teatro essencial de Artaud, que dispensa alguns artifícios da teatralidade. Um teatro da crueldade, do corpo e seus movimentos, de deslocamento e ruptura, um teatro não-narrativo e não-representacional. Um teatro que compactua com características da performance. “A performance trabalha ritualmente as questões existenciais básicas utilizando, para isso, recursos que vão desde o teatro da crueldade até elaborados truques sígnicos” (COHEN, 2004, p. 45). A teatralidade em Artaud estaria presente na linguagem performática, como afirma Cohen (2004, p. 56), quando a performance pende para um discurso visual não-verbal composto a partir do movimento dos atuantes, é a intenção dramática que vai aproximá-la do teatro. Essa intenção dramática se faz presente na teatralidade que se caracteriza tanto pela linguagem utilizada pelos performers (gesto, entonação, ação, etc.) quanto pela composição da *mise en scène*.

Há teatralidade na performance e a partir dessa constatação, apresenta-se a seguir a força da teatralidade nas peças de Qorpo-Santo e as possíveis similaridades com o teatro de Artaud. Ubersfeld (2005, p. 32) defende que a teatralidade se inscreve em uma peça desde os níveis da macroestrutura do texto de teatro: “pluralidade de modelos actanciais, combinação e transformação desses modelos, tais são as principais características que permitem ao texto de teatro preparar a construção de sistemas significantes plurais e especializados”. A já mencionada “pulsão para o palco” das peças de Qorpo-Santo estaria inscrita virtualmente em seus textos, mais especificamente em suas rubricas, como pode-se ler no trecho da peça *O marinheiro escritor*:

JOANICOTA — (*mulher de Mário, entrando*) — Oh! ai! (*também cai desfalecida e desce o pano. Ouve-se um grande barulho no cenário, gritos, vozerias, barulho no soalho, por mais de cinco minutos; ergue-se repentinamente este e aparecem algumas figuras de homens e mulheres.*) (QORPO-SANTO, 1980, p. 327, 328).

Nessa rubrica, Qorpo-Santo sugere uma ação em sua peça que, nesse caso, confere potência ao leitor, atribuindo-lhe o que Ramos (2001, p. 12) chama de um lugar privilegiado de

observação do espetáculo efetivo. O autor confere ao leitor o espaço de interação virtual com a peça por meio do texto de sua rubrica.

Ubersfeld caracteriza a rubrica como secundária ao texto dramático, afirmando que “[a] teatralidade em um texto de teatro é sempre virtual e relativa” (UBERSFELD, 2005, p. 33). As rubricas que Qorpo-Santo insere em suas peças carregam primordialmente a sua própria visão sobre a encenação virtual delas. Ele oferece uma certa flexibilidade de encenação das suas peças por meio das rubricas, como no final da peça *Um parto*, na qual sugere de maneira imprecisa: “(E assim parece dever terminar este Ato - com as seguintes palavras de Melquíades) Se eu não espanto estes madraços - nem para o chá ganhariam hoje!” (QORPO-SANTO, 1980, p. 227). Esses artifícios do teatro de Qorpo-Santo são manifestações da sua “nova linguagem”.

As rubricas materializam tamanha importância nas peças do autor que até mesmo substituem diálogos, como no desfecho do 3º ato de *Relações Naturais*:

(Dão dous ou três passeios pela sala, e sentam-se em um sofá; conversam sobre várias cousas; ouvem bater; levanta-se a moça; vai à porta, e foge espavorida entra assim para um dos quartos. [...]). (QORPO-SANTO, 1980, p. 80).

Sobre a importância das rubricas nos textos dramáticos, defende Ramos (2001, p. 12 - 13):

É inegável, [...] que, quando se trata de explorar imaginariamente a materialidade projetada por quem construiu uma obra dramatúrgica, as rubricas podem ser muito úteis. Não importa se serão obedecidas à risca ou simplesmente relegadas [...]. Enquanto registro estável daquela primeira encenação imaginária, as rubricas oferecerão ao pesquisador um ponto privilegiado de observação. Serão tanto o último vestígio de uma encenação passada (real ou imaginária), quanto a raiz potencial de todas as encenações futuras. Mesmo referindo-se a algo que não existe ainda, ou que já não existe mais – um espetáculo efetivo –, refletirão potencialmente, como narrativa literária, a cena desejada pelo seu autor.

Essa flexibilidade presente na caótica construção dramatúrgica das peças de Qorpo-Santo por meio das rubricas, além de oferecer lugar de privilégio ao leitor, destaca sua teatralidade e viabiliza a leitura do cênico no literário. Essa identificação do cênico nos textos “pós-dramáticos” de Qorpo-Santo podem ser verificados na gestualidade prevista para as cenas, como na rubrica atribuída às falas da personagem Malévola em *A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada*: “(fazendo um movimento extraordinário com a cabeça, e dando um grito de dor) — Meu Deus!. .. perdoai-me. . . ele é o Padre Santo! (Cai de joelhos a orar com as mãos postas.) (QORPO-SANTO, 1980, p. 303). Nota-se que tais

rubricas são do tipo melódica, pois, de acordo com Issacharoff (1996, p. 82), determinam em que tom devem ser encenadas as falas, e essas rubricas são carregadas de um tom melodramático que demonstram o exagero dos gestos da personagem e conduzem a articulação entre o diálogo e as rubricas. Essa associação entre diálogo e rubricas possibilita o vislumbre da ação, do espetáculo proporcionado pela justaposição do texto e da cena.

De certa forma, Qorpo-Santo defende a sua “fixação” pela palavra. Suas rubricas carregam a manifestação do seu desejo em conduzir a cena, para ele ação e cenografia têm uma importância muito grande, portanto, a teatralidade é presença forte em suas peças, o que difere de Artaud. De acordo com Silva (2015, p. 68):

Artaud convida a [...] abandonar o aspecto discursivo da palavra e recuperar seu sentido físico e afetivo. Para ele a perspectiva de vida no teatro [...] se refere às críspações da alma, à urgência da vida frente à peste e a uma teatralidade na encenação [...]. É uma experiência cênica que transborda os limites da arte e aproxima-se do ritual.”

Como já mencionado, Qorpo-Santo não tinha interesse em resgatar o primitivo e o ritual com seu teatro. Suas rubricas inferirem diferentes possibilidades para a cena, mas estão longe da intenção artaudiana de um teatro ritual que permite ao intérprete expandir os limites do corpo na performance. Elas se costuram no texto de Qorpo-Santo, sugerindo possíveis mudanças na peça, como na rubrica que antecede a fala da personagem Marca na peça *Relações naturais*: “MARCA - (*irmã de Júlia, entrando mui ligeiramente, ou jazendo alguns passos de dança até chegar perto da Mãe; ao chegar, ajoelha-se, pega-lhe na mão e beija-a.*)” (QORPO-SANTO, 1980, p. 75). Suas rubricas oscilam entre orientações precisas para a cena e deixar a encenação em aberto, apelando diretamente para a visualidade do espetáculo inscrita no próprio texto dramático.

Além das diferentes possibilidades de encenação que as rubricas carregam nos textos dramáticos de Qorpo-Santo, outro elemento destaca-se como uma constante em suas peças: o metateatro. O refletir sobre o fazer teatro está presente nas características autobiográficas das personagens de Qorpo-Santo. Sobre o caráter autobiográfico da construção das personagens de Qorpo-Santo, Fraga (1988, p.67), afirma:

[...] a personagem geradora da tensão dramática, cuja vontade é dominante – é o próprio Qorpo-Santo, encarnado nas diversas personagens que constituem o elenco dessas comédias. Ele não se mostra por inteiro em ninguém, ele se acerca e se afasta, se dá e se recusa, se esconde e se revela. Ele se dissolve, se multifaceta em miríades de aspectos que se distribuem por todos esses estranhos seres que povoam os textos.

Trata-se da criação da persona Qorpo-Santo desdobrada em seus conflitos pessoais “adaptados” em suas peças numa tentativa de expurgá-los. Na peça *Relações naturais* essa persona aparece no papel da personagem Impertinente:

IMPERTINENTE — [...] Estava querendo sair a passeio; fazer uma visita; e já que a minha ingrata e nojenta imaginação tirou-me um jantar, pretendia ao menos conversar com quem m'o havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! Não sei porém o que me inspirou continuar no mais improfícuo trabalho! [...] E será esta a comédia em 4 atos, a que denominarei — *As Relações Naturais*.

