

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

PROJETO TEATRAL DEMÔNIOS DE QORPO-SANTO EM MANAUS

Manaus-AM
Outubro - 2017

Maria Gorete Firmino de Lima

PROJETO TEATRAL DEMÔNIOS DE QORPO-SANTO EM MANAUS

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais na Amazônia. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Selda Vale da Costa.

Manaus-AM

Outubro – 2017

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L732p Lima, Maria Gorete Firmino de
Projeto Teatral Demônios de Qorpo-Santo em Manaus / Maria
Gorete Firmino de Lima. 2017
162 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Professora Doutora Selda Vale da Costa
Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Amazônia. 2. Teatro Brasileiro. 3. Qorpo-Santo. 4. Recepção.
5. Etnocologia. I. Costa, Professora Doutora Selda Vale da II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título



PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA



Defesa Pública da Dissertação de Mestrado intitulada “**PROJETO TEATRAL DEMÔNIOS DE QORPO-SANTO EM MANAUS**”, apresentada pela mestranda **Maria Gorete Firmino de Lima** que concluiu todos os pré-requisitos exigidos para a obtenção do Título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Área de concentração: **Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais na Amazônia.**

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profª Drª Selda Vale da Costa - UFAM

Orientadora e Presidente da Banca

Prof. Dr. Gláucio Campos Gomes de Matos – UFAM

1º Membro

Profª Drª Gislaíne Regina Pozzetti – UEA

2º Membro

Manaus-AM, 18 de outubro de 2017.

Dedico este estudo-reflexão a meus pais (*in memoriam*), pelo cuidado, pelo amor incondicional e pelo apoio em todos os momentos da minha vida. Dedico, ainda, à minha família e aos amigos de perto e de longe pelo apoio nos momentos difíceis. E, por fim, aos teatros: à Federação de Teatro do Amazonas-FETAM, aos grupos e Companhias e aos artistas independentes que contribuíram para a minha formação profissional, acadêmica e pessoal, fonte de inspiração e alegria. Evoé.

AGRADECIMENTOS

A Deus, com a certeza de que dispensa provas.

A meus pais, pelo apoio em todos os momentos.

Aos meus irmãos, pelo apoio em momentos difíceis.

Aos meus sobrinhos, pelas vezes que não fomos ao teatro, ao cinema ...

À Melquizedeque Cimas Lopes, pelas idas e vindas durante esse estudo.

À Raquel Costa e Rodrigo Verçosa, pela solidariedade e carinho.

Ao Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA), da Universidade Federal do Amazonas, pela acolhida no curso de mestrado.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Selda Vale da Costa, por acreditar no projeto e apontar caminhos para concretizá-lo.

Aos professores doutores do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, que muito contribuíram ao longo do processo: Alexandre Santos de Oliveira, Artemis de Araújo Soares, João Luiz da Costa Barros, José Aldemir de Oliveira, Nelson Matos Noronha, Odenei de Souza Ribeiro, Rita Maria dos Santos Puga Barbosa, Rosemara Staub de Barros, Sérgio Ivan Gil Braga.

Aos professores doutores Odenei de Souza Ribeiro, Sérgio Ivan Gil Braga e Glaucio Campos, pelas contribuições por ocasião do exame de qualificação.

Aos colegas do mestrado pelo apoio e por compartilharem seus processos e conhecimentos.

Aos professores da banca examinadora da defesa: Dr. Glaucio Campos Gomes de Matos e Dr^a Gislaine Regina Pozzetti pela contribuição ao trabalho dissertativo.

À diretora Nereide Santiago, Cleonor Cabral e atores da Companhia Teatral A Rã Qi Ri, por concordarem com a realização da pesquisa sobre Projeto Demônios de Qorpo-Santo, e pelo apoio e contribuições valiosas através de entrevistas e empréstimo de materiais.

À Secretaria Municipal de Educação, pela liberação para os estudos através do Programa Qualifica.

A todos que, de alguma forma, colaboraram com a pesquisa e com a minha caminhada durante esse percurso no mestrado.

Resumo:

O estudo visa trazer à luz, questões de recepção a partir da encenação do Projeto Demônios de Qorpo-Santo pela Companhia Teatral A Rã Qi Ri, a partir de entrevistas, material iconográfico e consultas em periódicos, analisando seu caráter aberto e sua etnocenologia no que tange à espetacularidade. A encenação dos espetáculos trouxe ao conhecimento do público manauara parte da obra de um autor pouco citado na historiografia literária brasileira: José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), auto-intitulado Qorpo-Santo, possui uma obra complexa que chegou ao conhecimento da crítica e do público em 1966, cem anos depois de serem escritas. É no esforço de acrescentar material à fortuna crítica do autor que esse trabalho é desenvolvido, sua obra é caracterizada pelas intervenções do *nonsense* nas instâncias do cotidiano.

Palavras-chave: Amazônia, Teatro brasileiro, Qorpo-Santo, Recepção, Etnocenologia.

ABSTRACT

The study aims to bring to light, reception issues from the staging of the Qorpo-Santo Devils Project by the Companhia Teatral A Rã Qi Ri, based on interviews, iconographic material and periodical consultations, analyzing its openness and its ethnocenology in what the spectacular. The staging of the spectacles brought to the public knowledge a part of the work of an author not mentioned in Brazilian literary historiography: José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), self-titled Qorpo-Santo, has a complex work that came to the knowledge of critical and public in 1966, one hundred years after they were written. It is in the effort to add material to the author's critical fortune that this work is developed, his work is characterized by nonsense interventions in everyday instances.

Key-Words: Amazon, Brazilian Theater, Qorpo-Santo, Reception, Ethnocenology.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01: Teatro da Aliança Francesa, 1975. Nereide Santiago, Davi Almeida, Lissinho de Sá, Lena D'Sá, [...], Zezinho Correia, Almir Graça, Selda Vale da Costa.

FIGURA 02: Elenco do Grupo do Clube de Cultura se reúne para 1ª leitura do texto de Qorpo-Santo, realizada em Porto Alegre, 1968.

FIGURA 03: “Mateus e Mateusa”, 1968. Clube de Cultura de Porto Alegre. Direção de Antonio Carlos de Sena.

FIGURA 04: “As Relações Naturais”, 1983. Teatro Giramundo de Bonecos. Direção de Alvaro Apocalypse.

FIGURA 05: “A Separação de dois esposos”, 1995: Companhia Teatral A Rã Qi Ri. Direção de Nereide Santiago.

FIGURA 06: “O que era e o que não devia ser”, 2003-2004. Companhia Vitória Régia. Direção de Nonato Tavares. Elenco: Nonato Tavares, Koya Refkalefsky, Carol Figueiredo, Acácia Mie e Erick Fonseca.

FIGURA 07: “O que era e o que não devia ser” 2003-2004, Companhia Vitória Régia. Direção de Nonato Tavares. Figurino de Nonato Tavares, criado por Koya Refkalefsky, inspirado no manto do Bispo do Rosário.

FIGURA 08: “Hoje sou um, e amanhã outro”, 2010, Companhia Vitória Régia. Elenco: Ismael Farias, Nonato Tavares, Koya Refkalefsky, Beatriz Calheiros, Sabrina Oliveira, Diego Batista, Felipe Fernandes, Moacir Parnaíba e Paulo Góis.

FIGURA 09: Cena do espetáculo “Mateus e Mateusa”. Local: Casa de Luz – Manaus, 1992, Atores: Olga Santos, Mariazinha e Juliana Belota.

FIGURA 10: Cena do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”. Local: Casa de Luz - Manaus, 1993, Atores: Olga Santos, Paula Andrade e Alende Sabá (Sebastião Noronha).

FIGURA 11: Cena do espetáculo “A separação de dois esposos”. Local: Estacionamento Manaus Park - Manaus, 1994, Atores: Augusto Marinho e Olga Santos.

FIGURA 12: Cenário da peça “Mateus e Mateusa”, construído a partir de um carrinho para bagagem de aeroporto.

FIGURA 13: Cenário da peça “Hoje sou um; e amanhã outro”, torre em formato de pentágono.

FIGURA 14: Cenário da peça “A Separação de dois esposos”, carro-gangorra-balanço em ferro.

FIGURA 15: *Jornal Amazonas em Tempo*, Manaus, 10/09/1994.

Figura 16: Espetáculo: “Mateus e Mateusa”. *A Crítica*, Manaus, 08/08/1992 (matéria sem assinatura).

Figura 17: Espetáculo: “Mateus e Mateusa”. SANTIAGO, Nereide. Os demônios de certo Qorpo Santo. *A Crítica*, Manaus, 16/10/1992.

Figura 18: BESSA, Elisa Souto. Em nome de Qorpo Santo. *A Crítica*: 28/11/1993

Figura 19: LEONG, Leyla. A Rã Qui Ri faz um Qorpo-Santo refinado. *A Crítica*: 17/08/1993.

Figura 20: GOMES, Osmar. Ator fica em segundo plano nas montagens. *A Notícia/Blumenau*: 14/07/1994.

Figura 21: FREIRE, Mário. A separação de dois esposos no Teatro Amazonas. *A Crítica*: 27/08/1994.

Figura 22: BEÇA, Aníbal. Uma parceria qorporificada no palco. *A Crítica*: 31/01/1995.

Figura 23: PONTES, Zecarlos. Separando os altos e baixos. *A Notícia/Blumenau*: 26/11/1994.

Figura 24: Cartaz do espetáculo “Mateus e Mateusa”, 1992.

Figura 25: Programa do espetáculo “Mateus e Mateusa”, 1992.

Figura 26: Cartaz do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, 1993.

Figura 27: Programa do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, 1993.

Figura 28: Cartaz do espetáculo “A separação de dois esposos”, 1994

Figura 29: Cena do espetáculo: “Mateus e Mateusa”, diálogo entre o casal de 80 anos Mateus e Mateusa.

Figura 30: Cena do espetáculo: “Mateus e Mateusa”, diálogo entre as filhas e Mateus.

Figura 31: Cena do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, jogo na torre-trono entre o Rei e a Rainha no chão as damas.

Figura 32: Cena do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, jogo na torre-trono onde o Bobo assume o papel do Rei.

Figura 33: Espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”. De uma caixa suspensa, partes de membros humano caíam sobre a plateia.

Figura 34: Cena do prólogo do espetáculo: “A separação de dois esposos”

Figura 35: Cena do espetáculo: “A separação de dois esposos”, preparação para cena final do enforcamento

SUMÁRIO

	PÁG
INTRODUÇÃO	13
I PARTE: UMA RÃ ENCENA UM TAL QS NA PARIS DOS TRÓPICOS	21
1.1 CENA TEATRAL EM MANAUS	23
1.2 QORPO-SANTO: UM ILUSTRE DESCONHECIDO EM MANAUS	27
1.2.1 OS ATORES	34
1.2.2 PARTICIPAÇÃO EM FESTIVAIS	35
1.2.3 OS PRÊMIOS	36
1.2.4 REALIZAÇÃO DE SEMINÁRIOS	37
1.2.5 PARTICIPAÇÃO EM CONGRESSOS	37
1.2.6 PERFORMANCES E LEITURA DRAMATIZADA	38
II PARTE: QORPO-SANTO NO PALCO TRANSCENDE AO TEMPO E LUGAR	40
2.1 QORPO-SANTO E SEU TEATRO DE PAPEL	47
2.2 QORPO-SANTO: SURREALISTA OU LOUCO DO GUAÍBA	56
2.3 QORPO-SANTO: UM TEXTO ABERTO A TRANSCRIÇÕES	61
III PARTE: DRAMATURGIA DE QORPO-SANTO: SINGULAR E ALÉM DE SEU TEMPO	69
3.1 DA CENA EM CENA	76
3.2 O CENÁRIO COMO ESPETÁCULO	86
3.3 O ATOR E A PERSONAGEM	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109

REFERÊNCIAS	116
ANEXOS	
Anexo A: Periódicos (Matérias jornalísticas sobre o Projeto Demônios de Qorpo-Santo)	122
Anexo B: Cartazes e Programas	130
Anexo C: Iconografia dos espetáculos encenados	135
Anexo D: Textos das Comédias encenadas	139

INTRODUÇÃO

O presente estudo visa trazer à luz, questões de recepção a partir da encenação do Projeto Demônios de Qorpo-Santo pela Companhia Teatral A Rã Qi Ri, analisando seu caráter aberto e sua etnocenologia¹ no que tange à espetacularidade. A encenação dos espetáculos trouxe ao conhecimento do público manauara parte da obra de um autor pouco citado na historiografia literária brasileira: José Joaquim de Campos Leão (Qorpo-Santo 1829-1883)².

O teatro no Amazonas, e especificamente na cidade de Manaus, ainda carece de estudos no que diz respeito ao universo teatral e sua respectiva recepção abrindo, dessa forma, possibilidades de diálogo com as tendências e linguagens apresentada pela Companhia. E, a partir dessa investigação, reconstruir o contexto social buscando identificar a transcrição entre o texto original, a adaptação e a representação, traçando paralelos entre o representado e o recebido.

Ao investigar os processos de recepção teatral que compõem os espetáculos do Projeto Demônios de Qorpo-Santo questiona-se sobre a inovação da linguagem na encenação teatral da Companhia, como um divisor de águas na história do fazer teatral em Manaus, pois procurou fugir de um teatro realista e buscou desenvolver, através da pesquisa, novas linguagens de encenação, tentando fugir do convencionalismo acadêmico de um teatro preso em uma caixa italiana.

O espectador-fruidor é libertado de fios norteadores para ser ele o protagonista de múltiplas leituras (interpretativas), onde o teatro com palco italiano é subvertido, talvez por não contemplar esses fazedores de arte ou por suscitar o rompimento da quarta parede.

Da dramaturgia de Qorpo-Santo, a Companhia Teatral A Rã Qi Ri, escolheu, para encenação, três peças que passaram a compor o projeto

¹ Teoria forjado por J-M.Pradier (1995) e que se aplica a uma nova disciplina, ampliando o estudo do teatro ocidental. (PAVIS, 2015, p. 152)

² O autor atribuiu-se o nome de Qorpo-Santo e assim será chamado em todo o estudo.

intitulado *Demônios de Qorpo-Santo*, com a seguinte trilogia: “Mateus e Mateusa”; “Hoje sou um; e amanhã outro”; “A separação de dois esposos”.

A partir da encenação da Companhia que vem ao longo de sua trajetória (1992 aos dias atuais) apresentando propostas de encenação não convencionais, se estabeleceu a pesquisa. A Companhia vem mostrando caminhos que ligam a cena aos espectadores, estabelecendo múltiplos diálogos: ora o espectador é observado, ora é observador. Nesse contexto cênico não formal (palcos alternativos, arena, semiarena e outros) o cenário (como peça única) se transforma em múltiplas possibilidades. Identificou-se, ainda, que o cenário, os adereços cênicos, o figurino, as falas e o corpo do ator formam uma unidade e, juntos, narram a história, levando o espectador a embarcar em uma viagem de aproximação e distanciamento, conforto e desconforto, gerando estranhamento nos atores e nos espectadores.

Outro elemento importante que se pode apresentar é o uso da palavra como objeto que, às vezes cortante, outras vezes macia, leva o espectador a embarcar em múltiplas possibilidades de interpretação. É dado à plateia o poder de ressignificação do observado, pela construção de imagens, pela sensação causada na cena, ou seja, na complementaridade em que o espectador constrói suas leituras a partir da representação narrada pelos atores.

A Companhia ainda propõe o risco como estética e o corpo como espetáculo que interage com o público, com o cenário, com os adereços, com a sonoplastia, com a iluminação.

Como afirma Marina Souza Lobo Guzzo (2009, p. 21), “Quem faria uma pausa em sua rotina para prestar atenção ao corriqueiro? Quem pagaria para ver o que qualquer um de nós é capaz de fazer?”. Pode-se, neste momento, sugerir que talvez seja pela ousadia da Companhia ou pelo desafio dos limites imposto aos atores ou ainda pelo inesperado e pelo inusitado, que transformam um ato em espetáculo, mais do que mera encenação (reprodução do cotidiano). Ou o espetáculo seria aquilo que atrai, ora pela beleza e pela maestria, ora pela emoção do risco vivenciado diretamente, quer pela relação simbiótica com os outros que dele ousam (atores) ou por uma plateia ávida pela possibilidade do erro.

O teatro sempre esteve presente no Amazonas, como destaca o escritor Márcio Souza em estudos sobre o tema, como em “O palco verde” (1984). Em “A expressão amazonense” (2003, p. 152), afirma que:

Através dos festivais organizados pela Fundação Cultural, grupos de amadores que proliferavam pelos bairros da cidade começam a fazer sua estreia no Teatro Amazonas. Foi o caso do Teatro Jovem de Manaus que, em 1968, aparece com um Arrabal³, “A bicicleta do condenado” concorrendo também com o nascente Teatro Experimental do SESC.

As pesquisas sobre dramaturgia e teatro na Amazônia confrontam-se ainda com um território cuja cartografia cultural permanece apenas tracejada. Algumas vêm abordando a produção dramática no Amazonas. Em destaque os livros: “Cenário de Memórias: movimento teatral em Manaus (1944-1968)” (2001), “Tesc – Nos bastidores da Lenda” (2009) e “Amazônia em Cena: grupos teatrais em Manaus (1969-2000)” (2014), produzidos pela pesquisadora Selda Vale da Costa e o dramaturgo e ator teatral Ediney Azancoth. São entrevistas muito reveladoras da cena manauara. Grupos e companhias que fizeram e outros que ainda fazem teatro.

Outros estudos: tese de Doutorado da dramaturga Nereide de Oliveira Santiago sobre “A problemática do objeto numa experiência de teatro brasileiro: do universo burguês aos mitos amazônicos” (2004) e as dissertações de Mestrado de: Lileana Mourão Franco de Sá sobre “O espaço feminino nas obras de Qorpo-Santo e Ionesco” (1999); Simone Villanova sobre “Sociabilidade e Cultura: a história dos “pequenos teatros” na cidade de Manaus: 1859-1900”, (2008); Mariana Balduino da Costa sobre as “Personagens e Identidades em *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza”, (2012) e a de Wallace Abreu França, “Lazone: A cidade imaginária de Sérgio Cardoso” (2015).

Vale ainda destacar o levantamento do teatrólogo, dramaturgo, ator e patafísico Jorge Bandeira, intitulado “Anuário do Teatro Amazonense”⁴, que vem nas últimas três décadas sendo sistematizada, com foco nas peças e dramaturgias inéditas apresentadas em Manaus. Em “Cabeças decapitadas:

³ Fernando Arrabal: escritor, dramaturgo e cineasta espanhol é um desterrado, segundo sua própria definição.

⁴ Ainda não publicado.

Ensaio e críticas teatrais e cênicas” (2015), Bandeira contribui no sentido de refletir sobre as encenações na perspectiva de registrar de maneira sistemática a produção local.

O Casarão de Ideias é uma associação cultural sem fins lucrativos cuja finalidade é a promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico. Concebido inicialmente para ser a sede da Cia. de Ideias, hoje a entidade desenvolve as mais diversas atividades culturais.

João Fernandes, juntamente com os integrantes da Cia. de Ideias, são os administradores e organizam vários projetos: MOVA-SE, solos, duos e trios, Festival de dança contemporânea; Leitura e a Cena, projeto de leitura dramatizada; Cinema de Segunda, exibição de filmes fora do circuito comercial; Lugares que o dia não me deixa ver, ação de valorização do patrimônio histórico e artístico e Ideias Editadas.

Lançada em 2011, “Ideias Editadas” é uma revista trimestral, com tiragem de 2 mil exemplares, tratando de temas relacionados à arte e possui espaço à crítica teatral. João Fernandes é ator, diretor, performer, produtor cultural, professor da Universidade do Estado do Amazonas e diretor executivo da revista.

No Amazonas, a partir da década de 1980, houve um crescimento nas pesquisas no campo das artes, algumas foram ampliadas e revisitadas a partir de novos diálogos. No campo da criação dramaturgica podemos destacar: Álvaro Braga, Wagner Melo, Nereide Santiago, Luiz Vitalli, Chico Cardoso, Ediney Azancoth, Francisco Carlos (Chico Pop), Zemaria Pinto, Jorge Bandeira, Ribamar Mitozo, Sergio Cardoso, e ainda, o surgimento de novos expoentes a partir de incentivos do Governo do Amazonas e Prefeitura Municipal de Manaus, por meio da criação de prêmios de pesquisa e prêmios literários para obras dramaturgicas inéditas: Douglas Rodrigues, Fabiene Moraes entre outros.

Em “No palco nem tudo é verdade”, Ediney Azancoth (2014) apresenta um teatro amazonense inserido na história em âmbito nacional, tendo tido grande destaque nos anos 80 entre os festivais nacionais de teatro estudantil e adulto. Torna-se evidente que nos falta um aprofundamento sobre nossos

fazer e uma (re)construção de nossa história através da pesquisa, inscrevendo, assim, a práxis teatral no Amazonas.

Analisaremos a obra de Qorpo-Santo, autor riograndense, que viveu no século 19 e produziu peças cheias de *nonsense*⁵, escapando inteiramente às convenções literárias da época. A singularidade de seu teatro o coloca ora entre os precursores do teatro do absurdo, ora como expressão do surrealismo. Guilhermino César, viu na obra de Qorpo-Santo características do que posteriormente se entendeu como teatro do absurdo⁶, afirmando:

[...] embora não merecesse a imediata compreensão dos críticos, parece-nos que a importância de sua obra, precursora de teatro de Ionesco, de Ghelderode, de Jarry, de Vian, será um dia unanimemente reconhecida. (CESAR, 1976, p. 49)

Qorpo-Santo teve duas de suas peças apresentadas no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado no Rio de Janeiro em 1968, onde outro crítico atribuindo notável importância à descoberta do autor, assim se manifesta:

[...] o autor gaúcho é, muito provavelmente, o primeiro precursor mundial do teatro do absurdo, uma vez que algumas décadas antes de Alfred Jarry ele colocava ideias de 'antiteatro' baseado no mais violento 'nonsense' algumas das quais dignas de fazer inveja ao próprio Ionesco e aos seus seguidores. (MICHALSKY, 08/02/1968)

A descoberta de sua obra por Guilhermino César, nos anos 60 do século passado, chega em um momento de grande inovação do teatro brasileiro. Com efeito, no campo da literatura dramática, importantes textos foram publicados, contendo sobretudo forte crítica política e social, como forma de constatação à ditadura militar em vigor no país a partir de 1964. Autores como

5 Expressão, linguagem ou situação ilógica, absurda, desprovida de sentido ou de coerência.

6. Expressão criada pelo crítico teatral norte-americano Martin Esslin, pelo meado da década de 50, aplicada à estética em voga na Europa, que denunciava a angústia e o ceticismo da criatura humana que perdera a noção dos valores sociais pelos quais havia se regido até então. A nova estética denunciava e pretendia desmontar as mistificações da sociedade, pondo a nu as forças de opressão que agiam sobre ela. Caracteriza-se por apresentar personagens bizarras, que ora se comportam sem nenhuma motivação no centro de tramas absurdas ou inexistentes, ora impregnadas por um sentido de futilidade e constante adiamento de esperanças. (TEIXEIRA, 2005, p. 19)

Dias Gomes, Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Plínio Marcos produziram peças nesse período, algumas delas vetadas ao conhecimento público pela censura, só liberadas por ocasião da abertura política, iniciada no final da década seguinte.

No plano da encenação, grandes montagens foram levadas a efeito, como “*O Rei da Vela*” pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Correia, resgatando o autor modernista Oswald de Andrade; no Teatro Universitário, o TUCA, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o espetáculo “*Morte e Vida Severina*”, tendo como texto o poema de João Cabral de Melo Neto, com música de Chico Buarque, dirigido por Sidney Siqueira (1966).

Assim, a efervescência no teatro, com obras produzidas sob os auspícios do experimentalismo, favoreceu o aparecimento de Qorpo-Santo, cujo teatro, na verdade, somente é dado conhecer enquanto representação nesse mesmo período. Na década seguinte, “*Macunaíma*”, de Mario de Andrade, encenada pelo diretor Antunes Filho mostra importante inovação, quebrando paradigmas e fazendo o teatro brasileiro avançar.

A obra de Qorpo-Santo, nesse espaço-tempo propício, ganha o reconhecimento e passa a despertar o mesmo interesse das obras dos autores modernistas.

Além da revisão bibliográfica, utilizaremos a documentação iconográfica composta de fotografias extraídas das apresentações dos espetáculos e material selecionado de periódicos locais e nacionais (geralmente matérias críticas e de divulgação) e entrevistas com diretora artística Nereide Santiago do projeto.

O estudo apoia-se nos princípios que norteiam a Etnocologia, o estudo nas diferentes culturas das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO)” (PRADIER, 1996, p. 16) foram agrupados em três subconjuntos, quais sejam: trabalharemos com o primeiro, que é o conjunto das artes do espetáculo, compreendendo o teatro, a dança, a ópera, o circo e outras artes mistas e correlatas, no qual usualmente se distinguem artistas e espectadores.

Identificamos nas peças de Qorpo-Santo o aspecto aberto, nos fundamentaremos a partir dos estudos de Umberto Eco (1976), valendo-nos da obra aberta e do exemplo peirciano do “homem embriagado”, em que discute a complexidade e a variabilidade do signo teatral, que depende do contexto teatral com suas inúmeras conotações possíveis e das diferentes estratégias adotadas pelos espectadores para a decodificação desse fenômeno.

Na terceira parte analisamos o Projeto Demônios de Qorpo-Santo, dialogando com Hans Robert Jauss (1979) através de seus pressupostos sobre a estética da recepção na tentativa de aclarar o processo em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e através da reconstrução do processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado diferentemente, por leitores em tempos distintos. Portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e assim formar o juízo estético baseado em duas instâncias de efeito e de recepção.

Nossa pesquisa ganha importância não só para o movimento teatral de Manaus, mas para o teatro brasileiro e para a academia, uma vez que tornará visível o conteúdo da recepção das encenações da Companhia Teatral A Rã Qi Ri e, portanto, o estado da cena Teatral em Manaus além de realizar uma leitura crítica dos processos socioculturais na cidade.

Além de realizar uma leitura crítica dos processos socioculturais na cidade busca-se com esta pesquisa tentar responder as questões como: Que legado deixa a Companhia em seus vinte e cinco anos de fazer teatral no estado do Amazonas? A Rã Qi Ri formou plateias e artistas para uma nova percepção da arte teatral nesses 25 anos de existência?

Finalmente, podemos vislumbrar a escrita da dissertação como uma viagem, real ou imaginária, inscrita ou circunscrita no tempo e no espaço. Logo, esse movimento é carregado de embaraços e transtornos que por vezes podem ser insignificantes ou gigantescos. Uma viagem solitária, ainda que se tenham orientações, conversas. É sempre uma viagem de descobertas: ao longo desse processo você se redescobre, conhece o novo, reelabora as velhas ideias e conhece autores que alicerçarão a trilha sinuosa da linguagem. Houve, portanto, encontros e aproximações.

Por ainda estar em processo, a pesquisa buscou compreender as manifestações culturais urbanas através da expressão teatral, tentando reconstruir diálogos entre ciência e literatura, antropologia e poesia, história e arte. Desvendando esses saberes e sentimentos, ampliando o foco sobre a região e permitindo outras leituras.

I PARTE

UMA RÃ ENCENA UM TAL QS NA PARIS DOS TRÓPICOS

A arte não está em situação de traduzir a plenitude da realidade, isto é, os fenômenos e sua sucessão no tempo. A arte decompõe a realidade reproduzindo-a ou em formas espaciais ou em formas temporais, e por isso se limita aos fenômenos ou à sua alternância. A esquematização (particularmente a estilização) encontra seu fundamento na impossibilidade de abraçar a realidade em sua plenitude.
(Vsevolod Meyerhold)

Manaus nos anos 50, reivindica através das emissoras de rádio e também pela intelectualidade que se utiliza das colunas de jornais a visibilização definitiva da criação do Clube da Madrugada, em 1954. Outro movimento que ressoa neste período é as artes cênicas, com pouca ousadia e bastante acanhamento. O maior destaque é para o grupo “Teatro Escola Amazonense de Amadores” que por quase 25 anos levantou plateias no palco do Teatro Amazonas e segundo Selda Vale da Costa e Ediney Azancoth (2001), essa resistência só foi igualada por outro grupo de jovens rebeldes, já em outro contexto: o TESC (Teatro Experimental do SESC) sob a direção de Márcio Souza.

O rádio foi a manifestação cultural e também espaço para intelectuais e artistas discutirem o que estava acontecendo nas artes, na política e na sociedade, a nível local, nacional e internacional. Do Clube da Madrugada, saíam veementes críticas ao governo. Foi um movimento que pode ser comparado à Semana de 1922 para o restante do país (AGUIAR, 2002).

Atualmente, na cidade de Manaus, temos uma diversificada e grande demanda cultural dentro dos diversos segmentos artísticos, com destaque para as manifestações folclóricas, para o cinema, a dança, o teatro, a música e as artes visuais. Os municípios do Amazonas também têm apresentado crescimento cultural, pois agora existe um maior investimento do governo do

Estado em manifestações culturais próprias de cada município e também há uma preocupação com o intercâmbio cultural entre a capital Manaus e os outros municípios. Os festivais de artes cênicas, teatro e dança organizados pelo governo do Estado do Amazonas em parceria com as entidades de classe que, em anos anteriores, eram realizados na cidade de Manaus, passaram a ser itinerantes a partir de 2013, sendo escolhidos outros municípios para sediar os festivais, com a realização de oficinas e apresentações na capital e no interior.

O Amazonas, apesar dos investimentos culturais existentes, ainda é carente de programas de governo destinados a desenvolver a cultura no que tange a produção, manutenção e circulação dos espetáculos, uma vez que existe um custo amazônico que dificulta a circulação dos espetáculos.

A cena cultural da cidade com relação ao cinema, ao teatro, às artes visuais e à dança não estagnou, passando por períodos com maior ou menor destaque, sempre com o esforço dos artistas em permanecer fazendo e divulgando a sua arte, buscando seu espaço, melhor estrutura, maior organização, respeito e reconhecimento.

Em alegres bate-papos regados a chá e torradas, revivemos momentos inesquecíveis de uma verdadeira batalha campal para colocar em cena um espetáculo, quase sempre sem recursos financeiros para a montagem do cenário, confecção dos figurinos, sem local para ensaio e até mesmo para apresentação! (Costa; Azancoth, 2014, p. 15)

Os estudos de Ediney Azancoth e Selda Vale da Costa, teve como principal objetivo construir um panorama artístico através da catalogação dos espetáculos encenados em Manaus, mais foi além do levantamento em fontes primárias e entrevistas. Podemos identificar as temáticas e as propostas de encenação que levaram diretores, atores, atrizes, figurinistas, cenógrafos, iluminadores a construir seus espetáculos. Portanto são pesquisas de referência para aqueles que querem compreender o fazer teatral em Manaus.

1.1. A CENA TEATRAL EM MANAUS

A década de 1990 foi marcada pela diversidade teatral em Manaus. Como destaque, temos a criação da Federação de Teatro do Amazonas-FETAM, em busca da reorganização da classe teatral com vistas à integração da região Norte em torno da produção, circulação e manutenção das produções de seus federados.

Um marco importante é o Festival de Teatro da Amazônia (FTA), uma criação da gestão de Nonato Tavares, eleito para o biênio 2003 a 2004. A organização aconteceu em um congresso que contou com a participação de todos os grupos em atividade naquele momento. Foi, assim, a partir de um evento que já existia sob o título de “expressão cênica” que a diretoria iniciou as discussões com a pretensão de reunir os teatreiros de Manaus e do interior. Após muitos contatos com Tefé, Itacoatiara, Manacapuru e outros, somente Itacoatiara na pessoa de Bosco Borges (representante do município na diretoria da federação) fez parte nesse primeiro momento.

Quase que na tentativa de provar que podia dar certo, a diretoria da FETAM, no intuito de agregar grupos, companhias e atores independentes instalou a primeira Mostra de Teatro em um anfiteatro sem uso, localizado na Praça da Saudade. O espetáculo de abertura foi “O que era e o que não devia ser”⁷, de Qorpo-Santo, encenado pela Companhia Vitória Régia.

A primeira edição do FTA aconteceu em 2004. Em 2016, entramos na 12ª edição, dividida em teatro para a infância e juventude e teatro adulto com edital nacional. O teatro no Amazonas ainda caminha lentamente na perspectiva de reconhecimento, seja pelo Estado, na construção e implementação de políticas públicas para o setor, seja por parte da sociedade civil. Os grupos, Companhias e artistas independentes têm dificuldades em continuar suas pesquisas. São vários fatores: a) Poucos espaços para apresentações e ensaios; b) ineficácia das políticas públicas, logo, são insuficientes, não

⁷ Elenco: Nonato Tavares, Koya Refkalefsky, Carol figueiredo, Acácia Mie, Eric Fonseca; Direção e Cenografia: Nonato Tavares; Sonoplastia Mauri Marques e Pablo Oliveira; Iluminação e adereços: Eliel Berguei; Figurino: Koya Refkalefsky e Carol figueiredo

compreendem as especificidades do processo artístico nem dão conta do caráter plural das diversas formas de manifestação e criação.

Logo após a Mostra de Teatro veio o Festival de Teatro da Amazônia, que serviria para estreitar num primeiro momento as relações com os fazedores de teatro do Norte e, no segundo momento, para chegar as áreas de fronteira. Mas, como observamos, esse objetivo se perdeu: hoje vemos que o FTA é um festival de caráter nacional, e essa descaracterização deixa à margem a produção nortista, voltando-se para os grandes centros culturais e igualando-se em competitividade e premiação.

Em “Cabeças decapitadas”, Jorge Bandeira (2015) propõe como metodologia o registro crítico na perspectiva de formação das novas gerações de artistas cênicos.

Em Manaus, a cada tentativa de educar uma nova geração de fazedores de teatro, produzimos intensos (e polêmicos) choques com as gerações imediatamente anteriores [...]. Ao evitarmos a problematização de nossas práticas e a transferência de nossas reflexões sobre isto em registros, deixamos brechas para que reducionismos e consensos se instalem e, no entanto, é a pluralidade de perspectivas, na pior das hipóteses, um quebra-cabeça que seja necessário montar para não incorrerem às imposições de verdades. É bom imaginar um futuro em que, quando gerações vindouras decidirem viver a arte teatral em nossa cidade, saibam de nossas práticas, do que fizemos, transmitindo a memória. (BANDEIRA, 2015, p. 10).

Esses registros são de suma importância uma vez que sofreremos de falta de memória, isto é, estamos num eterno recomeço, muitas vezes negando que muitos teatros vieram antes de nós. São marcas da trajetória do teatro no Amazonas, legado deixado aos artistas que queiram conhecê-las.

Então qual será esse tempo/espço do fazer teatral? Em primeiro lugar é importante entender o tempo e espaço que Milton Santos (1997, p. 44) nos apresenta:

Tempo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser mutuamente conversíveis, se a nossa preocupação epistemológica é totalizadora. Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade humana em processo, isto é, realizando-se. Essa realização se dá sobre uma base material:

o espaço e seu uso; o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas; as ações e suas diversas feições.

Portanto, o teatro que se manifesta está articulado ao tempo, ao espaço e mundo, isto é, as encenações dão conta a partir da materialidade do espetáculo das ações e suas múltiplas possibilidades de transcrição.

Na década de 90, as salas de espetáculo eram poucas e a produção da maioria dos grupos e companhias torna-se refém da disponibilidade destes pelo poder público. Os espetáculos não realizam grandes temporadas, são apresentações esporádicas, quase sempre a partir da anuência do Estado. A maior sala ainda é o Teatro Amazonas, com toda sua ostentação. Outros locais são adaptados ou projetados, em diversos ambientes, podendo-se citar os teatros dos Centros de Convivência da Família e do Idoso, Teatro da Instalação, Teatro Jorge Bonates, Teatro Gebes Medeiros, todos com palco italiano.

Quanto à crítica teatral, podemos dizer que ela quase não existe, os espaços reservados nos periódicos hoje são apenas para divulgação das agendas culturais. Fica evidente que os jornais não disponibilizam espaço para essa prática e outras alternativas são construídas, como um sopro de resistência. Podemos citar o esforço de Jorge Bandeira, que em duas décadas e meia vem se debruçando sobre os espetáculos e construindo suas críticas, agora compiladas em “Cabeças Decapitadas” (2015) e a de intelectuais como Tenório Telles, Dori Carvalho, Zémaria Pinto e Leyla Leong, que também escrevem sobre a produção teatral de Manaus entre outros.

Deve-se destacar a atuação da FETAM (Federação de Teatro do Amazonas), que faz a articulação da classe teatral, tendo participação decisiva nos rumos da política cultural do Amazonas. A Federação foi criada em 1992, e instituída juridicamente em 1999, tendo elaborado seu estatuto de classe como instituição sem fins lucrativos, cuja razão social, filosófica e política é a representação profissional de artistas e técnicos em artes cênicas no Estado do Amazonas, fazendo parte de suas atribuições a congregação de grupos teatrais e artistas independentes de teatro, além de produtores teatrais de todo o Amazonas.

Mesmo convivendo com a dificuldade de captar recursos para a produção, o teatro sobrevive graças à criatividade dos grupos e companhias locais. Num panorama mais amplo, constata-se a criação de novos grupos e a participação de artistas vindos de outros estados, mostrando que o movimento está crescendo embora carente de incentivos. Daí a importância da Federação e seus federados na busca de apoio dos poderes públicos e privados para a profissionalização e qualificação das artes cênicas no estado.

Há mais de 20 anos se discute a criação do Curso de Teatro no Departamento de Artes da Universidade Federal do Amazonas. Percebe-se a falta vontade política que dê conta desse processo e que enfim superemos esses obstáculos. Por outro lado, a FETAM e os artistas da cidade trabalharam para que na Universidade do Estado do Amazonas fosse implementado o Curso de Teatro. E, do curso já temos duas turmas de graduados. Pensava-se a princípio que não haveria demanda, que em poucos anos se extinguiria. O curso vem se solidificando a cada vestibular. As condições ainda não são as ideais. A luta continua.

Manaus! A Paris dos trópicos! Vivemos ainda hoje da memória da época áurea da borracha, onde o glamour e a ostentação nos envolvem. Ou será que somos a Zona Franca de Manaus com suas linhas de produção?

Cabe ao artista interpretar seu tempo, seja com vistas ao futuro ou ao passado. Ele é o intérprete e tradutor da Amazônia que pode ser criada e inventada.

Parafraseando o músico Adelson Santos (2012, p.99), somos artistas: teatros, músicos, pintores, dançarinos buscando nosso espaço clorofilado, tendo como profissão de risco a vontade de interpretar nosso tempo, nossas coisas...

[...] Multidões solitárias, sem rumo, acuadas pelo medo, sociedade que vive a era das incertezas em que pessoas, por falta de sentido existencial, estão sempre esperando Godot chegar.

Sendo assim, o artista como sujeito ativo, mesmo sem nenhuma resposta para qualquer coisa, no fluxo e no refluxo dos paradoxos, das crenças

e dúvidas é o tradutor incondicional do seu tempo e do seu espaço, Wilma Patrícia Marzari Dinardo, em “Os subterrâneos da metrópole: Narrativa como desvendamento.” (2004, p. 189), nos revela:

Esse processo de interpretação, que leva em conta não somente a historicidade das obras em si, mas também as diferentes apropriações por ela sofridas durante os diferentes momentos históricos, pode ser acompanhado através do exemplo das transformações sofridas pela narrativa desde seu passado épico até as narrativas próprias das condições de vida nas sociedades urbanas pós-revolução industrial.

Portanto, essas interpretações são discutidas por muitos teóricos na busca de entender a teatralidade contemporânea, pois, seria impossível analisar uma encenação carregada de contaminações vindas de experimentações do campo das artes plásticas (performances, instalações, intervenções), analisando sob ponto de vista, o caráter produtivo e não representativo, ou seja, existe um predomínio da presença e da materialidade sobre a narrativa e fábula, definidos como modos de fazer desse campo artístico, torna-se fonte de influência para atividade teatral. Os processos da Companhia Teatral A Rã Qi Ri podem ser circunscritos nos estudos da cena contemporânea, pois entraram em contato com variações sobre o tema a partir de termos como “teatralidades híbridas, fronteiriças, liminares, pós-dramáticas”, criados ou analisados por autores (PAVIS, PRADIER, BABHA, ECO) cuja a enumeração seria extensa. Não se trata de um pensamento em bloco; pelo contrário, trata-se de um debate pleno de nuances e fricções de contribuição aos analistas e criadores das teatralidades contemporâneas.

1.2. QORPO-SANTO: UM ILUSTRE DESCONHECIDO EM MANAUS

Por incrível que possa parecer, Qorpo-Santo foi montado em Manaus. Nereide de Oliveira Santiago em entrevista concedida em 2015, revela que:

“Ganhei de presente do amigo ator Marcos José⁸, um caderno da SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, com as peças e vi na leitura a possibilidade de encená-las”. Naquele momento talvez soasse estranho o nome do autor, raramente citado na história da dramaturgia nacional e um ilustre desconhecido em Manaus. Alguns talvez pensassem que era excentricidade de um grupo de artistas dedicado à pesquisa de um autor que teve sua primeira mostra em Manaus no ano de 1978, com a peça “As Relações Naturais”, pelo Grupo de Teatro da Aliança Francesa.

Figura 01: Teatro da Aliança Francesa. Da direita para esquerda: Nereide Santiago, Davi Almeida, Lissinho de Sá, Lena D’Sá, [...], Zezinho Correia, Almir Graça e Selda Vale da Costa, 1975.



Fonte: Acervo Selda Vale da Costa

Nereide Santiago, doutora em teatro, inicia-se nessa atividade com um grupo de estudantes universitários que se reunia, nos intervalos das aulas, na cantina e corredores da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Amazonas. Formaram o Grupo Decisão, no melhor estilo do Grupo Opinião do

⁸ Ator do Grupo Universitário de Teatro do Amazonas-GRUTA. Criador do Teatro Cabocão. O GRUTA foi o primeiro grupo teatral de Manaus a criar uma metodologia cênica organizada nas nuances da *Comédia Dell'Arte*, que lhe permitiu um estudo psicossocial da gesticulação-natural, que o afastou da pretensão estúpida de imitar uma dramaturgia colonizadora. (JOSÉ, 1993, p. 22)

Rio de Janeiro. Os espetáculos caracterizavam-se na linha de “shows”, com poesias e músicas de protesto. Organizaram o Teatro Universitário do Amazonas (TUA), com montagens de Brecht e Pirandello. No ano de 1975, Nereide participa de um movimento cultural que estava se formando na Aliança Francesa e que culminaria por dar origem ao Grupo de Teatro Aliança Francesa. A cada espetáculo, o Grupo de Teatro buscava diversificar-se. E nessa peregrinação por novos temas ocorre o primeiro encontro com o autor Qorpo Santo, que se constituiria mais tarde (após o fim do Grupo da Aliança Francesa) em um projeto de vida da diretora Nereide Santiago, englobando estudos aprofundados e montagens das peças do autor gaúcho.

Foi dessa forma que tiveram início as montagens e o estudo da dramaturgia de José Joaquim de Campos Leão, autoproclamado Qorpo-Santo. Houve um grande hiato, desde a montagem da peça “As Relações Naturais” (1978) até a retomada em 1992, já com a Companhia Teatral A Rã Qi Ri.

Selda Vale da Costa e Ediney Azancoth, (1969-2000)” constroem um panorama histórico-social do teatro local. Revisitando periódicos da Biblioteca Pública e de entrevistas com atores, diretores, apresentaram de forma didática a produção dos grupos e suas encenações. Em entrevista aos autores, a encenadora Nereide Santiago afirma:

“As Relações Naturais” nosso primeiro trabalho com o maldito Qorpo-Santo não é uma peça que deixa o espectador fazer um encadeamento lógico do princípio ao fim. Este é convidado a participar de uma série de quadros que confundem situações de um lar-família e lar-bordel. (COSTA e AZANCOTH, 2014, p. 136)

Percebemos nesta fala que poderia ser bem difícil para o espectador simplesmente deleitar-se com o espetáculo, pois cabe a quem o assiste elaborar suas interpretações, [re]significando o que foi fruído pela fala, pelo cenário e pelo jogo dos atores.

O grupo da Aliança Francesa em Manaus se extinguiu e alguns de seus membros dão origem à formação de novos grupos. Nereide Santiago continuou apenas muitos anos depois a pesquisa sobre o universo dramaturgico de Qorpo-Santo.

A pesquisa retomou seu curso com a criação da Companhia Teatral A Rã Qi Ri em 1992, inicialmente como núcleo teatral funcionando dentro da associação cultural Vitória Régia, de Nonato Tavares, com sede em depósito antigo a que se deu o nome de Casa de Luz, entidade cultural composta por artistas de teatro, música, dança e artes plásticas. No primeiro momento foi o único grupo teatral, depois iriam surgir outros grupos, como a Companhia Vitória Régia e o Grupo de Teatro de Bonecos. Nonato Tavares foi contaminado pela obra de Qorpo-Santo e a partir de sua saída da Companhia Teatral A Rã Qi Ri encena algumas peças do autor. As encenações são elaboradas com foco no teatro do absurdo.

Nereide Santiago relata em entrevista ao jornal *A Crítica* as intenções da Companhia Teatral A Rã Qi Ri em continuar explorando a dramaturgia de Qorpo-Santo:

“Os Demônios de Qorpo-Santo” objetiva dar continuidade à pesquisa iniciada por alguns membros do elenco atual, ex-integrantes do antigo Grupo Aliança Francesa sobre a controvertida linguagem do teatrólogo gaúcho, relegado por um século ao ostracismo por não se enquadrar em modelos literários em voga na época imperial. (*A Crítica*, 16 out 1992, p. 2. Criação)

A partir desse encontro de ideias e sonhos, foi elaborado o projeto intitulado Demônios de Qorpo-Santo, incluindo três peças do dramaturgo: “Mateus e Mateusa”; “Hoje sou um; e amanhã outro” e a “Separação de dois esposos”, escritas em 1866, que a Companhia levou à cena.

A Companhia Teatral A Rã Qi Ri foi criada em 1992, em Manaus, propondo como meta básica a encenação de peças e a investigação do teatro, incluindo a realização de seminários, oficinas e palestras. Esse coletivo era composto por estudantes do ensino médio e da universidade, professores, profissionais liberais que se dispunham nas horas livres, geralmente, algumas noites e no fim de semana, para o estudo do teatro. As atividades se distribuíam entre as leituras, seminários, discussões, trabalho de preparação corporal e ensaios, sempre a partir da escolha do texto a ser representado. Esses artistas amadores ocupavam-se de todas as atividades ligadas à cena e aos bastidores, como a construção dos cenários, dos figurinos, a elaboração da

trilha sonora e mesmo a composição das músicas cantadas ou tocadas ao vivo durante as apresentações.

A partir da criação da personalidade jurídica, a Companhia se desligou do espaço Casa de Luz, onde ficara até o momento da criação do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, passando a realizar seus ensaios em um estacionamento de veículos, na esquina das ruas Joaquim Sarmento e 24 de Maio, um antigo depósito de sal⁹.

E porque Rã Qi Ri? Segundo Nereide Santiago o Projeto Demônios de Qorpo-Santo inaugurou a ação de uma companhia que extraiu seu nome de um trocadilho e, ainda mais, sob a influência das proposições de mudança ortográfica feitas por Qorpo-Santo.

Desde 1992, a Companhia vem realizando apresentações em vários espaços da cidade e também fora do Estado. Dentre estes, a Casa de Luz, o Teatro Amazonas, o Teatro Chaminé, em Manaus; o Teatro Dulcina (Brasília), o Teatro Carlos Gomes (Blumenau) abrigaram apresentações de “Hoje sou um...”. Nesse momento, é formalizada uma parceria com o Centro de Artes Hannehmann Bacelar da então Universidade do Amazonas, onde realizou seminários e exercícios corporais, após Nereide Santiago ter sido convidada a participar da programação do referido centro, como professora de teatro. É a partir dessa parceria que a Companhia é indicada como representante da Universidade para apresentar o espetáculo no Festival Universitário de Teatro de Blumenau, em julho de 1994, ocasião em que recebeu o prêmio de melhor cenário e indicação de melhor espetáculo.

O primeiro trabalho do Projeto Demônios de Qorpo-Santo foi a peça “Mateus e Mateusa”, que estreou em 28 de agosto de 1992, na Casa de Luz, e ficou em cartaz, nos fins de semana, até o mês de dezembro, do mesmo ano, com algumas apresentações no Teatro Amazonas. Em seguida, “Hoje sou um; e amanhã outro” teve início em 1993, apresentando-se no decorrer de 1994. Participou de vários festivais regionais e nacionais, ganhando e sendo indicado a vários prêmios. A última peça foi “A separação de dois esposos” que se juntou

⁹ Hoje este espaço foi transformado em um conjunto de lojas, ocupadas por vendedores ambulantes retirados das ruas do centro da cidade, sendo dessa forma inseridos na economia formal.

a outros textos de Qorpo-Santo, “A impossibilidade da santificação” ou “A santificação transformada”. Em todos os espetáculos, a Companhia procurava explorar situações insólitas do texto, exigindo assim a máxima capacidade do ator quanto à elaboração precisa do movimento e à articulação das palavras, por vezes suaves e macias, por outras ásperas e cortantes.

Por outro lado, A Rã Qi Ri opta pela quase exclusão de cenários. Nos três espetáculos, um único objeto é posto em cena e este vai sofrendo transformações ao longo da peça. A economia do objeto cênico era substituída pelo corpo e pela voz do ator invadindo e dividindo o espaço do espectador. A música ao vivo gerava no espectador um momento de relaxamento e de estranhamento, Otoni Mesquita¹⁰, após assistir ao espetáculo, revela que era nesse momento musical que o espectador conseguia respirar para logo em seguida ser tomado novamente pela tensão, pelo jogo dos atores em cena.

Logo em seguida, em 1998, a Companhia encena a peça o “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente, um clássico da literatura portuguesa, publicado em 1517. Esta montagem é a da viagem ao inferno. Em 2000, encena “O rico avarento”, de Ariano Suassuna. O espetáculo conduz o espectador ao riso pela recriação impiedosa de situações constantes no cotidiano das relações humanas.

Outra vertente da produção da Companhia é a releitura dos mitos amazônicos, que teve como resultado os espetáculos com textos de autoria de Nereide Santiago: “Os teus olhos eu quero comer... É bom! ... ou Nem deus nem diabo em terra-bamba” (1999), e “Recriando Mitos Tikuna” (2009).

A Rã Qi Ri leva à cena manauara outras peças da dramaturgia de Nereide Santiago: “Rei por acaso” (2001), espetáculo narrado nos jardins de um palácio, onde um rei e uma rainha entregam-se ao sono e à preguiça, esquecendo as obrigações para com os súditos; “Nós Atados” (2008), em que os atores se apresentam em caixas, espaço opressor de movimentos, por não trazerem a marca convencional das personagens. Nesse exercício de sobrevivência, elas tratam de temas dispersos e elaboram críticas ao cotidiano

¹⁰ Artista plástico e Doutor em História, pesquisador em História e Arte com ênfase na produção cultural do Estado do Amazonas, concentrando em Manaus: Arquitetura, Memória; Imagem da Cidade; Província do Amazonas e Obras Públicas e História das Artes Plásticas em Manaus.

de violência e intolerância, lançando inúmeras questões ao espectador; “A busca” (2010), que aborda temas existenciais universais e circula por diversas formas de arte: vídeo, teatro de sombras, dança, música, artes plásticas, tocando os olhos, os ouvidos, a pele e a mente do espectador, com pitadas discretas de humor e sensualidade.

E mais uma vez A Rã sentiu a necessidade de encenar Qorpo-Santo e partiu para adaptação de duas comédias, “As Relações Naturais” e “O Parto” que deram origem ao espetáculo “RetrAtoS de Qorpo-Santo” (2015), representados nos palcos da cidade.

O jogo dos atores, os riscos estabelecidos, as falas, o escracho, a escatologia são elementos que contribuiriam para o acolhimento do espetáculo pelo público e pela crítica. Em entrevista à pesquisadora, Nereide Santiago (2015) revela que em todos os espetáculos preservou-se a sintaxe do projeto, o que exigiu rigor na adaptação dos textos e a exploração cada vez mais inventiva da encenação. Ela destaca ainda que, em todos eles, mantinha-se a preparação dos atores em laboratórios de corpo e de voz, com os olhos atentos à qualidade da representação.

A maior parte das montagens da Companhia tem sido criada para espaços amplos, preferencialmente para teatros não dotados de palco italiano. Entretanto, quando os teatros têm essa característica o palco é habitualmente utilizado não como área de jogo exclusiva, mas parte dela, como também de parte da plateia.

Suas produções variam com pequenos espetáculos “O Rico Avarento” (Ariano Suassuna), “Rei por Acaso” (Nereide Santiago), com performances, leituras dramatizadas “Esperando Godot” (Samuel Becket), “A Santa Joana dos Matadouros (Bertolt Brecht)], textos do repertório clássico de língua portuguesa, a exemplo de Gil Vicente “Auto da Barca do Inferno”, textos contemporâneos “Os teus olhos eu quero comer!... É bom!...”; “Tudo pára...” (Nereide Santiago).

1.2.1. OS ATORES

Os atores que compuseram a trupe para o Projeto Demônio de Qorpo-Santo vieram de muitos lugares e contribuíram de forma significativa com seus corpos e mentes para a construção dessa trilogia. Diziam que “a amputação era o limite”, porque se lançavam na cena sem ter medo. Para evitar acidentes durante as récitas, ensaiavam exaustivamente as cenas.

Espectáculo “Mateus e Mateusa”: Shamindra Nirav (Nonato Tavares): Mateus Barriôs; Adilson Araújo: Mateusa; Filhas: Olga dos Santos: Pêdra, Juliana Belota: Catarina, Maria Maciel: Silvestra; Ficha Técnica: Adaptação do texto: Nereide Santiago/Lileana Mourão Franco de Sá; Concepção Cenográfica: Nereide Santiago; Cenário-Execução: Nonato Tavares; Produção executiva: Nonato Tavares/Juliana Belota; Temas das Filhas: Lincoln Campos; Músicos: Irlanda Rodrigues-Flauta Transversal, Fernando M. Lima-Violino; Fotografia: George Cúrcio; Iluminação: Marcelo Melo; Direção: Nereide Santiago; Assistente: Cleonor Cabral. Estreou no dia 16 de outubro de 1992, no Espaço Casa de Luz.

A montagem do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro” teve no início o seguinte elenco: Nonato Tavares: Rei; Olga dos Santos: Rainha; Adilson Araújo: Ministro/Oficial; Gorete Lima: Dama/Manipula Rei; Paula Andrade: Dama/Manipula Ministro; Augusto Marinho: Guarda/Oficial; Alende Sabá: Bufão, alterado com a troca do ator desempenhando a função do Rei, ficando o papel com Daniel Mazzaro; Participações Especiais: José Humberto Vieira - Tenor, Fernando M. Lima - Violinista; Ficha Técnica: Adaptação do Texto: Nereide Santiago/Lileana Mourão Franco de Sá; Cenário: Nonato Tavares; Direção/Sonoplastia: Nereide Santiago, Assistente: Cleonor Cabral. Estreou no dia 17 de agosto de 1993, no Espaço Casa de Luz.

Encerramento da trilogia extraída da obra de Qorpo-Santo com o espetáculo “A Separação de dois esposos”: Elenco: Alende Sabá (Sebastião Noronha): Prólogo/Esculápio II/Tatu/ Cantor; Augusto Marinho: Prólogo/Farmácia II/Tatu; Gorete Lima: Prólogo/Cantora/Filha/Farmácia III; Olga Santos: Farmácia; Adilson Araújo: Esculápio; Daniel Mazzaro: Fidélis/Filha/Tamanduá; Músicos: Fernando Lima: Violino/Percussão; Irlanda Rodrigues: Flauta/Percussão; Ficha Técnica: Adaptação do texto: Nereide

Santiago/Lileana Mourão Franco de Sá; Cenário: Nereide Santiago; Figurino: O Grupo; Iluminação: Chico Cardoso; Adereços: Augusto Marinho e Daniel Mazzaro; Sonoplastia: Cleonor Cabral e Nereide Santiago; Produção executiva: Gorete Lima e Alende Sabá; Assistente de Direção: Cleonor Cabral; Direção Geral: Nereide Santiago. Estreou no dia 21 agosto de 1994, no Estacionamento Manaus Park.

Observamos uma grande variação de atores e podemos constatar que essa variação dificulta a continuidade do espetáculo no que diz respeito ao estabelecimento de temporada, bem como a fixação de repertório, o que daria folego à Companhia no período de preparação do próximo espetáculo.

1.2.2. PARTICIPAÇÃO EM FESTIVAIS

Apesar dos poucos programas de fomento, a Companhia vem de forma regular conquistando seu espaço no cenário teatral, seja participando de festivais regionais, estaduais e nacionais, seja na participação de seminário e apresentações nos mais diversos espaços.

- Temporada Nacional de Teatro. MINC, Brasília, março/1994.
- 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau (SC), julho/1994.
- XIV Festival Nacional de São José do Rio Preto (SP), novembro/1994.
- 9º Festival Universitário de Teatro de Blumenau (SC), julho/1995 (Selecionado, mas não apresentado).
- 11º Festival Universitário de Teatro de Blumenau (SC), julho/1997.
- III Mostra de Expressão Cênica Amazônica. FETAM/SEC, Manaus, 1993.
- IV Mostra de Expressão Cênica Amazônica. FETAM/SEC, Manaus, 1994.
- VI Mostra de Expressão Cênica Amazônica. FETAM/SEC, Manaus, 1997.
- 13º Festival Universitário de Teatro de Blumenau (SC), julho/1999.

- 1º Festival de Teatro da Amazônia. FETAM/SEC, Manaus, 2004.
- 3º Festival de Teatro da Amazônia. FETAM/SEC, Manaus, 2006.
- 5º Festival de Teatro da Amazônia. FETAM/SEC, Manaus, outubro/2008.
- 7º Festival de Teatro da Amazônia. FETAM/SEC, Manaus, 2010.
- VI Mostra de Teatro do Amazonas. FETAM, Manaus, março/2009.
- II Festival Breves Cenas de Teatro. Manaus, março/2010.
- I Virada Cultural. MANAUSCULT, Manaus, novembro/2010.

1.2.3. OS PRÊMIOS E TÍTULOS

O Projeto Demônios de Qorpo-Santo deu notoriedade à Companhia uma vez que ao participar de festivais recebeu críticas positivas sobre a encenação, sendo premiada em várias categorias.

Espectáculo Hoje sou Um; e Amanhã Outro

- III Mostra de Expressão Cênica Amazônica. Mostra Regional de Teatro. Manaus, 1993.
- Festival SESC de Teatro: Melhor Ator. Melhor Atriz. Melhor Cenário. Melhor Direção. Melhor Figurino. Melhor Espectáculo. Manaus, 1994.
- 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau/SC: Melhor Cenário e indicação para Melhor Figurino. Blumenau, 1994.

Espectáculo A Separação de Dois Esposos

- IV Semana de Expressão Cênica Amazônica. Manaus, agosto/1994.
- Prêmio Estímulo FUNARTE. Manaus, 1995.

Espectáculo Os teus olhos eu quero comer... É bom!... ou Nem deus nem diabo em terra-bamba

- 11º Festival Universitário de Blumenau. Melhor Cenário. Blumenau/SC, julho/1997.

- Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz/ 2007.
- Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz/ 2008.

Cena Recriando Mitos Tikuna

- II Festival Breves Cenas de Teatro. Prêmio Américo Alvarez de Teatro. Manaus, março/2010.

1.2.4. REALIZAÇÃO DE SEMINÁRIOS

A companhia preocupada em construir diálogos com a academia, artistas e sociedade civil organizada sobre a temática teatral, realizou debates sobre os processos contemporâneos para a construção de espetáculos na perspectiva da desconstrução e quebra da quarta parede.

- Seminário Construção e Desconstrução no Fazer Teatral, em parceria com o Centro de Artes Hannehmann Bacelar, da UFAM e Editora Valer. Manaus, maio/2006.
- II Seminário Construção e Desconstrução no Fazer Teatral, em parceria com o Centro de Artes Hannehmann Bacelar, da UFAM e Editora Valer. Manaus, maio/2010.

1.2.5. PARTICIPAÇÃO EM CONGRESSOS E SEMINÁRIOS

- IV INFORUM (Fórum Internacional de Ciências Sociais e Saúde Mental) Tema: **Psychoses Creatreativity and Anthropology**. Apresentação do Projeto Demônios de Qorpo-Santo: Vídeo, exposição fotográfica, maquetes. Sheffield, Inglaterra, 13 a 17/09/1995.
- SEMINÁRIO “**A Amazônia e seus mitos**”: novas abordagens Amazonie: nouvelle approche de ses mythes. Fórum de abertura:

Tema da palestra: Mito e Representação; Exposição Fotográfica. Projeto CAPES/COFECUB. Universidade do Amazonas/Universidade de Grenoble. Instituto de Ciências Humanas e Letras Universidade do Amazonas-Manaus, abril, 1998.

1.2.6. PERFORMANCES E LEITURA DRAMATIZADA

Outra vertente teatral utilizada pela Companhia é a performance e leitura dramatizada com objetivos de popularização do teatro.

- Esperando Godot. Manaus, 1995.

Leitura dramatizada. Projeto de Extensão Universitária: Teatro-Permanente, UFAM.

- Suíte para os habitantes da noite. Usina Chaminé, Manaus, 1995
Performance para Lançamento do livro e entrega do Prêmio Nestlé de literatura ao escritor Aníbal Beça.

- A Santa Joana dos Matadouros. UFAM, 1998.

Pesquisa para elaboração de Performance sobre o Centenário de Brecht. Apresentação da Leitura dramatizada da peça em 27/03/1998 no ICHL, Auditório Rio Solimões. Campus Universitário, na Semana de comemoração do 10 anos de Anistia.

- A Separação de Dois Esposos (Lou boussu). Centro de Artes Hanhemann Bacelar/UFAM, Manaus, 2006.

Performance extraída do espetáculo “A Separação de dois esposos”, apresentada no Seminário Construção e Desconstrução no Fazer Teatral.

- Recriando mitos tikuna. Manaus, 2009.

Performance extraída do espetáculo “Os teus olhos eu quero comer...”, apresentada no Encontro de Abertura das Formações 2000, no NTE Centro/Planalto, em Manaus, 2000; na XIII Mostra de Arte Brasileira, no Consulado Brasileiro em Letícia/Colômbia, 2003; para professores da UNIBAHIA (Universidade da Bahia), Salvador/Bahia, 2005; e na VI Mostra de Teatro do

Amazonas, FETAM, no Centro de Convivência do Idoso, Manaus/Amazonas, 2009.

- As Sabichonas. UFAM/Escola Mayara Abdel-Aziz, Manaus, 2008.

Leitura dramatizada. Projeto de Extensão Universitária: Teatro-Permanente. UFAM.

Durante o percurso da Rã Qi Ri, pudemos observar que a Companhia se destacou no cenário manauara mantendo uma produção regular, propondo novas incursões para o jogo dos atores, apropriando-se de vários espaços para funções teatrais e principalmente levando os atores a experienciar seus corpos como objetos a favor do espetáculo.

A Companhia vem ao longo de sua trajetória propondo o risco como estética e o corpo como espetáculo que interage com o público, com o cenário, com os adereços, com a sonoplastia, com a iluminação.

Os atores revelam uma fala que tornou-se recorrente nos ensaios e apresentações: o limite para o performer é a “amputação”, pois se jogavam em cena, sem temer o risco, mas vale ressaltar que tudo é medido, isto é, ensaiado, premeditado.

As [in]certezas do que podemos apresentar por ora é a de que a representação teatral não concretiza mais ou menos um texto: ela o crítica, o força, o interroga. Não é um acordo, mas um combate.

II PARTE

QORPO-SANTO NO PALCO TRANSCENDE AO TEMPO E LUGAR

O louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis.

(Antonin Artaud)

José Joaquim de Campos Leão, autoproclamado Qorpo-Santo (1829-1883), nasceu em 19 de abril de 1829, na vila do Triunfo - atual município de Triunfo - no estado do Rio Grande do Sul. Em 1839, depois de percorrer várias localidades do interior e já órfão de pai, mudou-se para Porto Alegre onde estudou gramática e trabalhou no comércio. Entre os anos de 1850-1855 exerceu o cargo de professor de primeiras letras no magistério público, vereador da Câmara Municipal de Alegrete, subdelegado da polícia e escritor.

Apesar de terem sido escritas no auge do Romantismo, as peças de Qorpo-Santo nada têm de românticas: apresentam, muito pelo contrário, situações conflituosas peculiares à sociedade brasileira do século 19, desprezando por completo a linguagem ornamental, em que a frase seca, descarnada e despida de adjetivos dá o ritmo de sua prosa e a tônica predominante é a farsa. Suas comédias compõem um retrato da sociedade brasileira naquela época. São tortuosos os caminhos que esta produção trilhou para chegar até o século 21.

Escrevendo nos gêneros mais diversos, suas peças despertam o interesse pelo caráter inusitado que apresentam, no quadro da dramaturgia brasileira de costumes. Muito próximas da pantomima circense, suas peças só foram encenadas pioneiramente a partir de 1968, pelos alunos do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a direção de Antônio Carlos de Sena. A partir de então a trajetória das encenações de suas peças é marcada por altos e baixos, louvação e negação.

Figura 02: Elenco do Grupo do Clube de Cultura se reúne para uma leitura do texto de Qorpo-Santo, realizada em Porto Alegre, 1968.



Fonte: Reprodução/Arquivo pessoal de Antonio Carlos de Sena

Figura 03: Mateus e Mateusa, 1968. Clube de Cultura de Porto Alegre. Direção de Antonio Carlos de Sena.



Fonte: Reprodução/Arquivo pessoal de Antonio Carlos de Sena.

O diretor carioca Luiz Carlos Maciel sugeriu ao produtor Ginaldo de Souza que montasse “As relações Naturais”, de Qorpo-Santo, autor que, à época, estava sendo considerado precursor do teatro do absurdo. O texto foi para a Censura Federal em Brasília e passou. O espetáculo estreou em 1968 no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, mais não foi longe. Segundo o diretor, os censores consideraram que os signos cênicos utilizados no espetáculo tinham uma intenção crítica ostensiva e, depois de duas semanas em cartaz, se tanto, o espetáculo também foi proibido¹¹.

Em 1976 estreou no palco do Clube de Cultura em Porto Alegre, sob direção de Liana Villas Boas, o espetáculo *Qorpo Santo um Século Depois*, composto pelos dois textos “Hoje sou um e amanhã outro” e “Mateus e Mateusa”. A encenadora deu um tratamento mais realista ao texto, vendo menos o aspecto da farsa. Considerou as conotações do absurdo com características de comédia séria. (HOHLFELDT, 1976)

Em 1979 a peça “Lanterna de Fogo” foi levada à cena pela primeira vez, numa criação coletiva do Grupo Circulação de Mercadoria, coordenada por Júlio Zanotta Vieira. A montagem foi apresentada no Teatro *Ói Nós Aqui Traveis*, que surgiu numa garagem-boate, no Bairro Floresta, em Porto Alegre, como uma montagem de vanguarda verificada à época pelo jornalista Aldo Obino (1979).

¹¹ http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_marginalia3.php. Acesso em 14/01/2017.

Figura 04: “As Relações Naturais”, 1983. Teatro Giramundo de Bonecos. Direção de Alvaro Apocalypse. Recebeu quatro troféus “João Ceschiatti”: Melhor Diretor, Música Original, Produção e Espetáculo.



Fonte: Acervo do Teatro Giramundo de Bonecos

O artista plástico Alvaro Apocalypse, criador do Teatro Giramundo de Bonecos escolheu a peça “As Relações Naturais” para dar vida as personagens através da manipulação de bonecos, visto que o mundo da peça tem vagas relações com o real. Mendonça (1983) afirma que as cenas mal alinhavadas do texto ganham outra dimensão com o uso dos bonecos desenhados para acentuar a ironia de Qorpo-Santo, lembrando figuras grotescas com ar surrealista.

Figura 05: “A Separação de dois esposos”, 1995; Companhia Teatral A Rã Qi Ri. Direção de Nereide Santiago. Em cena: Augusto Marinho e Olga Santos.



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Figura 06: “O que era e o que não devia ser”. 2003-2004; Companhia Vitória Régia. Direção de Nonato Tavares. Elenco: Nonato Tavares, Koya Refkalefsky, Carol Figueiredo, Acácia Mie e Erick Fonseca.



Fonte: Acervo da Cia Vitória Régia

Foto 07: “O que era e o que não devia ser” 2003-2004; Companhia Vitória Régia. Direção de Nonato Tavares. Figurino de Nonato Tavares, criado por Koya Refkalefsky, inspirado no manto de Bispo do Rosário



Fonte: Acervo da Cia Vitória Régia

Essas imagens (figuras 06 e 07) nos revelam que Nonato Tavares foi impregnado pela leitura de Nereide Santiago junto a Companhia e, suas montagens também discutem a genialidade de Qorpo-Santo através da loucura.

Na encenação de “O que era e o que não devia ser” Nonato Tavares traz para o espetáculo signos do manto de Arthur Bispo do Rosário que foi um artista plástico falecido em 1989. Rosário sofria de esquizofrenia, e durante seu período de internação na Colônia Juliano Moreira, um sanatório no Rio de Janeiro onde permaneceu por mais de 50 anos, produzia objetos com diversos itens oriundos do lixo e da sucata que, após a sua descoberta, seriam classificados como arte vanguardista. Entre os temas de suas obras destacam-se navios (tema recorrente devido à sua relação com a Marinha na juventude), estandartes, faixas de missas e objetos domésticos. O “Manto da Apresentação”, um traje cerimonial para ser vestido no dia de se apresentar diante de Deus quando tiver cumprido a missão na Terra. Foi realizado com complexidade: emaranhado de fios, fitas e cordões multicoloridos costurados, bordados, torcidos e entrecruzados, com passamanarias.

Em julho de 2010, Nonato Tavares remonta o espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, trazendo para a encenação elementos e referências regionalizadas (boi-bumbá, e outras). Com esse trabalho, a Companhia Vitória Régia voltou a participar do Festival Encena na Rua, em Porto Velho/RO. O ator Ismael Farias, que recebera o papel de Ministro, lembra que a peça estava sendo montada inicialmente para palco italiano.¹²

Figura 08: “Hoje sou um, e amanhã outro”, 2010, Companhia Vitória Régia. Elenco: Ismael Farias, Nonato Tavares, Koya Refkalefsky, Beatriz Calheiros, Sabrina Oliveira, Diego Batista, Felipe Fernandes, Moacir Parnaíba e Paulo Góis.



Fonte: Acervo da Cia Vitória Régia

Na obra encenada de Qorpo-Santo observamos as dimensões físicas, espirituais, emocionais e cognitivas, na perspectiva de aproximá-lo das características etnocenológicas e dos conceitos de espetacularidade, uma vez que ao estudarmos essas formas, nos distanciamos das referências ao teatro ocidental, mas remetendo a práticas e conceitos concorrentes nas culturas e civilizações em que são produzidas. Portanto, cada cultura deve expressar-se por si mesma.

Na análise do Projeto Demônios de Qorpo-Santo percebemos práticas derivadas do rito, do cerimonial e da dança. Nessa perspectiva, a prática espetacular revela a consolidação de um paradigma científico com base no conceito de alteridade e na afirmação do multiculturalismo. Observa-se a

¹²BORGES; MENDONÇA, 2016, p. 70-71

importância que deve ser atribuída ao conhecimento do corpo e do espaço do homem em suas manifestações individuais e coletivas.

2.1. QORPO-SANTO E SEU TEATRO DE PAPEL

Qorpo-Santo em nosso entendimento lutou para inscrever seus escritos nos circuitos da cultura, publicá-los, enviá-los à posteridade, fazê-los viver para além de si mesmo e buscar seus interlocutores.

De sua dramaturgia que resistiu ao longo do tempo a “Enciclopédia” ou “Seis meses de uma Enfermidade” é composta de nove fascículos, contendo poesia, relatos, provérbios e comédias, editados na Tipografia Qorpo-Santo, fundada pelo autor. Nesses fascículos, utilizou a ortografia fonética, inventada por ele, que prescreve, dentre outras regras:

[...] Supressão do U em todas as palavras que não soa; [...] Escrever o Q em palavras em que o X, e outras letras furtam o som desta; [...] 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; [...] Uso do S em todas as palavras que se pode dispensar o C cedilha. Esta letra eu suprimo; pois para soar Q – temos esta; e para soar S, - temos também essa. [...] (CÉSAR, in Qorpo-Santo, 7. Novo Sistema Ortográfico, 1980, s/p)

As regras da nova ortografia haviam sido publicadas em 1968, no jornal *A Justiça*, também criado pelo autor na cidade de Alegrete/RS e que fazem parte de um de seus fascículos.

Da obra de Qorpo-Santo foram encontrados pelos pesquisadores apenas seis fascículos, pertencentes a bibliotecas particulares, apresentando, sob o título “*Ensiqlopédia*” ou *Seis mezes de huma enfermidade*”, o seguinte conteúdo:

- Volume 2. Pensamentos em 100 páginas de duas colunas de 60 linhas cada uma (...) Produções, com raras exceções, do 1º. de setembro / de 1862, até o 1º. de junho de 1864, na

Vila do Triunfo. Tipografia Qorpo-Santo. Porto Alegre, maio 2 de 1877. [4 – 97 pp.]

- Livro 4. Produções literárias de 1866; [102 pp., impressas em duas colunas]
- A Saúde e A Justiça. Livro 7 [...] 1868; Escritos; 1871, contendo: Alguns pensamentos. Prosa e Verso, 8 páginas impressas; A Justiça – Reimpressão de alguns artigos [63 pp. Impressas]
- Volume de 200 páginas, dividido em [...] poesia e prosa. Faltam quatro páginas de texto. Suposta inclusão na Enciclopédia;
- Prosa e poesia. Miscelânea Curiosa. Livro Oitavo. *O que rico quiser ser. Há-de comprar-me e me ler*. Volume de 48 páginas [...] Volume 8º;
- Volume de 32 páginas, sem folha de rosto. Livro 9º [...] *Restos que creio, julgo ou penso não terem sido impressos em alguns dos meus oito livros publicados [...]*. CÉSAR, in Qorpo-Santo, 1. Bibliografia de Qorpo-Santo, 1980, s/p)

Os três últimos volumes só foram levados a conhecer ao organizador, Guilhermino César, em 1970. No livro IV, Qorpo-Santo inclui todos os seus escritos, ou ainda, como o próprio autor declara, suas “*produções literárias de 1866*”. Dele constam dezessete peças, algumas com indicações de gênero, apresentando variações das formas comumente vistas ou utilizadas. Podemos destacar: *O Hóspede Atrevido; ou o Brilhante Escondido* (Incompleta. Termina na 3ª cena do Ato I); *A Impossibilidade da Santificação ou a Santificação Transformada; O Marinheiro Escritor; Dous Irmãos; Duas Páginas em Branco; Mateus e Mateusa; As Relações Naturais; Hoje sou Um; e Amanhã Outro; Eu Sou vida; Eu não sou Morte; A Separação de Dois Esposos; O Marido Extremoso ou o Pai Cuidadoso; Um Credor da Fazenda Nacional; Um Assovio; Certa Entidade em Busca de Outra; Lanterna de Fogo; Um Parto; Uma Pitada de Rapé* (restou apenas uma página no Livro IV).

Observamos que as peças possuem muitos personagens, sendo o texto reduzido. Esse excesso de personagens dá um tom acelerado ao conjunto da obra. De forma a exemplificar tais fatos, discorreremos a seguir: A comédia “O Marido extremoso; ou o Pai cuidadoso” possui cinco quadros, e conta com trinta e oito personagens, isto é, se considerarmos como duas, apenas, as personagens apresentadas como grupo, por exemplo, Tocadores de viola, Estudantes, Oficiais, Sapateiros (estes contam no mínimo quatro), todos com falas. O quadro *quarto*, de onde extraímos o trecho a seguir, situando-se numa

Casa de sapataria e alfaiataria, mostra um exemplo do movimento dessas personagens:

Certo indivíduo (que entra; para um dos oficiais que parece Mestre) – O Sr. tem sapatos?

O Mestre – De todas as qualidades.

O Indivíduo – Vejamos. (O Mestre mostra-lhe alguns pares; ele escolhe; calça; mexe e remexe; e não encontra algum que lhe sirva.) Nada! Nada! Este é grande, aquele pequeno, este outro apertado! Nenhum serve.

Um Oficial – (para os outros) – Este diabo deste homem é o mais difícil de contentar que eu tenho conhecido.

O Mestre – Pois é dos que temos. (QORPO-SANTO, 1980, p. 260)

As indicações cênicas expõem de forma sintética o exagero da ação das personagens. O texto mostra as relações entre os participantes de classes socioeconômicas distintas: de um lado, um representante da burguesia em ascensão, *O Indivíduo*, do outro, artesãos cujos ofícios são desprezados pelas classes alta e média. A personagem exibe a função de pôr à prova os produtos apresentados pelo *Mestre-sapateiro* e seus aprendizes. Na sequência instiga os artesãos:

O Indivíduo -- Vejamos as botinas.

O Mestre -- Eis aqui algumas. (apresenta-lhe)

O Indivíduo – (examinando-as) – Está larga; e tem o bico torto. (Experimenta outra.) Oh! Esta tem o salto às avessas! (Vê outra.)

Que diabo! Até os puxadores são diferentes!

O Mestre – Olhe que não são gavetas! Isto não tem puxadores. São alças.

O Indivíduo – Não! Nada. Não me servem! (QORPO-SANTO, 1980, p. 260)

Essas falas nos inspiram a imaginar o jogo que pode ser levado à cena, como efeito de representação, quando *O Indivíduo* insiste em mostrar ao público a incompetência dos artesãos, “criando” os mais variados e primários defeitos nos objetos apresentados. Todas as falhas são pretextos para *O Indivíduo* surrupiar um par de botas e escapar sob a perseguição dos aprendizes.