(*Levanta-se; aproxima-se de uma mesa; pega uma pena; molha em tinta; e começa a escrever.*)

[...] ... Já se vê pois que é isto uma verdadeira comédia! (*Atirando com a pena, grita:*) Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver (*muito zangado*). Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando! Levem-me trinta milhões 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.” (QORPO-SANTO, 1980, p. 67).

Esse tom insolente da personagem protagonista de *Relações naturais* origina-se do ato da escrita sobre o qual ele está a refletir no início do texto. As inquietações de um dramaturgo em processo de escrita em muito se assemelham com a vida de Qorpo-Santo, tornando inextrincável e íntima a relação entre a arte e a vida do autor. Assim como em Artaud, seus textos, sua poesia, são resíduos de si, suas verdades são ressignificadas em suas construções dramáticas.

Na peça *Hoje sou um; amanhã sou outro*, a persona de Qorpo-Santo figura como um doutor que é mencionado pela fala da personagem Eleutério, seu Ministro, como o autor de uma grande descoberta no Império do Brasil. O diálogo a seguir demonstra a descrição desse doutor e seus feitos:

O REI — Mas quem foi no Império do Brasil o autor da descoberta, que tanto ilustra, moraliza e felicita - honrando!?

MINISTRO — Um homem, Senhor, predestinado sem dúvida pelo Onipotente para derramar esta luz divina por todos os habitantes do Globo que habitamos.

O REI — Mas quais os seus princípios, ou os de sua vida?

MINISTRO — É filho de um professor de primeiras letras; seguiu por algum tempo o comércio; estudou depois, e seguiu por alguns anos a profissão de seu Pai, roubado-lhe pela morte, quando contava apenas de 9 a 10 anos de idade. Durante o tempo do seu magistério, empregou-se sempre no estudo da História Universal; da Geografia;

da Filosofia, da Retórica - e de todas as outras ciências e artes que o podiam ilustrar. Estudou também um pouco de Francês, e do Inglês; não tendo podido estudar também - Latim, conquanto a isso desse começo, por causa de uma enfermidade que em seus princípios o assaltou. Lia constantemente as melhores produções dos Poetas mais célebres de todos os tempos; dos Oradores mais profundos; dos Filósofos mais sábios e dos Retóricos mais brilhantes ou distintos pela escolha de suas belezas, de suas figuras oratórias! Foi esta a sua vida até a idade de trinta anos.

O REI — E nessa idade o que aconteceu? Pelo que dizes reconheço que não é um homem vulgar.

MINISTRO — Nessa idade, informam-me... isto é, deixou o exercício do Magistério para começar a produzir de todos os modos; e a profetizar!

O REI — Então também foi ou é profeta!?

MINISTRO — Sim, Senhor. Tudo quanto disse que havia acontecer, tem acontecido; e se espera que acontecerá!

O REI — Como se chama esse homem!?

MINISTRO — Ainda não vos disse, Senhor, - que esse homem viveu em um retiro por espaço de um ano ou mais, onde produziu numerosos trabalhos sobre todas as ciências, compondo uma obra de mais de 400 páginas em quarto, a que denomina E... ou E... de. .. E aí acrescentam que tomou o título de Dr. C... s.... - por não poder usar o nome de que usava Q... L..., ou J... J... de Q. .. L..., ao interpretar diversos tópicos do Novo Testamento de N. s. Jesus Cristo, que até aos próprios Padres ou sacerdotes pareciam contraditórios!

O REI — Estou espantado de tão importante revelação!

MINISTRO — Ainda não é tudo, Senhor: Esse homem era durante esse tempo de jejum, estudo, e oração - alimentado pelos Reis do Universo, com exceção dos de palha! A sua cabeça era como um centro, donde saíam pensamentos, que voavam às dos Reis de que se alimentava, e destes recebia outros. Era como o coração do mundo, espalhando sangue por todas as suas veias, e assim alimentando-o e fortificando-o, e refluindo quando necessário a seu centro! Assim como acontece a respeito do coração humano, e do corpo em que se acha. Assim é que tem podido levar a todo o mundo habitado sem auxílio de tipo - tudo quanto há querido!

O REI — Cada vez fico mais espantado com o que ouço de teus lábios!

MINISTRO — É verdade quanto vos refiro! Não vos minto! E ainda não é tudo: esse homem tem composto, e continua a compor, numerosas obras: Tragédias; Comédias; poesias sobre todo e qualquer assunto; finalmente, bem se pode dizer - que é um desses raros talentos que só se admiram de séculos em séculos!

O REI — Poderíamos obter um retrato desse ente a meu ver tão grande ou maior que o próprio Jesus Cristo!?

MINISTRO — Eu não possuo algum; mas pode se encomendar ao nosso Cônsul na cidade de Porto Alegre, capital da Província de São Pedro do Sul, em que tem habitado, e creio que ainda vive.

O REI — Pois serás já quem fará essa encomenda!

MINISTRO - Aqui mesmo na presença de V. M. o farei.

(*Chega-se a uma mesa, pega em uma pena e papel, e escreve:*)

“Sr. Cônsul de...

De ordem de Nosso Monarca, tenho a determinar a V. Sa. que no primeiro correio envie a esta Corte um retrato do Dr. Q... S..., do maior tamanho, e mais perfeito que houver.

Sendo indiferente o preço.

O Primeiro Ministro
DOUTOR SÁ E BRITO”

Corte de..., maio 9 de 1866. (QORPO-SANTO, 1980, p. 109 - 111)

Primeiramente, nota-se o curioso tom messiânico das falas do Ministro ao descrever o tal doutor. Narra uma pequena biografia de Qorpo-Santo e ao se referir a sua “obra de 400 páginas” a denomina com as iniciais da Ensiqlopédia do autor, além de citar as iniciais de seu nome completo e as iniciais de sua alcunha ao escrever ao Cônsul solicitando uma foto do doutor. A presença do próprio autor da peça configurado em uma personagem citada por outra, rompe com a ilusão dramática, pois interfere na estrutura da peça provocando no leitor/espectador uma reflexão sobre o fenômeno teatral e a relação com a interferência do real. Fraga (1988, p. 95) chama a atenção para a falta de sutileza com que Qorpo-Santo faz as personagens abdicarem de suas próprias características, obrigando-as a assumir a sua própria personalidade: “É como se o ferrolho da censura fosse completamente eliminado, provocando a unificação do escritor com aquilo que escreve”.

Outra manifestação de metateatro nos textos dramáticos de Qorpo-Santo que aqui se destaca é a fala da personagem Fernando na peça *Um assovio*:

FERNANDO (*à parte*) – E o caso não julgado é verdade – que estou pela menina apaixonado; e que por isso mesmo não terá remédio o Sr. Fernando, senão a tudo se ir sujeitando. Assim é que servia-me o meu

futuro sogro; há mais de seis meses sem que eu soubesse que era casado, e que tinha filha! Foi realmente um mistério. E dizem-me que não aparecem ou não se vêem milagres no tempo presente. (QORPO-SANTO, 1980, p. 155)

No trecho em destaque acima, a personagem fala sobre si mesma em terceira pessoa, como uma espécie de narrador. Como já mencionado, a teatralidade se estabelece na relação entre olhar e ser olhado, em um ato de representação e construção da ficção. Nessa relação é possível considerar o metateatro como forma de evidenciar a teatralidade, pois quando uma personagem demonstra consciência de ser personagem, de estar em cena e representar um papel, ela está evidenciando ao leitor/espectador que ali está instaurado um jogo teatral.

Essa relação entre o olhar e ser olhado, entre a personagem e o leitor pode ser comparada com a noção do duplo em Artaud, com a performance como o rompimento com a representação e imitação do teatro ocidental, a performance em oposição à mimese. De acordo com Carlson (2010, p. 16), toda performance/encenação envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. Tal comparação é realizada por alguém que observa a ação ciente dessa dupla consciência. Ou seja, quem assiste à performance é quem a valida como tal. É como Zumthor (2014, p. 35) define a performance, como reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que se reconhece da virtualidade à atualidade. A performance é comumente entendida como um conceito mais amplo do que a teatralidade, além de comportar a teatralidade, abraçando comportamentos e práticas culturais que não são teatrais.