Qorpo-Santo, nesta e em outras peças, nomeia como *Indivíduo* determinadas personagens, fazendo-nos vê-las de forma insignificante ou mesmo familiar, carregadas de tom depreciativo. Outras vezes, surge um nome

próprio, em substituição, no decorrer do texto, como acontece na mesma peça. Uma personagem, chamada *Este*, em seguida *Indivíduo* e por fim *Catinga*¹³ rouba, igualmente, o *Mestre*. Faz-nos em seguida assistir a paródia de uma cena de crime, não sem antes desferir um indignado discurso de protesto contra o poder:

Eu sou não é que hei-de ser roubado, e matado, como as senhoras autoridades me roubam e assassinam; é porque querem também que eu roube e assassine! A época será de roubo e assassinato. (QORPO-SANTO, 1980, p. 262)

Dessa forma, completando com a crueldade do gesto, como mostra a didascália¹⁴: “*puxa de todo o punhal, crava-o no peito do Mestre [...] Eis a paga!*” (Qorpo-Santo, 1980, p. 262). *Mestre* e *Indivíduo* são colocados no mesmo nível quando recusam participar de um jogo maniqueísta. Observemos a réplica do primeiro:

O Mestre – (A oficina) – Será uma fortaleza contra todos os nossos fregueses. Matá-los-emos logo à entrada, a fim de roubarmos quanto dinheiro tiverem [...] E assim não precisamos mais trabalhos de sapateiro ou mesmo de alfaiate! (QORPO-SANTO, 1980, p. 263)

O Mestre e os aprendizes fecham o quadro adotando tom de discurso idêntico ao do *Indivíduo*, como mostraremos:

TODOS – Juremos!
(O Mestre dá as duas mãos aos discípulos, estes ligam-se assim todos; formam uma cadeia; em voz bem alta, dizem:) Unidos pela força, e pelo segredo! Mataremos; roubaremos e enriqueceremos. (QORPO-SANTO, 1980, p. 263)

Mesmo quando as falas são bem extensas, entregues a um menor número de personagens, incluídos os monólogos, o discurso presume a necessidade de atenção por parte do espectador à variação das situações narradas, como ocorre no quadro inicial da peça “Lanterna de Fogo”:

¹³ Catinga: cheiro forte e desagradável que se exala do corpo humano suado e pouco limpo; [...] avaro; avareza, sovinice. (HOUAISS, 2001)

¹⁴ Do grego, *didascália*, ensino, significando as “instruções dadas pelo autor a seus intérpretes [...] para interpretar o texto dramático.” (PAVIS, 2015, p. 121)

ROBESPIER (deitado) – Que havia eu de estar pensando agora; eram tantas cousas que não me poderei lembrar de todas! Lembrava-me de minha antiga família... de, ora vejam só o que é este Mundo! Desço das estrelas à Terra; subo das mulheres ao céu; desço delas aos homens; beijo as crianças às vezes; namoro-me de tanta gente... [...] não há cousa que entristeça a esta sábia cabeça!... fê-la Deus rica, deu-lhe infinita, inesgotável ciência; e além desta – notável paciência. (QORPO-SANTO, 1980, p. 194)

O discurso, justificando a forma incompleta e ambígua do enunciado, resvala para a megalomania que superdimensiona a personagem. Conferindo-lhe poder e saber, atribui-lhe valor idêntico às das forças cósmicas, mas, ao mesmo tempo, deixa os ouvidos atônitos, sobretudo porque tem nas didascálias a exposição dos movimentos mecânicos e banais do corpo: “Espreguiça-se, espicha uma perna, encolhe outra, levanta um braço, coça a cabeça”. Mais adiante, ainda a didascália, seguida da fala: *“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”*¹⁵ (QORPO-SANTO, 1980, p. 194), observamos o uso do o corpo como se fosse um objeto continente da memória fechando-se à percepção.

Qorpo-Santo poderia ter caído no esquecimento, mas quis Dionísio que seus rastros fossem encontrados e trazidos até nossos dias, fruto do trabalho de investigação científica. E se há um momento emblemático para a recuperação desta obra, este momento foi a noite de 26 de agosto de 1966.

Após um século durante o qual os escritos de Qorpo-Santo haviam permanecido enterrados em antigas bibliotecas ou guardados em coleções particulares como raridade, no início da década de 1960 esses escritos foram descobertos por um grupo de intelectuais, professores e alunos universitários de Porto Alegre. O interesse inicial voltou-se para as peças de teatro e, na noite de 26 de agosto de 1966, três peças do escritor estrearam em Porto Alegre. A montagem foi muito bem recebida pelo público, e a temporada, inicialmente prevista para cinco dias, foi estendida, com plateias sempre lotadas.

¹⁵ Guilhermino César observa que o texto foi produzido num momento de pouca rigidez com relação à colocação do pronome. Daí a preservação da forma original. (CÉSAR, In: Qorpo-Santo, 1980, p. 206)

Em sua singularidade, a obra de Qorpo-Santo aponta para o futuro e para o passado e vem conectar-se à nossa contemporaneidade, instalando-se como um acontecimento sutil na dramaturgia brasileira. Uma personalidade que dialoga e interfere nos textos através da porta deixada aberta pelo próprio autor ao solicitar do leitor que os complete, corrija, reinvente.

Para Flávio Aguiar (1975), Qorpo-Santo reuniu, em sua dramaturgia, elementos de dois universos dramáticos que a tradição cultural fez opostos e quase excludentes. De um lado, há falas que lembram a impositação, expressamente moralizante, própria do teatro realista, forma dramática utilizada no Brasil, durante a década de 1860, quando o escritor escreveu suas comédias. De outro lado, a movimentação cênica sugerida em seus textos pertence à farsa, ao baixo cômico¹⁶, que Martins Pena, na década de 1840, consagrou em sua comédia de costumes: empurrões, correrias à parte, personagens simples e toscos. Hostilizado de forma cruel na sua época, o autor vingava-se da sociedade e dos desacertos humanos, retratando-os na sua dramaturgia.

Os temas tratados por Qorpo-Santo são a moral da época que organizava o mundo e suas contradições, o fantasma da velhice ou mesmo a imagem do lar-bordel. Também tratou de temas relativos à família, ao casamento, ao sexo. O dramaturgo apresenta-se como um reformador, porque permitiu discussões, no palco, sobre a natureza moral da sociedade do século 19.

Os personagens, nas peças de Qorpo-Santo, possuem característica metateatral¹⁷ de dualidade de atitudes. Como exemplo, podemos citar “As relações naturais”, onde as filhas ou são moças bem comportadas, ou são prostitutas; Malherbe, o pai, ora é moralista, ora é incestuoso; Mariposa, ora é mãe afetuosa, ora é esposa adúltera. Percebe-se um arranjo no discurso das personagens, no sentido de manter a ambiguidade.

¹⁶ Farsesco ou Farsa é um gênero dramático predominantemente baixo cômico, de ação trivial, com tendência para o burlesco (cômico; ridículo). Inspira-se no cotidiano e no cenário familiar e é o mais irresponsável de todos os tipos de drama. (HOUAISS, 2001)

¹⁷ O termo se aplica às obras dramáticas que remetem para si mesmas, enquanto textos de representação. Seria quando uma personagem interroga se aquilo que está vivendo é algo que realmente está acontecendo ou não passa de um sonho ou um produto da fantasia. Esta situação da personagem que interroga a veracidade da situação dramática é bastante recorrente em praticamente toda a literatura ocidental, isto é, teatro autorreferente.

José Joaquim Campos Leão Qorpo-Santo escreveu e imprimiu sua “Ensiqlopédia ou Seis mezes de huma enfermidade” entre as décadas de 1860 e 1870, sendo redescoberto nos anos sessenta do século 20. Viveu em estado de tensão, à espera do momento em que iria projetar-se para a sociedade rio-grandense, o que não aconteceu. Seus feitos demonstram a necessidade de inscrever sua criação nos circuitos culturais através da publicação, assim enviando-as à posteridade. Como demonstração a partir do levantamento de Guilhermino Cesar, apresentaremos a trajetória de sua obra, do momento de sua produção até seu encontro com o público e sua apropriação pela Companhia Teatral A Rã Qi Ri no *Projeto Demônios de Qorpo-Santo*, em Manaus.

1866 – Em meio a uma possível e profunda crise existencial, Qorpo-Santo volta a sua terra natal (Vila do Triunfo), começa a escrita compulsiva de sua obra teatral, de fevereiro até junho deste mesmo ano, intitulada “Ensiqlopédia ou Seis mezes de huma enfermidade” e nos deixa como herança uma extensa obra, que brinca o tempo todo com as palavras e com a gramática. Além disso, Qorpo-Santo escreveu textos teatrais que estão carregados de suas teses sociais, críticas e deboches aos costumes e instituições da época em que viveu, com seu toque cômico, que por vezes mais parece trágico, como ele próprio se refere ao final da escritura da peça “Eu sou vida; Eu não sou morte”:

Já se vê pois que a mulher era casada, foi deflorada, depois roubada ao marido pelo deflorador, etc.; que passado algum tempo encontrou-se e juntou-se a este; que o marido sentou praça como oficial; e finalmente que para reaver sua legítima mulher, foi-lhe mister dar a morte física ao seu primeiro amigo, ou roubador.

São portanto as figuras que nela entram;

Lindo, roubador,

Linda, mulher roubada,

Rapaz ou Japegão, legítimo marido.

Manuelinha, filha. (QORPO-SANTO, 1980, p. 134-135)

1868 - Qorpo-Santo parte para o Rio de Janeiro e interna-se no hospício Pedro II e de lá sai apto a gozar de seu livre arbítrio atestado pelo Dr. João Vicente Torres Homem que, em seu relatório, coloca o quão nocivo era o julgamento pelo qual padecia e o quanto seu afastamento do trabalho,

da família e posse de seus bens e a privação de sua plena liberdade o tornava em pior estado emocional e afetava sua sanidade mental.

Mas, nem assim obteve diante da família e da comunidade em que vivia o atestado e a aceitação de sua sanidade mental, nem sua liberdade, ficando até o fim estigmatizado como o “louco do Guaíba ou da província”.

1869 a 1871 - Redige e publica em Porto Alegre e, depois em Alegrete, o jornal A Justiça. Por alguns meses, ainda, ousou tentar reformar e lançar um novo sistema ortográfico, escreveu muitos poemas, aforismos, charadas e outras obras com ou sem caráter autobiográfico.

1877 - Funda sua própria tipografia, à Rua General Câmara, oficina que se destinava a “imprimir obras de sua autoria”. Concebera planos editoriais ambiciosos. Na mesma época, dominado por sérios distúrbios mentais, não escondia seus pensamentos e atos, desnudando-se psicologicamente.

1883 - Cansado e doente, vem a falecer de tuberculose, em Porto Alegre, no dia 1º de maio, aos 54 anos. Deixa muitos bens conforme inventário, dentre eles uma casa à Rua General Câmara nº 29, que pertenceu a D. Senhorinha Cambraia de Menezes (tetravó materna) e outra à Rua Demétrio Ribeiro, na Vila do Triunfo, que existe em ruínas até hoje. E, como herdeiros: D. Inácia Maria de Campos Leão; as filhas, Idalina, Lydia, Plínia; os filhos, Tales e os genros, Albino Monteiro casado com Lydia e José Rousselet Filho com Plínia.

1922 - Fora da província riograndense, o nome de Qorpo Santo ficará, em nível popular, como sinônimo de “personagem de palhaçada, bufão, doido”, conceitos que serão adotados pela imprensa conservadora, com clara conotação negativa, por ocasião da Semana de Arte Moderna. Na Semana, com efeito, o escritor gaúcho Múcio Teixeira recorda o “maluco”, ou seja o maluco Qorpo-Santo, de “pilhérica memória”, para declarar que futuristas e modernistas não tinham inventado nada, pois a eliminação da rima, da metrificação e da gramática, além do bom senso, na poesia, já tinha sido praticada por Qorpo-Santo.

1924 - Roque Calage, jornalista gaúcho, escreve sobre Qorpo-Santo na ocasião em que o poeta modernista Guilherme de Almeida visita Porto Alegre para uma série de leitura de seus poemas. Traz a público pela primeira vez

algumas de suas composições com o objetivo de reivindicar o posto de artista futurista para o gaúcho Qorpo-Santo.

1962 - Guilhermino Cesar sugere a Fausto Fuser e Lúcia Melo, então professores do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a encenação de algumas pequenas peças de Qorpo-Santo, que o haviam fascinado.

1966 – Somente 100 anos depois, três peças de Qorpo-Santo chegaram aos pacos. As três peças que Fuser havia mandado copiar para os arquivos do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul viriam a ser representadas, pela primeira vez, no Clube de Cultura de Porto Alegre, sob a direção de Antônio Carlos Sena: “As Relações Naturais”; “Mateus e Mateusa” e “Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte”. As duas últimas, Sena levou para o Rio de Janeiro em 1968, durante o V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, organizado por Paschoal Carlos Magno.

1968 - Qorpo-Santo começa a se tornar célebre, a partir da temporada no Rio de Janeiro e graças às sucessivas críticas de Yan Michalsky, anunciando a descoberta de um escritor brasileiro que teria sido o precursor do teatro do absurdo, destacando a originalidade desse tal escritor.

1969 - Primeira edição do teatro de Qorpo-Santo, organizada por Guilhermino Cesar para o Serviço Nacional de Teatro, revelando textos que foram fornecidos por Aníbal Damasceno Ferreira.

1970 a 1978 - Início da pesquisa do teatro de Qorpo-Santo, quando membros do Grupo de Teatro da Aliança Francesa de Manaus, atraídos por um autor de ideias de vanguarda, iniciaram um estudo sobre a obra do dramaturgo gaúcho.

“As Relações Naturais” foi o primeiro trabalho do Grupo da Aliança Francesa. Dirigida por Nereide Santiago, a peça estreou em 24 de outubro de 1978 (MEC, 1978, p. 13), no casarão da antiga Aliança Francesa de Manaus, rua José Paranaguá, transformado, por algumas noites, num verdadeiro bordel do século 19. Houve em seguida uma única apresentação no palco do Teatro Amazonas.

Há no “Anuário do Teatro Brasileiro”, (MEC, 1978, p. 14) outra indicação de montagem, da peça “Mateus e Mateusa”, creditado ao Grupo da Aliança Francesa, que segundo Nereide Santiago não estreou por falta de patrocínio.

1992 a 1995 – Após convite de Nereide Santiago e Nonato Tavares, um grupo de artistas se debruçou em torno da obra de Qorpo-Santo, gerando assim, a criação da Companhia Teatral A Rã Qi Ri, e conseqüentemente o *Projeto Demônios de Qorpo-Santo*.

2014 - A Rã Qi Ri encenou ainda a peça “RetrAtoS de Qorpo-Santo”, resultado da adaptação de duas comédias “As relações naturais” e “Um parto”. Integra a última pesquisa da Companhia sobre questões relativas à expansão das formas teatrais e de uma linguagem que não é apenas a da palavra e do conflito. É a valorização, de forma crescente e exigente, do trabalho do ator e sua relação com o espaço e com os objetos de cena. A comédia mostra cenas do cotidiano de uma família cujas preocupações e ações são levadas ao absurdo, característica principal da obra do autor. A peça estreou em 18 de janeiro de 2014, no Teatro da Instalação (Manaus/AM).

2.2. QORPO-SANTO: SURREALISTA OU LOUCO DO GUAÍBA

Após a recuperação dos textos de uma das figuras mais singulares da dramaturgia brasileira um questionamento recorrente e que divide a academia: Qorpo-Santo teria sido o precursor do Teatro do Absurdo? Debruçada sobre este tema da crítica moderna no Brasil, Eudinyr Fraga (2001) revê estas questões, que se tornaram correntes na atualidade, e mostra que se existem afinidades na vanguarda teatral o parentesco mais orgânico seria com o Surrealismo. A pesquisadora relacionou o conteúdo inusitado da obra com o repertório das dramaturgias modernas do Teatro do Absurdo e/ou de Vanguarda, aprofundando estas referências, através de uma análise de linguagem e de procedimentos. É, porém, não apenas uma contribuição para o debate crítico de parentescos estéticos, mas também um exame detido do modo de pensar e construir teatro.

Outra vertente trabalha na perspectiva da loucura, buscando compreender o processo criativo do autor que, aos 35 anos, sofreu a primeira intervenção da Justiça que solicitou um exame de sua sanidade mental. A partir daí houve um longo processo até sua interdição, fato que ocorreu quatro anos depois. Os detalhes deste processo, “os vai e vens originários de suposta loucura”, ele mesmo nos conta, tendo publicado, em seu Livro 7 (A saúde e a justiça, p. 36 e seguintes), documentos sobre sua interdição e os autos dos exames de sanidade mental realizados. (QORPO-SANTO, 1976, p. 15).

Em 1868 foi enviado ao Rio de Janeiro pelo Juiz de Órfãos e Ausentes para ser examinado por especialistas da capital. Foi internado no Hospício D. Pedro II, onde recebeu uma avaliação médica que fazia referência ao diagnóstico de monomania¹⁸ em suas formas intermediárias. A avaliação concluía que o paciente apresentava um acréscimo de atividade cerebral e que lhe seria indicado que se afastasse temporariamente do lugar onde sofrera contrariedades. Qorpo-Santo ficou, então, por um período, recolhido na Casa de Saúde Doutor Eiras, no Rio de Janeiro.

A excitação mental de Qorpo-Santo, sua necessidade de tudo escrever, se adequava bem ao diagnóstico de monomania. A difícil detecção desta doença, segundo seus teóricos, exigia a observação das condutas ao longo do tempo, para que se pudessem verificar possíveis mudanças no caráter, nos costumes, nas inclinações e na moral, o que justificaria a internação.

Qorpo-Santo saiu desta internação com um novo relatório, que conclui por sua aptidão para gozar de seu livre arbítrio. No entanto, de volta a Porto Alegre, lhe foi solicitado que se submetesse a novo exame de sanidade. Desta vez, Qorpo-Santo se recusou a comparecer. Em virtude de seu não comparecimento, o juiz o interditou, declarando-o inapto para gerir sua pessoa e seus bens e nomeando para ele um tutor.

Independentemente da discussão diagnóstica (Loucura) que não é nosso estudo, percebemos, nas idas e vindas ao Rio de Janeiro e nas tentativas dos poderes públicos para a internação de Qorpo-Santo, um embate entre um

¹⁸ Alienação mental em que uma única ideia parece absorver todas as faculdades mentais do indivíduo. Paixão, ideia fixa, mania exclusiva. (HOUAISS, 2001)

movimento visando o ocultamento e o controle do desatino e outro mais indulgente, deixando-o um pouco à deriva. Além disso, vemos que Qorpo-Santo representou, para a sociedade da época, o personagem psicossocial do louco, o tipo pitoresco e caricatural que encarnava algo que diz respeito ao desatino e que nos permite pensar a vizinhança entre uma forma de existência patológica e aquela que cria um plano de composição para circunscrever o caos que a ronda.

Foi a partir do século 18 que se tornou comum, entre os artistas, a prática de desenhar pessoas encarceradas em asilos; alguns desses desenhos registraram loucos desenhando ou traços e figuras nas paredes das celas (BARBOSA, 1998). Essas imagens nos mostram que o interesse dos artistas pela loucura encontrou um movimento de seres que, em situações limites, buscaram criar um campo expressivo, inventar linguagens e mundos, enfim, construir uma saída.

Surge uma nova experiência no universo da linguagem e da expressão artística. Localizadas em direções opostas do espaço cultural, poesia e loucura estavam, ao mesmo tempo, muito próximas por sua simetria e pela situação limite que ocupavam na orla exterior da cultura. É como se, para esta cultura, criação e loucura ocupassem o lugar de uma exterioridade absoluta, porta-vozes de uma desmedida que põe em cheque a própria cultura (FOUCAULT, 1999, p. 67):

Trata-se da marca de uma nova experiência da linguagem e das coisas. Às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como que para limitar seu poder, o louco garante a função do *homossemantismo*: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar. O poeta garante a função inversa; sustenta o papel *alegórico*; sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põe-se à escuta de “outra linguagem”, aquela, sem palavras nem discursos, da semelhança. O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. Assim, na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, estão ambos nessa situação de “limite” — postura marginal e silhueta profundamente arcaica — onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação.

Dessa forma, a partir do século 19, a loucura passa a estar associada ao que há de decisivo para o mundo moderno em toda obra, e também àquilo que toda obra comporta de mortífero e constrangedor. Enfim, Nietzsche, Artaud, Van Gogh, acolherem a loucura, deram-lhe uma expressão, um direito de cidadania, uma ascendência sobre o mundo ocidental através da loucura; obra e tempo se interrompem e se abre um vazio, provocando um dilaceramento onde o mundo é obrigado a interrogar-se.

No silêncio instalado em um tempo que se rompe podem surgir linhas que, escapando de qualquer linearidade histórica, produzem uma trajetória divergente. A noção de acontecimento em Foucault (1999), aponta para essa irrupção de uma singularidade única e aguda que esgarça o tecido da história instaurando outras temporalidades:

Trata-se, porém, de uma ilusão retrospectiva: com efeito, para essa forma de pensamento, a sequência do tempo jamais pode desenhar mais do que a linha ao longo da qual se sucedem todos os valores possíveis das variáveis preestabelecidas. E, por conseguinte, é preciso definir um princípio de modificação interior ao ser vivo capaz de permitir-lhe, por ocasião de uma peripécia natural, assumir um novo caráter. (p. 211)

É esse tipo de acontecimento que encontramos em Qorpo-Santo, tanto em sua obra quanto em sua trajetória. A trajetória diz respeito a um criador que não foi, em seu tempo, tomado como artista. Um “homem precário”, na designação de Flávio Aguiar (1975), que conheceu o primeiro manicômio brasileiro, bem como a experiência do estigma, de carregar a tarja de louco e que, deste lugar, produziu uma obra que permaneceu no obscurantismo por cem anos.

Um longo percurso foi percorrido até que a obra de Qorpo-Santo ganhasse interesse de críticos e seu devido estudo. Da recepção em relação às obras produzidas num certo limiar do campo artístico, foram se deslocando no Brasil, no final do século 19 e ao longo do século 20. A recepção de seus escritos pela crítica especializada foi se transformando gradativamente, a partir de publicações que tinham caráter investigativo, interpretativo e analítico, isto é, toda uma relação entre arte, clínica, loucura, precariedade, inacabamento, que

vai se configurando e se reconfigurando a cada momento em que Qorpo-Santo faz aparições no universo cultural brasileiro trazendo à luz sua dramaturgia.

O fato é, e verdadeiro, parafraseando Qorpo-Santo, que de lá até hoje muitos verões, primaveras, outonos e invernos se passaram, mas o lúcido Joaquim José de Campos Leão Qorpo-Santo continua a se manifestar mundo a fora, de várias formas, jeitos e transfigurações. Veio à luz por Damasceno e por Guilhermino Cesar, “feito cometa”, que de vez em quando passa em entorno da órbita de nosso planeta, chamando nossa atenção e suscitando em nós enormes lunetas, com grandes lentes especiais para dar conta de tamanha e absurda genialidade. Também, para comprovar sua imensa lucidez.

Seu lugar na dramaturgia brasileira está estabelecido, para todo mundo ouvir, ver e falar de sua poesia, de suas peças, ora questionadas pela Academia e suas regras fixas, ora reflexionadas e elevadas a mais alta categoria dos grandes dramaturgos modernos.

Qorpo-Santo se diferencia dos autores de sua época, como comenta Guilhermino Cesar (1976), por, no período de seus escritos, não produzir comédias românticas, nem no que se refere ao tema, nem à linguagem e à atmosfera. As falas das personagens são despidas de ornamentos, são frases secas, marcadas pela ausência de adjetivos e de inversões oracionais, diferentemente do estilo do período e que satisfazia o gosto do público.

Se a loucura de Qorpo-Santo foi realmente verdadeira ou foi sua atitude em escrever o que lhe era perturbador na sociedade rio-grandense, que lhe garantiram a insígnia de “louco do Guaíba” por outro lado Guilhermino César (1980) acredita que foram as consequências da doença que contribuíram para que a obra do autor, com características comparáveis às de obras clássicas modernas, tardasse tanto a ser descoberta. Observa-se que esta invisibilidade involuntária também ocorreu com outros autores renomados como Edgar Allan Poe, Lima Barreto, Franz Kafka, Oswald de Andrade, Emily Dickinson entre outros.

Nas reflexões em relação ao tipo de teatro que Qorpo-Santo fazia ou de qual teatro teria sido precursor, se do teatro do absurdo ou do teatro surrealista, Flávio Aguiar (1975) recusa qualquer categoria, afirmando que

Qorpo-Santo foi o precursor de si próprio. Ilumina, assim, o processo de criação de si que acompanha aquele da criação da obra. Uma obra e um si mesmo que testemunham uma precariedade a partir da qual é possível se fazer arte.

2.3. QORPO-SANTO: UM TEXTO ABERTO A TRANSCRIÇÕES

A dramaturgia, para existir em sua totalidade, necessariamente precisa ser encenada e, esta, se concretiza a partir das interpretações de atores, diretores e de toda equipe técnica (cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas, entre outros), isto é, o drama preexistente no texto, para que se concretize dependerá das leituras e interpretações de todos os envolvidos no processo de criação. Dessa forma, aliado a esta ideia, cabe ao leitor-espectador das peças de Qorpo-Santo sua interpretação, pelo menos quando se trata de convertê-las aos palcos, como evidencia o autor em sua observação de 1877¹⁹. O autor, conscientemente ou não, soube relativizar sua condição autoral como único princípio explicador da obra de arte. Os artistas de seu século, por outro lado, estavam bem distantes de serem criticamente conscientes dessa realidade.

Nota-se o caráter aberto das peças de Qorpo-Santo na acepção de Umberto Eco (1976, p. 26). Possui “sentido empírico, diríamos tratar-se de uma categoria explicativa, elaborada para exemplificar uma tendência das várias poéticas”. Pode-se perceber o chamamento a outros autores a participarem ativamente do texto, ora acrescentando valores estéticos, corrigindo possíveis erros de composição ou de impressão, ora a modificá-lo para adaptações cênicas. Com tal proposta, o autor, ao se comunicar com o leitor, amplia as possibilidades para que seja possível encenar suas peças da maneira que convier ao encenador, realizando, dessa forma, um teatro participativo e impensável à época, final do século 19.

¹⁹ As pessoas que comprarem e quiserem levar à Cena qualquer das Minhas Comédias – podem; bem como fazerem quaisquer ligeiras alterações, corrigir alguns erros, e algumas faltas, quer de composição quer de impressão, que a mim por inúmeros estorvos – foi impossível. (CÉSAR. In Comédias de Qorpo-Santo, 1980, s/p)

Umberto Eco, em *Obra aberta*, observa essa condição da literatura contemporânea quando afirma que a poética da obra “aberta” tende [...] a promover no intérprete:

[...] “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 1976, p. 41-42)

Logo, a resposta será dada por cada espectador-fruidor, que interprete relacionando ou não sua história com a representação. Portanto, a resposta ao escritor é infinita, respondendo continuamente, sendo substituídos os significados, a pergunta permanece. Nesta perspectiva, a literatura designaria de modo certo um objeto incerto.

As peças de Qorpo-Santo, segundo seu próprio testemunho, eram escritas “ao correr de pena”, uma por dia, às vezes em apenas duas ou três horas de trabalho. Sua produção começou em fins de janeiro de 1866 com uma comédia inacabada, “O hóspede atrevido” ou “O brilhante escondido”; três peças em fevereiro, uma no dia 12, outra em 16 e mais outra no dia 24.

Em maio de 1866, Qorpo-Santo escreve oito comédias das mais representativas e representadas de seu repertório: “Duas páginas em branco”, no dia 5; “Mateus e Mateusa”, no dia 12; “As relações naturais”, no dia 14; “Hoje sou um e amanhã outro”, no dia 15; “Eu sou vida, eu não sou morte”, no dia 16, e assim por diante, até o ato único “Um credor na Fazenda Nacional”; que ocupa dois dias, 26 e 27 de maio. Escreve mais quatro peças até 16 de junho de 1866.

Houve o extravio de pelo menos três dos nove volumes em 1877, nos quais estava a “Ensiqlopédia”, quando o humilde súdito Qorpo-Santo homenageava Sua Majestade Imperial D. Pedro II com uma carta cheia de ressentimentos pela perseguição de que se sentia vítima. Os textos a que temos acesso constituem por si mesmos um orgânico e significativo repertório.

Enquanto imprimia em 1877 a “Ensiqlopédia” ou “Seis mezes de huma enfermidade”, sua obra completa, fez uma importante observação quanto à condição de seu teatro, dividido por ele mesmo em romances e comédias.

Por que e para quem escrevia? As respostas podem ser encontradas na leitura das primeiras cenas de “As relações naturais”. A peça tem início com um monólogo do protagonista que é, ao mesmo tempo, ator e historiador, implicado no acontecimento e dele distanciado. Impertinente é o seu nome e, como quase todos os nomes de Qorpo-Santo, traz-nos à lembrança um teatro categorial, como um teatro popular de marionetes em que as personagens são simultaneamente tipos e abstrações morais e, como tais, podem ser imediatamente reconhecidos por um público co-participante.

Creemos que o autor, pelo fato de ter vivido à margem, sempre segregado, naquelas condições que conhecemos através da literatura riograndense, com fama de louco, hostilizado por todo mundo, inclusive, pela família e pelos amigos, dificilmente poderia ter exercido qualquer influência sobre a sociedade de seu tempo. Não há informação de que suas peças tenham sido encenadas e, se foram, é quase certo que não agradaram.

Conforme Guilhermino César (1976, p. 57) afirma e que podemos constatar nas peças:

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

Qorpo-Santo não teve medo do que poderia acontecer a sua pessoa, escreveu como quem pinta um quadro, a sociedade riograndense e suas mazelas, isto é, podemos identificá-lo com um homem à frente de seu tempo.

O Impertinente de Qorpo-Santo coincide autobiograficamente com o autor: a casa que ele põe em cena é a casa em que ele escreve, em 14 de maio de 1866, a cena em que se configura como um diário romântico no qual convergem tumultuosamente e sem qualquer forma de censura os pensamentos do Escritor-Personagem. A invenção é, talvez, a de materializar com

personagens de carne e osso os próprios sonhos proibidos, as próprias imagens lascivas de mocinhas amorosas, e mesmo o próprio super-ego que tudo censura.

Para ilustrar o que dissemos, reproduziremos um trecho de sua peça “As relações naturais”, destacando o monólogo com que tem início o texto:

PRIMEIRO ATO Cena 1.

IMPERTINENTE: Já estava admirado; e consultando a mim mesmo, já me parecia grande felicidade para esta grande freguesia o não dobrarem os sinos... E para eu mesmo não ouvir os tristes sons do fúnebre bronze! Estava querendo sair a passeio; fazer uma visita; e já que a minha ingrata e nojenta imaginação tirou-se um jantar, pretendia ao menos conversar com quem m'o havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! Não sei porém o que inspirou continuar no mais improfícuo trabalho! Vou levantar-me; continuá-lo e talvez escrever em um morto: talvez nesse por quem agora os ecos que inspiram pranto e dor despertam nos corações dos que os ouvem, a oração pela alma desses cujos dias Deus pôs com a sua Onipotente voz ou vontade! 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:)

São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da Província de São Pedro do Sul; e para muitos, — Império do Brasil... Já se vê, pois, que isto é 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-se 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. (Mais brabo ainda) Irra! Irra! Com todos os diabos! Vivo qual burro de carga a trabalhar! A trabalhar! Sempre a me incomodar! E sem nada gozar! Não quero mais! Não quero mais! E não quero mais! Já disse! Já disse! E hei de cumpri-lo! Cumpri-lo! Sim! Sim! Está dito! Aqui escrito (pondo a mão na testa); está feito; e dentro do peito! (Pondo a mão neste). Vou, portanto, vestir-me, e sair para depois rir-me; e concluir este *meu* útil trabalho! (Caminha de um para o outro lado; coça a cabeça; resmungo; toma tabaco ou rapé; e sai o mais jocosamente que é possível.) Estava (ao aparecer) eu já ficando ansioso de tanto escrever, e por não ver a pessoa que ontem me dirigiu as mais afetuosas palavras! (Ao sair, encontra uma mulher ricamente vestida, chamada Consoladora). (QORPO-SANTO. Teatro Completo, 1980, pp. 67-68)

Entrando em cena a Consoladora, a Intérpreta, Truque-Truque, a Velha-Mariposa...: todas, hipóstases²⁰ de um pecado que obsessiona o autor-dramaturgo e que é o ponto de partida da sua tentativa de sublimação literária.

A peça “Mateus e Mateusa” abre o Livro IV da “Enciclopédia” ou “Seis Meses de uma Enfermidade”. É composta de um ato e três cenas e com ela é dado o início do Projeto Demônios de Qorpo-Santo, da Companhia Teatral A Rã Qi Ri. A comédia apresenta como personagens os integrantes de uma família singular: um casal de mais ou menos 80 anos, Mateus e Mateusa, duas filhas adolescentes, Pedra e Catarina, e uma menor de nove anos, Silvestra. No final surge ainda em cena um criado, Barriôs.

Vários temas aparecem na peça, que não se fixa numa intriga sequenciada. Discutem-se as relações das filhas com a mãe, a convenção de amor da maternidade versus a negação de afeto da transmissão das tarefas do cotidiano doméstico, e com o pai, as relações de afeto camuflando o interesse dos presentes trazidos de fora de casa.

Nereide Santiago e Lileana Franco de Sá assinaram a adaptação desta peça: “Uma ligeira adaptação foi necessária, sobretudo no que concerne ao vocabulário, onde se observa a presença de algumas palavras em desuso. Formas gramaticais complexas ou igualmente fora de uso foram alteradas”. (SANTIAGO, 2015, em entrevista a Maria Gorete Firmino de Lima).

A comédia “Hoje sou um; e amanhã outro” tem sua ação inicial em um espaço hipotético, um reino com representação diplomática em Porto Alegre, em seguida deslocando-se para o interior da fortaleza de Laje, no Rio Grande do Sul, transformada em sede do Império.

Nereide Santiago, em entrevista (2015), relata que foi feita, igualmente, uma adaptação da peça, houve uma atualização linguística e enxertos de outros textos na tentativa de torná-lo mais inteligível:

Iniciando a peça “Hoje sou um”..., o Rei (Dourado) ouve o Ministro (Eleutério) expor, em réplicas exacerbadas, sobre a existência de um profeta, homem de grande conhecimento e

²⁰ Segundo a reflexão moderna e contemporânea, equívoco cognitivo que se caracteriza pela atribuição de existência concreta e objetiva (existência substancial) a uma realidade fictícia, abstrata ou meramente restrita à incorporalidade do pensamento humano. (HOUAISS, 2001)

inteligência, identificado com as iniciais do autor (J.... J... de Q. L..., Dr. Q. S.). As iniciais são, portanto, de Jozé Joaquin de Qamos Leão, assim grafado segundo a concepção ortográfica do autor, que não deveria se distanciar da fonética. O maior movimento se dá com as saídas do Rei e seu séquito para a guerra, quando assistimos a uma paródia dos feitos heroicos. (QORPO-SANTO, 1976, p. 111)

“A Separação de dois esposos” é composta em três atos. Na montagem da Rã Qi Ri, a peça foi acrescida do texto “A Impossibilidade da Santificação” ou “A Santificação Transformada” como complemento para a encenação.

Lileana Franco de Sá, em matéria do jornal A Crítica (Manaus/AM), se manifesta sobre a encenação da peça, analisando a escolha de Nereide Santiago:

A “arte” deste espetáculo é manifestar o signo com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra tem sua significação linguística, signo de objeto e ideias que o autor Qorpo Santo quis evocar. Entretanto o signo pode mudar seu valor, ter nuances particulares. Foi isto que a diretora Nereide Santiago fez, insinuando (ou explicando?) ao expectador que ele não deve permanecer no espetáculo, mas alçar vôos, via imaginação, através do par: espetáculo/realidade. (SÁ, *A Crítica*, Caderno Criação, 10/09/1994.)

É dado ao espectador, como afirma esta estudiosa de Qorpo-Santo, a possibilidade de múltiplas interpretações que o estimulam a se descolar da fantasia do espetáculo, fazendo com que ele seja instigado a formular paralelos sobre a própria realidade. Vale ressaltar que os princípios brechtianos, representante de um teatro denominado épico, crítico, dialético ou socialista, são evocados na medida em que liberta o espectador, fazendo um deslocamento segundo o qual não se deixa levar, de forma passiva, pela mera ilusão do palco.

Portanto, é evidente a ruptura do teatro de Qorpo-Santo com seu tempo, com a temática e com o romantismo. Uma das principais vertentes desses estudos está voltada para o entendimento das relações entre a obra e as referências e pressupostos sócio-históricos que estruturam as práticas ou “posições” de leitura. Para os autores situados nessa vertente, a obra não é estável e nem fechada em si mesma (como usualmente tem sido pressuposto

pelas análises literárias ou pela linguística). Seus estudos privilegiam as intrínsecas relações entre o autor e o receptor.

Fica posto na obra de Qorpo-Santo a imperfeição referida, que além de expor a desarmonia e as incoerências da sociedade, está intimamente relacionada ao que consideramos um conturbado processo de criação. Seu teatro é repleto desta caoticidade. Suas personagens adentram o palco como alucinações, são personagens intercambiáveis que mudam de nome, entram e saem do palco repentinamente, às vezes sem marcas cênicas para isto. Estas características afastam qualquer verossimilhança com uma realidade cotidiana, o que é também decorrência das mudanças de cenas bruscas e inesperadas. Muitas vezes, em grande parte de seu teatro, as cenas e os quadros findam sem realmente terem terminado. Cenas substituem outras que ainda não acabaram.

Estes aspectos do teatro qorposantense revelam a possibilidade de introdução de acréscimos, o que prenuncia uma importante característica da literatura de vanguarda do século 20. Ao invés de um todo indissolúvel, partes conjugadas integram um todo multifacetado, ou seja, ainda que de forma primária o autor produziu obras que se afastam de uma sequência linear e lógica. O dramaturgo gaúcho, mesmo sem ter consciência, emprega recursos que farão parte de uma tendência estética do século seguinte. Distante de retratar uma realidade perfeita ou moldá-la para que melhor se encaixe aos enredos, Qorpo-Santo enfatiza a invenção humana e seus problemas.

Embora inserido num contexto marcado principalmente pelo traço romântico, que a esta altura já perdera espaço para a comédia realista, o teatro de Qorpo-Santo não congrega em momento algum as condições do Romantismo ou os limites e noções da pura realidade. O teatro que se praticava na época em que escreveu oscilava entre o drama romântico de Victor Hugo e Alexandre Dumas, famoso por sua “A dama das camélias” e mais tarde convertido à escola realista, e à comédia de costumes de Martins Pena, logo aprimorada por Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo.

Apesar da tendência teatral da época, o drama de Qorpo-Santo está pautado, sobretudo, por uma ruptura com o mundo das aparências, com uma crítica mordaz às relações sociais. Ambientada nas possibilidades do inconsciente, na desconstrução do cotidiano, seu texto surge inovador se

comparado aos padrões estéticos do período. Talvez, por esta razão, as peças tiveram que esperar cem anos para finalmente encontrar o refúgio e o entendimento devido, advindos principalmente das ideias dos movimentos de vanguarda expressas durante o século 20, da qual seu teatro, tantos anos antes, por muitas vezes se aproxima.

Por estas razões, Qorpo-Santo, além de se afastar das tendências teatrais de seu século, se manteve à parte do cenário literário brasileiro. Por isto, o reconhecimento da originalidade e estranheza da obra do autor só foi possível no século 20, sobretudo depois do surgimento das revoluções de arte que varreram a Europa e o Brasil.

Através deste conjunto de características que estruturam sua dramaturgia, Qorpo-Santo criou uma grande diversidade, concedendo uma abertura ao leitor até então impensável. Por estas e outras razões, sua obra, especialmente o teatro, se aproxima de uma poética da obra aberta bem comum à literatura do século 20.

III PARTE

DRAMATURGIA DE QORPO-SANTO: SINGULAR E ALÉM DE SEU TEMPO

*A tragédia em cena já não me basta.
Quero transportá-la para minha vida.
Eu represento totalmente a minha vida. Onde as pessoas procuram criar obras de arte, eu pretendo mostrar o meu espírito. Não concebo uma obra de arte dissociada da vida.*

(Antonin Artaud)

Ao analisarmos a produção literária brasileira, observamos escritores singulares e enigmáticos, sendo difícil a categorização desses artistas sob o viés das características estéticas no contexto em que escreveram. Quando analisados sob uma perspectiva posterior à sua obra escrita, percebemos um deslocamento cronológico, nos desafiando a romper os limites impostos tanto pelo meio como pelo tempo.

Um estudo sobre Qorpo-Santo não deve se furtar à apresentação de sua personalidade, pois sua obra é considerada fruto de uma mente genial, ou ainda, como produto de uma mente perturbada, isto é, sua produção está inscrita na dramaturgia nacional de forma controversa.

Foi necessário esperar pela década de 60 do século passado para que sua obra fosse redescoberta e estudada, numa época em que os espectadores já conseguiriam aceitar seus escritos. Rendeu muita polêmica o fato de alguns conceberem Qorpo-Santo como o precursor do surrealismo ou, ainda, do teatro do absurdo, sem deixar de evocar, como faz Fraga (2001), procedimentos expressionistas, futuristas e dadaístas.

O autor produziu uma obra tão singular que, até hoje, vem gerando acaloradas discussões acerca das definições histórico-literárias e categorias estéticas que verdadeiramente ilustrem as possibilidades e particularidades dos seus escritos, e, dessa forma, facilitariam seu entendimento. Ele é um dos escritores brasileiros incompreendidos de nossa história literária; por isso, as

classificações de sua obra transitam entre conceitos e postulados artísticos variados.

São outorgados à obra de Qorpo-Santos termos categoriais como absurdo, surreal, futurista, moderno, romântico, como possibilidades de interpretações para seus textos. Portanto, há discordância quanto a quais dessas definições comportariam seu estilo, pois todas seriam perceptíveis nas malhas incertas da obra qorposantense.

Na singularidade estética do autor, percebemos que o dramaturgo sempre inscreveu a si próprio em suas obras e, conseqüentemente, por ter tido vida tão *sui generis*, é bem comum que se associem as peculiaridades de sua obra com a excentricidade de sua vida.

O autor transcreveu a diversidade das relações entre os homens, no campo da política, da história-pátria, administração pública, economia política e particular, instrução pública e doméstica, astronomia, retórica e filosofia, procurando discutir essas relações e/ou exorcizar seus algozes. Ele também registrou fenômenos como as ciências, as relações naturais e suas conseqüências entre o homem, Deus e a natureza e sobre a imortalidade da alma.

O mundo criado pela literatura, isto é, mundo imaginário, é a abertura para outras possibilidades de mundo. O imaginário é um desdobramento do real, logo, escrever é expor-se a essa outra versão do espaço e do tempo e transcriar.

Leda Martins, em *O moderno teatro de Qorpo-Santo*, observa que:

[..] em Qorpo-Santo a realidade passa por um processo de teatralização constante, como se o real e o ficcional apresentassem apenas como diferença níveis de representação diversos, como se a vida fosse um palco que possibilitasse efeitos de teatro, e o teatro, como a vida, fosse um eterno feixe de ilusões. (MARTINS, 1991, p. 31)

No teatro são estabelecidos acordos, em uma perspectiva de pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como processo em andamento que produz algo que antes não existia.

O espectador é alertado de que deve embarcar no sonho: “a consciência do personagem a respeito dos artifícios da representação repete-se nas falas do Impertinente e da Velha Mariposa identificando o cenário como uma realidade fictícia”. (MARTINS, 1991, p. 43).

Na peça “As relações naturais”, logo na apresentação, o personagem identifica-se como escritor da comédia, faz comentários sobre sua própria escritura, desloca sua reflexão para ela, tornando-a objeto de especulação:

IMPERTINENTE – Estava querendo sair a passeio; fazer uma visita; e já que a minha ingrata e nojenta imaginação tirou-me o jantar, pretendia ao menos conversar com quem m’o havia oferecido. Entretanto não farei! Não sei porém o que me inspirou continuar no mais profícuo trabalho! Vou levantar-me; continuá-lo; e talvez escrever em um morto [...]. (QORPO-SANTO, 1980, p. 67)

E ainda:

VELHA MARIPOSA (entrando cheia de dengosidade, pegando os vestidos como quem quer dançar, e comete outros numerosos atos, que indicam a pregoeira gaiata da presente época) – Ainda há cinco minutos, era esta sala um teatro de moças quase nuas! Acompanhadas de certo indivíduo de meia idade, que parece mais um velho bem doente, que um homem são, valente e cheio de... certa cousa... certa força que eu não quero dizer, porque não é decente como convém a tão ilustre assembleia! (olhando para diversos lados) Onde estão estas meninas? Júlia! Júlia! (QORPO-SANTO, 1980, p. 75)

Como podemos observar, o dramaturgo produz um jogo de ambiguidades, em que um homem de meia idade faz propostas indecorosas e é repellido, em dois contextos distintos: o privado e o público. De forma quase automática o autor alterna essa passagem do plano da prostituição ao plano familiar.

Questionar sobre o próprio gesto de escrever é a maneira de a linguagem chegar mais perto de suas fontes e de sua essência. Portanto, a partir desse momento é a palavra que fala, não mais o sujeito. Dessa forma o desaparecimento do sujeito no discurso faz emergir o que Foucault chama de

“ser da linguagem”. É o surgimento de uma nova ontologia que se fundamenta não mais a do ser-homem, mas a do ser-linguagem.

[...] uma ontologia da literatura a partir desses fenômenos de auto-representação da linguagem; tais figuras, que são aparentemente da ordem do artifício ou da diversão, esconde, ou melhor, traem, a relação que a linguagem mantém com a morte – com esse limite para o qual ela se dirige e contra o qual ela é construída [...] (FOUCAULT, 2009, p. 50)

Foucault em sua análise sobre a utilização da linguagem já dita no teatro nos leva geralmente para uma noção de verossimilhança ao que foi visto na cena. A linguagem, às vezes familiar, usadas pelos atores tem como função fazer esquecer o arbitrário da situação.

[...] em relação ao discurso, não tanto pela estrutura linguística que torna possível tal ou tal série de enunciações, mas pelo fato de que vivemos em um mundo em que houve coisas ditas. Essas coisas ditas, em sua própria realidade de coisas ditas, não são como às vezes se tende muito a pensar, uma espécie de vento que passa sem deixar traços, elas subsistem, e nós vivemos em um mundo que é todo tecido, entrelaçado pelo discurso [...] Desse ponto de vista, não se pode dissociar o mundo histórico em que vivemos de todos os elementos discursivos que habitam esse mundo e ainda o habitam. (FOUCAULT, 2009, p. 403-404)

A Companhia Teatral A Rã Qi Ri, ao longo de suas práxis, vem se apropriando de conceitos estéticos e pressupostos filosóficos, científicos e sociais procurando dar conta da obra de Qorpo-Santo em literatura. Ao transcriála nos palcos vem se apropriando de diversas linguagens como *commedia dell'arte*²¹, *grotesco*²², *distanciamento brechtiano*²³, priorizando a preparação do ator para o jogo cênico – corpo e voz, que são usados como objetos durante a encenação.

Na perspectiva de análise da narrativa (do texto e do discurso) podemos perceber que apesar do postulado de uma teoria semiótica da narrativa

²¹ A arte significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. Criação coletiva dos atores, que elaboram um espetáculo improvisando gestual ou verbalmente a partir de um cavenas. (PAVIS, 2015, p. 61)

²² Aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita morna. (PAVIS, 2015, p. 188)

²³ Procura modificar a atitude do espectador e ativar sua percepção. (PAVIS, 2015, p. 106)

independente da manifestação, o teatro, por seu ato de representar as coisas, não escapa, em certas formas, à tirania de lógica da narrativa, talvez por conta da insistência de Bertolt Brecht (1898-1956) e dos brechtianos em denunciar a fábula, sem uma preocupação em querer determinar o sentido do texto, sem uma preocupação com a materialidade e com os jogos significantes da escritura. É o que propõe a Companhia A Rã Qi Ri nas suas encenações quando entrega de maneira desordenada imagens cênicas sem ligação necessária e unívoca.

Ainda que tentássemos e conseguíssemos construir para cada imagem cênica uma narrativa, a grande quantidade e as contradições das narrativas impossibilitariam a construção de uma macronarrativa responsável por uma lógica dos acontecimentos espetaculares. Portanto, a descoberta das estruturas narrativas não dão conta da riqueza plástica do espetáculo.

Tanto no texto quanto na encenação a ambiguidade é utilizada na perspectiva de possibilitar ao espectador múltiplos sentidos ou interpretações de uma personagem, de uma ação, de uma passagem do texto ou da representação inteira. Fica evidente na dramaturgia de Qorpo-Santo a incompletude tanto no texto como na encenação da Rã.... Compete ao leitor/espectador as reticências, isto é, o dito e não dito se completam no universo do espectador.

O monólogo é usado em muitos momentos na dramaturgia de Qorpo-Santo como um recurso discursivo que determinada personagem faz sobre si mesma, expondo acontecimentos passados ou que não podem ser apresentados diretamente. Também podemos identificar muitos *à parte* que indicam o estado de espírito, sendo assim, estabelecido o clima da cena.

A Companhia se apropria deste código, fundamentada na dramaturgia brechtiana, onde o que importa é o conjunto dos discursos da peça e não as consciências isoladas das personagens individualizadas. Na dramaturgia do discurso, sua estrutura depende de toda organização cênica: ele não é mais código linguístico inscrito na imagem e na linguagem cênica, mas o organizador de toda a teatralidade.

Para Hans Robert Jauss²⁴ (1979, p.43) a reflexão teórica sobre a arte, quer a anterior, quer a posterior à constituição da estética como ciência autônoma, permanecia ocultada:

Pelos problemas legados pela ontologia e pela metafísica platônica do belo. [...] Por isso a pergunta pela práxis estética, de importância decisiva em toda arte manifestada como atividade produtora, receptiva e comunicativa, permanece, em grande parte, não esclarecida e precisa ser recolocada.

Estamos distantes de uma teoria unificada sobre teatro, tendo em vista a amplitude e a diversidade dos aspectos a serem teorizados: recepção do espetáculo, análise do discurso, descrição da cena, entre outros. Por conta dessa diversidade de perspectivas, torna-se difícil a escolha de um ponto de vista unificador e de uma teoria científica que possa englobar a dramaturgia, a estética, a semiologia. Por conseguinte, estas três disciplinas são ferramentas para a teoria teatral, elas não são concorrentes e podem permitir deslocamentos metodológicos entre a obra particular e o modelo teórico do qual constituem uma possível variante. Nesse sentido, a etnocenologia surge ultrapassando a perspectiva e a teorização europeia, uma vez que se interessa por todas as práticas espetaculares no mundo nas diversas áreas geográficas e culturais.

O texto cênico, transformado em evento espetacular, proposto pela A Rã Qi Ri é apresentado a partir de um conjunto posto à vista de um público, as encenações, onde o espetacular é uma noção fluída, pois ela é função tanto do sujeito que vê quanto do objeto visto.

A tradução teatral na perspectiva da cena visando uma encenação é aquela onde um texto proferido por um ator, num tempo e num lugar concreto, dirigindo-se a um público que recebe imediatamente o texto e a encenação através das sensações, superando dessa forma a tradução interlingual. Assim exposto, Patrice Pavis (2015, p. 412) afirma que um dos canais dessa tradução se estabelece pela sinestesia:

²⁴ Autor da Teoria da Recepção, nascido em 1967, na Universidade de Constança, Alemanha. A Teoria da Recepção apresenta-se dividido em três partes. Na primeira, as polêmicas de Jauss com formalistas, marxistas e estruturalistas. Na segunda, o núcleo da doutrina de Jauss e o confronto com Roland Barthes. Na terceira, a fundamentação na hermenêutica e o diálogo Jauss-Gadamer.

No teatro, o fenômeno da tradução para a cena supera em muito aquele, bastante limitado, da tradução interlingual do texto dramático. [...] deve-se levar em conta duas evidências: *primo*, no teatro, a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; *secundo*, não se traduz simplesmente um texto linguístico num outro; confronta-se, faz com que se comuniquem situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo.

Nereide Santiago vem fazendo essa tradução e adaptação, a partir de suas vivências experimentais, tendo como pressupostos os fundamentos brechtianos, onde qualquer adaptação escapa a qualquer controle, pois adaptar é escrever outra peça, substituindo o autor original e, ainda, traduzir é transcriar, isto é, criar novas possibilidades para a representação.

A encenadora também fez muitas incursões e bebe nas fontes do teatro de Grotowski, onde a encenação se esforça em examinar o ser humano em suas relações com a natureza e a cultura, ampliando a noção europeia de teatro às práticas espetaculares e culturais, adotando uma abordagem etnocenológica para explicar estas práticas.

Ela ainda traz para sua encenação a estética do teatro da crueldade²⁵, que não é necessariamente violência física imposta a um ator ou ao seu espectador. O texto é proferido em uma espécie de encantamento ritual, em vez de ser dito no modo de interpretação psicológica. O palco é usado como produtor de imagens que se dirigem ao inconsciente do espectador, recorrendo para isso aos mais diversos meios de expressão artísticos: vídeo, dança, artes visuais e outros.

²⁵ Expressão forjada por Antonin Artaud (1938) para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova *catarse* e uma nova experiência estética e ética original. (PAVIS, 2015, p.377)

3.1. DA CENA EM CENA

A Rã Qi Ri concebe suas encenações das peças de Qorpo-Santo para um espaço de arena, ficando os espectadores em volta do palco, seja formando semicírculos, seja em plateia de um e de outro lado da cena. Essa distribuição espacial do público induz o ator a investigar (e valorizar) sua colocação de voz e de corpo no palco e nas investidas junto à plateia.

Ela propõe um jogo direto com a plateia através de seus atores/performers que, evocando as artes da cena, possibilitam ao espectador uma interpretação imediata, seja falando, cantando, dançando ou até mesmo mimcando (pantomima). Nesse jogo cênico, pouco importa a forma do palco e a relação palco-plateia, o que conta é a comunicação com o público por intermédio dos performers/atores.

A cena, ao longo da história, apresenta uma constante expansão e variação de sentidos: cenário, depois a área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, por fim, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular que é observado nos espetáculos do Projeto Demônios de Qorpo-Santo

É imperativo que estabeleçam relações entre a teoria e a prática da Companhia. Jauss (1979, p. 45) propõe que se façam perguntas sobre as práxis estéticas, relacionando-as:

Nas três funções básicas de *Poiesis*²⁶, *Aistheses*²⁷ e *Katharsis*²⁸ sobre o prazer estético como orientação fundamentadora, característica das três funções, e sobre a relação de vizinhança da experiência estética com as outras áreas de significação da realidade cotidiana.

²⁶ Consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra. (JAUSS, 1979, p. 81)

²⁷ Consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna. (JAUSS, 1979, p. 81)

²⁸ Para que a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (JAUSS, 1979, p. 81)

Nessa perspectiva ainda propõe “a diferenciação fenomenológica entre compreensão e discernimento, entre a experiência primária e o ato da reflexão, com que a consciência se volta para a significação e para a constituição de sua experiência [...]” (JAUSS, 1979, p.46)

Logo, a experimentação estética não se dá instantaneamente pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, seja ela literária, plástica, teatral. A experiência se realiza na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.

A partir da intenção de montar um espetáculo, podemos enumerar vários elementos indispensáveis ao trabalho do encenador. Este, de posse do texto dramático a ser encenado, por ocasião da primeira leitura, realiza-a de forma livre e isenta de sua experiência criadora. Em seguida, inicia um processo de impregnação do texto com suas próprias impressões. Nessa etapa, o encenador tem o texto como seu, apropriou-se, aceita do texto original algumas distribuições de diálogos, de personagens, de signos, de espaço, de tempo, recusando algumas e propondo a inserção das ideias e concepções dos signos que deverão compor esse outro texto, isto é, o texto da encenação.

A história apresenta posições antagônicas na relação entre o texto e a cena: 1) a representação segue à risca o texto dramático, sendo este seu único fundamento, e aí se encontra a posição *logocêntrica*, ficando a representação uma expressão considerada superficial; 2) ou então se produz uma reviravolta da cena, em que a fábula é valorizada e os signos da representação são priorizados.

A Companhia, libertando-se da cena mimética, assume a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar um ambiente cênico. Portanto, o cenário verbal é demonstrado pelo comentário de uma personagem ou criado a partir dos gestos e das falas dos atores.

O trabalho da encenação é pôr um texto em cena, por não ser responsabilidade de uma pessoa apenas (encenador), mas de um grupo de artífices (atores, figurinista, sonoplasta, iluminador, entre outros) na busca dos materiais e das formas de visualizarem o texto transcrito em outras

possibilidades que, ganham formas cênicas, no palco. Então ao falarmos de encenação, falamos do conjunto de elementos que dela participam, desde os artistas, os técnicos, os recursos que estabelecem a interação entre os objetos e os sistemas de ações.

O espaço, nos define Milton Santos (1997, p. 52), é um “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações [...]”. Esses sistemas realizam uma contínua interação, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações, “[...] o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes”. Esses movimentos conferem ao espaço a sua dinâmica e a sua transformação.

Podemos observar que a concepção de objeto para o geógrafo é bastante ampla. Assim, como objeto, está a própria conformação geográfica como serras, vales, montanhas, cachoeiras, que atuam constantemente nas ações do homem e com ele mantêm contínua relação.

Podemos identificar nos espetáculos da Companhia o uso do conceito de Milton Santos, sua ampliação para questões contemporâneas do teatro, associando-o a um processo de recriação e/ou deformação, isto é, as ações das personagens desenvolvidas por atores num espaço específico, sendo observadas por espectadores, marcam a presença do teatro, compondo dessa forma o que denominamos *espaço teatral*.

O espaço não traz a exigência do edifício teatral, que tanto A Rã... e o movimento contemporâneo rejeitam; nesta perspectiva, são investidas em espaços construídos para outras finalidades: um hangar, fábrica ou um depósito.

O primeiro trabalho do *Projeto Demônios de Qorpo-Santo* foi a peça “Mateus e Mateusa”. A peça é composta de um ato e três cenas. A comédia traz, como personagens: um casal de 80 anos, Mateus e Mateusa, duas filhas adolescentes (Pedra, Catarina) e uma menor de nove a dez anos (Silvestra). No final, surge ainda em cena um criado (Barriôs). Vários temas aparecem na peça, que não se fixa numa intriga sequenciada. Nela discutem-se as relações das filhas com a mãe e a convenção (e sua negação) da transmissão das tarefas do cotidiano doméstico e com o pai, as relações de afeto camuflando o interesse dos presentes trazidos de fora de casa.

Figura 09 - Cena do espetáculo *Mateus e Mateusa*; Local: Casa de Luz – Manaus, outubro de 1992; Atores: Olga Santos, Mariazinha e Juliana Belota.



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

No salão, um praticável central, em forma circular, abriga o trabalho dos atores que ainda utilizam o espaço entre palco e plateia, ora como área de jogo, ora como incursões, sob estímulo dos atores, nessa zona de mediação.

O público adentra a sala com os atores já em função. Sobre o praticável, um palco de arena, em forma circular, a velha Mateusa, em posição encurvada aparece sentada em uma cadeira estilizada. Toma a forma de estátua que sustenta com uma mão uma grande agulha e com outra o pano de bordado apoiado sobre uma das pernas, o olhar fixo se estendendo para além do bordado. O velho Mateus, de pé, apoia uma das mãos numa bengala tosca, tendo na outra mão um pequeno *biscuit* lembrando um pássaro. O olhar de um e de outro distante, parado. As filhas, no espaço entre o praticável e as arquibancadas, circundam em pontos diversos o palco. Sentadas sobre troncos de madeira transformados em bancos, têm os braços erguidos nos movimentos interrompidos, sustentando enormes livros, com os nomes de *Código Criminal*, *História Sagrada* e *Constituição do Império* abertos, apoiando-se sobre as pernas do banco. O corpo e os olhos paralisados indicam a rotina da leitura, mas o olhar apresenta um ligeiro desvio dos livros, dirigindo-se à arena dos pais.

A distribuição das cinco personagens compõe um quadro, com variações de claro-escuro. Os músicos (um violinista e uma flautista) interpretam um trecho da “Ópera dos três vinténs”, composta por Kurt Weill, para a obra de Brecht, que se intitula “Anstatt-dass-Song (Chanson “au lieu de”, Moderato). Eles sustentam por alguns minutos essa composição, também em lugares próximos à plateia, sendo, nesse Prólogo, os únicos a esboçar movimentos, contrastando com cena congelada de Mateus, Mateusa e as filhas Pêdra, Catarina e Silvestra.

O tempo tomado (sete minutos) favorece a atenção do espectador para a história contida no quadro cujas personagens lembram peças de um museu de cera.

Podemos observar então, no Prólogo, um importante circuito de comunicação: os músicos, entre os bastidores e a plateia, observam todas as personagens e a plateia; os espectadores são os atores para Mateus e Mateusa; estes são atores para as filhas, enquanto o próprio Mateus e as filhas são “surpreendidos” pelos espectadores nesse processo de representação. Os espectadores privilegiados são, contudo, os da plateia, pois têm a contribuição da luz e a presença dos objetos manipulados pelas personagens nas diversas cenas sobre o espaço da representação (Mateus – Mateusa: cadeira, figurino, adereços), nos bastidores (Filhas: figurino, adereços, livros) e no entre-bastidores-plateia (Músicos: instrumentos).

Observamos neste espetáculo a tendência da Companhia em exacerbar a corrupção, o sexo, explicitado no jogo dos atores, na economia de cenário e na caracterização toda a instabilidade das personagens, que ora são pai e mãe devotados e ora são algozes das filhas. As filhas são meninas recatadas e ao mesmo tempo são incestuosas.

A comédia “Hoje sou um; e amanhã outro”, estreada em 1994, também na Casa de Luz; foi também concebida para uma arena aberta, com espectadores em volta do palco. Quando os teatros equipados com palco italiano não possibilitavam essa acomodação, o palco era dividido entre a área de representação e arquibancadas ou cadeiras destinadas a parte do público. Assim ocorreu em palcos maiores, a exemplo do Teatro Amazonas e do Teatro Municipal Carlos Gomes, em Blumenau, onde parte da área do palco foi ocupada por determinado número de espectadores, ficando um maior número na plateia

convencional. No Teatro Dulcina (Brasília/DF) onde o espetáculo fez quatro apresentações, todos os espectadores permaneceram na plateia comum, onde também ocorreu a invasão do jogo cênico.

“Hoje sou; e amanhã outro” é composta da seguinte forma: Ato Primeiro, Cena Primeira; Ato Segundo e Ato Terceiro. A ação inicial da comédia é um espaço hipotético, um reino com representação diplomática em Porto Alegre; em seguida, deslocando-se para o interior da fortaleza de Laje, no Rio Grande do Sul, transforma-se em sede do Império brasileiro da época.

Iniciando a peça “Hoje sou um...” o Rei (Dourado) ouve o Ministro (Eleutério) expor, em réplicas exacerbadas, sobre a existência de um profeta, homem de grande conhecimento e inteligência, identificado com as iniciais do autor (J... J... de Q. L... Dr. Q.S.). As iniciais são, portanto, de José Joaquim de Campos Leão, assim grafado segundo a concepção ortográfica do autor. O maior movimento se dá com as saídas do Rei e seu séquito para a guerra, quando assistimos a uma paródia dos feitos heroicos.

Figura 10 - Cena do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”; Local: Casa de Luz - Manaus, agosto de 1993; Atores: Olga Santos, Paula Andrade e Alende Sabá (Sebastião Noronha).



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

A figura mostra as *Damas* sodomizando a *Rainha*, introduzindo vários alimentos, estabelecendo-se assim, no jogo das personagens, a inversão de valores, isto é, o *Rei* vira bobo e o *Bobo* vira rei. Este é um recurso da comédia que a Companhia se apropria para dar vida às personagens.

Para a encenação de “Hoje sou um...” foi construído como palco um praticável retangular, colocado no meio do salão, com entrada e saída marcadas como rampas, distribuídas em pontos opostos. Uma das rampas, perpendicular ao praticável, marca a entrada do Rei, da Rainha e dos demais habitantes da corte. No meio do praticável, é colocada uma armação em forma de torre, em madeira (inicialmente, depois construída em ferro), com as paredes vazadas, com rodas na base, possibilitando a sua movimentação por todo o palco. Nelas os atores trabalham durante quase todo o espetáculo, seja suspenso em suas grades, no seu interior ou no alto, sobre um tampo de madeira.

A última peça da trilogia “A separação de dois esposos” se juntou a outro texto de Qorpo-Santo “A impossibilidade da santificação” ou “A santificação transformada”. É composta em três atos, apresentando a seguinte distribuição: Ato Primeiro (Cena Primeira, Cena Segunda e Cena Terceira); Segundo Ato (Cena Primeira, Cena Segunda); Terceiro Ato. As personagens Farmácia (também indicada como Mulher, Mãe, Ela) e Esculápio (este, aparecendo com as indicações: Marido, Larápio, Pai, Este, Ele), mantêm na casa três meninos de doze anos (que não aparecem em cena), um menino de quatro anos, as filhas Idalina, Lídia e Plínia e os criados Tamanduá e Tatu. O namorado de Farmácia, Fidélis, tem também acesso a casa. Na peça são tratados temas que discutem as atividades domésticas, a política, o adultério e o homossexualismo.

Figura 11: Cena do espetáculo *A separação de dois esposos*; Local: Estacionamento Manaus Park - Manaus, novembro de 1994; Atores: Augusto Marinho e Olga Santos.



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

A peça teve sua estreia em março de 1995, no estacionamento de veículos Manaus Park²⁹, na esquina das ruas Joaquim Sarmiento e 24 de maio, um antigo depósito de sal. O espaço, dois vãos em L, favorece a movimentação nos planos horizontal e vertical. Um praticável retangular é colocado no meio de duas semicircunferências formadas por bancos e cadeiras destinados à plateia. Em seguida, foram efetuadas apresentações no Teatro Amazonas e no Teatro Carlos Gomes (São José do Rio Preto-SP).

O espetáculo *A separação de dois esposos* era aguardado pela classe teatral e pelo público. Mário Freire, ator, diretor e crítico teatral, destaca as sensações percebidas durante a sua estreia:

Concluída a missão que, há dois anos, parecia impossível, a de montar uma trilogia com obras de Qorpo-Santo. Coisa de doido, dada a má (ou boa) fama do dramaturgo gaúcho, sobre quem pesa ainda hoje um inexplicável silêncio nos palcos nacionais. (FREIRE, 1994)

²⁹ Hoje este espaço (Galeria Espírito Santo) foi transformado em um conjunto de lojas, ocupadas por camelôs, retirados das ruas do centro da cidade, sendo dessa forma inseridos na economia formal, como microempresários.

E discorre sobre a direção de Nereide Santiago:

Não é necessário que se tenha visto as duas montagens anteriores [...] para que se possa entender o novo espetáculo da Rã. Mas quem teve a oportunidade de acompanhar as duas peças vai perceber, nesta última, uma evolução natural no trabalho da diretora Nereide Santiago: maior liberdade (se é que isso ainda é possível depois de *Hoje sou um...*) no tratamento dos temas propostos ou sugeridos por Qorpo-Santo e na própria concepção do jogo dos atores em cena. (FREIRE, 1994)

Mário Freire demonstra o caráter experimental da Companhia, indicando como esta leva ao extremo as possibilidades de uso do espaço, das cores e luzes, do ator (corpo/voz/gesto) interagindo no espaço e com a plateia.

A passagem desse prólogo para a peça propriamente dita não poderia ser mais prazerosa. Da geral azul e monótona passa-se a um conjunto colorido de luzes que faz a plateia suspirar aliviada. Ao mesmo tempo, tem a mágica entrada dos atores na cena. Eles chegam de onde menos se espera e da forma mais inusitada possível (qualquer palavra aqui, ode estragar o efeito-surpresa). (FREIRE, 1994)

No início da peça “A separação...”, dois bonecos representando Farmácia e Esculápio, sentados sobre um caibro no alto, em postura dinâmica, de mãos dadas e pernas cruzadas, preparam-se, eles também, para assistir ao espetáculo fazendo, ao mesmo tempo, parte da encenação. Quando apresentada no Teatro Amazonas e no Teatro Municipal de São José do Rio Preto (São Paulo), os bonecos instalaram-se em uma vara, peça de metal suspensa no sentido horizontal, em toda a extensão do palco, fazendo parte do urdimento do teatro.

Três atores se apoiam, imóveis, em objetos que farão parte do quadro. Depois do jogo com esses objetos, um *Intermezzo* envolve dois atores, Alende Sabá e Gorete Lima, interpretando uma canção provençal sobre uma conquista amorosa, com a seguinte letra:

O Corcunda: Joanhina sobre um pomar/ descansa à sombra/
descansa à sombra aqui/ descansa à sombra ali. / Quando
passa um corcunda/ que a olha, / ele a olha aqui, / ele a olha! /
Ah! linda Joanhina/ Queres ser minha? / Queres ser minha aqui,

/ queres ser minha ali? / Queres ser minha? Eh! Para que eu seja sua, / Corte essa corcova! / Corte sua corcova aqui! / corte sua corcova ali! / Corte sua corcova Ai! Vai para o inferno, Joanhina? Eu vou ficar com minha corcova! / Fico com corcova aqui/ Fico com ela ali/ Fico com minha corcova!

Eles cantam e movimentam-se na área de cena principal, desenhando uma coreografia. A seguir, de uma das alas, movido pelos atores, sai o *carro-gangorra-balanço* em direção ao meio da plateia. Desse carro, após simulações de mágica, Esculápio e Farmácia, ocultos dentro da caixa, dela saltam na condição de bonecos. O jogo ocorre com a ação dos atores de fora que promovem um ritual de abertura das paredes da caixa, auxiliados por um espectador chamado para a cena. Passando a compor o exíguo mobiliário, a peça ganha, em momento próprio, nova função.

Os *boneco-atores*, Farmácia e Esculápio, são manipulados, em movimentos alternados da peça, por dois atores. As personagens, representando um casal, em determinados quadros transformam-se em *bonecos*, os quatro apresentando grande controle e desempenho performático. Os manipuladores, ao lidarem com esses objetos vivos, comentam as suas reações, com olhares irônicos para a plateia, reforçando seus movimentos com o próprio corpo. As marionetes humanas submetem-se às vezes obedientemente à manipulação, outras vezes desprendem-se de seus manipuladores, recuperando o trabalho de atores verdadeiros.

Cantando um “rap” (o “rap das filhas”), composto pelos atores com os versos de Qorpo-Santo, a entrada e a saída das filhas, em estridente algazarra, chama a atenção para o espetáculo das marionetes. As filhas travam o diálogo com a mãe, circundando o balanço, subindo sobre ele, dirigindo-se à plateia.

A mãe... a mamãe
 A mamãe visitar vieram as três filhinhas...
 mas ela tem... zanguinhas que não se pode aturar
 Assim vamos nos embora, A vizinha passear;
 vamos ver ela bordar;
 enquanto a mamãe chora!

Em todos os espetáculos, a Companhia procurou explorar situações insólitas do texto, exigindo assim a máxima capacidade do ator quanto à elaboração precisa do movimento e à articulação das palavras, por vezes suaves e macias, por outras ásperas e cortantes.

3.2. O CENÁRIO COMO ESPETÁCULO

Por outro lado, A Rã Qi Ri opta pela quase exclusão de cenários. Nos três espetáculos, um único objeto é posto em cena e este vai sofrendo transformações ao longo da peça. A economia do objeto cênico era substituída pelo corpo e pela voz do ator invadindo e dividindo o espaço do espectador. A música ao vivo gerava no espectador um momento de relaxamento e de estranhamento. Otoni Mesquita, (após assistir ao espetáculo), revela que era nesse momento musical que o espectador conseguia respirar para logo em seguida ser tomado novamente pela tensão a que os espectadores eram submetidos pelo jogo dos atores em cena.

O cenário é parte do jogo cênico uma vez que também assume determinada função e esta vai se transformando durante a representação. Nesse processo o ator leva o jogo ao extremo tornando o cenário ou mesmo os objetos de cena personagens, cuja recepção pela crítica encontra-se dividida:

O cenário, espécie de carroça-gangorra-trapézio, faz o relacionamento entre os dois esposos (interpretados por Olga Santos e Adilson Araújo) algo ainda mais *nonsense* e hilariante, cada um usando um ajudante para se expressar e como marionetes de circo. (FREIRE, 1994)

Com o título “*Separando os altos e baixos*”, o jornalista Zecarlos Pontes tece suas considerações acerca do espetáculo:

A peça apresentada pelo grupo teatral manauara, A Rã Qi Ri, “*Separação de Dois Esposos*” bem que poderia ser separada em dois espetáculos. Um chato, só com o texto, que não vai a lugar

nenhum, e outro com a coreografia, direção, iluminação e cenário, muito interessantes. (PONTES, 1994)

Para o jornalista:

O espetáculo começa parecendo que será o máximo, mas vai cansando, cansando, com um texto enfadonho e os atores correndo, sem saber bem como fazer para deixar o público atento. E não conseguem. Também, pudera. É uma missão hercúla. [...] É um bom espetáculo, que deve se ver bastante descansado, caso contrário é inevitável o cochilo na poltrona, principalmente nos pontos baixos da peça. (PONTES, 1994)

O jornalista também apresenta momentos, que na sua recepção fazem os espectadores acordarem e divertirem-se com a peça:

Aí começa o espetáculo, Os bonecos-personagens levantam o astral, que aumenta ainda mais cada vez que o público é chamado a intervir. Dá muito certo. Os objetos utilizados no cenário, dão o tom burlesco que lembra os espetáculos mambembes. Também com resultado positivo. (PONTES, 1994)

O poeta Aníbal Beça, espetador das três peças, em sua interpretação erudita, realiza uma leitura do Projeto Demônios de Qorpo-Santo, elegendo sua peça predileta:

[...] A Companhia, encerrou a temporada 94/95, do instigante texto “A separação de dois esposos”, do não menos instigante autor ou escritor, como ele preferia, José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo. [...] As informações, aspeadas, me chegam via leitura da dissertação de mestrado PUC/SP, “Escritos sobre um Qorpo” de Maria Valquíria Alves Marques, saída em livro agora, sob o selo Annablume. Esta citação se fazia necessária, pela feliz coincidência, do livro e da montagem do texto de Qorpo Santo. Fato raro pela escassez de livros sobre esse autor e, não tão raro aqui pelos nossos palcos, devido a obstinada paixão de Nereide Santiago, diretora e transcriadora das montagens [...] Perfeita adaptação cênica ao texto, seguindo uma unidade plástica de figurino e cenário, iniciada desde a primeira montagem. (BEÇA, 1995)

Em sua análise faz digressões sobre a interpretação dos atores sob a batuta da encenadora (que ora vislumbra a técnica, ora faz a lapidação do ator na cena):

Perfeitos também, o desempenho acrobático, a emissão de voz, de todos os atores. Ninguém rouba cena de ninguém. O que revela o pulso forte da direção, mas sem aquela tirania basbaque do diretor-ditador. O que há é uma interação de mão dupla. Uma simbiose na cumplicidade atores-diretor. (BEÇA, 1995)

A fronteira da cultura exige um encontro com o novo que seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia de novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte retoma o passado, refigurando-o como um entre-lugar contingente, que inova e interrompe a atuação do presente, onde passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

O local da cultura da Companhia, na perspectiva de Bhabha (1998), é estabelecido pelo espaço pós-moderno visibilizando e estabelecendo as novas fronteiras do mundo da Rã Qi Ri. Nesta perspectiva, os significados desconectados do presente são fixados nas periodizações pontuais do mercado, do monopólio e do capital multinacional; os movimentos erráticos, intersticiais, que significam as temporalidades transnacionais da cultura são rejuntados aos espaços teleológicos do capital global. E, através do enquadramento do presente dentro das “três fases” do capital, a energia inovadora do “terceiro” espaço de certa forma se perde.

Esse coletivo de artistas pratica de forma quase autômata, isto é movem-se por si próprios, a transposição do texto de papel em teatro a partir da tradução como reescritura, subversão e transcrição, conceitos de Walter Benjamin, traduzidos por Susana Lages (2002), que apresenta pelo menos duas correntes paradigmáticas desse tipo de pensamento, que vê na tradução uma atividade não meramente reprodutora, secundária, derivada mas uma atividade independente, com características, finalidades e normas próprias. Tendência essa que se poderia denominar *ideológica* ou *culturalista*.

O jogo dos atores, os riscos estabelecidos, as falas, o escracho, a escatologia são elementos que contribuíram para o tipo de acolhimento do espetáculo pelo público e pela crítica. Em entrevista à pesquisadora, em 2015, Nereide Santiago revela que em todos os espetáculos preservou-se a sintaxe do projeto, o que exigiu rigor na adaptação dos textos e a exploração cada vez mais inventiva da encenação. Ela destaca ainda que, em todos eles, mantinha-se a

preparação dos atores em laboratórios de corpo e de voz, com os olhos atentos à qualidade da representação.

Percebemos no processo de criação da Companhia elementos de hibridismo que, segundo Homi Bhabha (1998), localiza-se no interior dos discursos estabelecidos entre colonizador e colonizado. Portanto, não é mais um meio que facilita o entendimento entre os povos, muito menos uma maneira criativa de permitir o surgimento do novo:

O hibridismo representa aquele “desvio” ambivalente do sujeito discriminado em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranoica – um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade. [...] O hibridismo não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de “reconhecimento”. [...] O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento. (BHABHA, 1998, p. 165).

Nessa perspectiva, hibridismo e outras misturas precisam ir além de reconstituição do discurso da diferença cultural, numa tentativa de acomodar as diferenças. A cultura precisa ser vista como a produção desigual e incompleta de significação, valores e práticas incomensuráveis produzidas no ato de sobrevivência cultural.

Na construção dos espetáculos encenados pela Companhia se estabelece um processo de ressignificação dos símbolos culturais tradicionais. Essas transcrições são apresentadas como novos signos que são interpretados de formas diferentes na multiplicidade de contextos e sistemas de valores culturais e que se justapõem na constituição híbridas das culturas.

Nessa [re]elaboração podemos identificar nos espetáculos um caráter universal e atemporal, na perspectiva que tanto o texto como a própria encenação trazem marcas de elementos regionais e universais que se fundamentam em Homi Bhabha, onde nos revela a fragmentação e a descentralização, isto é, a globalização é figurada nos entre-lugares de enquadramentos duplos:

Ansiedade de unir o global e o local, o dilema de projetar um espaço internacional sobre os vestígios de um sujeito descentrado, fragmentado. A globalização cultural e figurada nos *entre-lugares* de enquadramentos duplos: sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu “sujeito” descentrado, significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do “presente. (BHABHA, 1998, p. 297)

Portanto, nos dias atuais o texto não necessariamente é a organização do discurso, bem como das personagens e de sua distribuição no espaço; proposto o abandono das três unidades clássicas: de tempo, de lugar e de ação, que desde o período romântico deixaram de ser seguidas. Então, quais serão as novas regras? Como se dará a transformação desse texto, dessa personagem de papel em teatro, em ação?