Os textos dramáticos de Qorpo-Santo latejam para a poesia cênica da arte performática, assim como Artaud que encontrou o seu espaço teatral poético na sobrevivência do seu corpo por meio da performance. Mas esse traço performático nas peças de Qorpo-Santo se inscreve de maneira tímida. A leitura aqui realizada dessa pulsão para a performance é possível ao destacar a presença da figura do autor Qorpo-Santo nas características das suas personagens, e até mesmo na sua personificação nas peças. A figura de Qorpo-Santo se faz presente em seus textos dramáticos, seja como a personagem a qual faz autorreferência, ou como uma espécie de narrador no início das peças ao falar sobre ela em uma visada metateatral. Como menciona Artaud (2006b, p. 49), “[o]nde outros buscam criar obras de arte, eu não aspiro senão mostrar meu espírito... Não concebo uma obra de arte dissociada da vida”. Qorpo-Santo também não desassocia sua arte de sua vida, a compõe baseada nesse paralelismo indissociável entre a cultura e a vida. O estranhamento que a sua obra

fragmentária e instigante causara se aproxima da experiência vital almejada por Artaud em seu teatro da crueldade. Os textos das peças de Qorpo-Santo seriam como um “diário de bordo” das suas experiências, pois eles traduzem a sua vivência.

Em suas peças Qorpo-Santo propicia ao ator uma determinada vivência dos seus conflitos, das suas experiências personificadas em suas personagens e enredos. É a performance vivificada em suas peças. Não importa o que o Qorpo-Santo diz pelas falas de suas personagens, enredo de suas peças ou pelas orientações cênicas, mas como ele traz essa experiência para os seus textos dramáticos. É o texto em ação, texto de potência que chama para a performance e assim se aproxima do teatro ritual de Artaud. Aí que está a performance, o vivificar, a corporeidade em seus textos. Quando Qorpo-Santo escreve ele carrega em seus textos essa latência para a performance. Quando Artaud (2006a, p.83) diz “vamos acabar com as obras primas”, ele defende que a poesia só existe quando ela é lida, quando ela é ouvida, quando ela existe como uma experiência, como uma performance. As peças de Qorpo-Santo são como poesias que ficaram muito tempo há espera de serem experimentadas, vividas.

3.2 SINGULARIDADES DE UM QORPO

No decorrer da composição desta dissertação, a afirmação de Damasceno (apud CRISTALDO, 2000, p. 11-12) sobre a essencial qualidade de Qorpo-Santo, sua singularidade, foi tomando forma e se destacando da hipótese inicial. Embora a intenção fosse encontrar e apontar as possíveis convergências entre o fazer dramaturgico de Qorpo-Santo e as ideias do teatro da crueldade de Antonin Artaud, os elementos singulares do teatro de Qorpo-Santo saltaram às margens dessa escrita, voltando os olhares para os pontos que se encontravam dispersos em sua constelação, ganhando importante relevância e a necessidade de compor esse tópico para elucidá-los. Aqui se destaca, dentro da concepção constelar assumida nesse trabalho o que se encontrou de original, específico e inovador em Qorpo-Santo, dando forma ao que se defende como cruel *nonsense*.

Para iniciar esse tópico faz-se necessário a inclusão das formas do uso do cômico em Qorpo-Santo como uma maneira de apreensão do universo do autor, pois as dezessete peças do dramaturgo a que se tem acesso hoje são todas comédias. A comédia, ramo do gênero dramático, tem como objeto principal, de acordo com as noções modernas, divertir. Ela é contrastada, por um lado, com a tragédia e, por outro lado, com a farsa, o burlesco e outras formas de diversão humorística. A concepção clássica da comédia, que começou com Aristóteles, na Grécia antiga, e persiste no presente, tem função corretiva. O objetivo do

artista da comédia é manter um espelho da sociedade para refletir suas loucuras e vícios, na esperança de que eles sejam consertados. Bergson (2004) compartilhou essa visão do propósito corretivo do riso. Ele defende que o riso destina-se a trazer a personagem cômica de volta à conformidade com sua sociedade, cuja lógica e convenções ela abandona quando “[d]escuida-se da atenção que se deveria prestar à vida.” (BERGSON, 2004, p. 91).

“Compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social” (BERGSON, 2004, p. 9). Ao lidar com os seres humanos como seres sociais, os artistas da comédia se posicionam diante de uma contradição: por trás do ser social esconde-se um ser animal, cujo comportamento muitas vezes está moldado e reprimido pelos padrões ditados pela sociedade. As revelações primitivas abordadas pela comédia reconhecem a natureza animal do homem. A comédia atesta a vitalidade física, o prazer na vida e a vontade de viver. É mais alegre e mais festiva quando este ritmo de vida pode ser afirmado no contexto civilizado da sociedade humana. Na ausência de harmonia entre os instintos e os ditames da civilização, surgem várias dificuldades, todas testemunhando a natureza contraditória da humanidade, que na visão cômica é um dualismo radical. Os esforços para seguir o caminho da sobriedade racional são sempre interrompidos pelas enfermidades da carne. A dualidade que a tragédia vê como uma contradição fatal na natureza das coisas, a comédia encara como mais uma instância da realidade incongruente de que todos devem viver da melhor maneira possível.

De acordo com Bergson (2004, p.7), o cômico é característica específica do homem:

Já se definiu o homem como “um animal que ri”. Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz.

Quando determinado efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico. Para Bergson (2004, p. 11) “rimos já do desvio que se nos apresenta como simples fato.” O riso seria uma forma de consertar esse desvio, portanto, estaria relacionado ao racional e não ao emocional.

Âreas (1990) realiza uma síntese sobre as principais teorias do cômico. Ao citar Olson (1978), a autora exemplifica e simplifica a divisão do riso e do cômico entre os estudiosos do teatro:

Aristotélicos ou não, em geral os estudiosos compreendem três termos na comunicação cômica: a) um sujeito que deseja provocar a comicidade (o autor de uma peça, por exemplo); b) o objeto cômico do qual se ri, ou material utilizado para provocar a comicidade; c) o

espectador ou público, ou seja, a pessoa que ri.
(ÂREAS, 1990, p. 25)

Faria (1998, p. 74), em sua análise sobre o cômico nos textos dramáticos de Qorpo-Santo, utiliza o segundo termo descrito por Âreas (1990) para abordar o problema do cômico na linha de Henri Bergson, considerando as comédias de Qorpo-Santo como textos que provocam o riso. Mas Faria (1998) não se preocupa com a reação dos possíveis interlocutores das peças de Qorpo-Santo. Como o olhar dessa dissertação se volta para a possível performatividade dos textos dramáticos de Qorpo-Santo, consideraremos, além da abordagem da comunicação cômica defendida por Faria (1998), “a pessoa que ri” e a sua relação com o objeto do qual se ri.

Ao descrever os tipos de comicidade, Bergson (2004, p. 7) fala sobre as escolhas dos comediógrafos em relação a esses tipos, afirmando que elas determinariam o seu campo de ação. Imagina-se as peças de Qorpo-Santo percorrendo e perscrutando a comicidade das formas, dos movimentos, das situações, das palavras e dos caracteres, ou seja, todas descritas em Bergson. Além de determinar seus objetivos e campos de atuação, a comicidade das formas, presente em determinado autor, “oculta uma velha distinção entre o que se convencionou chamar ‘baixa comédia’ e ‘alta comédia’” (FARIA, 1998, p. 75). Das características da baixa comédia, Faria (1998, p. 75) destaca os procedimentos típicos da farsa. Sua comicidade é fundamentada nos movimentos, situações e palavras. Já a alta comédia utiliza a linguagem de forma sutil, com preocupações morais e críticas aos vícios da sociedade.

Faria (1998), no decorrer de toda sua análise do processo de produção do cômico nas peças de Qorpo-Santo, identifica diversas características da baixa comédia, como a farsa, o grotesco, a paródia, o burlesco e a agressão. Ao analisar a presença da comicidade das formas em *Mateus e Mateusa*, identifica o grotesco na descrição física das personagens, “cujas deformidades as tornam ridículas e caricatas” (FARIA, 1998, p. 78). Segundo Faria (1998, p. 78), a comicidade de *Mateus e Mateusa* explora o que Bergson (2004) denominou de comicidade das formas, e que o desvio de certas convenções sociais é o que torna risível o corpo deformado:

Estamos diante de figuras grotescas, cujas deformidades as tornam ridículas e caricatas. É 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. (FARIA, 1998, p. 78).