A Companhia Teatral A Rã Qi Ri trabalha de modo singular na construção de seus espetáculos. A preparação dos atores acontece através de jogos e exercícios que visam o condicionamento físico e a integração dos atores, concomitantemente, com leituras do texto, preparação do corpo, da voz e é dessa forma que os processos de criação e busca da linguagem vão se estabelecendo. Esse jogo perpassa vários teóricos e dentre eles Ionesco (1909-1994) e Beckett (1906–1989) propondo uma nova estrutura dramática, cuja forma devia romper com antigos conceitos de arte, trazendo-os ao palco metaforicamente, produzindo reflexão, dor, amor, ódio, desejo de mudança e superação para os espectadores, se o espetáculo nos leva a lugares ainda pouco usuais. Atores jogam em constante aproximação e distanciamento a partir dos pressupostos de Bertolt Brecht (1898-1956), levando o espectador a sensações desconfortáveis, onde se pode perceber a diversidade de jogos do teatro dentro do teatro, estabelecendo a meta linguagem teatral.

Outro ponto que se destaca é o risco como estética e o corpo como espetáculo. A imagem do corpo se oferece como a possibilidade de ser corpo, de construí-lo e de traduzir as mais diversas manifestações humanas, isto é, possibilidade de transgressões dos limites impostos aos corpos pelas normas sociais, ou simplesmente pelas leis da física como a gravidade. O ator resulta numa figura que propõe o desequilíbrio.

Pensar o corpo na cena contemporânea pressupõe outros entendimentos do corpo-artista, em seus processos dinâmicos e sistêmicos. Nesse contexto teatral, as forças e pulsões do corpo imprimem estados de presença que promovem não somente conteúdos pré-estabelecidos, mas de percepções, de ações na relação corpo-ambiente, isto é, na experiência teatral. Estas relações requisitam a dissolução das fronteiras entre o dentro e o fora, entre o interior e o exterior, requisitando novas metáforas que não as mecanicistas ou vitalistas.

No estudo da cena contemporânea, ou no que se convencionou chamar de *Teatro Pós-dramático*, a leitura dos processos diversos, múltiplos e desconstruídos, reorganizadores dos elementos que compõem a cena na dança, no teatro e na performance, Sandra Meyer Nunes destaca algumas características:

O artista pós-dramático, além de transitar e mesclar-se entre as áreas artísticas, em processos notadamente híbridos, o faz em experimentações que lhe requisitam estados corporais mais próximos a experiências de presentificação do que representação, de produção de sentido mais do que significação. (NUNES, 2009, p. 238).

O ator num jogo de construção e desconstrução, ao invés de traduzir uma ação, se situa na esfera da situação. Qorpo-Santo propõe situações que instigam o ator a elaborar e reelaborar formas de expor através do seu corpo o que antes estava num papel, portanto era literatura. E transformando essa literatura em cena, também transforma o ser de papel em personagem.

3.3. O ATOR E A PERSONAGEM

A Rã... no processo de preparação dos atores faz um estudo tipológico das personagens, identificando os arquétipos, revelando, assim, que certas figuras procedem de uma visão intuitiva e, portando, mitológica do homem e que elas remetem a complexos ou a comportamentos universais. Esses

personagens ultrapassam o estreito âmbito de suas situações particulares para elevar-se a um modelo arcaico universal. Logo, o arquétipo seria um tipo de personagem genérico e recursivo dentro da obra de Qorpo-Santo.

Na cena inicial da peça “Mateus e Mateusa”, um longo período é marcado pelo congelamento das personagens. Nesse jogo cênico, observamos que a ação muda do ator, sua presença ou seu gestual é usado para expressar um sentimento ou uma situação, antes de tomar a palavra. No contra jogo os atores através da interludicidade entram no jogo de seus parceiros, ora falando da mesma coisa, ora evoluindo na mesma situação. Portanto, a interação será refletida numa homogeneização e num empréstimo de técnicas de jogo.

Na peça *Hoje sou; e amanhã outro* a encenadora Nereide Santiago cria uma personagem (Bufão), como um louco. Ela o autoriza a comentar os acontecimentos, apenas com gestos e gags³⁰. Em seu poder desconstrutor, há uma inversão de valores: o rei e a rainha passam a ser comandados pelos subalternos, num jogo marcado pelos atropelos.

O projeto *Demônios de Qorpo-Santo* possuiu grande teor poético e metafórico no texto, no figurino, na sonoplastia e na cenografia. Essa linguagem, expressa numa técnica onde a poesia deve emergir das imagens concretizadas no palco, é o que mais se aproxima da arte, é a forma que passa pela intuição, pelo irracional, pela subjetividade. As emoções se organizam em forma de texto, pausas, acessórios, figurinos, objetos, luz e movimentação dos personagens, de forma rica, intensa e transformadora do pensamento do espectador acerca da realidade.

A Companhia trabalha o palco como um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, de luz e de linguagem. É a conquista da liberdade de usar a linguagem *apenas* como um componente – por vezes dominante, por vezes dominado – de sua imagística poética multidimensional. Ao colocar a linguagem de uma cena em contraste com a ação, ao reduzi-la a uma série de ruídos sem nexos, ou ao abandonar a

³⁰ Do inglês norte-americano *gag*: efeito burlesco. No teatro, o ator cômico inventa, as vezes, jogos de cena, que contradizem o discurso e perturbam a percepção normal da realidade. (PAVIS, 2015, p. 181)

lógica discursiva pela lógica poética da associação ou da assonância, o teatro se abre para múltiplas dimensões no palco e em sua semiosfera.

Quanto ao gênero e a forma, a Companhia se apropria da baixa comédia como procedimento para composição das personagens e das cenas, fazendo uso da farsa e da comicidade visual, para provocar o riso franco.

A Rã... vem perseguindo ao longo de sua práxis artística construir um teatro experimental, pondo em prática a preparação constante do corpo do ator visando o domínio e a ocupação máxima do espaço onde esteja representando. Um ponto forte é o uso de elementos da Comédia dell'Arte. Sabato Magaldi (1989), evidencia a importância da *Comédia dell'Arte* e afirma que o segredo se confunde com o próprio segredo da permanência do teatro:

A atividade cênica se define, como arte específica, diferente das demais, pela presença física do ator no *palco*. Nessa caracterização simples e fundamental está o cerne da polêmica há longo tempo travada a respeito dos elementos que formam o espetáculo. O teatro não é literatura, nem arte plástica; nem qualquer outra expressão, mas realiza uma síntese dos diversos veículos artísticos, através da figura totalizadora do intérprete. Frustra-se qualquer comunicação estética, se o comediante não insufla sua arte pessoal ao texto ou ao tema que lhe cabe transmitir. Shakespeare parece uma brincadeira de mau gosto, quando o ator não lhe dignifica a palavra. A *Comédia dell'Arte* leva às últimas consequências a verdade segundo a qual o palco é o lugar do ator. (MAGALDI, 1989, p. 84)

Tanto no texto quanto na encenação a Companhia apresenta características e elementos estéticos de antiteatro³¹ que é uma denominação guarda-chuva, cabendo tanto formas épicas quanto o teatro do absurdo.

A Companhia também possui características oriundas do metateatro, onde a problemática é centralizada no teatro que fala de si mesmo, se auto-representando, isto é, o teatro dentro do teatro. A metateatralidade é, assim, a propriedade fundamental de toda comunicação teatral, consistindo em tomar a cena e tudo o que a constitui (ator, cenário, texto) como objetos, isto é, isto não é um objeto, mas uma significação do objeto.

³¹ Termo genérico para designar uma dramaturgia e um estilo de representação que negam os princípios da ilusão teatral. A palavra aparece nos anos 50, no início do teatro do absurdo. Ionesco dá a sua *Cantora careca* (1953) o subtítulo de "antipeça". (PAVIS, 2015, p. 16)

O teatro praticado pela Companhia se enquadra como pós-moderno uma vez que obedece a vários princípios contraditórios, principalmente por não ter receio de combinar estilos diferentes, nem tampouco apresentar colagens de estilos de atuação heterogêneos. Possui procedimentos nos quais tudo parece desconstruir-se e escapar entre os dedos de quem pensa ter as chaves do espetáculo.

No *Projeto Demônios de Qorpo-Santo* há uma supervalorização do polo da recepção e da percepção onde o espectador organiza impressões divergentes e convergentes e restitui ao espetáculo sua existência estética. Tudo acontece em um mesmo espaço-tempo, sem estabelecimento de hierarquia entre os componentes, sem lógica discursiva assumida por um texto de referência; assim, a obra pós-moderna não tem outra referência senão ela mesma.

O teatro do absurdo no projeto de encenação da Companhia surge a partir do texto de Qorpo-Santo como uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas. A cena rejeita o mimetismo psicológico ou gestual, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. Observamos na escrita do autor uma escrita compulsiva, aonde se destaca a escrita do sonho, do subconsciente e do mundo mental e, dessa forma, encontrar a metáfora cênica para encher de imagens a paisagem interior.

A Rã Qi Ri traz em sua prática o teatro como experimento, por refletir uma atitude da encenadora e dos atores perante a tradição, a institucionalização e a exploração comercial. Portanto, o teatro experimental é antes de mais nada a busca do ator, sua relação com o público, sua concepção de encenação ou de releitura dos textos e, conseqüentemente, construir um olhar à recepção renovada do acontecimento cênico. Nesta concepção, a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, vislumbrando à pesquisa o que ainda não existe ou até mesmo uma verdade oculta. Por isso o tempo dos ensaios é muito mais longo do que o do teatro comercial.

A cenografia é, portanto, o resultado de uma concepção semiológica da encenação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos entre outros. Na pesquisa da Companhia, se faz presente uma busca incessante por

uma estética do teatro pobre e o desejo de abstração conduzem para eliminação do cenário, na medida em isso for possível, visto que o palco vazio parece estar esteticamente desnudo.

Dessa forma, o cenário torna-se maleável, expansivo e co-extensivo à interpretação dos atores e à recepção do público. Nessa perspectiva, as técnicas de jogo fragmentado, simultâneo, nada mais são do que a aplicação dos novos princípios cenográficos. Em suma, o cenário é perceptível apenas no cenário verbal ou na gestualidade dos atores.

Em “Mateus e Mateusa”, a estrutura em ferro do carro transformado em cadeira, o único elemento cênico sobre o praticável circular, não visível. Na recriação do objeto, predomina a madeira cuja pintura e envelhecimento tornando-o, material de teatro (cenografia), o faz aproximar-se das personagens com as quais se relaciona. Este objeto-síntese da peça condensa todos os móveis da casa e todos os ambientes, incluindo os ocupantes, chegando a identificar-se com eles. Sendo ao mesmo tempo objeto e personagem, seus ruídos e movimentos confundem o espectador.

Figura 12: Cenário da peça “Mateus e Mateusa”, construído a partir de um carrinho para bagagem de aeroporto.



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Em “Hoje sou um; e amanhã outro”, essa estrutura móvel sobre as quais as personagens atuam, são a representação da “Corte” ou seus “bastidores”. Fitas e aparas de tecido envelhecido ou de papel, revestem o objeto em formato de torre de petróleo, mostrando o desgaste.

Figura 13: Cenário da peça “Hoje sou um; e amanhã outro”, torre em formato de pentágono (ferro e madeira).



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Em “A separação de dois esposos”, este objeto-síntese representa a “casa e suas dependências”. Estes espetáculos enunciam a instabilidade e a

decadência das instituições neles representadas: a do poder do rei e da rainha, da tradição e dos costumes da família.

Figura 14: Cenário da peça “A Separação de dois esposos”, carro-gangorra-balanço em ferro e caixa de madeira.



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

A Rã Qi Ri vem ao longo de suas produções artísticas quebrando a quarta parede, isto é, a parede imaginária que separa o palco da plateia.

Através dos meios de comunicação (mídias), o teatro da Rã Qi Ri amplia as possibilidades de interlocução com a plateia uma vez que incorpora elementos da tecnologia da imagem como vídeo, slides, filmes e outros. A comunicação assume formas inesperadas, o texto na fala do ator é tratado mais como ruído ou música, como substância manipulável, do que como lugar original do sentido.

Nesta perspectiva, o ator como centro do espetáculo se apropria de diversos materiais para romper as fronteiras entre o autêntico e o fabricado, redefinindo o papel do autor, do espectador e dos protagonistas, sejam fictícios ou de carne e osso.

No que diz respeito aos princípios estruturais e às questões estéticas, na perspectiva da antropologia teatral, A Rã Qi Ri trabalha de forma experimental trazendo ao palco o homem contemporâneo, uma vez que os atores são homens interpretando outros homens. Assim, o teatro e a antropologia teatral se auto-alimentam em virtude de reconstruírem microsociedades, ao mesmo tempo que avaliam o vínculo do indivíduo com o grupo. Daí questiona-se, como representar um homem a não ser representando-o?

Nesta representação ritualizada na transcrição a partir do original. Walter Benjamin (1987) anuncia as mudanças operadas pela modernidade (o advento da fotografia e do cinema) e as transformações trazidas pela técnica empregada nestes dois campos, mexem com o status da obra de arte, retirando-lhe o que autor chamou de “aura”, ou seja, aquela característica que a torna única. Para além do artístico revela as consequências dessa revolução para os campos social e político onde toda obra de arte:

Na era de sua reprodutibilidade técnica, encontra fundamento no ritual no qual ela teve seu valor de uso original e primeiro. É inútil que esse fundamento seja mediatizado de todas as maneiras possíveis, reconhecemo-la mesmo nas formas mais profundas de beleza, enquanto ritual secularizado.

Esse tornou-se ponto de convergência de um grupo de pensadores que deram origem à Escola de Frankfurt e são fundamentais para se compreender as mudanças sociais e políticas do século XX, cujos ecos continuam a se estender nas reflexões contemporâneas.

A Rã, em sua essência, procura discutir em seus espetáculos uma dialética do sagrado e do profano, apoiada no pensamento de Artaud, de Grotowski e de Brecht.

Nereide Santiago, Elisa Bessa e Lileana Sá trabalharam na adaptação dos textos de Qorpo-Santo, na transposição ou mesmo na transformação da obra literária em dramaturgia teatral, adaptação essa realizada a partir de recortes, reorganização da narrativa, redução ou ampliação do número de personagens ou dos lugares. Na construção dessa carpintaria, há uma atualização do texto que será encenado. Portanto, trata-se de uma transcrição que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção.

A estética de recepção do Projeto Demônio de Qorpo-Santo é ampliada quando se propõe a examinar o ponto de vista do espectador e os fatores que preparam sua recepção correta ou equivocada da proposta encenada, uma vez que cabe ao espectador/crítico da obra, o modo de percepção, distanciado ou emotivo, o vínculo ficcional dos mundos reais da época representada e do espectador que a recebe.

A forma aberta ou mesmo o caráter aberto das encenações remetem para além de si mesma e procuram dar uma impressão de ilimitado. Umberto Eco (1976) ratifica essa ideia quando inaugura uma nova abordagem do texto literário, lugar em que é concebido como depositário de uma multiplicidade de sentido podendo coexistir vários significados em um significante, logo, a abertura se faz no plano da interpretação e da prática significativa que a crítica impõe ao objeto.

O burlesco é usado pela A Rã... para destacar de forma cômica e exagerada coisas sérias do texto, por expressões totalmente cômicas e ridículas, consistindo na desproporção entre a ideia que se tem de algo e sua ideia verdadeira, seja falando de maneira baixa das coisas elevadas seja falando magnificamente das coisas mais baixas.

O distanciamento, nos espetáculos, acontece quando os atores ora assumem suas personagens, ora se afastam das mesmas, revelando o lado oculto, mostrando ao espectador a quebra ilusória da cena, revelando o que para

Brecht faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte.

O ator torna-se duplo no teatro da A Rã... porque a identidade e a alteridade estão em busca de seu duplo, isto é, devido sua natureza de arte da representação, o ator e sua personagem mostram o mundo representado e suas representações.

Na elaboração de suas encenações, a Companhia propõe alguns efeitos na composição das cenas e na preparação dos atores: a) efeito de desconstrução, quando se opõe radicalmente ao funcionamento da encenação. Por exemplo, quando o ator, interpretando, desmonta o cenário e o remonta para outro quadro ou cena; b) efeito de estranhamento, quando mostra, cria e critica um elemento da representação. Por exemplo, na cena ou no jogo, a teatralidade é exageradamente ressaltada; c) efeito de evidenciação, quando faz sobressair a estrutura artística da mensagem, libertando os espectadores dos automatismos de percepção. Por exemplo, a dicção enfática de certos verbos, palavras e/ou frases, a interpretação exagerada (não naturalista) do ator, um princípio ou um detalhe cênico destinado a atrair a tenção.

A máscara (persona) na encenação tem como objetivo deformar propositadamente a fisionomia do ator, impondo uma caricatura. Portanto, só faz sentido no conjunto da representação. Ela joga com a ambiguidade constitutiva da representação teatral, mesclando o natural e o artificial, de coisa e de signo.

O ridículo é também elemento de busca do cômico por provocar o riso, bem como o escárnio ou a zombaria. No jogo dramático possui aspecto espalhafatoso, extravagante e que tem pouco valor por ser insignificante e irrisório, possui características de apego ao dinheiro, por ser sovina e avarento.

A fortuna da obra encenada em uma perspectiva de recepção é uma atitude e atividade de quem assistiu ao espetáculo, seja ele um crítico de arte, um jornalista ou uma dona de casa. Dessa forma, a recepção ou a interpretação da obra pelo espectador ou a análise dos processos mentais, intelectuais e emocionais da compreensão do espetáculo buscaria na cena as estruturas mentais e sociológicas do público e de seu papel na constituição do sentido, pois a interpretação se dá a partir do universo de que viu.

É necessário destacar alguns códigos de recepção: a) códigos psicológicos- aqueles formados pela percepção do espaço, pelos fenômenos de identificação, isto é, pelo prazer que se extrai da representação; b) códigos ideológicos- aqueles que trazem o conhecimento da realidade representada, da realidade do público como também dos mecanismos de condicionamento ideológico impostos pelos meios de comunicação de massa; c) códigos estéticos-ideológicos- aqueles especificamente teatrais, de uma época, de um tipo de palco, de um gênero ou de estilo de atuação.

A crítica dramática, geralmente feita por jornalistas, que reagindo a uma encenação, expõem suas análises na perspectiva de apresentar suas posições estéticas e ideológicas de acordo com a concepção implícita de cada crítico, em Manaus, pouco tem reverberado. Portanto, o tipo de escritura depende das condições de seu exercício e do meio de comunicação utilizado.

A abordagem crítica do teatro tradicional apresenta-se sob dois aspectos: a) como crítica literária, isto é, o texto, e, b) como crítica propriamente teatral, isto é, da encenação, das possibilidades dramáticas contidas no texto, as quais compõem uma nova obra (transcrição) com outro de nível de realidade ficcional. Portanto, no teatro contemporâneo, moderno, pós-dramático, somente esses dois aspectos não dão conta de analisar esse espetáculo.

A crítica não pode ser aferida pelo absoluto, mas dependendo das suas mediações vai estabelecer critérios como: o momento histórico, fatores sociais, psicológicos que a encenação acompanha dialeticamente, por aceitação ou por recusa.

No processo de construção de seus espetáculos, a Companhia busca no vanguardismo do teatro moderno estabelecer através da negação, do inconformismo e, ainda, no fato de nunca estar satisfeita com os critérios estabelecidos e aceitos, outras possibilidades, isto é, uma busca constante através da experimentação e da pesquisa. Nesta perspectiva, não existe a entrega da chave dos códigos utilizados na representação. Nesses códigos não-específicos é dada ao espectador a possibilidade da livre interpretação, seja pelo estabelecimento de códigos psicológicos, seja pelos códigos ideológicos e culturais, através dos quais poderão perceber e avaliarem o mundo.

Fica evidente a partir de matérias publicadas em periódicos o caráter aberto de Qorpo-Santo e da Companhia em suas encenações como enfatiza Umberto Eco (1976, p. 22), propondo que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. O teatro por ser efêmero, precisaria ser analisado no instante de sua representação. Mas, como isso não pode ser feito, analisaremos as críticas da época, selecionadas para destacar as traduções do Projeto Demônios de Qorpo-Santo.

A encenação da peça “Hoje sou um...” recebeu algumas críticas elogiosas na imprensa, dentre as quais as que se seguem:

Hoje sou um... é um espetáculo mágico em que o público é constantemente preso e surpreso por situações insólitas, cenas “obscenas” e trajes cômicos, numa brincadeira sônica ao mesmo tempo lúdica e lúcida. São 60 minutos de delírio, com sons e emoções escritas em cores em todos os cantos, cadência e cor e corpo onde gestos e movimentos falam mais alto que a voz [...]. (BESSA, 1993).

Elisa Bessa destaca o movimento e a importância dos gestos no espetáculo, questões essenciais na pesquisa da Companhia.

Leyla Leong, outra analista, ressalta a atualidade do autor do século 19:

[...] O texto de Qorpo-Santo parece ter sido escrito hoje. É um texto político em que o público vai identificando os personagens do século passado com o noticiário dos jornais do dia. (LEONG, 1993)

Depois de referir-se à segurança com que a direção conduziu o espetáculo, e à participação em cena de uma violinista e de um tenor, continua a articulista:

[...] A abertura da peça é pesada e longa, mas não a ponto de cansar, mesmo porque o texto dos Ministros define o que a seguir se passará, e enquanto ele é dito, os atores fazem um belíssimo trabalho de mimica e o bufão pelo estreante Alende Sabá, consegue manter a ligação do público com o que se passa na arena. (LEONG, 1993)

Nesse trecho que figura como prólogo, instalados no alto da torre, o Ministro e o Rei têm seus duplos colocados no praticável, identificados pelas placas trazidas pelo Bufão, que dão as vozes enquanto os primeiros fazem o jogo com a pantomima, como bonecos. A sequência do espetáculo é assim comentada no artigo:

[...] Depois o espaço cênico eletriza-se com a incessante movimentação dos atores e o avanço do texto, que arranca gargalhadas do público em determinados momentos em um exercício de raciocínio rápido. (LEONG, 1993)

Efetivamente, após o quadro arrastado, propositadamente, com as falas das figuras escondidas em túnicas pretas (os duplos do Rei e do Ministro) e do canto à entrada da Rainha, produz-se uma combinação de palavras de sentido oposto na cena que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto reforçam a expressão.

Os cenários e a interpretação dos atores recebem igualmente os comentários:

O espetáculo prima pela qualidade e a exploração dos recursos cênicos é exuberante sem no, entanto, cair no exagero. Tudo é elaborado, do cenário à capacidade dramática dos atores com uma concisão rara de se ter nas produções locais. (LEONG, 1993)

A exuberância se dá principalmente no figurino: na leveza da transparência e no brilho dos detalhes dos mantos do Rei e da Rainha, no colorido do figurino do Bufão e formas exageradas nas roupas das Damas. Dá-se também nos gestos dos atores parodiando o poder. Isso tudo contrastando com ar de desgaste da torre e do exército de miseráveis clamando pelos direitos usurpados.

Como relata a analista e, também, a encenadora do espetáculo Nereide Santiago (entrevista à pesquisadora, 2016):

O espetáculo é trabalhado minuciosamente, sem pressa. Iniciamos com as leituras de mesa para a compreensão do texto, em seguida realizamos jogos de improvisação para apreensão dos conteúdos ao mesmo tempo em que preparamos o corpo e voz dos atores para a cena. Enquanto acontece essa preparação, também está em processo a criação dos figurinos, do cenário, dos adereços, da sonoplastia e da iluminação. Com tudo pronto, nos permitimos ensaios abertos aos artistas e à comunidade. Só então pensamos na estreia.

Nessa fala de Santiago, podemos observar o cuidado com o espetáculo e com tudo que diz respeito a ele, diferentemente de um teatro comercial que busca o lucro, produzindo espetáculos para poucos dias e encenando o que a mídia quer ver no palco. Muitas vezes são reproduções de desenhos animados, musicais da Disney ou livre adaptações literárias.

Voltando para A Rã Qi Ri, em Brasília/DF, ocorreu um fato intrigante, no espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”. Na transição do prólogo para a cena das Damas, o espetáculo foi interrompido por alguns minutos até que a plateia parasse de rir do figurino. A cada nova cena o espectador era tomado pelo riso desconcertante, seja pela ação dos atores, seja pelo jogo ou simplesmente pelo uso inesperado de certo elemento cênico (partes de membros humano que caíam de uma caixa suspensa sobre a plateia).

Sobre a atuação, em outra matéria, por ocasião do 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau (FUTB), um articulista aponta o fato de que os cuidados dos grupos apresentados com a estética da montagem prevaleciam parecendo estar-se mais diante de criações de artes plásticas, em algumas produções, ficando o trabalho de ator em segundo plano:

[...] Há a exceção no conjunto de interpretações da montagem “Hoje sou Um...” [...] apresentada pela Companhia A Rã Qi Ri [...] [...] A montagem dos amazonenses foi a melhor das vistas até ontem ao meio dia (6º dia de festival). [...] a trama da comédia de Qorpo-Santo discutiu as relações de poder através de metáforas alegóricas, gestuais e sonoras de forma bem elaborada. (GOMES, 1994)

A observação evidencia o valor conferido à preparação do ator, partindo da consciência do domínio e da expressividade do próprio corpo até sua relação com os objetos:

O conjunto de atores não perdeu as características originais do trabalho feito para o palco de arena. Ao fundo do palco italiano do Teatro Carlos Gomes foram reservados lugares para espectadores. (GOMES, 1994)

Essa distribuição dos espectadores confere aos que se instalam no palco com a característica acima, em plano mais elevado, portanto, o estatuto de atores ou figurantes, vistos da plateia convencional. Por outro lado, tendo o trabalho e a exigência de incursões na plateia, os atores empregam maiores esforços, nas idas e vindas, subidas e descidas, procurando manter o equilíbrio na participação dos espectadores dos dois lados.

[...] Trabalho de ator, tanto corporal quanto verbal, pode ser visto em “Hoje sou um...” [...] simples e criativa, a reunião dos elementos cênicos causou o impacto necessário e agradável. (GOMES, 1994)

Outra importante avaliação sobre o espetáculo foi emitida no mesmo festival, referindo-se a analista a espetáculos que “preenchem a cena para além do ator”, envolvendo pesquisas que apontam para novos caminhos:

[Dentro desta visão,] cabe salientar [...] o espetáculo do grupo da Universidade Federal do Amazonas, pela leitura feita do texto de Qorpo-Santo, *Hoje sou Um...* Um jogo cênico eletrizante, onde tudo é extensão de Qorpo-Santo, onde as imagens criadas têm a ver com um signo de brasilidade (sem nacionalismos), com este espírito brasileiro mambembe tropicaliente. A utilização feita da torre concebida como cenário é uma mostra viva das múltiplas possibilidades de uso de um objeto. (LISBOA, 1994, p.33)

As demais matérias e críticas publicadas, com ou sem assinatura, apenas registraram informações sobre estreia e dificuldades de montagem. Percebemos que esse registro, hoje memória, se deu de três formas: Primeiro, em anúncios de espetáculos feitos pelo responsável da coluna social, e geralmente sem assinaturas; Segundo, por integrantes das peças que também escreviam para jornais; e, Terceiro, em registros de manifestações políticas de

atores, músicos, artistas plásticos etc., que exigiam uma política de governo para espaços teatrais.

Os artistas reivindicavam da estrutura governamental apoio às produções locais e a ligação do Estado ao restante do país, uma vez que era comum grupos viajarem para participar de Festivais de Teatro Amador sem o incentivo para aquisição de caríssimas passagens aéreas. Os artistas da região Norte ainda hoje discutem sobre o custo panamazônico entre seus pares nas instâncias governamentais: Federal, Estadual e Municipal.

Assim, os jornais anunciavam as peças de alguns diretores que circularam pela cidade e que geralmente tematizavam essa situação de isolamento, de ecologia ou mesmo da nova realidade nesse quinhão da Amazônia.

As matérias serviram para estabelecer um percurso de recepção e de diálogo com esses intelectuais que registraram suas impressões e análises estéticas nos jornais. Fica evidente que pouco se lia, isto é, não havia críticos profissionais de teatro, o que havia era o estabelecimento de uma relação entre o teor das peças e meio sociocultural em que foram vivenciadas.

Muitos exemplos podemos apresentar acerca do exposto. As matérias na sua maioria não eram assinadas, serviam como principal veículo para divulgação das atividades artísticas na cidade de Manaus, como exposto na figura 15 “A separação de dois esposos”:

Figura 15: Jornal A Crítica, Manaus, 16/10/1992. Fotografia de George Curcio

Os demônios de um certo Qorpo Santo

O teatrólogo Qorpo Santo, autor gaúcho do século passado, marginalizado à sua época, tem sua obra novamente em cena com o projeto "Demônios de Qorpo Santo", em cartaz hoje, às 21 horas, com a peça "Mateus e Mateusa". Com direção de Nereide Santiago e encenação do grupo A Rã Qui Ri, núcleo teatral da Oficina de Arte, o espetáculo está em temporada todas as sextas-feiras no Espaço Cultural Casa de Luz (Duque de Caxias, 486, Centro, em frente ao antigo prédio do Ipasea).

O trabalho do grupo A Rã Qui Ri procura explorar ao máximo a originalidade da linguagem do autor, cujas características assemelham-se, com antecedência de algumas décadas, ao Teatro do Absurdo, de Alfred Jarry e Eugene Ionesco. O projeto de montagem de "Os Demônios de Qorpo Santo" objetiva dar continuidade à pesqui-

sa iniciada por alguns membros do elenco atual, integrantes do antigo Grupo da Aliança Francesa, sobre a controversa linguagem teatral do teatrólogo gaúcho, relegado por um século ao ostracismo por não se enquadrar nos modelos literários em voga na época imperial. "Demônios..." inclui a peça "Mateus e Mateusa", atualmente em cartaz, e uma colagem de "Hoje sou um, e amanhã outro", e "A Separação de dois Esposos".

O espetáculo tem apoio da Fundação Teatro Amazonas, Espaço Comunicação, Fila Luz e Universidade do Amazonas, e será reapresentado, ainda este mês, nos dias 23 e 30, na temporada das sextas na Casa de Luz. Em novembro, o grupo tem programada uma curta temporada no Teatro Amazonas, nos dias 1º, 3, 4 e 21, às 20 horas. Os ingressos estão a Cr\$ 10 mil.



A montagem da peça "Mateus e Mateusa", parte do projeto "Demônios de Qorpo Santo", do grupo A Rã Qui Ri, continua em cartaz no Espaço Cultural Casa de Luz, hoje, na "temporada das sextas"

Quanto aos jornalistas, intelectuais e artistas que assinavam as matérias, percebemos que alguns não frequentavam os teatros da cidade, escreviam suas matérias a partir de comentários alheios. Outros, após assistirem as récitas, ainda se debruçavam sobre a literatura do autor e seus estudiosos para construir seus textos vislumbrando apresentar suas reflexões na perspectiva de contribuir para crescimento do espetáculo. Há ainda aqueles que escrevem de forma intuitiva, mas não formulam críticas, apenas elogios.

Qorpo-Santo hoje, está circunscrito na história do moderno teatro brasileiro. Dito de outra forma, como preconiza Décio de Almeida Prado (1999, p. 24), o teatro brasileiro só poderia ter uma dramaturgia nacional se os dramaturgos tivessem coragem de "encarar o Brasil" sem desviar os olhos, "sem nada falsear ou omitir".

José Joaquim de Campos Leão o fez com maestria. Podemos, através de sua dramaturgia, perceber, como se vivia à época, os hábitos e costumes da sociedade rio-grandense. A Companhia Teatral A Rã Qi Ri ao transcriá-la aos palcos confere-lhe o *status quo* de teatro contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao elegermos como estudo a encenação da Companhia Teatral A Rã Qi Ri no Projeto Demônios de Qorpo-Santo tivemos a oportunidade de nos debruçarmos sobre a crítica (recepção) dos espetáculos a partir de leituras de periódicos, de entrevista com a encenadora, procurando estabelecer possibilidades de diálogo com a história da Companhia, Qorpo-Santo e a recepção dos espetáculos: “Mateus e Mateusa”, “Hoje sou um; e amanhã outro” e “A separação de dois esposos”.

Criamos uma linha de tempo sobre a Companhia e sobre a vida de Qorpo-Santo procurando estabelecer as teias acerca da encenação a partir da etnocenologia, da espetacularidade da dramaturgia buscando construir a recepção do Projeto Demônios de Qorpo-Santo.

Ao analisarmos a recepção da Companhia nos anos 90, através de periódicos e entrevistas na época, observamos que havia poucos jornalistas que se debruçavam sobre a produção artística na cidade de Manaus, a maioria das matérias eram notas de divulgação. Apenas espetáculos de fora ganhavam grandes espaços. Por outro lado, percebemos que intelectuais, artistas e alguns jornalistas procuravam construir suas percepções (críticas) acerca do espetáculo. Geralmente, essas matérias surgiam a partir de convites do grupo ou dos próprios periódicos que possuíam em seus jornais espaços destinados a publicações culturais. Esses analistas apresentavam suas leituras sobre os espetáculos, na sua maioria elogiosas.

Ao investigarmos os processos de recepção teatral das linguagens de representação que compõem os espetáculos da Companhia Teatral A Rã Qi Ri, questionou-se sobre a inovação da linguagem na encenação teatral da Companhia, como um divisor de águas na história do fazer teatral em Manaus, por fugir de um teatro realista e buscou-se desenvolver, através da pesquisa, novas linguagens para a encenação, fugindo do convencionalismo acadêmico de um teatro preso em uma caixa italiana.

Logo, o espectador-fruidor foi libertado de fios norteadores para ser ele o protagonista de múltiplas leituras (interpretativas), onde o teatro com palco

italiano foi subvertido, por não contemplar esses fazedores de arte e por suscitar o rompimento da quarta parede, gerando dessa forma múltiplas possibilidades de jogo cênico.

Em relação à hermenêutica no Projeto Demônios de Qorpo-Santo procuramos apresentar e mostrar os signos, buscando interpretar seus sentidos. Como estrutura interpretativa, trabalhamos na perspectiva de determinar a prática da encenadora Nereide Santiago, enunciando o local e a situação histórica da Companhia, demonstrando a dialética do presente e do passado na obra qorposantense.

Em virtude do exposto:

Não há um sentido final e definitivo da obra e da encenação;

Há o que podemos chamar de “círculo hermenêutico” na interpretação da encenação, uma vez que discutimos o sentido global: adaptação, montagem e recepção dos espetáculos;

Observamos na representação, um conjunto de sistemas aberto. Esta abertura da obra para o exterior leva a usar o texto como motivo para as interpretações sucessivas e não definitivas, onde experimentamos as interações entre texto e cena;

A cena, enquanto organização de sistemas cênicos, integrados a um projeto global, é o objeto de manipulação do trabalho do encenador, dos atores e técnicos e do espectador sobre as interpretações implícitas dos espetáculos;

Os olhares do espectador, neste estudo, foram analisados a partir de matérias jornalísticas acerca dos espetáculos selecionados. Esses escritos em grande parte se limitam à divulgação das récitas.

A Companhia não dá chaves prontas para a compreensão de seus espetáculos porque poderiam reduzir a representação teatral a um esquema simplificador. Por isso, os códigos teatrais no processo, no resultado final e na encenação não são fixados por antecipação, pelo contrário, estão em perpétuo remanejamento.

A intertextualidade está implícita nos textos de Qorpo-Santo na medida em que lhe outorgamos o caráter espetacular, situando-o no interior de

uma série de dramaturgias e procedimentos cênicos que aproximam sua dramaturgia dos movimentos contemporâneos, seja pela forma da escrita seja por sua estética ou mesmo pela transcrição de seus encenadores.

Observamos na dramaturgia e na encenação o uso do metateatro como linguagem e recurso cênico, onde elementos teatrais formam uma peça interna contida na primeira. As peças de Qorpo-Santo não se referem apenas às diferentes questões morais, sociais e políticas, elas denunciam o tempo histórico e sua sociedade.

Uma tendência usada na prática cênica da Companhia para evidenciar o uso da metalinguagem é a não separação do processo de trabalho preparatório, com base no texto, da personagem, da gestualidade, do produto final. Assim, a encenação apresentada ao público deve dar conta não só do texto a ser encenado, como da atitude e da modalidade dos criadores perante o texto e a atuação, comprovando que o teatro é enriquecido pela prática contemporânea.

Ao transformar esses seres de papel em personagens é estabelecido um mundo possível, onde a encenadora e os atores emitem no jogo da cena frases que têm estatuto de verdade, porque no palco tudo é permitido. Na ficção teatral, o faz-de-conta é apresentado diretamente, levando o espectador a crer que a ficção não poderia ser metafisicamente oposta à realidade.

A Companhia em seus vinte e cinco anos de fazer teatral no estado do Amazonas, deixa como legado discussões práticas sobre o objeto e suas funções narrativas, sobre o ator-objeto que empresta seu corpo para o jogo cênico que foi estabelecido nas montagens das comédias de Qorpo-Santo. Assim tanto o objeto e ator são importantes para a encenação, ora o ator manipula um objeto, ora o próprio ator é usado como objeto.

A Rã Qi Ri formou plateias e artistas para uma nova percepção da arte teatral na cidade de Manaus, uma vez que a Companhia Vitória Régia, na pessoa de seu encenador Nonato Tavares, montou e continua a encenar peças de Qorpo-Santo, ampliando as possibilidades de transcriá-lo no palco a partir de leituras do teatro do absurdo, do grotesco de Grotovski entre outros, trazendo a loucura para ser discutida no centro do palco, ou apresentando no figurino

elementos retirados de criações na perspectiva da loucura, como é o caso do manto do rei (inspirado no manto do Bispo do Rosário) na peça “Hoje sou um; e amanhã outro”. O tema da loucura está presente tanto na encenação como na dramaturgia de Qorpo-Santo.

Outro elemento importante que se pode apresentar é o uso da palavra como objeto, do ator como objeto a serviço da cena, defendido por Nereide Santiago em sua tese de doutorado: “A problemática do objeto numa experiência de teatro brasileiro: do burguês aos mitos amazônicos” (2004), onde corpo e objeto buscam significados que, às vezes, podem conter palavras cortantes, outras vezes macias, levando o espectador a embarcar em múltiplas possibilidades de interpretação. Para a encenadora nos três espetáculos encontrou-se, vários quadros em que o ator desliza até às funções do objeto.

Na representação, o corpo do ator metamorfoseia-se em vários estados e condições. Portanto, essa metodologia é levada ao extremo, buscando desenvolver uma consciência do “ser” objeto numa função cênica, isto é, enquanto corpo e objeto, e do próprio corpo como objeto, promovendo uma ocupação espacial valorizada, destacando o jogo com o significante.

Queremos aqui nos distanciar do louco, isto é, da imagem de uma existência solitária e empobrecida, marcada pelo sofrimento, para visualizarmos um homem em sua exploração de mundo povoado de cores, sons, texturas, gestos, materialidade e significação. Em “Objectos de conversação” (Qorpo-Santo, 1877, p.19), lemos:

Fala-se com as flores,
Fala-se com os fructos,
Fala-se com as cores,
Fala-se com os brutos!

Fala-se com a tinta,
Fala-se com o papel,
Fala-se com pinta,
Fala-se com o pincel!

Fala-se com as vozes,
Fala-se com os jestos,
Fala-se com as nozes,
Fala-se com os restos!

O jogo travado com a expressão “fala-se com” aguça o sentido e faz saltar na perspectiva de não se calar, portanto, fala-se através das vozes, dos gestos, do pincel, e fala-se também em direção às flores, aos brutos; para o interlocutor o sentido vai e volta, salta e brinca.

Em relação à sua dramaturgia, não podemos deixar de destacar a maneira como Qorpo-Santo lidava com as personagens, isto é, algumas mudam de nome durante o transcorrer das cenas sem qualquer motivo aparente, outras desaparecem durante o enredo, como se a própria noção de personagem e sua continuidade linear estivesse sendo posta à prova. Concordamos com Eudinyr Fraga quando diz que, não existe, nessas peças, qualquer preocupação de coerência psicológica na construção de personagens, que “deambulam por espaços inexplicáveis, nos quais o tempo se torna, ele próprio uma ficção. [...] São indivíduos sempre à beira de um colapso existencial, tentando se afirmar no território movediço de uma organização social incompreensível e injusta”. (Fraga, 2001, p.11).

Na peça “Hoje sou um, amanhã outro”, Qorpo-Santo explica essa sua concepção de mundo por meio de uma personagem:-- Que nossos corpos não são mais que os invólucros de espíritos, ora de uns ora de outros; que o que hoje é Rei como Vossa Mercê, 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! [...] 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, 1969, p.124)

A Companhia constrói seu percurso com base no riso, no escárnio que façam o espectador perceber através da comicidade o que quer dizer a encenação. Assim, a fala das personagens traz questões de protesto, sobrepujando as marchas e contramarchas, onde os temas tratados são extremamente atuais, isto é, a desintegração da linguagem, perdendo as palavras o sentido do alinhamento lógico tradicional, completa a revolta de Qorpo-Santo. Essa subversão faz rir, porque se acha tratada com graça irresistível. Logo, as crianças, divertem-se com as peripécias das personagens

e, os adultos se assustam com testemunho das personagens através da identificação com os temas da atualidade.

Outra característica da Companhia é a tensão a que submete as personagens. Os textos fogem à estrutura do teatro rotineiro, que desenvolve paulatinamente as psicologias. Em geral, as personagens estão fixadas num quadro definitivo, que não admite progressão ou retoque. Podemos dizer que enfrentarão a eternidade na forma estereotipada da aparência não cotidiana. O recurso dramático para agitar essa superfície neutra é o desencadeamento das forças internas dos atores, isto é, não constroem o futuro das personagens, mas se alimentam no passado. Portanto o teatro deixa de definir-se pela ação e se afirmar pela tensão do monólogo interior.

Dessa forma, as peças de Qorpo-Santo oscilam entre dois extremos, que se sustentam no palco:

- a rigidez das atitudes exteriores absolutamente convencionais ou não;
- o absurdo quase surrealista da introspecção.

As personagens ficam suspensas entre esses polos, sem que o recurso ao passado indique uma saída, e por isso, terminada a peça, retornam quase sempre ao ponto de partida. Portanto, para que a tensão não se perca em monotonia, outro imperativo é que os textos sejam curtos, isentos de qualquer recheio não essencial.

Ao analisarmos as falas e os recortes de cenas apresentadas no transcorrer deste estudo, ficou evidenciado o caráter espetacular que leva a Companhia a tomar para seu processo o viés do experimentalismo, buscando dessa forma a construção de seus espetáculos, baseado na ordem na desordem.

Portanto, o palco ou espaço reservado para a representação, é o espaço concreto, que, entretanto, é outro, por abrigar ações fictícias, criado diferentemente do espaço real, sendo dele apenas signo.

Partindo do princípio que o objeto teatral é tudo quanto se possa representar ou trocar de cena, assim, constatamos a elasticidade da classificação que valoriza o caráter dinâmico do que se apresenta no palco.

De acordo com essa definição, todos os elementos integrantes das montagens da Companhia são considerados como objetos, manipuláveis que são pelos atores. Com efeito, os cenários se integram à dinâmica do jogo dos atores, na busca dos significados. Por sua vez os atores se transformam em objetos quando assumem a função de bonecos ou mesmo de animais. Observa-se nesse momento uma contaminação recíproca, pois o objeto tende a adaptar-se à forma humana, antropomorfizando-se. O ator por sua vez, busca nos detalhes da morfologia do objeto aqueles que mais se prestam à sua anatomia para composição e exposição como objeto no conjunto significante.

Coube ao espectador a transcodificação do representado, resignificando ou recriando a cena, o espetáculo.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

AGUIAR, Flávio Wolff de. **Os homens precários**. Inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo. Porto Alegre: Inst. Nacional do Livro-DAC/SEC, 1975.

AGUIAR, José Vicente de Souza. **Manaus**: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60. Manaus: Valer, 2002.

AZANCOTH, Ediney. **No palco nem tudo é verdade**: memórias de um ator amazonense. 2ª ed., Manaus: Governo do Estado do Amazonas - Secretaria de Estado de Cultura, 2014.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **TESC – Nos bastidores da lenda**. Manaus: Valer, 2009.

BABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BANDEIRA, Jorge (Org.). **Anuário do teatro no Amazonas**. Manaus: 2016. (não publicado).

BANDEIRA, Jorge. **Cabeças decapitadas**: Ensaios e críticas teatrais e cênicas. Manaus: Thysanura Edições de Rua, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. Apresentação. In: FERRAZ, Maria Heloisa Correa de Toledo. (Org.). **Arte e loucura**: limites do imprevisível. São Paulo: Lemos Editorial, 1998. p.10-7.

BARTHES, Roland. **Ensaios críticos**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BEÇA, Aníbal. Uma parceria qorporificada no palco. **A Crítica**: 31/01/1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Obras escolhidas, vol. 1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BESSA, Elisa Souto. Em nome de Qorpo Santo. **A Crítica**: 28/11/1993.

BORGES, Jony Clay e MENDONÇA, Rosiel. **Nonato Tavares**: teatro, memória e resistência. Manaus: Valer, 2016.

CESAR, Guilhermino (Org.). **Qorpo-Santo**: as relações naturais e outras comédias. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

COSTA, Mariana Baldoino da. **Personagens e identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza**. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, 2012.

COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. **Amazônia em cena**. Grupos teatrais em Manaus (1969-2000). Manaus: Valer, 2014.

COSTA, Selda Vale da; AZANCOTH, Ediney. **Cenários de memórias**. Movimento Teatral em Manaus (1944-1968). Manaus: Valer/Secretaria de Cultura do Amazonas, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)**. São Paulo, Edusp, 1999.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Instituto Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

DINARDO, Wilma Patrícia Marzari. Os subterrâneos da metrópole: Narrativa como desvendamento. In BARBOSA, Sidney (Org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. (Série Estudos Literários, 4).

ECO, Umberto. **A obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates).

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 14-15.

ESTUDO diz que Rio-92 iniciará uma revolução ambiental. **A crítica**, 19/02/1992.

FARIAS, Edison Bentes. **Amazônia**: os fatos, as hipóteses. Manaus: Metro Cúbico, 1981.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRAGA, Eudinyr. Apresentação. In: Qorpo-Santo, J.J.C.L. (Org.). **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2001. p.9-21.

FRANÇA, Wallace Abreu. **Lazone**: a cidade imaginária de Sergio Cardoso. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2015.

FREIRE, Mário. A separação de dois esposos no Teatro Amazonas. **A Crítica**: 27/08/1994.

GOMES, Osmar. Ator fica em segundo plano nas montagens. **A Notícia**/Blumenau: 14/07/1994.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

GUZZO, Marina Souza Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

HOHLFELDT, Antônio. Espetáculo de Qorpo Santo permite novas abordagens do autor gaúcho. **Correio do Povo**/Porto Alegre, 08/11/1976.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOSÉ, Marcos. **Gruta, a flecha do teatro cabocão**. Manaus: Edua, 1993.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: Tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

LEONG, Leyla. A Rã Qui Ri faz um Qorpo-Santo refinado. **A Crítica**: 08/1993.

LEONG, Leyla. Evangelista vê a América. **A Crítica**, 16/01/1992.

LISBOA, Eliane. 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau. **Revista O Teatro Transcendente**, nº 3, 1994, p.33.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: EDUSP, 1989. (Coleção Estudos).

MARTINS, Leda Maria. **O moderno teatro de Qorpo-Santo**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Ouro Preto: UFOP, 1991.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Caixa de Sombras. **Revista Veja**, 02/02/1983.

MICHALSKY, Yan. O Sensacional Qorpo Santo. **Jornal do Brasil**, 08/02/1968.

Ministério da Educação e Cultura. **Anuário do Teatro Brasileiro 1978**. Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro: MEC, 1982.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume; UDESC, 2009.

OBINO, Aldo. A Lanterna de Fogo. **Correio do Povo/PA**, 07/03/1979.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PONTES, Zecarlos. Separando os altos e baixos. **A Crítica**: 26/11/1994.

PRADIER, Jean-Marie. Manifesto da Etnocenologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel (Org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 21-22.

QORPO-SANTO, José Joaquim de Campos Leão. **Teatro completo**. Fixação do texto, estudo crítico e notas por Guilhermino Cesar (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, Vol. 4). Rio de Janeiro: MEC/Serv. Nac. de Teatro/Fund. Nac. de Arte, 1980.

SÁ, Lileana Mourão Franco de. Carta branca para a Cia. A Rã Qi Ri. **A Crítica**, Caderno Criação, Manaus, 10/09/1994.

SÁ, Lileana Mourão Franco de. **O espaço feminino nas obras de Qorpo-Santo e Ionesco**. Dissertações de Mestrado em Letras. Manaus, Universidade Federal do Amazonas, 1999.

SANTIAGO, Nereide de Oliveira. **A problemática do objeto numa experiência de teatro brasileiro: Do universo burguês aos mitos amazônicos**. Tese de Doutorado (inédita) em Estudos Românicos. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III, 2004.

SANTIAGO, Nereide. Entrevista a Maria Gorete Firmino de Lima em Manaus, outubro, 2015.

SANTIAGO, Nereide. Entrevista a Maria Gorete Firmino de Lima em Manaus, abril, 2016.

SANTIAGO, Nereide. Os demônios de certo Qorpo Santo. **A Crítica**, Manaus, 16/10/1992.

SANTOS, Adelson. **Música – Profissão de risco**: A dialética de uma visagem estética no reino da clorofila. Manaus: Editora Travessia, 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e emoção. 2ª ed., São Paulo: Hucitec, 1997.

SOUZA, Marcio. **O palco verde**. São Paulo: Editora Marco Zero, 1984.

TEATRO de Bonecos Giramundo

<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/giramundo-teatro-de-bonecos/>. Acesso em 17/01/2017.

VILLANOVA, Simone. **Sociabilidade e Cultura**: a história dos “pequenos teatros” na cidade de Manaus (1859-1900). Dissertação de Mestrado em História Social. Universidade Federal do Amazonas, 2008.

ANEXOS

Anexo A: Periódicos (matérias sobre o Projeto Demônios de Qorpo-Santo)

Figura 16: Espetáculo: “Mateus e Mateusa”. *A Crítica*, Manaus, 08/08/1992 (matéria sem assinatura)



Elenco da peça “Mateus e Mateusa”, de Qorpo-Santo

O teatro das sextas-feiras

A Oficina de Arte e o Grupo A Rã Qui Ri permanecem em cena no Espaço Cultural Casa de Luz com o projeto “Demônios de Qorpo-Santo”, apresentado todas as sextas-feiras, às 21 horas. Com direção de Nereide Santiago, a peça em questão, (a primeira do projeto, que prevê a montagem de outras duas) é a comédia “Mateus e Mateusa”, escrita pelo dramaturgo gaúcho em 1886.

O “projeto das sextas-feiras” estreou no dia 28 de agosto. Desde então, o grupo A Rã Qui Ri, núcleo de pesquisa teatral da Oficina de Arte, vem se apresentando todas as semanas. Uma das maiores dificuldades enfrentadas pelo grupo é o fato do público ainda desconhecer o Espaço Cultural Casa de Luz, uma nova sala equipada com iluminação, som, arquibancadas e cadeiras, localizada num antigo complexo fabril, na rua Duque de Caxias, 486, em frente ao antigo prédio do Ipasea. A peça “Mateus e Mateusa”, que a princípio ficaria em cartaz até setembro, caminha agora

para o terceiro mês em cartaz.

“Demônios de Qorpo-Santo” é um projeto que “objetiva dar continuidade à pesquisa iniciada por alguns dos participantes da Oficina de Arte sobre o teatro desse gênio incompreendido no seu tempo, Qorpo-Santo, na verdade José Joaquim de Campos Leão (1829-1883). Essas pessoas integraram o antigo Grupo de Teatro da Aliança Francesa, que estudou a obra do autor resultando na montagem da peça “As Relações Naturais”, em 1976. Para muitos estudiosos, Qorpo-Santo, dono de uma linguagem teatral pouco convencional, é considerado precursor do Teatro do Absurdo.

“Mateus e Mateusa” é o primeiro texto de um projeto de três peças, “Hoje Sou Um; E Amanhã Outro” e “A Separação de Dois Esposos”. No elenco da peça estão Shamindra Nirav, Adilson Araújo, Olga dos Santos, Juliana Belota e Maria Maciel. A cenografia é de Nonato Tavares. O espetáculo tem início pontualmente às 21 horas.

Figura 17: Espetáculo: "Mateus e Mateusa". SANTIAGO, Nereide. Os demônios de certo Qorpo Santo. *A Crítica*, Manaus, 16/10/1992

Os demônios de um certo Qorpo Santo

O teatrólogo Qorpo Santo, autor gaúcho do século passado, marginalizado à sua época, tem sua obra novamente em cena com o projeto "Demônios de Qorpo Santo", em cartaz hoje, às 21 horas, com a peça "Mateus e Mateusa". Com direção de Nereide Santiago e encenação do grupo A Rã Qui Ri, núcleo teatral da Oficina de Arte, o espetáculo está em temporada todas as sextas-feiras no Espaço Cultural Casa de Luz (Duque de Caxias, 486, Centro, em frente ao antigo prédio do Ipasea).

O trabalho do grupo A Rã Qui Ri procura explorar ao máximo a originalidade da linguagem do autor, cujas características assemelham-se, com antecedência de algumas décadas, ao Teatro do Absurdo, de Alfred Jarry e Eugene Ionesco. O projeto de montagem de "Os Demônios de Qorpo Santo" objetiva dar continuidade à pesqui-

sa iniciada por alguns membros do elenco atual, integrantes do antigo Grupo da Aliança Francesa, sobre a controvertida linguagem teatral do teatrólogo gaúcho, relegado por um século ao ostracismo por não se enquadrar nos modelos literários em voga na época imperial. "Demônios..." inclui a peça "Mateus e Mateusa", atualmente em cartaz, e uma colagem de "Hoje sou um, e amanhã outro", e "A Separação de dois Esposos".

O espetáculo tem apoio da Fundação Teatro Amazonas, Espaço Comunicação, Fila Luz e Universidade do Amazonas, e será reapresentado, ainda este mês, nos dias 23 e 30, na temporada das sextas na Casa de Luz. Em novembro, o grupo tem programada uma curta temporada no Teatro Amazonas, nos dias 1º, 3, 4 e 21, às 20 horas. Os ingressos estão a Cr\$ 10 mil.



FOTOS: GEOR



A montagem da peça "Mateus e Mateusa", parte do projeto "Demônios de Qorpo Santo", do grupo A Rã Qui Ri, continua em cartaz no Espaço Cultural Casa de Luz, hoje, na "temporada das sextas"

Figura 18: BESSA, Elisa Souto. Em nome de Qorpo Santo. A Crítica: 28/11/1993

Em nome de Qorpo Santo

Elisa Souto Bessa *

Tudo começou na década de 70 com o então grupo de teatro da Aliança Francesa de Manaus. Atraído por um autor traído em suas ideias de vanguarda, o grupo iniciou um estudo sobre a obra desatualizada de um dramaturgo francês que em plena República Brasileira se recusava a cair no Brasil Império se recusava a cair no real. Qorpo Santo, como ele mesmo se *pseudodenominava*, foi duramente reprimido e marginalizado pela sociedade da sua época (segunda metade do século XIX) por ter ousado expressar a mais sensata loucura em seus escritos em prosa e em verso.

Precursor anônimo de Jerry, Beckett e Ionesco, o autor contesta o contexto absurdo e cego em que viveu através das comédias que compõem sua *Ensiolopedia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, num discurso delirante, hesitando entre o irônico e o onírico.

"As Relações Naturais" foi nosso primeiro trabalho com o maldito Qorpo Santo a ser levado em cena. Dirigida por Nereide Santiago, a peça estreou em dezembro de 78 no casarão da antiga Aliança Francesa, rua José Parangaba, transformado, por algumas noites, num verdadeiro bordel do século XIX. Houve em seguida uma única apresentação no palco do Teatro Ama-

mada da pesquisa de Qorpo Santo por alguns remanescentes do antigo grupo. "Mateus e Mateusa", "Hoje Sou Um; e Amanhã Outro", "A Separação de Dois Esposos" foram as comédias escolhidas para o projeto "Demônios de Qorpo Santo", com a Companhia Teatral A Rã Qi Ri.

Seguindo a temporada de "Mateus e Mateusa", em 92, entra em cartaz, em agosto deste ano, a segunda peça da trilogia, "Hoje Sou Um; e Amanhã Outro", com apresentações na Casa de Luz e no Teatro Amazonas e sob a habil orientação da Nereide, naturalmente. Mas sua grande revelação aconteceu no Centro de Artes Chaminé nesse último final de outubro, por ocasião da III Semana de Artes Cênicas, tendo sido classificada para a Mostra Nacional, a ser realizada em Brasília no próximo ano.

Quanto à montagem de "Hoje Sou Um...", a leitura feita pelo novo grupo não poderia ter sido mais fiel ao autor. Não no sentido de seguir o texto ao pé da letra (até porque Qorpo Santo costumava brincar com as letras e era avesso a tudo o-

Desenvolvimento



Cena de 'Hoje Sou Um; e Amanhã Outro'

Asas e cadeiras numeradas. É que Qorpo Santo não se ajustaria a um espaço dividido: a cena passando de um lado e o espectador passando do outro... Seus textos quando encenados tendem a explodir por todos os lados, ultrapassando os limites do palco e da imaginação.

Após 14 anos de silêncio, os de-

uma fidelidade à própria infidelidade de um autor irremediavelmente convencional e que certamente apreciaria muito essa montagem. O grupo passou por sacada o espírito de Qorpo. E, ao fazer resuscitar leituras contestatórias conseguiu reencantar o interesse do espectador moderno.

"Hoje Sou Um; e Amanhã Outro" é um espetáculo dirigido em que o público é constantemente provocado e surpreendido por situações inusitadas, cenas "chacotas" e troças cínicas, numa brincadeira sutilíssima. No mesmo tempo lúdica e lúcida. Há 90 minutos de delírio, em prosa e em versos escritos em cores em todos os pontos, cadências de cor e corpo onde gestos e movimentos fazem mais alto que a voz: onde o verbo se faz carne e habita entre nós... entrelaçando o público e o ator dentro do teatro à Arte, em nome do Palco, do Ofício e do Qorpo Santo, Arde.

* Elisa Souto Bessa é professora do curso de Letras da Universidade do Amazonas

EM CARTAZ

"Hoje Sou Um; e Amanhã Outro" é peça de Qorpo Santo, com a Companhia Teatral A Rã Qi Ri. Somente hoje, às 21h, no Teatro

Figura 19: LEONG, Leyla. A Rã Qui Ri faz um Qorpo-Santo refinado. **A Crítica:** 17/08/1993.

A Rã Qui Ri faz um Qorpo Santo refinado

Leyla Leong

O nome do autor é estranho: Qorpo Santo. O local da apresentação (Casa de Luz), é meio difícil de encontrar. E para completar, o nome do grupo "A Rã que Ri" cria um clima ainda mais misterioso.

Mas vale a pena cruzar esses aparentes obstáculos para penetrar no projeto "Demônios de Qorpo Santo" através da peça "Hoje Sou Um; Amanhã Outro", em cartaz às sextas e sábados com sessões marcadas para as 20 horas em ponto.

"Hoje Sou Um; Amanhã Outro" faz parte de uma trilogia que inclui "Mateus e Mateusa" (apresentada ano passado) e "A Separação de Dois Esposos", escrita pelo dramaturgo gaúcho em 1866.

O texto de Qorpo Santo parece ter sido escrito hoje. É um texto político em que o público vai identificando os personagens do século passado com o noticiário dos jornais do dia.

Nereide Santiago dirige com segurança o espetáculo, e acrescenta detalhes refinados, com os quais "presenteia" o espectador, como as participações especiais do tenor José Humberto Vieira e do violinista Fernando M. Lima.

A abertura da peça é pesada e longa, mas não a ponto de cansar, mesmo porque o texto dos Ministros define o que a seguir se passará, e enquanto ele é dito, os atores fazem um



Fotos: Márcio Silva

belíssimo trabalho de mímica, e o Bufão, interpretado pelo estrepante Alende Sabá, consegue manter a ligação do público com o que se passa na arena.

Depois o espaço cênico eletriza-se com a incessante movimentação dos atores e o avanço do texto, que arranca gargalhadas do público em determinados momentos em um exercício de raciocínio rápido.

O espetáculo prima pela qualidade, e a exploração dos recursos cênicos é exuberante sem no entanto cair no excesso. Tudo é elaborado, do cenário à capacidade dramática dos atores, com uma concisão rara de se ver nas produções locais.

Como diz a diretora a respeito do espetáculo, o trabalho tenta "preservar a sintaxe do projeto, explorando cada vez mais a inventiva da encenação, o rigor na adaptação dos textos com olhos atentos à qualidade da representação e a contínua preparação dos atores(...)".

"Hoje Sou Um; Amanhã Outro" inquieta e seduz os que se atrevem a enfrentar a experiência de soltar os seus demônios ou, quem sabe, de vê-los soltos em cena.

A peça faz temporada na Casa de Luz durante o mês de agosto, sempre nos finais de semana. A Casa de Luz fica na rua Duque de Caxias 486-C. O espetáculo começa pontualmente, não sendo permitida a entrada com atraso.

A casa de Luz mantém um bar, onde é servida cerveja gelada e refrigerantes para temperar as discussões sobre o espetáculo, com um jazz baixinho de fundo musical.

Um excelente programa para quem quer "sair" de Manaus.

Elenco e equipe técnica da peça "Hoje Sou Um; Amanhã Outro" (acima); os atores Adilson Araújo (esq.) e Shamindra Nirav, durante ensaio da peça

Figura 20: GOMES, Osmar. Ator fica em segundo plano nas montagens. A Notícia/Blumenau: 14/07/1994.

Ator fica em segundo plano nas montagens

Grupos estão mais preocupados com a estética dos espetáculos inscritos no Festival Universitário de Blumenau



"Hoje Sou Um; E Amanhã Outro" foi levada ao palco pelo Cia. Teatral a Rã Qi Ri, do Amazonas

Osmar Gomes

Enviado especial



A imprensa Blumenau - impressionada pelos grupos participantes da mostra de concorrência do 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau (Fuib), que chega ao sétimo dia hoje, e a de uma preocupação com a estética da montagem sem uma mesma disposição criativa para consolidar o trabalho de ator. Há, a primeira vista, mais artes plásticas do que teatro em alguns trabalhos. O trabalho de ator, elemento fundamental, pois sem este de nada adiantam bom texto e boa textura concebida pela saudável pretensão, pouco instiga até o momento. Há a exceção no conjunto de interpretações da montagem "Hoje Sou Um; E Amanhã, Outro", baseada em texto do dramaturgo Oropo Santo e apresentada pela Companhia A Rã Qui Ri, terça-feira à noite.

A montagem dos amazonenses foi a melhor das vistas até ontem ao meio-dia. Ontem à noite, foi a vez de "Bar-Abbás", da Cia. Cênica do

Outro Milênio, vinculada à Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio). Com direção de Nereide Santiago, a trama da comédia de Oropo Santo discutiu das relações de poder através de metáforas alegóricas, gestuais e sonoras de forma bem elaborada. O conjunto de atores não perdeu as características originais do trabalho feito para palco de arena. Ao fundo do palco italiano do Teatro Carlos Gomes foram reservados lugares para espectadores.

Trabalho de ator, tanto corporal quanto verbal, pode ser visto em "Hoje Sou Um; E Amanhã, Outro", texto escrito em 1866. Simples e criativa, a reunião dos elementos cênicos causou o impacto necessário e agradável.

Já os catarinenses de "Pedreira das Almas", do Grupo de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), e "Porões da Liberdade", do Grupo Vestigius-Fundação Educacional de Brusque, decepcionaram.

"Pedreira das Almas", com direção de Nando Moraes, o mesmo encenador de "Prenome: Fausto" até passa pela goela por manter no cenário - embora pouco explorada pelos recursos da iluminação - e na sonor-

Pesquisadora defende uma visão holística para o teatro

Blumenau: O desafio dos anos 90, para a escritora e pesquisadora Maria Helena Kunher, que ontem deu a palestra "Tendências e Linhas da Dramaturgia Atual", como parte da programação do 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, é encerrar as modifica-

ções e trazer em si uma carga cultural enorme.

A consciência holística não se obtém sem a integração dos sentidos e Kunher já vê empregados nos espetáculos dos anos 90 textos visuais e auditivos como complementos da palavra. A consciência

é mais amplo", observou. O novo olhar não busca a separação das coisas de seu conjunto. "A visão não se detém pela análise. Não é mais só quebrar a quarta parede. Tem de fazer da consciência algo holístico, no sentido de unir o conjunto. A visão, que deve ser sinté-

tica, deve ser sintética, explicando

PROGRAMAÇÃO DE

16 horas no auditório do Centro Cultural de Curitiba: "O Pai Amarelo" (texto sobre teatro). Grupo: Teatro da Universidade de Curitiba. Duração: 1 hora, 12 horas, no grande teatro. "A Criação Titã" (montra de concorrentes). Autor: Projeto Casa Brasileira, da Universidade do Rio de Janeiro. Poes. Duração: 1h30min. 15 horas, no auditório da Fundação "Cast Dr. Blumenau" de Blumenau (palco sobre o rio). Autor: criação coletiva. (Grupo: Rocaço Poé. Duração: 40 minutos, 10h30min, em frente ao Teatro Fênix-Fome: Casa X" (montra paralela). Autor: Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Figura 21: FREIRE, Mário. A separação de dois esposos no Teatro Amazonas.
A Crítica: 27/08/1994.

‘A Separação de Dois Esposos’



Mário Freire

A Companhia Teatral A Rã Qi Ri dá por concluída a missão que, há dois anos, parecia impossível, a de montar uma trilogia com obras de Qorpo Santo. Coisa de doido, dada a má (ou boa) fama do dramaturgo gaúcho, sobre quem pesa ainda hoje um inexplicável silêncio nos palcos nacionais. “A Separação de Dois Esposos”, que a Cia apresenta hoje, às 19h, no Teatro Amazonas, conclui brilhantemente a tarefa.

Não é necessário que se tenha visto as duas montagens anteriores (“Mateus & Mateusa”, de 92, e “Hoje Sou Um; E Amanhã Outro”, de 93) para que se possa entender o novo espetáculo da Rã. Mas quem teve oportunidade de acompanhar as duas peças vai perceber, nesta última, uma evolução natural no trabalho da diretora Nereide Santiago: maior liberdade (se isso ainda é possível depois de “Hoje Sou Um...”) no tratamento dos temas propostos ou sugeridos por Qorpo Santo e na própria concepção do jogo dos atores em cena. Vai perceber, também, que “A Separação de Dois Esposos” é uma síntese não só dos trabalhos anteriores, mas da dramaturgia de Qorpo Santo segundo Nereide Santiago.

Como nas outras duas montagens, esta também tem o seu “ritual de abertura”, talvez uma forma encontrada pela diretora de preparar o público para o mergulho numa obra tão pouco convencional. Os três rituais têm em comum o fato de causarem, a princípio, um ligeiro mal-estar na platéia. O atual é menos penoso nas outras duas montagens, esta também tem o seu “ritual de abertura”, talvez uma forma encontrada pela diretora de preparar o público para o mergulho numa obra tão pouco convencional. Os três rituais têm em comum o fato de causarem, a princípio, um ligeiro mal-estar na platéia. O atual é menos penoso, principalmente porque é um texto independente do texto principal. Trata-se de “A Impossibilidade da Santificação ou A Santificação Transformada (ou Começos de Comédia)”. E, Qorpo Santo não dava moleza mesmo.

A passagem desse prólogo para a peça propriamente dita, não poderia ser mais prazerosa. Da geral azul e monótona passa-se a um conjunto colorido de luzes que faz a platéia suspirar aliviada. Ao mesmo tempo, tem a mágica entrada dos atores em cena. Eles chegam de onde menos se espera e da forma mais inusitada possível (qualquer palavra a mais, aqui, pode estragar o efeito-surpresa).

O cenário, espécie de carroça-gangorra-trapézio faz o relacionamento entre os dois esposos (interpretados por Olga dos Santos e Adilson Araújo) algo ainda mais nonsense e hilariante, cada um usando um ajudante para se expressar e como marionetes de circo.

Figura 22: BEÇA, Aníbal. Uma parceria qorporificada no palco. A Crítica: 31/01/1995.

Uma parceria qorporificada no palco

reperder. Não sei se pelo fato da proximidade de "A Separação de Dois Esposos", vista no domingo, no Teatro Amazonas, o fato é que para mim, elejo esta última, como a mais completa e azeitada encenação da trilogia.

Perfeta a adaptação cênica ao texto, seguindo uma unidade plástica de figurino e cenário, iniciada desde a primeira montagem.

Perfeitos também, o desempenho acrobático, a emissão de voz, de todos os atores. Ninguém rouba cena de ninguém. O que revela o pulso forte da direção, mas sem aquela tirania basbaque do diretor-ditador. O que há é uma interação de mão dupla. Uma simbiose na complicitade de cores-diretor.

Por aí se vê a importância do diretor como o organizador do ritual teatral. É sabido que os textos de Qorpo Santo, por não seguirem uma lógica, no sentido aristotélico, de Temporepauço, principal/melio/fim, acabam se tornando um entrave na vida do diretor. O enredo é fugido, sem amarração, rarefeito e, por vezes, inexistente. O que o aproxima mais da linguagem poética.

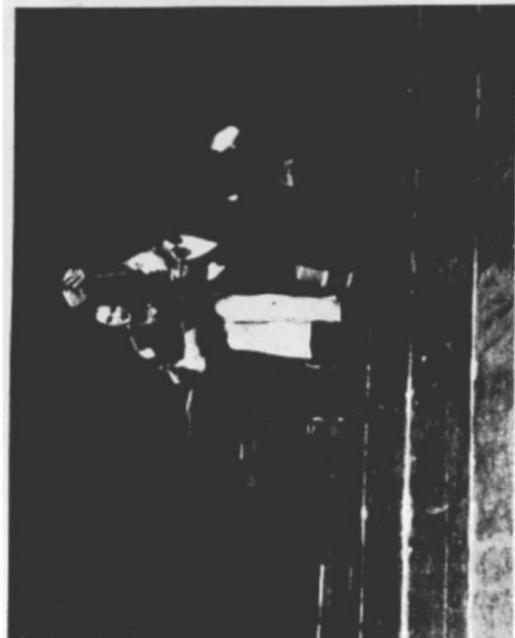
Dai sua afinidade com a obra dos também maudits Sousândrade e Oswald de Andrade. E não resisto à comparação: o que José Celso Martinez representou para o teatro de Oswald, acusado como incapaz de atravessar a ribalta, o que foi desmistificado com a encenação de "O Rei da Vela", assim,

Aníbal Beça *
Especialista para A CRÍTICA

A Companhia Teatral "A Rã Qi Ri", domingo passado, encerrou a temporada 94/95, do instigante texto "A Separação de Dois Esposos", do não menos instigante autor ou escritor, como prefere, José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo. Este gaúcho nasceu em 1829, na pequena Vila de Trunfo, que também se assinaava como Duque do Trunfo ou Campos Leão, e que à época se tornaria conhecido como "o bizarro reformador ortográfico e desditoso escritor do Sobradinho da Alfindega, em Porto Alegre. Mas não teria leitores, que se fizessem a sério".

As informações, aspeadas, me chegam via leitura da dissertação de mestrado FUC/SP, "Escritos Sobre um Qorpo" de Maria Valquíria Alves Marques, saída em livro agora, sob o selo da editora Annabume. Esta citação se fazia necessária, pela feliz coincidência, do livro e da montagem do texto de Qorpo Santo. Fato raro pela escassez de livros sobre esse autor e, não tão raro aqui pelos nossos palcos, devido à obstinada paixão de Nereide Santiago, diretora e transcritora das montagens "Mateus & Mateusa", "Hoje Sou Um; E Amanhã Outro", e "A Separação de Dois Esposos".

A todas as três, tive a oportunidade de assisti-las, sem me ar-



"A Separação de dois Esposos" em recente apresentação no festival de teatro em São Paulo

cência com a "Ensiolopdia ou seis meses de Huma Enfermidade" de Qorpo. Me socorrendo mais uma vez de Maria Valquíria Marques: "Se a teia escrita por Qorpo Santo aponta com seus fios os movimentos europeus de ruptura, em suas diversas fases (futurista, surrealista, dadaísta) e o modernismo brasileiro em sua face antropofágica de radicalização do primitivo nativo, ela também aponta uma ligação, seja com os autos de mistérios medievais ou com enciclopédias da Antiguidade".

Mesmo que essa leitura seja feita numa perspectiva diacrônica, procurando em seus escritos os traços de ligação com a modernidade e a tradição. O que me causa estranheza é que residu justamente aí, as críticas da montagem de "A Separação de Dois Esposos" em sua recente apresentação no festival de teatro em São Paulo.

Outro artifício inventivo usado na carpintaria cênica é a ligação de teatro de bonecos e de atores como bonecos.

Não sei se Nereide conhece a montagem de Alvaro Apocalypse, que montou "As Relações Naturais" com teatro de bonecos. Se não, transcrevo um depoimento

seu: "O sentido de tempo, de continuidade, inclusive do personagem em cena é um problema que você pode resolver muito bem com o teatro de bonecos, mas com atores, principalmente numa montagem tradicional, se torna muito difícil. Os personagens de Qorpo Santo somem no meio da peça. Eles se transformam em outros personagens sem explicação visível. Você não sabe quem está falando. Com bonecos você tem a capacidade de transformações, fazendo com que o aspecto físico e formal deduzido do texto seja uma coisa concreta. Já para o ator tradicional representar em cena, ponto por ponto, estas transformações é meio difícil. Duas outras situações cênicas se destacam pela inventividade e pelo insucesso: a cena do enforcamento-suicídio, em que o casal é levantado pelos pés como dois acrobatas de circo, e a do anel que se desprende um mosquito municipal de filó, usado como artifício de imaginação pelo marido. Isto é, o marido imagina a situação, como num sonho.

Por fim, restam-me duas curiosidades. O que levou uma diretora a se interessar pela obra de um escritor difícil de ser montado e ainda por cima maldito com uma aura azaga? Só por mera ilustração transcrevo: "Consta-nos (aqui o ouvido é testemunha) uma interpretação ligada ao nome de Qorpo Santo como sinônimo de insucesso de bilheteria, glansamento de cenários, atatos sísmicos entre elenco e produção, que confirmam a sua "aura" de maldito no meio teatral".

(Maria Valquíria Marques) A outra, prende-se ao extragante, surrealista e anagramatizado nome da companhia: "A Rã Qi Ri". Me atrevo a desvendá-lo com ranque e ris num arranço de riso. Melhorado que fazer um harraqum. E fazer teatro na provincia assim. Ou você faz ris e ri se mata de ris...

Aníbal Beça é poeta e compositor.

Figura 23: PONTES, Zecarlos. Separando os altos e baixos. **A Notícia/Blumenau:** 26/11/1994.

Crítica

Separando os altos e baixos

Zecarlos Pontes

A peça apresentada pelo grupo teatral manauara, A Rã Qi Ri, "A Separação de Dois Esposos" bem que poderia ser separada em dois espetáculos. Um, muito chato, só com o texto, que não vai a lugar nenhum, e outro com a coreografia, direção, iluminação e cenário, muito interessantes.

O espetáculo começa parecendo que será o máximo, mas vai cansando, cansando, com um texto enfadonho e os atores correndo, sem saber bem como fazer para deixar o público atento. E não conseguem. Também, pudera. É uma missão hercúlea.

A primeira cena passa porque ainda todos estão esperando alguma coisa. Aí começa o espetáculo. Os bonecos-personagens levantam o astral, que aumenta ainda mais cada vez que o público é chamado a intervir. Dá muito certo.

Os objetos utilizados no cenário, dão o tom burlesco que lembra os espetáculos mambembes. Também com resultado positivo.

Com uma direção solta



Os atores e o cenário foram o ponto forte do espetáculo que teve um texto sem muito a dizer

de Nereide Santiago, tudo pode neste espetáculo. Aí que está o ponto forte. Improvisos podem ser inseridos à vontade e os atores se aproveitam para brincar com esta possibilidade.

A participação do público é no ponto certo para que

não haja riscos e o retorno é compensador.

Seria um grande espetáculo se não houvesse a preocupação de dar uma linha ao texto. Nem precisava de lógica, bastava dizer o que estava acontecendo no momento e pronto. A estrutura

cênica é muito boa para se prender aos diálogos pouco convincentes.

É um bom espetáculo, que deve se ver bastante descansado, caso contrário é inevitável o cochilo na poltrona, principalmente nos pontos baixos da peça.

ANEXO B: Cartazes e Programas

Figura 24: Cartaz do espetáculo “Mateus e Mateusa” 1992.

OFICINA DE ARTE / A RÃ QUI RÍ
APRESENTA

DEMÔNIOS DE QORPO-SANTO

1829 - JOSÉ JOAQUIM DE CAMPOS LEÃO QORPO-SANTO - 1883

DIREÇÃO: NEREIDE SANTIAGO / ELenco: SHAMINDRA NIRAV, ADILSON ARAÚJO, OLGA DOS SANTOS, JULIANA BELOTA, MARIA MACIEL /
CENOGRÁFIA: NONATO TAVARES.

ESPAÇO CULTURAL
CASA DE LUZ

RUA DUGUE DE CAXIAS, 486 - EM FRENTE AO ANTIGO PRÉDIO IPASEA

TODAS AS SEXTAS
DE OUTUBRO/NOVEMBRO
ÀS 21:00 HS.



Figura 25: Programa do espetáculo "Mateus e Mateusa"

DEMÔNIOS DE CORPO-SANTO

Com este projeto, o grupo tem como objetivo dar continuidade à pesquisa iniciada por alguns de seus participantes sobre o teatro de CORPO-SANTO. Essas pessoas, integrantes do antigo Grupo de Teatro da Aliança Francesa, empreenderam um estudo sobre o autor que resultou na montagem da peça AS RELAÇÕES NATURAIS, no Ano de 1976.

O autor gaúcho, marginalizado em sua época. (1829/1883), escapou à literatura afinada com o gosto do Império, o que, seguramente, contribuiu para o seu desconhecimento por um século. Com efeito, representado pela primeira vez em 1966, no Clube de Cultura de Porto Alegre, com direção de Antonio Carlos de Sena, em seqüência a estudos realizados no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a partir da orientação de Guilhermino César, suas peças MATEUS e MATEUSA, EU SOU VIDA; EU NÃO SOU MORTE, foram levadas ao Rio de Janeiro em 1968.

Como a quase totalidade dos textos do dramaturgo, estes últimos datam de 1866.

O projeto inclui a peça MATEUS E MATEUSA, bem como uma colagem de HOJE SOU UM; E AMANHÃ OUTRO e A SEPARAÇÃO DE DOIS ESPOSOS, devendo ser explorada a originalidade da linguagem do autor que antecede, por algumas décadas, o Teatro do Absurdo de Jarry e Ionesco.