Essa comicidade, projetada nos corpos caricatos das personagens, enfatiza a relação do objeto que faz rir com o sujeito que ri: “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 magricela, sofre de asma e tem uma perna mais curta que a outra.” (FARIA, 1998, p. 78).

Outro elemento da farsa presente nas peças de Qorpo-Santo e apontado por Faria (1998, p. 88) é a violência. Ele afirma que as agressões físicas e verbais descritas nas peças do dramaturgo constroem um eficiente efeito cômico e são utilizadas por ele com plena consciência de estar provocando o riso, como se nota no final de *Certa entidade em busca de outra*:

(Micaela avança à bengala, toma-a de Ferrabrás e dá-lhe uma bengalada; trava-se uma peleja entre ambos; dando-lhe este com a cabeleira pelo rosto. Brás mete-se entre ambos para apartar a briga, apanha e dá pancadas, e nesta luta termina a comédia.) [...] (Escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo.) (QORPO-SANTO, 1980, p. 181).

Faria (1998, p. 85) aproxima a comicidade das peças de Qorpo-Santo às *soties*, que descreve como comédia satírica medieval mais incisiva que as farsas: “[é] antes de tudo, entre os saltimbancos, o gosto pela fantasia gratuita, o *coq-à-l’âne*, o jogo de palavras: eles amam o divertimento burlesco e cultivam as sequências de frases que fazem rir pelo seu senso de absurdo.” (VOLTZ, 1964, p. 23, apud FARIA, 1998, p. 85). A *coq-à-l’âne*, segundo Faria (1998, p. 96), é a passagem sem transição e sem motivo de um assunto para outro. É o que ocorre na peça *Dous irmãos*: a sucessão de atos, cenas e quadros não segue nenhuma lógica causal, não há ligação entre eles, nem entre as personagens que surgem em novos atos ou quadros autônomos, cada um com um assunto diferente. Até cita personagens na lista da peça que não aparecem em nenhum momento, nem no quadro referido que simplesmente não existe na peça: “*Mulheres, homens, uma visita e as figuras do 5º Quadro*” (QORPO-SANTO, 1980, p. 372).

O uso do recurso da *coq-à-l’âne* das *soties* é inovador se comparado à produção dramaturgica dos contemporâneos de Qorpo-Santo. A aproximação da comicidade das peças de Qorpo-Santo com a comédia satírica medieval é mais uma estrela que enriquece a composição singular da sua constelação, dando destaque para suas peças. Qorpo-Santo também inova nas escolhas semânticas para compor suas personagens. Em *Relações naturais*, por exemplo, o nome da personagem Impertinente carrega em seu significado a noção de

inadequado, que se comporta de maneira inconveniente, implica com tudo e demonstra ser rabugento. Segundo Gardin (1993, p. 100-101), os nomes das personagens têm características indiciais-icônicas, isto é, além de designarem a própria personagem, referem-se ou remetem a outras personagens e, pelo som, iconizam a ideia que poderemos fazer da personagem. Essa característica na construção das personagens de Qorpo- Santo é frequente em suas peças e carrega autenticidade ao propor personagens caricatos até em suas alcunhas.

Ainda em *Relações naturais*, a cena terceira apresenta uma ruptura na ação dramática, impulsionando-a, como afirma César (1980, p. 47): “o autor despreza a narração passiva e anódina” em favor da ação no momento no qual a personagem Impertinente entra num bordel acompanhado de Intérpreta, uma menina de dezesseis anos. Para ele o bordel parece uma “casa de família”:

Cena Terceira

(Entra ele com uma menina de 16 anos a quem conhecemos por Intérpreta pelo braço.)

IMPERTINENTE *(para ela, ao transpor a porta)* — Cuidado! Não se pise nestes tapetes, que já estão um tanto velhos! *(Para o público, andando para a frente:)* Já se vê que a escolha que fiz hoje, e que pretendo fazer de uma em cada mês, é a ... *(Para ela.)* Digo? Digo?

INTÉRPRETA — Se quiser, pode dizer!

IMPERTINENTE — É uma das melhores que se podia encontrar nos maiores rebanhos desta...

INTÉRPRETA — Pois chama rebanho às famílias que habitam esta cidade!?

IMPERTINENTE — Pois o que é mais triste que um grande rebanho de ovelhas merinas!?

INTÉRPRETA — Eu sempre considerei de outro modo: sempre entendo que a mulher como o homem é um ente que deve ser por todos respeitado, como a segunda primorosa obra do Criador; e que assim não sendo, só milhares de males e transtornos se observarão na marcha geral da humanidade! (QORPO-SANTO, 1980, p. 69-70).

O próprio nome da jovem é uma sugestão do autor como justificativa da escolha “padrão” de Impertinente em relação às mulheres: “[...]Já se vê que a escolha que fiz hoje, e que pretendo fazer de uma em cada mês [...]” (QORPO-SANTO, 1980, p. 69-70). Apenas mais uma intérprete para o mesmo papel na vida da personagem, escolha que ilustra bem os recursos utilizados por Qorpo-Santo: é Intérpreta, nome que remete ao fazer teatro e à reflexão sobre os elementos da teatralidade em seus textos.

No Ato segundo, após uma longa rubrica por meio da fala da personagem Truquetruque, entra em cena a Mariposa que, como uma mãe, aconselha e dá a benção para uma das meninas que trabalham no bordel, perdendo-a dos “pecados” cometidos. A alcunha

de Mariposa, de acordo com Barros (2005, p. 2), é um dos estigmas conhecidos popularmente que a sociedade produziu para caracterizar a profissional do sexo. O humor em Qorpo-Santo não dispensa totalmente traços realísticos de efeitos contraditórios. Como na escolha do nome da personagem Truquetruque, que não passa de um sujeitinho vaidoso e prepotente a gabar-se de suas qualidades: “Para que hei de mostrar (*abrindo os braços*) que sou um grande dialeta, retórico, filósofo! [...] Pode ser que ficassem depois com inveja; [...]”. A personagem disfarça sua insegurança e frustração por não encontrar a personagem D. Gertrudes em casa com sua eloquência, como um “truque” em sua fala:

TRUQUETRUQUE (*batendo em uma porta*) — Estará ou não em casa? A porta está fechada, não vejo (*vigia no buraco da chave*) se é por dentro se é por fora que está a chave; o caso é (*ciando com a cabeça*), e verdadeiro, que a Sra. D. Gertrudes Guiomar da Costa Cabral Mota e Melo, se está é às escuras! Sem dúvida a esta hora, noite de teatro, noite de retreta, noite de novena, — não é possível deixar de ter ido a alguns destes divertimento [...].(QORPO-SANTO, 1980, p. 72).

A peça *A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada* também carrega a presença de personagens com nomes que as iconizam; dentre as trinta personagens da peça com suas alcunhas caricatas, “Uma voz” e “Outra voz” se destacam pela “despersonalização”:

C-S. — (*entra em um quarto; logo depois voltando, pega nas mãos, depois de a haver benzido pelas costas — duas ou mais vezes.*) — Eu te suspendo, mulher maligna, a maldição de que foste digna. Retira-te, porém, de minha presença; e nunca mais ouses vir insultar a quem só se ocupa em promover o bem geral de todos (*a conduz pela mão até à porta, e Malévola retira-se*). (*recostando-se em um sofá*) — Medito, penso, reflito e discorro — que sou casado, que tenho mulher ainda que minha muito particular ou figadal inimiga; e. . . filhos e filhas (*é boa esta declaração para evitarmos a confusão*). Não estou empregado em serviço do Estado, não tenho negócios particulares que me devam obrigar de viver contra minha vontade ou qual solitário; entretanto não posso nem ver minha família! Não há dia em que não tenha saudades de meus filhos; noute em que as não tenha da mulher. Sou convidado por numerosas outras; e quando as busco, por elas desprezado; ou me vejo impossibilitado, quando prontas a servirem-me! . . .

UMA VOZ — Temos o convidado tantas vezes e o Sr. ainda não quer ir, Sr. Duque de. . .

C-S. (*consigo mesmo*) — Estas mulheres, cuja voz ouço, já me têm furtado muito: quase que podia dizer roubado; visto que elas me provocam tanto, que violentam a minha voz, isto, é, obrigam-me a responder-lhes.

OUTRA VOZ — Há-de ficar com o dinheiro amoeado, e ainda que comer — sem outras!