ELENCO

Shamindra Nirav - Mateus
Adilson Araújo - Mateusa
Olga dos Santos - Pedra
Juliana Belota - Catarina
Maria Maciel - Silvestra

FICHA TÉCNICA

Cenografia: Nonato Tavares
Produção Executiva: Nonato Tavares / Juliana Belota

Tema das Filhas: Lincoln Campos
Flauta Transversal: Irlanda Rodrigues
Violino: Fernando M. Lima
Fotografia: George Cúrcio
Direção: Nerelde Santiago
Iluminação: Marcelo Melo

AGRADECIMENTOS

Ana Lúcia Nascente Abrahim
Mauri Marques - X Informática
Jane Damlian - Lileana Franco de Sá
Cleonor - Douglas - Raunel - Fied
Adalberto Holanda - Cibele Gomes
Mara - Batata - Bob - Joselito Lindoso
Grupo de Câmara Opus 3

APOIO CULTURAL

Fundação Teatro Amazonas
Espaço Comunicação
Fila Luz
Universidade do Amazonas

ESPAÇO CULTURAL CASA DE LUZ

RUA DUQUE DE CAXIAS, 486
EM FRENTE AO ANTIGO PRÉDIO IPASEA
TODAS AS SEXTAS DE OUTUBRO E
NOVEMBRO, AS 21:00 HORAS

OFICINA DE ARTE - NÚCLEO DE PESQUISA TEATRAL

QUAL A SUA OPINIÃO SOBRE O ESPETÁCULO QUE ACABOU DE ASSISTIR?

QUAL A SUA AVALIAÇÃO?

Espetáculo: Excelente Bom Regular Ruim Péssimo

VOÇÊ QUER SE IDENTIFICAR E SE INSCREVER EM NOSSO CADASTRO DE ESPECTADORES?

Nome: _____

Endereço: _____

Idade: _____ Sexo: _____ Profissão: _____

Figura 26: Cartaz do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, 1993.



Figura 27: Programa do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, 1993.

ELENCO

Daniel Mazzaro - Rei
Olga dos Santos - Rainha
Adilson Araújo - Ministro/Oficial
Paula Andrade - Dama/Manipula Ministro
Gorete Lima - Dama/Manipula Rei
Augusto Marinho - Guarda/Oficial
Alende Sabá - Bufão

Participação especial do tenor José Humberto Vieira e do violinista Fernando. M. Lima.

FICHA TÉCNICA

Cenografia - Nonato Tavares
Assistente - Paula Andrade
Sonoplastia - Nereide Santiago
Iluminação - Tenório Cavalcante

Iluminação - Chico Cardoso
Nonato Tavares - Alende Sabá
Fotografia - George Curcio
Adaptação do Texto: Lileana Franco de Sá
Nereide Santiago
Assistente de Direção - Cleonor Cabral
Direção Geral: Nereide Santiago

AGRADECIMENTOS

Ana Lúcia Nascente Abraham / Jane Damian /
Alfredo Loureiro / João Moss / Diogenes dos
Santos (Batata) / José Dibu / Lúcia Almeida
Neves / Maristela

APOIO CULTURAL

Centro de Artes - UA / Espaço Comunicação / Fila
Luz / Extincendio / Hidra Instalações Ltda. /
Mondaine / EMAMTUR.

NÚCLEO TEATRAL A RÁ QUI RI
APRESENTA O PROJETO



DEMÔNIOS DE QORPO-SANTO
COM O ESPETÁCULO

HOJE SOU UM; E AMANHÃ OUTRO.

**SEXTAS E SÁBADOS — AGOSTO E SETEMBRO,
ÀS 20:00 HORAS, NO
ESPAÇO CULTURAL CASA DE LUZ.**
Rua Duque de Caxias, 486-C - Tel.: 234-0769

ATENÇÃO
O espetáculo inicia pontualmente, não sendo permitida a entrada com atraso.

Figura 28: Cartaz do espetáculo "A separação de dois esposos", 1994

UNIVERSIDADE DO AMAZONAS **CENTRO DE ARTES**

Apresenta



COMPANHIA TEATRAL A RÃ QI RI



Com o Espetáculo
"A SEPARAÇÃO DE DOIS ESPOSOS"
DE QORPO SANTO

LOCAL: _____

DATA: _____ HORA: _____

APOIO CULTURAL

FUNDAÇÃO TEATRO AMAZONAS, ESTALEIRO RIO NEGRO, ESTACIONAMENTO MANAUS PARK,
 ITAPEMIRIM CARGAS, SEBRAE-AM, OANA PUBLICIDADE.

Impressão: IJUA

ANEXO C: Iconografia do Projeto Demônios de Qorpo-Santo**Figura 29:** Cena do espetáculo: “Mateus e Mateusa”, diálogo entre o casal de 80 anos Mateus e Mateusa.

Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Figura 30: Cena do espetáculo: “Mateus e Mateusa”, diálogo entre as filhas e Mateus.

Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Figura 31: Cena do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, jogo na torre-trono entre o Rei e a Rainha no chão as damas.



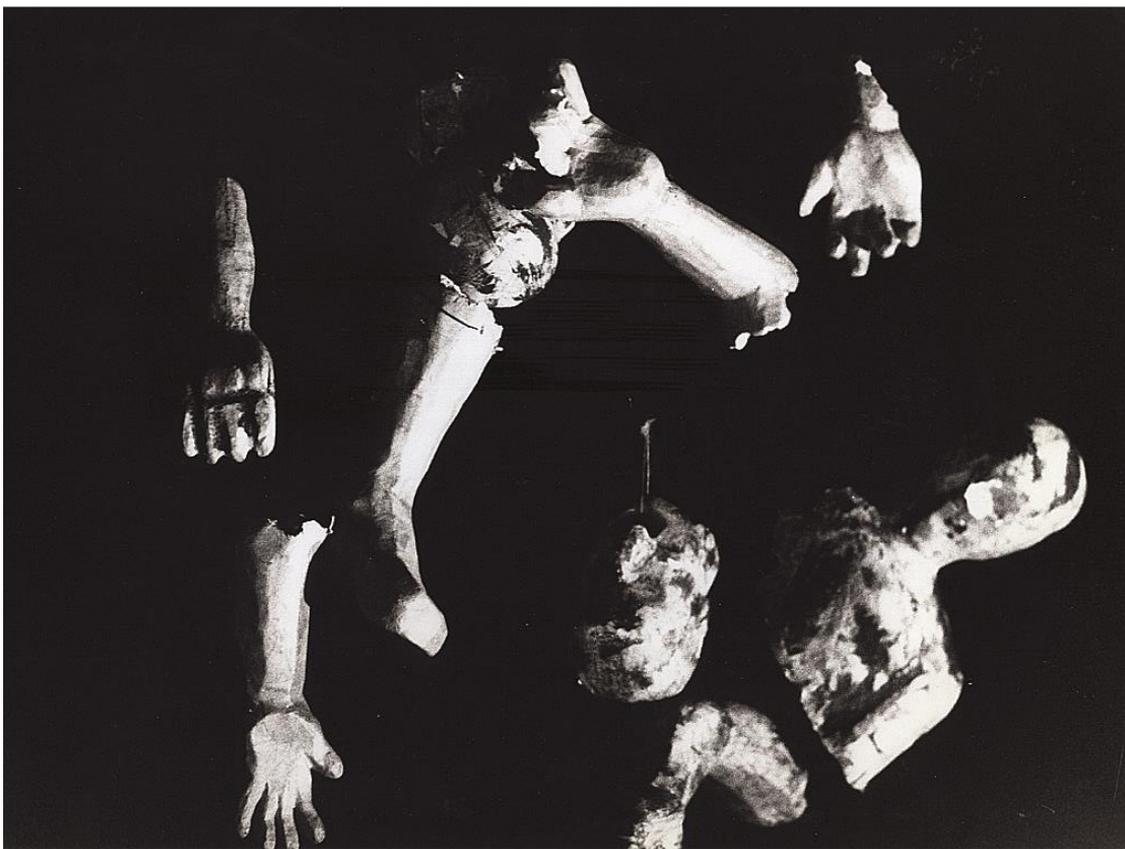
Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Figura 32: Cena do espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”, jogo na torre-trono onde o Bobo assume o papel do Rei.



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Figura 33: Espetáculo “Hoje sou um; e amanhã outro”. De uma caixa suspensa, partes de membros humano caíam sobre a plateia.



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Figura 34: Cena do prólogo do espetáculo: “A separação de dois esposos”



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

Figura 35: Cena do espetáculo: “A separação de dois esposos”, preparação para cena final do enforcamento



Fonte: Acervo da Companhia Teatral A Rã Qi Ri

ANEXO D: Textos das Comédias encenadas**MATEUS E MATEUSA**

Qorpo-Santo

Personagens

Mateus, velho de 80 anos

Mateusa, velha de 80 anos

Catarina	}	filhas
Pêdra		
Silvestra		

Barriôs, criado

ATO PRIMEIRO**Cena Primeira**

MATEUS (*caminhando em roda da casa; e Mateusa assentada em uma cadeira*) – Que estão fazendo as meninas, que ainda as não vi hoje?!

MATEUSA (*balançando-se*) – E o Sr. Que se importa, Sr. Velho Mateus, com as suas filhas?

MATEUS (*voltando-se para esta*) – Ora é boa esta! A Sra. Sempre foi, é, e será uma (*atirando com a perna*) – não só impertinente, como atrevida!

MATEUSA – Ora, veja lá, Sr. Torto (*levantando-se*), se estamos no tempo em que o Sr. A seu belo prazer me insultava! Agora eu tenho filhos que me hão de vingar

MATEUS (*abraçando-a*) – Não; não, minha querida Mateusa; tu bem sabes que isso não passa de impertinências dos 80. Tem paciência. Vai me aturando, que te hei de deixar minha universal herdeira (*atirando com uma perna*) do reumatismo que o demo do teu Avô torto meteu-me nesta perna! (*atirando com um braço*) das inchações que todas as primaveras arrebetam nestes braços! (*abrindo a camisa*) das chagas que tua mãe com seus lábios de vênus imprimiu-me neste peito! E finalmente (*arrancando a cabeleira*): da calvície que tu me pegaste, arrancando-me ora os cabelos brancos, ora os pretos, conforme as mulheres com quem eu falava! Se elas (*virando-se para o público*) os tinham pretos, assim que a sujeitinha podia, arrancava-me os brancos, sob o frívolo pretexto de que me namoravam! Se elas os tinham brancos, fazia-me o mesmo, sob ainda o frivolíssimo pretexto de que eu as namorava (*batendo com as mãos, e caminhando*). E assim é; e assim é, - que calvo! calvo, calvo, calvo, calvo, calvo (*algum tanto cantando*) calvô... calvô... calvô... ô...ô...ô!...

MATEUSA (*pondo as mãos na cabeça*) – Meu Deus! Que homem mais mentiroso! Céus! Quem diria que ainda aos 80 este judeu-errante havia de proceder como aos quinze, quando roubava frutas do Pai!

MATEUS (*com fala e voz muito rouquenha*) – Ora, Sra.! Ora, Sra.! Quem, quem lhe disse essa asneira?! (*Profere estas palavras querendo andar e quase sem poder. É este o todo do velho em todos os seus discursos.*)

MATEUSA (*empurrando-o*) – Então para que fala de mim a todas as moças que aqui vêm, Sr., chino?! Para quê, hem? Se o Sr. não fosse mais namorador que um macaco preso a um cepo, certamente não diria – que sou velha, feia e magra! Que sou doente de asma; que tenho uma perna mais curta que a outra; que... que... finalmente, que já (*voltando-se com expressão de terror*) não lhe sirvo para os seus fins de (*pondo a mão em um olho*) de... O Sr. bem sabe! (*esfregando com as costas da mão o outro [olho] com voz de quem chora*). Sim, se eu não fosse desde a minha mais tenra idade um espelho, tipo, ou sombra de vergonha e de acanhamento, eu diria (*virando-se para o público*): Já não quer dormir comigo! Feio! (*saindo da sala*) mau! velho! rabugento! Tãobém não te quero mais, fedorento!

MATEUS – Mas (*voltando-se para o fundo*), e as meninas, onde estão!? Onde? Onde? (*Puxa a cabeleira.*) Pêdra! Catarina! Silvestra! (*Escuta um pouco.*) Nenhuma aparece! Cruéis! Fariam o mesmo que a Mãe!? Fugiriam de mim!? Coitado! Pobre de quem é velho! As mulheres fogem, e as filhas desaparecem!

Cena Segunda

PÊDRA (*entrando*) – O que é, Papaizinho? O que é que quer? O que tem? Sucedeu-lhe alguma cousa? Não? (*Pegando-lhe no braço.*)

MATEUS (*como acordando-se de um sonho.*) – Hem? (*Esfregando os olhos.*) Hem? O que é? Que é? Chegou alguém? Eu estava, aqui estava.

PÊDRA – Que tem, meu Pai? MATEUS (*assoando-se sem tocar no nariz, e olhando*) – Vejam o que é ser velho! Menina, menina, já que estás aqui, dá-me um lenço; anda (*pegando nos braços da filha*), anda, minha queridinha; vê um lenço para o vosso velho paizinho! Sim; sim; vai; vai; anda. (*Fazendo-a caminhar.*)

PÊDRA (*voltando-se*) – Também este meu Pai cada vez fica mais porco! Por isso é que a minha mãe já enjoou ele tanto, que nem o pode ver! (*Saindo.*) Eu já vou buscar! Espere um minuto (*com as mãos, fazendo-o parar*), já venho, Papai! Já venho, e vou buscar-lhe um dos mais lindos (*com ar gracioso*) que encontrar em meu guarda-roupa, ouviu, Papai? Ouviu?

MATEUS – Sim, sim; já ouvi. Tu sempre foste o encanto dos meus olhos; o sonho de todos os meus momentos... (*Entra outra.*) Esta menina (*voltado para o povo*) é os encantos da imaginação desta cabeça (*batendo com as mãos, uma de cada lado da cabeça*) e objeto que ao ver, me enche (*apalpando o coração*) este coração de alegria!

CATARINA – E eu, Papai? E eu, então não mereço alguma?!

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

(*Entra Silvestra, aos pulinhos, e Pêdra, fazendo passos de dança.*)

SILVESTRA – Papaizinho do meu coração! (*abraçando-o pelas pernas.*) Você é o meu tudo! Olhe, Papaizinho: eu sonhei que o Sr. queria um lenço, e corri! Tomei este que a mana Catarina lhe trazia, e lhe trouxe!

MATEUS – Quanto sou feliz! (*Pega o lenço e enxuga os olhos.*)

CATARINA (*à parte, e com expressão de dor*) – Ele disse que a outra era simpática; e de mim nem ao menos diz que sou formosa. Sempre é velho: não sabe agradar a todos!

PÊDRA – Papai! Eu não fui portadora do que me pediu, porque a Silvestra é muito velhaca, e muito ligeira! Assim que me viu com o lenço na mão, tomou-m'o, e correu para trazer-lhe primeiro que eu!

SILVESTRA – É porque eu quero (*dando com a mão na irmã*) mais bem ao Papai do que Você; aí está!

PÊDRA – Pois não! Não vê que a Sra. já pesou os graus de amor que em meu coração eu consagro a meu Pai...

SILVESTRA – Não preciso pesar! Olhe: no seu coração existe certa força ou quantidade de amor consagrado (*afagando com as mãos*) ao papaizinho! E em mim, todo o meu coração é puro amor a ele tributado!

PÊDRA – Vejam só (*com aspecto impertinente, desgostoso; rosto franzido, pondo a cabeça de um lado, etc.*) como é retórica! Não pensei que a Sra. estivesse tão adiantada! Não estudou; não se preparou hoje tãoobém em seus velhos alfarrábios de filosofia!? Se não se preparou, para outra vez prepare-se, e veja se ganha mais um afeto do papai!

CATARINA (*acomodando-as*) – Meninas! (*pegando no braço de uma e de outra*) acomodem-se; vocês parecem nenês!

MATEUS – Meus anjos (*tãobém querendo acomodá-las*). Minhas santas; minhas virgens... não quero que briguem, porque isso me desgosta. Sabem que já sou velho e que os velhos são sempre mais sensíveis que os moços... Quero vê-las contentes; contentezinhas; ao contrário fico triste.

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

(*As filhas cantam:*)

Nós somos três anjinhos;

E quatro éramos nós,

Que do céu descemos;

E o amor procuremos:

- Mataremos ao algoz

Destes dois nossos paizinhos!
 Sempre fomos bem tratadas
 Quer deste, quer daquela:
 Não queremos que a maldade,
 Para nossa felicidade,
 Maltrate a ele ou a ela...
 Mataremos tresloucadas!
 Não somos só anjos
 Que assim pensamos;
 Que assim praticamos;
 Tãobém são os arcanjos!
 De principados – exércitos
 Temos também de virtudes!
 De tronos! Não mudes,
 Papai! Vivam as ordens!
 - Para debelarmos facínoras!
 - Para triunfarem direitos,
 - As armas temos nos peitos!
 - A força de milhões d'espíritos!

(Terminado o canto, abraçarão todas o Pai, e este a elas, banhados todos na maior efusão de júbilo.)

PÊDRA *(para o pai)* – Agora, Papai, vamos coser, bordar, fiar; fazer renda. *(Para as irmãs:)* Vamos, Meninas; a Mamãe já há de Ter a nossa tarefa pronta para nos dar trabalho!

CATARINA- Ainda é cedo; eu não ouvi dar oito horas; e o nosso trabalho sempre principia às nove.

SILVESTRA – Eu não sei o que fazer hoje: se bordar, se fiar, ou se crivar!

PÊDRA – Por bem de Deus, você nunca sabe o que há de fazer!

SILVESTRA *(olhando-a com certo ar de indiferença)* – Se te parece, minha querida Maninha, chama-me de preguiçosa!

PÊDRA – Não; isso eu não digo, porque a Sra. deu as mais deslumbrantes provas de que há de vir a ser lá... *(elevando a mão)* para o futuro uma moça das mais trabalhadoras que eu conheço! E ainda hoje disse deu segurança no jardim do quintal, em que não ficava flor que não fosse pela Sra. cultivada!

SILVESTRA – Inda bem que a Sra. sabe, e faz-me o obséquo de dizer! E se eu o não fora ainda, não era de admirar; pois não conto mais de nove a dez anos de idade.

MATEUS *(voltando-se para Silvestra)* – Pois a Sra. esteve no quintal?

SILVESTRA – Pois então, Papai; eu não havia de ir cortar, arrancar todas as ervas perniciosas, que crescendo destroem as plantas, as flores preciosas?

MATEUS (*com muita alegria, pegando a filha*) – Filha! Filha minha! Vem a meus braços! (*Abraça-a e beija-a muitas vezes.*) Fazes, minha muito amada Silvestra, o que Deus faz aos Governos! O que os bons Governos fazem aos Governados! Prendem; castigam; melhoram; ou inutilizam os maus – para que não ofendam, nem prejudiquem os bons! E vocês (*para as outras*), o que faziam, durante o tempo em que minha inteligente Silvestra procedia com tanto acerto, praticando uma tão meritória ação e digna dos maiores elogios?

PÊDRA E CATARINA (*quase ao mesmo tempo*) – Eu regava as plantas e flores, com a mais fresca e cristalina água, a fim de que crescessem e desabrochassem – perfeitas e puras! (*Isto disse Catarina*)

PÊDRA - Eu, Papai, mudava algumas e plantava outras.

MATEUS – Já vejo que todas trabalharam muito! Hei de fazer a cada uma das Sras. O mais lindo presente! (*Movendo a cabeça – inclinando-a.*) Isto é, quando eu sair à rua! Pois bem sabem que eu aqui não tenho com que lhes presentear.

PÊDRA – Eu quero... quero: o que há de ser? (*Levantando algum tanto a cabeça.*) Uma boneca de cera, do tamanho da (*apontando*) Silvestra! E toda vestida de seda, ouviu, Papai? Com brincos, adereço... O Sr. sabe como se vestem as moças que se casam; assim é que eu quero! Não se esqueça; não se esqueça de comprar e me trazer assim. Olhe (*batendo-lhe a mão no braço*), se na loja do Pacífico não tiver, tem na do Leite, na do Rodolfo, ou do Paradedá.

SILVESTRA – Eu me contento com menos! Quero um vestido de seda, lavrada a barra, e as mangas a fio de ouro; com blonds, e tudo o mais que se usar, do mesmo fio, ou daquilo que for mais moderno.

MATEUS (*para Silvestra*) – Contentas-te só com isso? Não queres sapatos de seda, botinhas de veludo também bordadas de ouro, ou enfeite fino para a cabeça?

SILVESTRA – Não, Papai; basta o vestido; o mais tudo eu tenho muito bom, e em estado de poder servir com o lindo vestido que lhe peço. Sempre gostei da economia; e sempre aborreci a prodigalidade!

MATEUS – Estimo muito; é o mais fiel retrato da moral do velho Mateus! (*Para Catarina*): E a Sra., que está tão calada! Então, não pede nada?

CATARINA - As manas já pediram tanto, que eu não sei o que lhe hei de pedir; parece que tudo há de custar tanto dinheiro, que se o Sr. não tivesse ainda há pouco tirado a sorte grande na loteria do Rio de Janeiro, eu acreditaria – que teria de vender a cabeleira, para satisfazer tantos pedidos!

MATEUS – Não; não, menina! O que elas pedem custa pouco comparativamente aos meus e vossos rendimentos. Diga, diga: o que mais estimará que eu lhe traga, para comprar e trazer-lhe?!

CATARINA – Pois bem; em vou dizer-lhe: mas V. Mercê não se há de zangar.

MATEUS – Não; não; peça o que quiser, que eu com muito prazer lhe trago!

CATARINA – Pois então, visto que tem gosto em me fazer um presente... Até se eu não tivesse de ir a um batizado à casa da minha amiga e comadre D. Leocádia

das Neves Navarro e Souto, eu não diria o que mais preciso, e quero que me dê... É um ramalhete das mais delicadas flores que se costumavam vender nas lojas das modistas francesas e alemãs.

MATEUS – E levou tanto tempo para pedir uma cousa de tão pouco valor!?

CATARINA – Não é de muito pequeno valor! O que eu quero é de uns muito mimosos, cujo preço sobe a dez ou doze mil-réis!

MATEUS – Pois então, isso é muito barato! Mas como é o que me pede, fique certa que há de ser servida, tanto mais que tem a intenção de se apresentar com ele em um baile, batizado, ou não sei que festa!

CATARINA – É quanto basta; e com ele ficarei muito contente!

MATEUSA (*entra rengueando, revirando os olhos, e fazendo mil trejeitos; as filhas que a observam dizem umas para as outras*) – *Aí vem a Mamãe!* – (*Quase em segredo, rapidamente:*) Olhem a Mamãe! Vamos! Vamos! Já são nove horas! (*Para o pai:*) Papai! Não se esqueça das nossas encomendas, como nós não nos esquecemos d'orar a Deus para que prolongue seus dias; e que estes sejam felizes! Até logo à hora do jantar (*e fazendo uma profunda cortesia, depois de lhes beijarem a mão, pegando nas saias dos vestidos*), que é quando poderemos ter o inexprimível prazer de passar alguns preciosos momentos em sua estimável companhia.

Cena Terceira

MATEUSA (*aproximando-se às filhas*) – Vão meninas, vão fazer a sua costura! Está tudo marchando! Cada uma das Sras. Tem na sua almofada o pano, a linha, a agulha; e tudo o mais que é necessário para trabalhar até às 2 da tarde. O que é de abordar para a Pêdra, está desenhado a lápis; os picados para a Catarina, estão alinhavados; e a costura lisa, a camisa deste velho feio (*batendo no ombro do marido*) está começada. Tenham cuidado: façam tudo muito bem feitinho.

CATARINA, PÊDRA E SILVESTRA – Como sabe, somos obedientes filhas; deve por isso contar que assim havemos de fazer. (*Saem.*)

MATEUSA (*para o marido, batendo-lhe no ombro*) – Já sei que está repassado de prazer! Esteve com suas queridas filhinhas mais de duas horas! E eu lá, sofrendo as maiores saudades!

MATEUS – É verdade, minha querida Mateusa (*batendo-lhe também no ombro*), mas, antes de te dizer o que pretendia, confessa-me: Por que não quiseste tu o teu nome de batismo, que te foi posto por teus falecidos Pais?

MATEUSA – Porque achei muito feio o nome Jônatas que me puseram; e então preferi o de Mateusa, que bem casa com o teu!

MATEUS – Sempre és mulher! E não sei o que me pareces depois que ficaste velha e rabugenta!

MATEUSA (*recuando um pouco*) – És bem atrevido! De repente, e quando não esperares, hei de tomar a mais justa vingança das grosserias, das duras afrontas com que costumavas insultar-me!

MATEUS (*aproximando-se e ela recuando*)

MATEUSA – Não se chegue para mim (*pondo as mãos na cintura e arregaçando os punhos*) que eu não sou mais sua! Não o quero mais! Já tenho outro com quem pretendo viver mais felizes dias!

MATEUS (*correndo a abraçá-la apressadamente*) – Minha queridinha; minha velhinha! Minha companheirinha de mais de 50 anos (*agarrando-a*), por quem és, não fujas de mim, do vosso velhinho! E as nossas queridas filhinhas! Que seriam delas, se nós nos separássemos; se tu buscasses, depois de velha e feia, outro marido, ainda que moço e bonito! Que seria de mim? Que seria de ti? Não! Não! Tu jamais me deixarás. (*Tanto se abraçam; agarram; pegam, beijam-se, que cai um por cima do outro.*) Ai! Que quase quebrei uma perna! Esta velha é o diabo! Sempre mostra que é velha e renga! (*Querem erguer-se sem poder.*) Isto é o diabo!...

MATEUSA (*levantando-se, querendo fazê-lo apressadamente e sem poder, cobrindo as pernas que, com o tombo, ficaram algum tanto descobertas*) – É isto, este velho! Pois não querem ver só a cara dele? Parece-me o diabo em figura humana! Estou tonta. Nunca mais, nunca mais hei de aturar este carneiro velho, e já sem guampas! (*Ambos levantaram-se muito devagar; a muito custo; e sempre praguejando um contra o outro. Mateusa, fazendo menção ou dando no ar ora com uma, ora com outra mão.*) Hei de ir-me embora; hei de ir; hei de ir!

MATEUS – Não há de ir; não há de ir; não há de ir porque eu não quero que vá! Você é minha mulher; e pelas leis tanto civis como canônicas, tem obrigação de me amar e de me aturar; de comigo viver, até eu me aborrecer! (*Bate com um pé.*) Há de! Há de! Há de!

MATEUSA – Não hei de! Não hei de! Não hei de! Quem sabe se eu sou sua escrava!? É muito gracioso, e até atrevido! querer cercear a minha liberdade! E ainda me fala em Leis da Igreja e civis, como se alguém fizesse caso de papéis borrados! Quem é que se importa hoje com Leis (*atirando-lhe com o 'Código Criminal'*), Sr. banana! Bem mostra que é filho dum lavrador de Viana! Pegue lá o Código Criminal, - traste velho em que os Doutores cospem e escarram todos os dias, como se fosse uma nojenta escarradeira!

MATEUS (*espremendo-se todo, abaixa-se levanta o livro e diz à mulher*) – Obrigado pelo presente: adivinhou ser cousa de que eu muito necessitava! (*Mete-o na algibeira. À parte.*) Ao menos servirá para algumas vezes servir-me de suas folhas, uma em cada dia que estas tripas (*pondo a mão na barriga*) me revelarem a necessidade de ir à latrina.

MATEUSA – Ah! já sabe que isso não vale cousa alguma; e principalmente para as Autoridades – para que tem dinheiro! Estimo muito; muito; e muito! (*Pega em um outro – a 'Constituição do Império' e atira-lhe na cara.*)

MATEUS (*gritando*) – Ai! cuidado quando atirar, Sra. D. Mateusa! Não continuo a aceitar seus presentes, se com eles me quiser quebrar o nariz! (*Apalpa este, e diz.*) Não partiu, não quebrou, não entortou! (*E como o nariz tem parte de cera, fica com ele assaz torto. Ainda não acaba de endireitá-lo, Mateusa atira-lhe com outro de 'História Sagrada', que lhe bate numa orelha postiça, e que por isso com a pancada cai; dizendo-lhe.*) Eis o terceiro e último que lhe dou para... os fins que o Sr. quiser aplicar!

MATEUS (*ao sentir a pancada, grita*) – Ai que fiquei sem orelha! Ai! Ai! Ai! Onde cairia? (*Atirando os livros na velha e com raiva.*) Por mais que recomendasse a

esta endemoninhada que não queria presentes caros, este demônio havia de quebrar-me o nariz e pôr-me fora uma orelha! Ó Mateusa do diabo! Com quê, partes desta casa sem eu ir amanhã ao baile mascarado, visitar as Pavoas!? e...

MATEUSA (*batendo o pé*) – Cachorro! Ainda me fala em pavoas, e em baile mascarado!? Traste! Ordinário! Já... rua, seu maroto!

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.*)

CATARINA, PÊDRA E SILVESTRA (*aparecendo na porta dos fundos; umas para as outras*) – Vai lá! (*Empurrando. Outra:*) Vai tu apartar! (*Outra:*) Eu, não; quando eles estão assim, eu tenho medo, porque sou pequenina!

MATEUS – Ai! eu caio! Quem me acode! Perdi o queixo!

MATEUSA (*gritando e correndo*) – Ai! eu esfolei um braço, mas deixo-lhe a cadeira enfiada na cabeça! (*Quer assim fazer e fugir, mas Mateus atira-lhe a cadeira às pernas; ela tropeça e cai; ele vai acudi-la; quer correr; as filhas convidam-se a fugir; ele cai aos pés da velha.*)

BARRIÔS (*o criado*) - Eis, Srs., as consequências funestas que aos administrados ou como tais considerados, traz o desrespeito das Autoridades aos direitos destes; e com tal proceder aos seus próprios direitos: - A descrença das mais sábias instituições, em vez de só a terem nesta ou naquela autoridade que as não cumpre, nem faz cumprir! – A luta do mais forte contra o mais fraco! Finalmente, - a destruição em vez da edificação! O regresso, em vez do progresso!

FIM DA COMÉDIA

Porto Alegre, maio, 12 de 1866. Beco do Rosário, sobrado de 3 janelas, nº 21. Pelo rio-grandense, José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo; aos 37 anos de idade.

HOJE SOU UM; E AMANHÃ OUTRO

Qorpo-Santo

PERSONAGENS

Dourado, rei de...
 Eleutério, seu Ministro,
 Matildes, a rainha
 Fernando e Carlos, guardas
 Eulália e Tibúrcia, damas do Paço
 4 Oficiais
 Criado
 Soldado da Guarda Imperial

ATO PRIMEIRO

Cena Primeira

O REI - (*para o Ministro*) Já deste as providências que te recomendei ontem sobre os indigitados para a nova conspiração que contra mim se forja!?

MINISTRO - Não me foi possível, Senhor, pôr em práticas vossas ordens.

O REI - Ludibrias das ordens de teu Rei? Não sabes que te posso punir, com uma demissão, com baixa das honras, e até com a prisão!?

MINISTRO - Se eu referir a V. M. as razões ponderosas que tive para assim proceder, estou certo, e mais que certo que V. M. não hesitará em perdoar-me essa que julga uma grave falta; mas em verdade não passa de ilusão em V. M.

O REI - Ilusão! Quando deixas de cumprir ordens minhas?

MINISTRO - Pois bem, já que V.M. o ignora, eu lhe vou cientificar das cousas, que me obrigaram a assim proceder.

O REI - Pois bem: refere-as; e muito estimarei que me convençam e persuadam de que assim devemos proceder.

MINISTRO - Primeiramente, saiba V. M. de uma grande descoberta no Império do Brasil, e que se tem espalhado por todo o mundo cristão, e mesmo não cristão! Direi mesmo por todos os entes da espécie humana!

O REI (*muito admirado*) Oh! Dizei; falai! Que descobriram - é erro!?

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! Pelo procedimento do Povo, e desses a quem V. M. chama conspiradores persuadi-me do que acabo de ponderar a V.M. 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. Vemos por exemplo um indivíduo colocado no cargo de

presidente de uma Província; velho, carregado de serviços; com títulos, dignidades; e mesmo exercendo outros empregos de alta importância ter medo, Senhor: não poder abrir a boca diante de um homem considerado talvez pelo Povo, sem um emprego pessoal, sem mulher, talvez mesmo sem o necessário para todas as suas despesas, finalmente um corpo habitado por uma alma. Que quer dizer isto, Senhor? Que esse sobrecarregado de cargo e dignidades humanas é zero perante este protegido ou bafejado das dignas leis Divinas. Eu, pois, ontem estava tão acima de Vossa Majestade, porque sentia em mim o dever de cumprir uma missão Divina, que me era impossível cumprir ordens humanas. Podeis fazer agora o que quiserdes!

O REI - Estou pasmo - com a revelação que acabo de ouvir. Se isto se verifica, estou perdido!

MINISTRO - Não temais, Senhor... Todo o Povo vos ama, e a Nação vos estima; mas desejo que aprendais a conhecer-vos, e aos outros homens. E o que é o corpo e a alma de um ente qualquer da espécie humana: isto é, que os corpos são verdadeiramente habitações daquelas almas que a Deus apraz fazer habitá-los, e que por isso mesmo todos são iguais perante Deus!

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, roubando-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.

(Fechou, depois de haver lido em voz alta; chama um criado; e manda por no correio – para seguir com toda a brevidade, recomendando.)

ATO SEGUNDO

A RAINHA E SUAS DAMAS - (*entrando*) Não é esta, Senhor (*para o Rei*) a primeira vez que sabendo haverdes querido encadear ou condenar à morte homens a quem julgo inocentes, venho perante vós impetrar o seu perdão! Chegou ao meu conhecimento que desconfiastes da fidelidade de vossos maiores e mais sábios Amigos, Henrique e Gil Gonzaga! É por estes sábios vassallos, e que tantas vezes têm ocupado os mais importantes cargos do Estado, que vos venho pedir; é a liberdade, ou não perseguição de suas pessoas que desejo!

O REI - Bem conheço, Senhora, o interesse que tomais em tudo quanto diz respeito à minha, à vossa e à felicidade do Estado que por herança ou Vontade

Divina - governo: ora com sábios conselhos; ora com vossas felizes lembranças; ora com as mais justas – vossas reflexões! Estais portanto servida, Senhora, em vosso pedido; mesmo que o não fizésseis, a conversação que acabo de ter com um dos vossas mais distintos políticos, e atualmente na primeira pasta do Governo, seria bastante para perdoar a esses, de quem tive denúncia de que conspiram contra o nosso Governo!

A RAINHA - Quanto me apraz, Senhor, ouvir de vossos lábios, doces e salutares palavras! Estou tranquila, e volto feliz aos trabalhos em que sempre me costumo ocupar! *(Para o Ministro:)* Senhor Ministro, continuai com vossos sábios conselhos a ilustrar vosso Grande Rei, e contaí sempre com a proteção de vossa assaz afetuosa Rainha! *(Sai com as Damas.)*

OS GUARDAS - *(entrando)* Senhor! Senhor! *(Fatigados e cheios de temor)* Aproximam-se de vossas praias alguns vasos de guerra com bandeira de uma Nação com que estamos em guerra! Houveram alguns tiros entre os de guerra Nacionais e esses que se aproximam de nossa barra: é portanto mister pôr tudo em armas para repelir a audaz invasão!

O REI - *(para o Ministro)* É preciso darem-se as mais terminantes ordens a fim de que não sofra a cidade o menor mal! Escrevei já as seguintes ordens para o General comandante da Guarnição: *(o Ministro senta-se e escreve)* De ordem de s. M. nosso Rei, determino a V. Exa. que imediatamente ponha em armas, e pronta para repelir qualquer tentativa estrangeira, toda a tropa que faz a guarnição desta cidade! Mande tocar tambores pelas ruas para que se reúna não só toda a Guarda Nacional ativa, como também a reserva, dividida toda a tropa em colunas por todo o litoral da cidade, principalmente por suas praias mais vulneráveis, ou despidas de Fortalezas! *(O Rei entrega o ofício a um, sai acompanhado de Guardas e volta imediatamente.)*

O MINISTRO - *(para outro)* Parte imediatamente *(depois de haver feito outro ofício)*, leva este à Fortaleza da Laje; dizei ao respectivo Comandante que igual resolução comuniquei a todos os outros comandantes! *(Sai o Guarda. [O Ministro] para o Rei:)* Peço licença a Vossa Majestade para ir em pessoa dar as mais providências que em tão melindrosas circunstâncias são necessárias.

O REI - Vai, e não te demores a vir dar-me parte do que ocorre; pois se for necessário, quero ir eu mesmo em pessoa, com a minha presença, animar as tropas; exortar o Povo; e fazer, como me cumpre, quanto em mim cabe em proveito dele, e da Nação! *(O Ministro parte.)*

O REI - *(passeando)* Por mais saber que se tenha; por mais previdente que seja um monarca; por mais benefícios que derrame sobre seus Povos, e mesmo sobre os estrangeiros, com sua ciência, e com seu exemplo; sempre lhe sobrevém males inevitáveis, que o dever, e a honra, e a dignidade obrigam a repelir! E às vezes com que dureza ele é obrigado a fazê-lo! Com que dor em seu coração Ele prevê os numerosos cadáveres juncando os campos da batalha! Céus! eu estremeço, quando vejo diante de meus olhos o horrível espetáculo de um açougue de homens! E se fossem só estes os que perecem; mas quantas famílias desoladas! Quantas viúvas sem marido! Quantas filhas sem Pai; quanta orfandade!... Quanto pesa o Cetro na destra daquele que o empunha com os mais inocentes desejos; com as mais sãs intenções! *(Tomando um aspecto resolutivo.)* Tudo isto é verdade; mas quando a Pátria periga! Quando o inimigo audaz se atreve a insultá-la; quando pode tudo gemer, se o Rei fraquear; não

deve ele reflexionar sobre as consequências; tem uma única resolução a tomar: Ligar-se ao Povo, ao Estado ou à Nação; identificar-se com eles, como se fora um só Ente, e debelar aquele, - sem poupança de forças, dinheiro, e tudo o mais que possa concorrer para o mais completo, e glorioso triunfo! Vamos pois em pessoa dar todas as ordens, dispor tudo, e expor se for necessário este peito às balas; este coração ao ferro insultante! Guarda! prepara-me um dos melhores cavalos em que eu cinja esta espada.

O GUARDA - Pronto, Senhor. *(Sai.)*

O REI - *(veste a sua farda de General, depois de haver despido a capa com que se achava, e parte apressadamente. Ao sair, ouve um tiro de peça; desembainha a espada, dizendo:) São eles! (e segue.)*

A RAINHA - *(acompanhada das Damas)* Não sei que mau influxo, destino, ou planeta, acompanha, guia, e muitas vezes transtorna as mais sábias administrações do Estado! Por quão pouco tempo gozam estes daquela paz que os tranquiliza e felicita! Daquele progresso que a todos eleva; que a todos anima; que a todos enche de bens, e de venturas! Havia ainda tão pouco tempo que a Providência divina nos havia dado o triunfo contra os inimigos internos que pretendiam debelar-nos; e quando acaba de tranquilizar os nossos corações, envia-nos talvez a mais cruel guerra estrangeira! Enfim, como não há mal algum, que não traga algum bem, devemos contar e esperar que este, como todos os outros, nos felicitará. *(Ouvem-se numerosos tiros de peça e de fuzilaria. A Rainha, para as Damas:)* Enquanto, Damas, os nossos canhões marítimos destroem os nossos inimigos, vamos desta janela animar as nossas tropas de terra com nossa presença, a fim de que se houver algum desembarque, eles conheçam que seríamos capazes de os acompanhar com uma arma em punho! *(Aproximam-se de uma janela.)*

UMA DAS DAMAS - V. M. vê? Lá se incendia um vaso inimigo! Lá caiu um mastro de uma galera!