C-S. — Eu não digo que elas não cessam de provocar-me até roubar-me!? Se eu não soubesse que eram brasileiras, diria. . . e quem sabe se têm raça de algozes!? Estes para comigo têm sido algum tanto ladrões... [...] (QORPO-SANTO, 1980, p. 304).

Não há corpos. Seriam como “vozes” da consciência de Qorpo-Santo personificadas e fazendo-lhe refletir sobre se deixar cair nos encantos de outras mulheres. São “personagens” incompletas, sem profundidade psicológica, suas falas funcionam como um monólogo interior. Qorpo-Santo testa novas possibilidades ao drama com essas construções de personagens, que de acordo com Garboggini (2010, p. 106), podem ser aproximadas do conceito de emaranhado dramático. No seu “universo surrealista”, o *nonsense* verbal transforma as personagens, permitindo um caminho de abstração para a confecção das suas dramaturgias.

Qorpo-Santo confere voz às suas personagens, elas falam além das estruturas dramáticas. Atravessam cenas, ações e até mesmo se manifestam nas rubricas substituindo diálogos, como o desfecho do 3º ato de *Relações Naturais* citado no tópico anterior. A oralidade nos textos dramáticos de Qorpo-Santo é bem acentuada. A própria característica de algumas das alcunhas caricatas que o autor confere às personagens demonstra a importância da oralidade em suas peças, pois é como se, ao batizá-las com nomes que remetem à aparência física delas estivesse afirmando essas características como em um jogo verbal de repetição: “Truquetruque” (leia em voz alta).

Além da proposta ortográfica de Qorpo-Santo que, como mencionado no primeiro capítulo, acreditava tornar o registro da língua mais próximo da oralidade, o diálogo em suas peças ecoa o discurso do dia-a-dia de maneira peculiar, rompendo padrões que o aproxima da força, tensão e pressão das palavras, assumindo uma forma lírica e dramática, e muitas vezes textos de relatos autobiográficos e narrativos. Nomes, falas, justaposição de ideias e sequências que se perdem na (des)construção da sua dramaturgia: é o espaço do *nonsense* verbal. O emprego das suas próprias regras ortográficas é, de longe, um traço específico marcante de sua singularidade.

Retomando a peculiaridade de Qorpo-Santo na construção das suas personagens, destaca-se aqui, como uma característica original do autor, a já mencionada presença da sua figura em suas peças. A criação da persona de Qorpo-Santo invade as características das personagens de uma forma surrealista ao trazer detalhes da sua vida para sua obra, permeados por conflitos entre a imagem do corpo como o lugar do desejo, do erótico, do desregramento,

com a imagem do corpo santo e puro. Os conflitos vivenciados pelas suas personagens são projeções dos conflitos do próprio Qorpo-Santo. Ele vive nesse confronto entre o carnal e o espiritual, o que o difere dos surrealistas, uma vez que estes buscavam o fim de todos os dualismos, conferindo-lhe mais um ponto luminoso singular em uma concepção constelar da literatura. Ao falar das relações naturais em suas peças, reconhece o sexo como natural, mas não com a intenção de destruir a moral cristã de que sexo é pecado. Versava abertamente sobre o assunto do prazer sexual em suas peças, como na própria peça *Relações Naturais*, “aborda com incrível dose de liberdade a questão do prazer e da repressão do prazer pelas conveniências sociais” (FARIA, 1998, p. 90), que eram instituídas por pressupostos religiosos e morais da igreja católica no século XIX, como a convenção do matrimônio. Faria (1998, p. 90) realiza uma leitura de *Relações Naturais* “como paródia dos enredos do teatro ou romance romântico, em que a prostituta regenerada pelo amor e seu amante são alvos de todo tipo de idealizações.” Explorava essa temática de maneira cômica, ele era o bufão, queria parodiar, fazer ironia com os valores da sociedade, sua intenção moralizadora assumia o tom da sátira ao conduzir seus leitores e espectadores em um processo reflexivo.

Faria (1998, p. 84 - 85) destaca a inversão de comportamentos e normas sociais nas temáticas das peças de Qorpo-Santo, ilustrando com o exemplo do “mundo virado pelo avesso” em *Mateus e Mateusa*:

Em princípio, tudo o que deveria ser elevado – casamento, família, relacionamento do pai com as filhas, instituições – é rebaixado e satirizado de maneira [...] corrosiva. [...] Esse é, aliás, o mecanismo da farsa: explorar ao máximo as inversões de certos comportamentos e normas sociais para desmascarar as suas aparências.

O autor aponta que esse desmascaramento das convenções sociais encontra em Qorpo-Santo um resultado “próximo do que Bakhtin denominou ‘realismo grotesco’”. Esse estilo transgride as fronteiras entre o baixo corporal e a arte. Ele também comemora a incompletude, o rompimento das expectativas. É frequentemente uma espécie de degradação simbólica do corporal e sensual. De acordo com Bakhtin (1987, p.45), o grotesco é generalizado na cultura popular, “[p]ara compreender a profundidade, as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo.” E isso vale tanto para o grotesco medieval, renascentista, romântico, modernista e contemporâneo. Um olhar para a cultura e o tempo em que o grotesco está inserido na literatura é que dará o tom e sua definição necessários para análise de determinada obra.

Na peça *Lanterna de fogo*¹ observa-se a presença da carnavalização, da dessacralização e do grotesco em Qorpo-Santo. Segundo Bakhtin (1987, p. 172), os heróis míticos e personalidades históricas do passado são atualizados e dessacralizados. Em *Lanterna de Fogo*, a personagem principal, Robespier, faz alusão à personagem histórica Robespierre, que não foi um herói mítico, mas pode ser considerado um herói devido a sua importante participação em um grande momento histórico, a Revolução Francesa. Em relação à personagem Robespier, a carnavalização ocorre na paródia do político público Robespierre; a personagem vive um drama privado, ao contrário do “herói” ao qual faz referência. Funciona como uma certa inversão da cultura oficial como um dos fenômenos da carnavalização. A personagem também se autovaloriza comparando-se com grandes homens da História:

ROBESPIER — (*pensativo e passeando*) Quanto hei eu estudado — Medicina e Direito — quanto hei meditado sobre tantas outras ciências! Quanto hei lido os livros sagrados e quantos fatos extraordinários se têm dado em minha tão curta existência quanto à idade — quão longa quanto aos vários trabalhos e os numerosos fatos que nela se hão dado! É tão grande o número; sua importância tal que não é fácil encontrar-se na História, já não digo deste ou daquele país, mas na do mundo inteiro, — um homem cuja vida se assemelhe. Deus sabe o que faz! E quantas vezes predestina os homens, e até as mulheres!? De que heroicidades não é capaz muitas vezes uma criança! Altos juízos do Eterno! (QORPO-SANTO, 1980, p.186).

Robespier declara-se um escritor público e privado em uma fala que carrega traços da vida do próprio Qorpo-Santo, o seu caráter de escritor enciclopédico, além de narrar todo o drama da sua interdição judicial por ser considerado louco (semelhante a que Qorpo-Santo sofrera), o que demonstra uma certa carnavalização na peça com fragmentos autobiográficos:

ROBESPIER — Sim, Sr.! Um grande escritor público e particular! Formado em quinze artes e quatorze ciências, em dezenove indústrias e trinta e oito maneiras várias de agenciar a vida: ou de evitar a morte! Queria, pois, alguma cousa!?! (QORPO-SANTO, 1980, p.187).

Em alguns momentos no drama satírico narrado por Robespier, em meio aos longos monólogos com excessivas pontuações, há a presença da figura do diabo. Um elemento que alude a uma exploração consciente da fantasia como característica da carnavalização:

ROBESPIER — Estou hoje com os diabos nas tripas! E a sofrer na alma. Estou capaz de matar a quanto demônio diante de mim

¹ As reflexões sobre Bakhtin e carnavalização em Qorpo-Santo foram desenvolvidas pela autora na disciplina Experimentação no Romance, no Programa de Pós Graduação em Letras da UEL, e estão em forma de capítulo no prelo para serem publicadas.

encontrar! Mas como não estou disposto para isso, vou fumar um charuto, que ordinariamente me recorda os fatos censuráveis, e m'os faz censurar! Não há maior maldade, malignidade, atrevimento, audácia, perversidade e indignidade, do que querer um ente compelir o outro a praticar este ou aquele ato, que sabe que não deve ou que não pode praticá-lo, já porque ofende e prejudica aos outros homens, já porque ofende e prejudica a si próprio! (QORPO-SANTO, 1980, p. 179).

ROBESPIER — [...] O progresso incessante do gênero humano, o melhoramento nas artes e nas ciências, e em todos os ramos da indústria, e destarte a felicidade de cada um, que reunida à de todos, faz a felicidade geral, a grandeza e poder dos Estados, e por assim dizer, o endeusamento do Universo! Fora de Deus, somos miseráveis brutos. Em Deus, seus filhos, entes prediletos e felizes. (QORPO-SANTO, 1980, p. 190).

Ao se comparar com o diabo, a personagem vive um momento de revelação dos aspectos ocultos da natureza humana, dando espaço para uma *mésalliance* carnavalesca unindo o sagrado e o profano (Robespier demonstra-se muito religioso na maioria dos seus discursos na peça), recebendo a narração da personagem um tratamento crítico, como defendeu Bakhtin, até mesmo cínico-desmascarador.

No terceiro ato, Robespier metamorfoseia-se em outras duas personagens, o Velho e o Visconde. Essa metamorfose da personagem toma forma pelas diferentes “máscaras” que assume e se delinea na fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, presente na discrepância entre o discurso e as atitudes da personagem. Essas transfigurações são tecidas em volta da personagem Robespier em seu movimento de presença e ausência nas cenas. São nessas falas fusionadas pelo sublime e o vulgar que a presença do grotesco dá as caras na peça, como no trecho da fala cantada a seguir retratando algumas práticas que ligam o corpo ao mundo:

Há horas de aflição,
Em que me dás consolação!
Outras me dás de descanso,
Em que quase lanço!
Algumas de tal prazer,
Em que me é difícil conter! [...]
E a verdade é:
Que não tenho descanso!
Se como, quero!
Se não como, desespero!
Se bebo, desejo;
Se não bebo, almejo! [...]
Não há trabalho,
Ou ocupação,

Que tranqüilize
 O meu coração!
 Não há entreter,
 Nem distrair,
 Que possa convir
 Ao espírito meu!
 Só a mulher,
 Amável, formosa,
 Me pode trazer
 Tranqüilo viver! [...]
 Só a mulher, [...]
 Me pode dar
 Tranqüilo gozar!
 Tudo o mais é entreter,
 Neste mundo a que vim ter,
 Entreter p'ra não morrer!
 Ou inda que pouco viver!
 (*Depois que canta, senta-se numa cadeira.*) (QORPO-SANTO, 1980,
 p. 179 - 180).

Atravessada por um humor de praça, *Lanterna de fogo* dá ênfase às necessidades básicas e do corpo, no sensual e nos sentidos, talvez contraposto aos comandos da vontade. O discurso da peça assume um tom carnalizado que reduz o espiritual e o abstrato para o nível material. Reconhece, assim, uma forma de realização em contraste com as tradições dominantes.

Tendo explorado e comentado as convergências e divergências entre Qorpo-Santo e Artaud, e destacado as singularidades qorposantenses, por meio dessas nuances entre os dois autores foi possível qualificar o que se entende por “cruel *nonsense*” em Qorpo-Santo. O conflito universal entre o carnal e o espiritual era atualizado nas peças de Qorpo-Santo, conferindo outro estatuto para o termo cruel que traça um caminho diferente do teatro da crueldade: o cruel do conflito de Qorpo-Santo. A crueldade em Artaud explora os limites do corpo na performance, enquanto que em Qorpo-Santo, a importância da teatralidade se fortifica no poder da palavra, não alcançando o resultado efetivo dessa crueldade. Para Artaud, a crueldade é alcançada na vivência da ação, como um ritual a ser vivido em cada performance. Em Qorpo-Santo essa potência do texto para a performance não é sustentada de fato nas ações de sua peça, como constatado no tópico anterior: a performatividade encontra espaço na experiência de escrita do próprio Qorpo-Santo.

Como anteriormente mencionado, a Crueldade em Artaud está em não repetir, o teatro deve renascer diariamente, vivificar. Após essa destruição, o que permanece no palco? Nada. Ao declarar a morte do teatro, Artaud (2006a, p. 120) nos traz a ideia de que “a morte é

crueidade, a ressurreição é crueidade, a transfiguração é crueidade” Para Artaud (2006a, p. 28), o teatro é “o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição”, para o nascer desse novo teatro é preciso se desvincular das convenções da dramaturgia absoluta. Em partes, Qorpo-Santo assume essa crueidade em suas peças ao desvincular-se das convenções do drama puro, mas não pretende “criar” um novo teatro”. Sua quebra com a dramaturgia absoluta por meio da sua linguagem teatral *nonsense* procura chocar o espectador com mensagens que os façam refletir sobre os conflitos satirizados em suas peças. Enquanto Artaud rejeita a existência de qualquer tipo de mensagem no teatro da crueidade, Qorpo-Santo tenta passar uma mensagem moralizadora no desfecho de algumas de suas peças. Tenta; pois os recursos empregados para tal finalidade acabam por satirizar suas possíveis intenções moralistas:

a impressão que se tem, lendo as peças de Qorpo-Santo, é que nelas o feitiço se volta 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 um alvo da sátira. 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. (FARIA, 1988, p. 91).

Seria essa “falha” intencional? A retórica exagerada de Qorpo-Santo em suas peças *nonsenses* confere o tom de paródia às suas tentativas de defender a moral das instituições da sociedade. Intencional ou não, o uso desse recurso provoca o estranhamento de uma maneira que perturba a “ordem” do universo, atestando a função corretiva da comédia, o que difere do estranhamento causado pelo choque sobre as percepções automatizadas, proposto por Artaud, no seu teatro da crueidade. Qorpo-Santo não pretendia “responder à agitação e à ansiedade da sociedade”, fazia uso da linguagem *nonsense* delegando ao riso a sua função social, mas não se importava com a efetividade dela.

A sátira ao que considera falho na sociedade se manifesta em meio ao caos da (des)estrutura da linguagem cênica das suas peças. O *nonsense* é composto pela linguagem metateatral empregada em suas composições, pela sua escrita como resíduo de si que questiona o fazer teatro. A confusão entre realidade e ficção é mesclada em seus textos e demonstra a sua dificuldade em elaborar racionalmente o estado da realidade em que está inserido. Além dos seus conflitos que compõem a maioria dos temas em suas peças, Qorpo-Santo vivencia seus questionamentos como escritor nas ações das suas personagens. A falta

de elaboração psicológica em suas personagens colabora com o traço caricatural delas e retratam o seu *nonsense* na brevidade das ações, nas falas sem sentido e nos finais abertos. Na peça *Hoje sou um, amanhã outro*, pela voz da personagem Ministro, Qorpo-Santo nos proporciona um vislumbre das suas ideias e experiências sobre a fragmentação do espírito e a possibilidade de ser outros em um corpo:

MINISTRO - É cousa tão simples, quanto verdadeira: 1.^a - Que os nossos corpos não são mais que os invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros; que o que hoje é Rei como V. M. ontem não passava de um criado, ou vassalo meu, mesmo porque senti em meu corpo o vosso espírito, e convenci-me, por esse fato, ser então eu o verdadeiro Rei, e vós o meu Ministro! [...] 2.^a - Que pelas observações filosóficas, este fato é tão verídico, que milhares de vezes vemos uma criança falar como um general; e este como uma criança. (QORPO-SANTO, 1980, p.124).

O seu cruel *nonsense* é provocador, instigador, parte dos seus dilacerantes conflitos inspirados pelo seu drama íntimo entre o corpo e o santo. Questiona esses conflitos rompendo com as estruturas do drama puro, cria o seu mundo singular e anacrônico na dramaturgia do seu tempo. Como precursor de si mesmo não pretende um objetivo final, como algo perfeito e fechado, ele quer mais é estilhaçar o tal espelho que a comédia mantém para a sociedade, ressoando como o brado da vanguarda modernista pelo lirismo de libertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra de Qorpo-Santo e Antonin Artaud, apesar de distantes no tempo, é possível encontrar pontos em comum. Ambos autores percorreram caminhos inversos aos convencionalismos literários e tendências do drama dos períodos em que produziram suas obras. Cada qual em seu contexto, as similaridades e convergências entre os autores destacaram-se de uma forma que vai além das suas produções e ideias teatrais: personificam-se em suas vidas.