A OUTRA - Ih!... Como a metralha varreu o convés daquela nau! Se continua assim, deste instante a duas horas, está o combate terminado, triunfando as nossas armas!

A RAINHA - Vocês vêem as tropas que estão desembarcando lá naquela ponta de península Anglicana?

AS DAMAS - Vemos; vemos! Que bicharia! Parecem corvos, ou nuvens de outros bichos! E quem sabe se as nossas ainda não viram esse desembarque!? Seria bom avisá-las! É lugar algum tanto escondido. Convém mandar saber!

A RAINHA - Dá cá o meu apito!

O CRIADO - *(dando uma espécie de trombetinha)* Eis, Senhora.

A RAINHA - *(apita; um soldado da guarda imperial ou real responde com um toque de cometa; ela torna a apitar; ele fala.)* Corre; voa onde está o Rei, e dize-Lhe que desembarcaram tropas inimigas na península! *(O Guarda parte a todo o galope. A Rainha, olhando por um Óculo, e muito atentamente:)* Ainda agora é que reparo! A fumaça não Me deixava ver bem! Os nossos vasos (dois) partem cheios de tropas para o lugar do desembarque! Numerosas lanchas os acompanham; daqui por cinco minutos, deve estar toda a tropa inimiga debelada! Embalde os traidores procuraram uma posição tão importante para destruir-

nos... Serão destruídos e completamente aniquilados! Como saltam cabeças, pernas braços pelos ares! Que carnificina horrível se observa!? Como se matam; como se destroem entes humanos!

UMA DAS DAMAS - V. M. vê? Lá vem o Rei a galope! Seu cavalo vem banhado de suor; seu rosto é carmesim! Sua espada, ainda desembainhada, vem tinta de sangue! Céus! Quão grande deve ser o triunfo conquistado hoje por nossas felizes armas!

O REI - *(entrando banhado em sangue e suores; para a Rainha)* Senhora, mandai-me vir outro fardamento limpo para mudar.

A RAINHA - Entremos nesta câmara. *(Entram, e passados alguns minutos, ele se apresenta com nova farda, calças, etc.)* Adeus! Volto ao combate; e juro-vos que antes de pôr-se o sol, não ficará um soldado inimigo em território nosso. *(Parte.)*

A RAINHA - Deus abençoe os nossos projetos; e proteja os nossos esforços! *(Acompanha-o até à porta; voltam à cena a Rainha e as Damas).*

UMA DAS DAMAS - São horas, minha Senhora e Rainha, de tomar os alimentos de costume com que reparais as forças que gastais em minha, e em utilidade de todos os vossos criados.

A OUTRA - Sim; até se não fora hoje um dia tão extraordinário, por certo teríamos faltado a um dos nossos mais importantes deveres. Pois o relógio marcou já uma hora da tarde; e o que agora oferecemos, devia ter sido apresentado a V. M. ao meio dia!

A RAINHA - Eu não trato, nem tenho disposição, ainda, disso; vamos. *(Saem.)*

ATO TERCEIRO

O REI - *(distribuindo prêmios aos numerosos guerreiros que o auxiliaram no triunfo dos combates; conversando ora com um, ora com outro)* Eis, Senhores, a recompensa daqueles, que sabem cumprir bem seus deveres, defendendo os interesses da Pátria, e com eles suas próprias fortunas. Estes recebem o saboroso prêmio de suas fadigas; a recompensa de seus trabalhos. Assim como os usurpadores recebem a morte, e tudo o mais que os pode inutilizar e destruir, quando tentam roubar, matar, ou de qualquer outro modo apossar-se, e fruir os bens que só a outrem pertencem, que só a outrem é permitido gozar! *(Pegando uma medalha, e pendurando ao peito de um oficial-general:)* Eis como revelarei ao Mundo a tua coragem e valentia. *(Pondo outra em outro:)* Eis com que despertarei no espírito de vossos concidadãos, a lembrança de milhares de cadáveres, com que a meu lado fizestes juncar o campo da batalha. *(Pondo em outro:)* Eis a prova mais evidente de meu amor por aqueles que me auxiliam no mais importante cargo que se pode exercer sobre a Terra o de governar os Povos, bem como do reconhecimento de vossos raros merecimentos! *(Para outro:)* É quanto basta para que o Mundo vos olhe com respeito; vossos Irmãos de armas com prazer, se não com emulação. *(Pegando em umas caixinhas:)* As gratificações que dentro encontrardes *(dando a um dos oficiais)* deveis cada um de vós entregar aos oficiais superiores e subalternos, que debaixo do meu e do vosso comando praticaram atos da maior bravura e valor. Para os soldados, outras distinções serão feitas, que atestam por toda a sua vida seus meritórios

serviços; a recompensa da Pátria; e o afeto e gratidão do Rei! Transmitem-lhe entretanto este apertado abraço que a todos vós dou. *(Abraça os quatro oficiais.)*

ELES - *(beijando a mão)* Gratos e reconhecidos aos altos, nobres e elevados sentimentos de Vossa Majestade, protestamos perante Vós, Deus e as Leis, *(arrancando um pouco as espadas)* desembainharmos... *(arrancando todas)* estas espadas e com elas - defender-vos e a Nossa mais que todas virtuosa Rainha, fazendo cair cadáveres quantos se lhe opuserem; ou cairmos por terra banhados em nosso próprio sangue. *(Fazem profunda reverência, e saem.)*

A RAINHA - *(e um pouco depois as Damas, entrando apressadamente e atirando-se nos braços do Rei)* Meu querido esposo, quanto me fizeste pensar sobre a tua existência, sobre o teu futuro! Sobre a paz e felicidade do nosso Reino! *(Desprendendo-se mui devagar de seus braços:)* Sim, caro amigo! Quando milhares de feras tentavam lançar-nos talvez fora de nossos territórios deles se apossarem, destruir nossos bens, aniquilar nossa Pátria e fazerem destarte a desgraça geral não era para menos que para sentir-se o maior receio por tantos males de que nos achávamos ameaçados. Felizmente houve um triunfo completo. Os mares repletos de cabeças, de corpos que boiavam dos nossos inimigos, como se uma peste houvesse destruído a vida de milhares de peixes, como algumas vezes havemos observado. Na península em que tentaram um desembarque, eram tantos que bem se podia dizer que era um matadouro público de carneiros para alimentar uma grande cidade. Felizmente, viveremos, continuaremos a viver tranquilos e felizes!

O REI - É tudo isso verdade minha muito querida esposa. Agora porém, só nos cumpre continuar a velar sobre quanto diz respeito aos interesses públicos d'outra ordem. Eu continuarei a pensar; a meditar; a estudar; a cogitar quanto possa fazer a felicidade dos homens. Tu que és mulher, de igual modo procederás a respeito das de teu sexo. Combinaremos depois, e todos os dias por duas horas pelo menos de cada um, sobre tais assuntos; o que for julgado melhor, isso se porá em prática.

A RAINHA - Com muito prazer vos acompanharei em vosso modo de pensar e futura disposição. São horas de descanso, não quereis acompanhar-me?

O REI - Tenho ainda alguma coisa a fazer nesta sala. Não estou bem certo do que é; porém sei que me falta não sei o quê.

A RAINHA - Vede o que é; e se eu vos posso auxiliar.

O REI - Não me recordo; iremos portanto dar um passeio ao jardim, e depois se me lembrar voltarei. Ah! agora me lembro: é o rascunho da participação que cumpre fazer a todos os governadores que nos auxiliam em nosso importante Governo. *(Senta-se; pega a pena, e escreve:)* “Meus muito amados súditos e Governadores das diversas Províncias do meu importante Reino! Participo-vos, e sabei que quase inesperadamente fui surpreendido por numerosos traidores, ladrões e assassinos, mas que em um dia, hoje cercado dos meus generais e dos mais valentes, denodados soldados, obtive o mais completo triunfo sobre eles. É sempre a Providência Divina que auxilia nossas Armas e que, se por alguns momentos, como para experimentar a nossa crença, nos envia alguns flagelos, estes desaparecem logo, como as sombras da noite aos raios da loura Aurora. Publicai este fato glorioso de nossos concidadãos; de nossa fé; de nossa religião; de nossa moral; e de nossa valentia. E conservai-vos, como sempre, no

desempenho tão honroso, quão importante do Governo que vos conferiu O vosso Rei Q... s, - m. - Palácio das Mercês, Abril 9 de 1866.”

O REI E A RAINHA - *(para o público)* Sempre a Lei, a Razão e a Justiça triunfam da perfídia, da traição e da maldade!

Desce o pano, e termina o 3.º ato, e com ele a comédia. * Produzido em 15 de Maio de 1866, por José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo, no beco do Rosário, em Porto Alegre, sobrado por cima do número 21.

A SEPARAÇÃO DE DOIS ESPOSOS

Qorpo-Santo

Comédia em três atos

PERSONAGENS

Esculápio

Farmácia, *mulher deste.*

Três meninos de 12 anos

Um menino de 4 anos

Idalina }
Lídia } *filhas de Esculápio e Farmácia*

Plínia

Fidélis, *namorado de Farmácia.*

Tamanduá e Tatu, *criados.*

ATO PRIMEIRO

Cena Primeira MARIDO E MULHER

ESTE — Mulher! que tanto arrumas esta casa! Mexes p'ra-qui! mexes p'ra-li! remexes-te para acolá! Ora de vassoura! ora de agulha! ora de tesoura! *(Deve o ator fazer todos os gestos que exprimirem tais remexidos.)* Sempre a arrumar! Sempre a desarrumar! Cruzes com semelhante mulher!

ELA *(varrendo)* — Cruzes com semelhante indivíduo! Sempre a pairar! sempre a ralhar. Ave Maria! Os anjos do céu me deem paciência para aturá-lo, já que os da Terra não têm forças suficientes para aquietá-lo! *(Nesta ocasião um filho de 3 a 4 anos passa do lado do Pai para o da Mãe com urna caixa de chapéu na mão a levar-lhe.)*

MENINO — Mamãe, mamãe: pegue, o papai não quer! Guarde.

MÃE — Para que eu quero isto?! Leva a teu Pai; e diz a ele que arrume.

PAI — É o dever das mulheres cuidarem de tudo quanto se acha das portas para dentro, inclusive os Maridos.

MULHER — Também é dever dos Maridos cuidarem de todos os interesses seus e de sua Família, das portas para fora de uma casa, entretanto o Sr. está aqui metido dia e noite, sem tratar desses deveres.

MARIDO — Pelo que vejo quer a Sra. censurar o meu procedimento; e dizer talvez que lhe estou usurpando um direito: o de governar a seu belo-prazer filhos, escravos, etc.

ELA — Isso não é cousa alguma! O Sr. não querer ir à Tesouraria receber seus vencimentos, como funcionário público, é que me causa estranheza. Em que é que o Sr. se fia? Em mim? Não é trabalho próprio de uma Sra. — andar por Repartições públicas recebendo honorários de seu marido. E o Sr. melhor o sabe que eu! Não tem caixeiros, não tem criados; não sei portanto o que espera. Amanhã ou depois talvez não haja, nem para pagar o pão; entretanto o Sr. anda aqui em roda de mim, como o ganoso3 peru da mais nova perua.

ELE — És muito ralhona! Sempre estás a ralhar, porque passeio pouco! Que impertinência de mulher! Não pode ver o marido em casa, nem um só dia! Safa!

ELA — Como hei-de querer vê-lo? Você não come? Não bebe? Seus filhos não gastam? Eu não preciso? Tudo acontece, e o Sr. se admira; e ainda tem a audácia de chamar-me — ralhona! Depois, se falta, eu é que padeço! (*Empurando-o:*) Vá! Vá à Tesouraria buscar o que a Fazenda da Província lhe deve (*Pondo o dedo no nariz:*) Olhe, se você não for hoje, eu não faço mais caso de você! (*Tocando com a direita nos dedos da esquerda:*) Não lhe hei-de vestir! Não lhe hei-de fazer a cama! Não hei-de dormir com você! Não hei-de passear! Não hei-de fazer nada! Nada que você goste! Aqueles bolinhos da sua paixão; esses você não vê mais! Hei-de fazer só para o meu namorado!

MARIDO — Oh! oh! oh! A Sra. com namorado! Por isso é que (*apontando com o dedo polegar da mão direita*) a sujeitinha não me pode ver em casa nem cinco minutos! — chama-me peru de roda, e não sei o que mais. Casada; com filhos; já de meia-idade; e ainda fala em namorados. Os namorados hão de pô-la em bom estado! Olhe, fique certa (*pondo o dedo no nariz*): o primeiro bem que eles lhe hão de fazer, ou primeiro elogio — é dizerem, e bom será que não digam em suas próprias faces ou bochechas — que a Sra. não tem juízo. O segundo, é que a Sra. já é velha; e por isso que são preferíveis mesmo que sejam 20 para namorar, as de 14, 15 e 16 anos. Terceiro, finalmente, que não estão para aturar além da Sra. — a seus filhos! Quer mais claro? bote-lhe água. Não: este pensamento é velho: bote-lhe luz.

MULHER — —Tu és o diabo! Ainda não vi um homem mais ciumento! Tudo ele faz nascer, ou pender, do, ou para o sentido, ou lado mau! Quase que ia dizendo — Arre lá contigo! Mas como me parece não ser expressão portuguesa; ou ser um erro contra as regras de sintaxe... salvo se quiséssemos fazer dessas palavras um advérbio de aversão ou de espanto; não direi. Mas... estás hoje algum tanto insuportável!

ELE -- Bravíssimos! A Sra. hoje não só está a melhor governadora da casa, como da rua... é até gramática! Não nos diz alguma cousa sobre Retórica? Filosofia? História e Geografia!? Acho-a tão cheia de saber... que não posso deixar de lhe fazer uma tal pergunta. A Sra. não se escandaliza, porque a faço!?

ELA -- O Sr. é que está hoje muito gracioso, ou engraçado! Tenha paciência; faça o que lhe digo; e deixe-me trabalhar na arrumação da minha casa!

ELE -- Bem; eu me retiro (*pega o chapéu para sair*). Adeus, meus Amores, minha querida; minha vida; meu Tudo! Adeus! Adeus! Até logo. Mande-me preparar algumas coisinhas boas para as duas horas, ou quando muito três da tarde.

ELA -- Estás bem servido! Não me canso mais contigo.

ELE -- Então, não lhe trago dinheiro, esse metal precioso que tanto a encanta, e a que tanto a Sra. se compraz em adorar.

ELA— Traga ou não traga; eu não me importo com coisinhas boas; já se foi o tempo, meu caro, em que a minha Mãe (*põe-se a chorar*)... Deus lhe fale na alma, e a tenha em bom lugar — se cansava em lhe preparar!... e sempre vou falar dela: essa é que é a graça! Pensas que agora há-de fazer o mesmo comigo? Estás enganado, e muito enganado! Eu tenho muita gente por mim.

ELE— (*voltando*) — Ui! que é isto!? (*mexendo-lhe com a mão no ombro*). Enlouqueceste, menina?

ELA -- Não sei. Vá-se embora.

ELE (*à parte*) — O diabo que entenda esta mulher! Se não saio, incomoda-se porque estou em casa! Se saio, incomoda-se porque saio! De modo que é um mistério... e mistério incompreensível. Custa a crer! Se alguém te pudesse examinar, penso que encontraria em ti: — Mais folhas que em uma árvore. Mais tópicos que em um flós-santório! É o ente mais extraordinário que eu tenho visto (*rapidamente*;) Só vendo, só vendo! Sempre é, foi, e será mulher, que não se pode comparar com um só objeto. E ainda eu não sei se a comparação que fiz acima está bem encaixada! (*Note-se, durante o tempo que o marido fala, ela afeta chorar; soluça, conserva o lenço branco nos olhos, etc.*) Para ela, e de repente: Saio ou não saio!? Vou ou não vou!? Quer, ou não quer!? Diga! fale! eu não hei-de estar aqui quase pregado à porta por tantas horas!

MULHER -- Não sei, faça o que quiser.

(*Entram as filhas, brincando umas com as outras. Uma delas, cantando:*)

*Nós já viemos da nossa
vizinha: anda Irmãzinha,
a Mamãe consolemos!*

MÃE (*voltando o rosto para as filhas menores de 12 anos, cheia de prazer dá o seguinte grito:*) — como elas são tão bonitinhas!

PAI -- Muito bem! Muito bem! Agora já tem com quem se entreter; portanto, retiro-me até às 3 horas da tarde (*sai*).

Cena Segunda

MÃE -- Sentem-se, minhas filhas. Vocês hão de estar muito cansadas; com fome; com saudades da Mamãe, não é? Conta-me, Lídia, como está a tua camarada? E você, Idalina, há de me dizer como ficou o seu namorado; pois eu sei que já vai gostando do primo Pedrinho! Esta outra, eu sei que não namora, nem é de muitas camaradagens, por isso eu nada pergunto a ela.

IDALINA -- Ora esta, Mamãe parece criança! Vejam só, sendo eu uma menina de dez anos, já hei de ter namorados! principalmente quando c certo, e eu sei, que Papai não gosta de namoros; nem de me ver junta a brincar com rapazes.

LÍDIA -- E eu que ainda sou pequenina; quem faz caso de mim? Que camaradas posso eu ter?

PLÍNIA-- Tem as duas bonecas! (*rindo-se*) São bem boas, porque não se zangam; não choram; não incomodam a ninguém; nem pessoa alguma se incomoda com elas.

MÃE -- Vocês hoje vieram muito tralhonas, muito espevitadas! Está bom; chega; não quero mais conversar!

ELAS -- Esta Mamãe é assim; se a gente não está, tem saudades; se está, zanga-se com nós! Está bom; está bom. Vamos nos2 embora; vamos, Lídia, levanta-te; não sejas preguiçosa. Vamos cantando (*dão os braços, e cantam*):

*A Mamãe consolar Vieram as
três filhinhas! Mas ela tem
zanguinhas Que se não pode
aturar
Assim vamos nos embora, A
vizinha passear; Vamos ver ela
bordar, Enquanto a Mamãe
chora!*

(Saem as três de braço como tinham entrado.)

MÃE (*sozinha*) — Quando chegará o meu Judeu? E como virá ele? Talvez alegre, talvez triste. Se lhe pagaram, há-de vir contente; mas se o não fizeram... indignado! E que homem de génio! É uma fúria quando o insultam! Bom como um Deus, quando o respeitam! E eu que o conheço... Mas (*com um transporte da sisudez, para a alegria e leviandade*2) manguiei hoje muito com ele! Ralhei, repreendi, e fiz ele sair sem ter vontade; afetei tristeza, fingi choro... fiz o diabo! Fiz-me de mulher muito respeitável; e fiz-me de criança muito leviana. (*Batem à porta.*) Batem?... (*escutando*) quem estará aí? Deus sabe... o que quererá. Será velho, ou velha; moco, ou moça!? Eu ando tão aborrecida dos velhos e das velhas, que é cousa muita! Há momentos em que ao vê-los sinto o mais impertinente desejo de lançar! Na dúvida se será boa, ou má comida que me vem, esperarei que batam mais outra vez. (*Trom; trom; trom:*) Oh! agora o fazem com mais força; c pancada de maço4! Suporão talvez que isto é algum Templo!? Ah! se fosse Fidélis que me viesse visitar... quanto eu estimaria!... E em que ocasião vinha ele consolar esta alma... animar este coração! — verei. (*Aproxima-se da porta*) Ah! é ele! Quem o trouxe a estas paragens, Sr. Fidelis?

Cena Terceira

FIDÉLIS (*entrando*) — Minha Marília! minha adorada! Onde está o vosso aborrecido, insociável marido?

FARMÁCIA (*que assim se chama a mulher*) — Passeia, meu amigo do coração!

FIDELIS -- Então, podemos estar aqui tranquilos?

FARMÁCIA -- Com toda a tranquilidade que pode gozar um espírito e prazer que pode fruir um coração!

MARIDO (*a quem chamaremos — Larapio, bate à porta, com duas fortes pancadas, como costuma.*)

FIDELIS -- Não importa que saiba, menina; tu és muito timorata. Ainda não sabes de uma cousa: trago aqui uma carta; vai-lhe abrir a porta; é falsa; mas farei-o engoli-la como verdadeira!

FARMÁCIA -- Tu és muito artiloso! É o que nos vale, senão estávamos perdidos! Perdidíssimos!

FIDELIS -- Não temas! vai. Vai, porque ao contrário poderá ele desconfiar; e isso será pior!

FARMÁCIA -- Sim; tens razão. (*Aproxima-se à porta e abre*): Meu... sim; és tu; já viestes; chegastes.

LARAPIO (*entrando sem reparar para Fidélis*) — Então, minha Farmácia; como passastes as longas horas que ausente de ti...

FARMÁCIA -- Já sei; ausente de mim, palpitou seu coração; enfraqueceu-se sua existência, etc, etc. Não é assim?

LARAPIO (*percorrendo os olhos pela casa, dá com Fidélis; para'este.*) — Oh! o Sr. por aqui!? O que quer; o que faz? Perdeu alguma cousa nesta minha habitação!?

FIDELIS -- Vim de propósito (*revelando certo receio em suas palavras e em seus gestos*) trazer-lhe uma carta de um de seus maiores amigos. Ei-la (*apresenta-la*).

LARAPIO (*abrindo, e Fidélis escapando-se; aberta a carta, que nada tem escrito, Fidélis já se acha na rua*) — Que cachorro! Que audaz! Vir trazer-me uma carta branca! Que quererá dizer isto? Carta branca! Isto faz um Rei a um Presidente, quando neste deposita toda a confiança! Esperemos, ou refletiremos. O papel traz a coroa imperial. Querem ver que estou feito Presidente da Província?! e com carta branca (*para a mulher, que até então, como é seu costume, estava calada, arrumando a casa*): Sabes, minha queridinha? (*abraçando-a*) estou feito Presidente da Província; e com carta branca! (*salta; pula; toca castanholas; e faz o diabo — de alegria*).

MULHER (*à parte*) — Estou vingada! Ele sempre me chama de criança; nené; e não sei que mais. E agora está como o mais inocente menino. (*Para o marido*): Sim, estás muito contente! Estimo muito. Dinheiro pouco não terei; é só contos; pulos; danças; bailes; e nada mais! Com isso não fico satisfeita; nem o Sr. feliz, se... seus filhos...

MARIDO -- Oh! (*à parte*) que sarna gálica! Nada há que a contenha! (*Com certo desembaraço.*) Se estou sisudo, incomoda-se, porque estou sério; se brinco, zanga-se porque brinco. Deus ou o diabo que a entenda. (*Para a Mulher*): Senhora, já mandou preparar o que eu lhe disse que queria, quando voltasse?

ELA -- Sabe que mais? — Não estou resolvida a aturá-lo mais. Adeus! adeus! (*saindo*).

MARIDO (*atrás*) -- Vem cá! Vem cá, meu diabinho! Vem! Vem! (*voltando*) E foi (*com certo ar de tristeza*) — se embora o diabo! (*mudando de tom*) Esta mulher é ainda mais outras cousas além daquelas que eu já disse que era! — é a 5ª maravilha do Mundo! É a primeira graça-! do Universo! É o pendão da liberdade arvorado em todos os pontos do globo que habitamos!

MULHER (*vigiando*) -- Nhonhô! Está doente? Quer chá ou chocolate?

MARIDO (*espantado*) -- Que ouço? Será a voz dela? Estou com uma fúria! Quero e não posso, desejo e não faço; busco e não pego. Tenho nesta cabeça, às vezes, uma legião⁵ de demônios, como em outras, neste coração, um milhão de Deuses. Quando entrei, achei aqui um traidor; e quem sabe se um ladrão; se um assassino. Estou sempre em luta com estes malvados, sempre a mais perfeita moral está sendo a guia de meus passos! Os outros riem-se! Me indigno, e nada faço. Parece que o que se quer é gozar; gozar e mais gozar. Ninguém quer saber do modo; se lhe é lícito, ou ilícito, nem tampouco das consequências boas ou más que podem resultar! Vou (*desembainhando um punhal*), vou também ser um imoral! A primeira que encontrar de meu agrado, gozo-a; ou faço-a jurar ser amiga de quem eu quiser -- com este ferro! (*Dá unia volta, com o punhal levantado; e sai rapidamente.*)

SEGUNDO ATO

Cena Primeira

MULHER (*só, e coberta com um longo véu*) — Meu Deus! que será feito de meu marido! Ele saiu como um tigre capaz de devorar quantas presas encontrasse diante de si... que homem cruel, meu Deus! O que farei para vê-lo feliz? Se o maltrato, ele se incomoda; em não lhe dando se não desgosta; se lhe revelo afeto, ele se aflige, porque se lembra de minhas repetidas infidelidades lendo-as em meu semblante. Já não sei, meu Deus, o que hei de fazer para dar-lhe um viver como o meu. Ele é audaz; é querido; é estimado — desde o primeiro Monarca do Mundo até o mais ínfimo malvado. Não há classe alguma da sociedade que o não ame; que o não respeite. Entretanto, é (*mudando de tom*) esta vida sempre irregular — de prazeres; de dor; de martírio. Estará ele condenado a viver sempre em um contínuo flagelo? E eu a acompanhá-lo em seus desgostos!? Que sina é a minha! E que destino é o dele! Como o Céu é às vezes cruel para com os entes que cria! Tenho observado que tudo quanto existe tem uma parte de celeste, e outra de terrestre. Animais; plantas; árvores; flores; frutas: tudo! Tudo é celestial-terreno ou terreno-celestial! Como Deus há ligado o Céu à Terra, ou esta ao Céu! É por isso que vemos, quer quanto às nossas boas ações; quer quanto às más; uma punição infalível; ou uma compensação generosa; e premeia aquelas de suas partes que merecem prêmio; e castigo! Somos dela uma parte, tanto física como moral; ou espiritual e material: assim deve ser portanto. Sim; se os nossos pés marcham por caminhos firmes, limpos e seguros, nossos passos também são firmes, limpos e seguros! Mas se a estrada que pisamos é escabrosa, ora resvalamos; tropeçamos; cambaleamos; e algumas vezes temos o infortúnio de cair! O bem nos conduz e nos conserva feliz! O mal ordinariamente nos faz desgraçados!

Cena Segunda

(Entra o Marido banhado em sangue; a Mulher, ao vê-lo, dá um grito de dor, e quase cai desfalecida.)

MARIDO -- Eis as consequências más de teu procedimento; e daqueles que tiveram a desgraça de acompanhar-te em tuas ignorâncias! Vês? Estás satisfeita? O teu marido ainda ontem um dos homens mais honestos; mais sábios; mais prudentes, que se há conhecido; não passa hoje de um criminoso de morte! E sabes por quê? pela necessidade de uma mulher-amiga. Fui, Cruel, em busca, como por tantas vezes me tem sido exortado; e por inúmeros amigos, aconselhado! *(À parte)* Mas o Povo é sempre assim. Tem um homem vocação para um emprego, ele entende que lhe deve dar outro. Ainda que no outro dia o chão se alastre de cadáveres — é-lhe isso indiferente; ou ao menos não lhe serve de lição. Transtorna sempre os cálculos mais bem fundados daqueles que mais o podem felicitar! Faz portanto muitas vezes a sua própria infelicidade, e a daqueles que mais útil lhe têm sido, e podem ser, atendendo-os. Em busca de uma amiga que me amasse; respeitasse; e compreendesse encontrei um obstáculo! Vês o que fiz? Minhas vestes assaz o revelam. *(Mostrando-as)*: Estão tintas; e de sangue de um parente teu.

MULHER -- Deus! Deus! *(embrulhando o rosto)* acudi-me! Socorrei-me.

ELE -- É sempre assim: um crime traz outro crime, como uma virtude — outra virtude. Escapa-se às vezes dos Tribunais humanos, mas ninguém o consegue dos Tribunais Divinos. Céus! que ouço? bombardeiam-me a casa!? Barulho de espadas *(fica um tanto aflito, e refletindo.)* Estou vendo o instante em que esta casa é varejada, entram nela soldados e me arrastam a alguma prisão. Como a ideia do crime rala e conserva o criminoso. E como a lembrança do bem que fazemos nos anima, fortalece, e enche de alegria. Aquele conduz o homem ao inferno; esta, ao Céu.

MULHER *(como despertando de um sono)* — Que é isto?! *(Cheia de espanto.)* Que vejo?! meu marido irado? *(À parte.)* Que pensamento atroz lhe ocupará a imaginação! Que cálculos de homem! E que mudanças se observam em seus procederes. Ora é um Anjo, é mais — é um Deus. Ora é o mais atrevido general. Ora parece o mais feroz ente que existe no mundo que habitamos. *(Aproximando-se dele.)* Senhor, que tens? A tua aflição me enlouquece, me desespera; e me entristece.

MARIDO -- Mulher! se tu soubesses a indignação que de mim se apossa, quando vejo praticar atos contrários ao dever!? Ah! serias capaz de mandar levantar uma força; e mesmo com essa mão de seda, e com esses olhos de santa, lavrar a sentença de morte e presenciar tão horrorosa execução!?

ESCULÁPIO *(passeando meditabundo)* — Como considerarão; o que entenderão os homens por Partido; Facções; associação política? Entenderão quiçá a comunidade entre todos os bens ou entre os bens de todas as espécies? Ou os preceitos que mandam escrever, para que haja direitos e deveres, ordem e moral? Vejo todos os princípios derrocados por aqueles mesmos que em razão de tais princípios empunham o cetro da Autoridade. Quererá o Governo, ou Nação, mudar de princípios? Quererá o oposto àquilo que determinou que queria, e que mandou escrever? Será assim que o Povo ficará satisfeito! Ou

devem, entendem por... Há lados em todos os países constitucionais! Há homens; há preceitos a respeitarem e a cumprir. E é isto o que entendo por Partido Político; o que nada tem com a comunidade de toda a espécie de bens! Todos os que pensam de um modo, fazem certa força, e se esta é maior que aquela, coloca os seus companheiros no poder, para que o que julga-se mais conveniente a todos — seja feito! e assim os que pensam de modo contrário. Tudo o mais parece-me absurdo! Por outra: Ou todos gozam iguais liberdades; e então todos serão iguais, ainda que aparentemente distintos, ou haverá distinções, conforme os cargos e posições que ocupam!...

FARMÁCIA (*Pondo a mão na cabeça*): Sinto afrouxar-se tanto esta imaginação, quando falo sobre moral, ou quando penso em imprimir um tal sistema de administração pública, mesmo particular, que... às vezes não sei o que devo fazer! Parece que tem uns a liberdade de impunemente fazerem quanto lhes pareça; outros de padecer, e de sofrer... Um, trilhando a vereda da virtude, padece! Outro, seguindo o vício, — enriquece! Às vezes, porém, se observa o contrário. Mas quem poderá viver sem regras ou sem preceitos que regulem seus direitos; seus deveres; seus poderes!? Seriam as sociedades um caos. Anarquizar-se-iam, e logo depois — destruir-se-iam.

FARMÁCIA (*levantando-se ou erguendo-se do sofá em que estava recostada*) -
- Ai! estou tão cansada! Tão abatida, que não posso mais!

ESCULÁPIO -- E eu, indagando pelos milhares de perdas que hei sofrido!

AMBOS -- Pois então, abracemo-nos, e morramos juntos. -- Está dito (*abraçam-se; e deixam-se ir caindo*). -- Já que a Terra nos foi ingrata, procuraremos a felicidade no Céu!

ATO TERCEIRO

CERTO INDIVÍDUO (*cantarolando*) -- Hão de morrer desgraçados! Hão de morrer desgraçados! os que não quiserem ser decretados, hão de morrer desgraçados! (*cantarolando e passeando*).

OUTRO INDIVÍDUO (*entrando e agarrando-o*) -- Mas o que tem, Sr.; o que tem?

O PRIMEIRO (*voltando-se*) -- Ora o que tenho! o diabo nestas tripas; e o demónio nesta barriga. . . e não te quero dizer (*caminhando para um lado*) que tenho uma diaba (*batendo na cabeça*) nesta cabeça!

O SEGUNDO -- Nada! mas o que é verdade é que nossos amos vão hoje para o cemitério!

O PRIMEIRO -- Como?! é possível isto?

O SEGUNDO -- É uma verdade! Entenderam certos esbirros de Polícia, que eles haviam de viver separados; diriam eles — que a mulher é para eles, e quem mais quisesse gozá-la, e o marido fizesse outro tanto com as mulheres que pudesse, ou que quisesse. O resultado foi padecerem ambos muito. O marido quase morreu por cinco ou seis vezes; e a mulher ficou de Professora Pública de cidade -- uma simples cozinheira, e lavadeira! Cheios ou ralados de desgostos, abraçaram-se ontem nesta sala, ou na sala imediata; e hoje lá vão para o barro vermelho, com a firme resolução de gozar no outro Mundo a felicidade que neste lhes foi negada!

O PRIMEIRO -- Sabes o que mais? (*batendo-lhe no ombro.*) Foi bem bom isso, porque agora mudaremos-nos de casa.

O SEGUNDO -- Ó estúpido! pois tu querias melhor vida que a que tens? És um malvado. Não sabes agradecer a Deus e aos homens os favores que te fazem!

O PRIMEIRO -- Qual malvado! Tu é que és um tolo! Ignoras ainda que é bom ser ingrato aparentemente, para ser grato verdadeiramente! Ó Sr. Tamanduá, explique-me melhor isso, ou como alguns costumam expressar-se, ponha a sua asserção com cores, e em pedaços, que melhor se comam e apreciem.

O SEGUNDO -- Quer que eu seja seu mestre? (*Note-se. Estas figuras devem ser as mais exóticas que se pode imaginar.*)

O PRIMEIRO -- Se quiser ser, não será o primeiro burro que berra.

O SEGUNDO -- Agradeço-lhe muito o elogio! Estimaria, entretanto...

O PRIMEIRO -- Já sei o que estimaria que eu lhe dissesse: que a ingratidão é uma espécie de luta entre o agraciado ou favorecido e aquele que faz a graça ou favor; que as lutas, muitas vezes, não só fortalecem o espírito, ilustram ou esclarecem a inteligência, como até engordam e robustecem o corpo. E que, por consequência, os ingratos, quando assim são para com alguns, têm por fim — ser-lhes úteis, senão necessários! Por exemplo: os homens científicos, como sabes, estão sempre em contínuas lutas! Os Artistas, qual é o que com sua ferramenta não luta constantemente? Os Filósofos, com suas descobertas; os Retóricos, com a composição de magníficos discursos; os Políticos, com o melhor sistema de Governo, ou com a melhor direção que devem dar aos negócios públicos; os Magistrados, com a perseguição dos criminosos, e com o emprego de todos os meios para que os crimes se não repitam, para que cada qual possua e goze aquilo que por direito lhe pertence! Finalmente, não há ente algum sobre a Terra que não lute no mister a que se dedica para poder viver! Portanto, são loucos aqueles que se assustam; fogem; ou praguejam as lutas! E é delas, ficai certo, que nasce o progresso, e a civilização dos Povos a todos os respeitos.

O SEGUNDO -- Não pensei que Vossa Senhoria sabia tanto, e que era capaz de me dar tão grande e boa lição! Agradecido! Agradecido, Sr. Tatu, eu sou todo seu. Venha de lá um abraço (*abraçam-se*).

TATU -- Então, pelo que me diz, está assaz ou bastantemente convencido, ou ao menos deve ficar — de que os nossos amos fizeram a maior das asneiras em se transportarem, por desgostos das lutas, a melhor vida!

TAMANDUÁ -- Sem dúvida nenhuma! e que asneira deixar de comer doce para ir comer barro.

TATU -- 1. Mas vê, Amigo! o trabalho que os homens e as mulheres tiveram para separar estes dois entes, em corpo e em espírito, e que nunca foram capazes de o conseguir de todo, ou completamente. Pareciam entes celestes, ou auxiliados ou protegidos da Divindade! Quando estavam longe os corpos, achavam-se os espíritos tão bem ligados, quase como se estivessem presas as cabeças por um fio elétrico! Sempre a conversarem, sempre a se entenderem. . . uma cousa é dizer, outra é ver, e não se podia deixar de ver! De tempos em tempos, por mais esforços contrários, que outros fizessem, lá ia o marido ou vinha mulher; e uma bela noite passavam ambos juntos. Ainda que depois novas perseguições, novas

atrocidades, fizessem do marido, como se fora um réu de medonhos crimes! Nunca pois os puderam separar! Até que se juntaram em corpo e alma; foram ou vão ser enterrados, patenteando dest'arte ao mundo, e aos homens — a impossibilidade do divórcio ou separação eterna de almas por Deus ligadas; abençoadas e protegidas ou amparadas! Sirva este fato de lição; e que aproveite a quantos pretenderem, ou tentarem — divorciar esposos.

TAMANDUÁ -- Tu ainda não sabes a quarta parte da nossa! Óh! Se tu soubesses.

TATU (*agarrando-o e com muito empenho*) -- Ora, amigo! diz, anda, fala; eu quero ouvir-te.

TAMANDUÁ-- Não! (*com aspecto impertinente*): Não digo nada. Não quero te fazer saltar ao teto de júbilo.

TATU -- Mau! Ingrato! A gente quer tanto bem a ele; e ele ainda quer ter segredos. Quer ocultar-me cousas que me podem dar prazer.

TAMANDUÁ -- Não digo! Não quero! (*muito zangado, e batendo com as mãos*) Estou com raiva.

TATU -- Por que, meu queridinho? (*afagando-o*) Que te fizeram?

TAMANDUÁ -- Ora porquê! inda pergunta? Não se lembra que por três vezes quis casar carnal e espiritualmente... com seu primo Eustaquinho; e depois (*empurrando-o*) até com você! e que nem ele, nem você têm querido!? Fazendo assim penar esta alma, este coração!... esta cabeça!...

TATU -- Ó diabo! tu estás variando! Quanto ao espírito, nem todos os demônios que habitam por todas as regiões são capazes de nos divorciar, e quanto ao pari r... mais devagar; eu sou homem; (*pondo-lhe a mão no ombro*) não sou mulher! e tu hás-de saber que é o vício mais danoso que o homem pode praticar!

TAMANDUÁ -- Mas que queres? (*Ainda com aspecto impertinente.*) Apaixonar-me por ti de todos os modos! Paixão da alma! Paixão do corpo! E se tu não quiseses satisfazer este desejo ou loucura... vou... faço... aconteço... pego... levo... (*atirando-lhe com as mãos*) faço o diabo! (*gritando*).

TATU -- Pois já que se não contenta com o nosso casamento espiritual somente, sendo ambos homens! Já que quer o imundo e absurdo casamento carnal, declaro-lhe que não sou mais seu sócio (*empurrando-o*).

TAMANDUÁ -- *empurrando-o também*) — Pois eu também não sou mais seu! (*Há a mais renhida luta entre eles em que rompem chapéus; descalçam-se; rasgam casacos e findam a comédia saindo aos gritos.*) Fiquemos sem chapéu, sem botas, sem camisa! Mas estamos divorciados carnalmente e espiritualmente. Não! não! não! (*perto das portas por onde tem de sair; e voltando o rosto para a Cena, com os chapéus ou restos destes levantados*): Viva!... Viva!...Viva!...

(*Deve descer o pano. Estes vivas algum tanto prolongados, como indicam os dois pontos; e com especialidade o último em que há numerosos.*)

Por José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo,

em maio 18 de 1866.

Porto Alegre