Ao aproximar as peças de Qorpo-Santo com as características do teatro do absurdo, foi possível legitimar a valorização do seu teatro. Nessa ramificação da constelação de Qorpo-Santo foram apontados os elementos de suas peças que se conectam com algumas características da estética do absurdo: diálogo disjunto, repetitivo, *nonsense*, ações sem claros propósitos e deliberadamente confusas, tempo indeterminado e fragmentado, enredos e tramas que não possuem desenvolvimento realista ou lógico. Porém, as intenções que movem Qorpo-Santo nesse caminho fragmentado divergem do teatro do absurdo:

não é o mesmo [...] resultado da aplicação desses recursos. [O autor do teatro do absurdo está] 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 [...] escreveu [...] uma obra desigual, com momentos geniais, [...] mas sem a amplitude e a significação do teatro do absurdo. (FARIA, 1998, p. 93-94).

Quando situado na perspectiva da visão de mundo e poética Surrealista, as aproximações abarcaram tanto sua obra, quanto sua vida. As peças de Qorpo-Santo carregam elementos que poderiam se sustentar como teatro surrealista: fluxo da escrita que poderia ser associado ao automatismo psíquico buscado pelos surrealistas; presença marcante do humor; ausência de linearidade temporal diálogos desconexos, *nonsenses*, personagens sem profundidade psicológica, dentre elas algumas são projeção do próprio autor. A fragmentação da construção dramatúrgica nas peças de Qorpo-Santo aponta para a possibilidade de um teatro surrealista. O próprio Qorpo-Santo era um “espírito surrealista”, pois o Surrealismo se inscreve nos detalhes mais banais da vida do artista, nos detalhes que passam despercebidos pelos biógrafos, como a excentricidade do autor que pode ser lida como uma representante da relação surrealista entre arte e vida. São conhecidas e mencionadas por seus estudiosos e até mesmo pela autobiografia de Qorpo-Santo, as suas atitudes estranhas e manias que o

diferenciavam dos demais na sociedade, e até mesmo resultaram em internações em hospitais psiquiátricos e a interdição de seus bens. Mas essa condição de ser diferente, que expressava a sua atitude de revolta e oposição à tudo que discordava, era a manifestação da atitude surrealista, que, segundo Willer (2001), expressa não apenas em seus textos, mas através da atitude e estilo de vida, “a contradição entre arte e sociedade, e a condição de ser diferenciado”.

Willer (2001) cita Breton ao falar sobre essa unicidade surrealista entre vida e obra do autor:

A criação é, então, algo pertencente à ordem ou à dimensão do sujeito, ainda antes de constituir-se em obra, exterioridade autônoma. [...] Breton não separa um texto de quem o escreveu, uma obra de seu criador. Vê [...] algo fundamental para a compreensão do Surrealismo: a busca da unidade entre vida e arte, autor e obra; a fusão entre sujeito e objeto. Essa é a raiz dos escândalos, provocações, questionamentos pessoais e outras manifestações dos surrealistas [...] Em resumo, a busca da unidade configura aquilo que pode ser caracterizado como atitude surrealista, inseparável da atividade desse movimento e de sua produção artística e literária.

Qorpo-Santo foi personagem de si mesmo. Por meio das suas atitudes “estranhas”, excentricidades, rompimento com as convenções clássicas do drama, provocações satíricas da moral da sociedade em suas comédias, etc., ele viveu a mesma “loucura” e desordem entre a sua literatura e sua vida

Artaud também foi considerado um “espírito surrealista”. Mesmo desligando-se do movimento “oficialmente”, integrou uma “corrente do [...] que conciliava as motivações surrealistas com o projeto de uma nova teatralidade.” (RAMOS, 2008, p. 386). Essa teatralidade pretendida por Artaud está presente no sentido ritual do teatro, que difere da supremacia da palavra desde a quebra com o tradicional, com o drama puro. Para Artaud, o corpo é o espaço teatral, é o espaço da poética. Sua escrita não é o texto, é sobrevivência, é o seu corpo sobrevivendo. É como afirma Quilici (2002, p. 97):

no amplo espectro de questões abertas pela obra artaudiana, encontraremos as marcas de um trabalho sobre o corpo e os estados mentais, [...] não se referem apenas ao exercício de uma profissão, mas passam a designar um projeto de reconstrução do homem e da cultura a partir do corpo, que marcará toda sua trajetória.

Uma das principais características convergentes entre a dramaturgia de Qorpo-Santo e o teatro da crueldade de Artaud é a própria linguagem manifesta nas peças. Qorpo-Santo rompeu com as noções da dramática pura ao utilizar recursos dramáticos que reconhecem a presença do público, implicando a interação com o mundo exterior ao drama. Em Artaud, foi evidenciado o rompimento com o encadeamento lógico-causal das ações por meio “de uma

linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras.” (ARTAUD, 2006a, p. 40).

A intenção inicial de verificar a pulsão do teatro de Qorpo-Santo para a cena focando em sua performatividade, foi levantada nas primeiras versões deste trabalho inspirada na evidente preocupação do autor com o espetáculo teatral, como se observa na sugestão de um final alternativo na peça *Um credor da fazenda nacional*:

(Já se vê que há descompostura; repreensões; atropelamento, carreiras em busca d' água; ligeireza para se-apagar; aparecimento de alguns outros empregados, ao ouvirem o grito de fogo, etc. Pode acabar assim; ou com a cena da entrada do Inspector, repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres; e terminando por atirarem com livros e penas; atracações e descomposturas etc.)
(QORPO-SANTO, 1980, p. 145).

O foco na performatividade da produção dramatúrgica de Qorpo-Santo seria voltado para a recuperação do sentido do ritual, cru, primitivo do fazer teatro, como defende Artaud. Porém, no decorrer das análises, leituras, sugestões da banca e reformulações, essa pulsão das peças de Qorpo-Santo para a performance não é sustentada de fato nas peças, pelo contrário, foi constatado que ele não tinha interesse em resgatar o primitivo e o ritual com seu teatro.

As estratégias dramáticas utilizadas por Qorpo-Santo em suas peças, como a sugestão do final alternativo da peça *Um credor da fazenda nacional*, a flexibilidade de ação registrada em suas rubricas, reforçam a importância da teatralidade possível de ser vislumbrada a partir delas, afinal, as rubricas são um modo de inscrever virtualmente um espetáculo nas entrelinhas de um texto dramático, como defende Ubersfeld (2005) e como percebemos nas peças de Qorpo-Santo. Não se trata de controlar como deve ser a encenação do texto, mas sim de demonstrar que o dramaturgo tem consciência de que o texto dramático é construído para a cena, a partir dela, inspirado pela existência concreta que terá para além da página escrita. Qorpo-Santo conduz a cena, a ação, demonstrando o poder que a palavra exerce no espaço cênico para ele, como afirmado no capítulo anterior, a virtualidade caracteriza os elementos constitutivos da teatralidade de suas peças, conferindo a consciência da sua natureza de representação. Como afirma Faria (1998, p. 87), “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 [...] valoriza o jogo dramático, a representação, o trabalho do ator.”

A farsa, o grotesco, a paródia, o burlesco e a agressão são elementos presentes nas comédias de Qorpo-Santo que, situadas em termos dramatúrgicos, são todas características da

baixa comédia. Identificar e demonstrar essas características nas peças de Qorpo-Santo possibilitou contextualizar sua produção nas ramificações da tradição da comédia, agregando uma dimensão mais abrangente à sua constelação. Contudo, ao colocar a sua produção dramática dentro desse contexto, suas características singulares foram evidenciadas, como observa Faria (1998, p. 92): “[e]mbora seja possível inserir o autor na tradição cômica [...], sua dramaturgia destoa das dos outros comediógrafos do século XIX, graças a características bastante peculiares que a projetam para outro contexto: o da vanguarda.”

Apesar das divergências entre performance do teatro ritual de Artaud e a manifestação de traços de performatividade nas peças de Qorpo-Santo, ainda sim foi possível encontrar esse pulsar para a performance nos textos dramáticos de Qorpo-Santo. A insistente personificação da figura de Qorpo-Santo em suas peças carrega a latência da performatividade com escopo metateatral. É o espaço da transformação da mimese em cinesse, isto é, da passagem da representação à presentificação, que percorre suas peças nas quebras, rupturas e movimentos.

As aproximações entre as características da performatividade de Artaud e Qorpo-Santo foram observadas também na relação intrínseca entre a vida e a obra de ambos, pois a performance, para Artaud é, antes de tudo, processual, é vivenciada, experimentada durante o seu processo. A persona de Qorpo-Santo está presentificada em sua obra. Os questionamentos sobre o próprio ato de escrever que ele confere às suas personagens, refletem a performance do Qorpo-Santo escritor. É o Qorpo-Santo como um performer do seu ato de escrever no “diário de bordo” das suas experiências e conflitos que caracterizam as peças e personagens como fragmentos seus. O texto está em pedaços, mas é uma potência, um estado de desejo que se manifesta na sua linguagem *nonsense*. Assim como suas personagens, são superficiais; mas a profundidade não está no texto, e sim nas possibilidades que ele proporciona.

Essas projeções do autor em suas personagens carregam seus conflitos pessoais entre o carnal e o espiritual: “[o] que “[i]mporta [é] o que resultou da dialética que estabeleceu entre o corpo que se queria santo e a ‘impossibilidade da santificação’.” (FRAGA, 2001, p. 24). E esse embate enfrentando por Qorpo-Santo é cerne da crueldade que compõe o seu cruel *nonsense*. A crueldade em Qorpo-Santo não se manifesta de forma explícita como em Artaud, que explora os limites do corpo na performance. Qorpo-Santo fala, grita, bate no peito, tranca suas portas, entra pelas janelas, escreve compulsivamente; mas só se faz ouvir pelo tom *nonsense* das suas personagens que escancaram a crueldade dos seus conflitos que não consegue realizar em vida.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. *Os homens precários*. Porto Alegre: A Nação; Instituto Estadual do Livro, 1975.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARISTÓTELES *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966. In FARIA, João Roberto. A narrativa no teatro. In: *Revista Itinerários*. Araraquara, UNESP, n. 12, 1999, p. 47-57. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2911/2673>>. Acesso em: 18 maio 2017.
- ÂREAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006b.
- ASSIS BRASIL, Luís Antonio de. *Cães da província*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed. Brasília: Hucitec - Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARROS, Lúcio Alves de. *Mariposas que trabalham*. Uma etnografia da prostituição feminina na região central de Belo Horizonte. Jus Navigandi, Teresina, ano 9, n. 827, 8 out. 2005. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=7356>>. Acesso em: 26 out. 2006.
- BARTHES, 1964. *Essais Critiques, Le Seuil, Paris*. [Trad. Bras. Perspectiva, São Paulo, 1970.] In PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRETON, Andre. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004.
- _____. *Entretiens avec André Parinaud*. Paris: Gallimard, 1956.
- BREYER, Gastón. *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

CARREIRA, André. Dramaturgia do espaço urbano e o teatro de “invasão”. In: MALUF, Sheila; AQUINO, Ricardo. *Reflexões sobre a cena*. Salvador: EDUFBA, 2005. P. 27 – 34.

CÉSAR, Guilhermino. *QORPO-SANTO Teatro completo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Serviço Nacional de Teatro, 1980.

_____. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Bloch, 1955.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectivas, 2004.

CRISTALDO, Janer (org.). *Qorpo-Santo de corpo inteiro*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2000.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ESPÍRITO SANTO, Denise (org.). *Poemas Qorpo Santo*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *Uma anatomia do drama*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FARIA, João Roberto. Qorpo-Santo: as formas do cômico. In: *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê, 1998.

FARIA, João Roberto. A narrativa no teatro. In: *Revista Itinerários*. Araraquara, UNESP, n. 12, 1999, p. 47- 57. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2911/2673>>. Acesso em: 18 maio 2017.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. Corpo mal-dito: Considerações à margem da obra de Qorpo-Santo. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*, n.15. Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira – USP. São Paulo, Imprensa Oficial, 2015, p. 76-87.

FLASZEN, Ludwik. De Mistério a Mistério: algumas considerações em abertura. In: GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007, p. 17 – 32.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRAGA, Eudeny. *Qorpo-Santo: Absurdo ou Surrealismo?*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. Um corpo que se queria santo. In: QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GARBOGGINI, João André. Para inventar um Qorpo-Santo. In: *Revista Poiésis*, n 16, p. 96-109, Dez. de 2010. Disponível em: < http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_QorpoSanto.pdf>. Acesso em: 21 jan 2017.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1993.

GONÇALVES, Maria Clara. *Percorrendo o universo de devaneios, distorções e dualidades* : considerações acerca da dramaturgia de Qorpo-Santo. Dissertação de Mestrado. Assis: UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2011.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007.

HEGEL, G.W.F. *Estética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Ciência da Lógica: excertos*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.

ISSACHAROFF, M. Voz, Autoridade e Didascália. Tradução de Paulo Vieira e Eduardo Rosa. In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, Ano 4. No. 4. 1996.

KUGLER, L. C. O. F. Descerram-se as cortinas. In: STEYER, Fábio Augusto (org). *Estudos sobre literatura, história e cinema*. Rio Grande: Pluscom Editora, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACIEL, Maria Esther. América Latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo Campos. In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, n. 182-183. Enero-Junio, 1998, p. 219-228.

MARQUES, Maria Valquíria Alves. *Escritos sobre um Qorpo*. São Paulo: Annablume, 1993.

MARINHO, Rodrigo Costa. *Santificar o louco ou enlouquecer o santo: loucura e ruptura na dramaturgia de Qorpo-Santo*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2008.

MARINIS, Marco de. “Dramaturgy of the Spectator”. *The Drama Review* 31, no. 2 (1987): 100-114. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/1145819?origin=JSTOR-pdf>> Acesso em: 28 outubro 2017.

MENNA, André da Silva. *Qorpo-Santo: a fenomenologia do Qaos*. Porto Alegre: Buqui, 2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Org. introdução e notas de Maria Aliete Torres Galhoz. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 81 -101.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. *Teatro completo*. Fixação do texto, estudo crítico e notas de Guilhermino Cesar. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, FUNARTE, 1980.

QORPO-SANTO, José Joaquim De Campos Leão. *Enciclopèdia ou seis mezes de huma enfermidade*. Porto Alegre: Tipografia Qorpo Santo, 1877. Dados eletrônicos. Disponível em < <http://www.pucrs.br/biblioteca/qorposanto>> Acesso em: 03 maio 2012.

QUILICI, Cassiano. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. Revista Sala Preta. São Paulo: USP, vol. 2002, p. 96 – 112.

RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena. *Sala preta*, São Paulo, v. 1, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57001/59998>>. Aceso em 25 de maio de 2017.

RAMOS, Luiz Fernando. A encenação Surrealista: uma teatralidade fora do lugar. In: In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 379-392.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 71, p. 209-219, mar. 2001. Disponível em: <http://novos estudos.org.br/v1/files/uploads/contents/105/20080627_teatro_e_crise.pdf>. Acesso em: 22 maio 2017.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROTTERDAM, Erasmo de. *O elogio da loucura*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Coleção L&PM Pocket, 2011.

SALTZ, David Saltz. What Theatrical Performance Is (Not): The Interpretive Fallacy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 59 (2001), p. 299-306. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/4622191>> Acesso em maio de 2017

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. In: *O percebejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética. Estudos da Performance. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. Ano 11, n.12.

SILVA, C. V. *Pistas, rizomas, devires: por uma cartografia da peça radiofônica “Para acabar de vez com o julgamento de Deus”*. 2015, 238 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Londrina. 2015.

SÜSSEKIND, Flora. Rola a tinta, e tudo finta! In: ESPÍRITO SANTO, Denise (org.). *Poemas Qorpo Santo*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad.: Luis Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOLTZ, Pierre. La Comédie. Paris: Armand Colin, 1964, p. 23. In: FARIA, João Roberto. Qorpo-Santo: as formas do cômico. In: *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê, 1998, p. 85.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Estudos).

WILLER, Claudio . Magia, Poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton. In: GUINSBURG, J.; LEINER, S. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 323-350.

WILLER, Cláudio. *Poética Surrealista: Arte e / ou vida?*. (Adaptação de palestra apresentada no Congresso Internacional O Surrealismo: Atualidade e subversão. Araraquara, agosto de 2001). Disponível em: <www.triplov.com/surreal/willer_poetica.html> Acesso em: 19 fev, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.