

A CASA QORPOSANTENSE

Profa. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá ¹ (UFAM)

RESUMO:

O que trazemos para reflexão nesse encontro é o universo sógnico feminino representado no teatro do século XIX, do dramaturgo gaúcho Qorpo-Santo (1829-1883), em que a mulher não se situa como virgem romântica, nem como rainha do lar. Longe de encarnar o papel de vítimas do dever, as personagens femininas constroem gestos de briga e de abrigo dentro do espaço terrestre da casa. O discurso feminino toma corpo através da representação e conquista um espaço para sua manifestação. Eixo central de nosso trabalho, espaço vital, recorrência indicadora de entradas e saídas, é na casa que vamos encontrar nossas personagens femininas representantes do duplo, luz, sombra, e silêncios. Apoiada nos pressupostos bakhtinianos, analiso as vozes que habitam o espaço feminino da casa: rainha, prostituta, dona de casa e servçal, salientando dessa maneira, personagens femininas inseridas nos atos de confronto do poder.

PALAVRAS-CHAVE: feminino, silêncio, vozes bakhtinianas, teatro

Introdução

José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido como Qorpo-Santo, (1829- 1883), pseudônimo que ele próprio se deu, nasceu na vila do Triunfo, na então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, no dia 19 de abril de 1829. A sua biografia e obra chegaram fragmentadas, até nossos dias. Dramaturgo pouco conhecido do grande público viveu e produziu no século XIX, abordando temas ousados em relação aos que eram correntes no seu tempo, tais como: o incesto, o homossexualismo, o adultério, em peças cuja estrutura fugia totalmente ao padrão literário vigente: o teatro de costumes.

O teatro transtornado de Qorpo-Santo mistura o erudito e o popular, exibindo vozes multifacetadas no discurso teatral. É a dança incontida de gêneros, sentidos que se espriam inacabados ou inscritos no jogo do parecer com o ser. É também querer compreender e partilhar a procura pelo outro, aceitando a contradição discursiva, o jogo entre alteridade e identidade, o silêncio e o não-dito. Os textos de Qorpo-Santo experimentam e prevêm falas, testam gestos e dicções, a movimentação dos atores e a arrumação dos objetos em cena.

1. A casa, espaço fechado da mulher?

O senso comum, os variados hábitos e culturas diferentes têm mostrado a casa como o lugar essencialmente mantenedor (sustenta, defende, protege) da família. Por muito tempo, escondendo a sete chaves as mulheres que por ela passaram, a casa guardou, isto é, mostrou a submissão e o silêncio das mulheres; elas disseram no silêncio muitas vezes aquilo que nem mesmo às paredes ousariam confessar. No teatro de Qorpo-Santo, dramaturgo gaúcho pouco conhecido do grande público, a casa e também o palácio, apresentam ao leitor um deslocamento de códigos, ou seja, o código da casa e o código da

¹ Lileana Mourão Franco de Sá, doutora em teoria literária (Universidade Federal do Amazonas/Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras)
Email: lmfransa@uol.com.br

rua muitas vezes têm seus espaços intercambiados. Temos, na realidade, três espaços: o da rua, o da casa, e o espaço outro, o do teatro, lugar da encenação.

Para este encontro regional da ABRALIC trago o testemunho da encarnação dos seres de papel em seres humanos. Em 1992 participei da adaptação de dois textos de Qorpo-Santo, *Hoje sou um; e amanhã outro* e *A separação de dois esposos*, além de ter presenciado às leituras dramáticas e ensaios concebidos pela professora da UFAM e diretora do grupo teatral amazonense Nereide Santiago. A Rã qui ri é uma companhia teatral de Manaus e que exercita seu fazer teatral desde 1992. O grupo nasceu no momento em que foi criado o projeto de montagem das peças de Qorpo-Santo, intitulado Demônios de Qorpo-Santo e entre os participantes alguns já conheciam a obra do dramaturgo gaúcho, eram remanescentes do Grupo de teatro da Aliança Francesa de Manaus, tendo inclusive encenado *As relações naturais*. A companhia iniciou sua pesquisa com Mateus e Mateusa e realizou ensaios e encenações em um depósito antigo e que tinha o nome de Casa de Luz.

Com personalidade jurídica, a companhia deslocou-se para um novo espaço: um estacionamento de veículos e antigo depósito de sal, realizando aí ensaios e apresentações. A Rã qui ri encenou as peças de Qorpo-Santo em Manaus, Brasília, São José do rio Preto e Blumenau. Nesta última cidade foi representante da Universidade Federal do Amazonas, com a peça *Hoje sou um; e amanhã outro*, recebendo o prêmio de melhor cenário no ano de 1994. A concepção cênica do espaço qorposantense é planejada para um espaço de arena, em volta do palco ou ladeando a cena. Esse tipo de organização espacial do público permite a exploração da voz e do corpo do ator no palco, assim como possibilita a comunicação ativa deste com o espectador. A peça *Mateus e Mateusa* trabalha com a estética do vazio cênico. Além do palco, os atores exploram outro espaço menor que fica entre este e a platéia. Ao entrar na sala, o público já depara com os atores em forma de estátuas. Mateusa aparece sentada em uma cadeira estilizada, Mateus com sua bengala, as filhas trazem enormes livros, onde se vê escrito: **Código Criminal, História Sagrada e Constituição do Império**.

De acordo com a leitura praticada em cena pelo grupo, as filhas, na abertura da peça, mostram ao espectador o corpo e os olhos estáticos, acenando para a rotina da leitura, ao mesmo tempo em que, apresentam um rápido desvio em direção aos velhos pais. A iluminação da cena projeta os tons claro-escuro. Um violonista e uma flautista interpretam fragmentos da Ópera dos três vinténs de Kurt Weil. Nesse prólogo congelado, apenas os músicos executam movimentos: durante 7 minutos o espectador é convidado a prestar atenção a essas personagens que parecem bonecos de um museu de cera. A personagem Mateusa é representada no palco por um homem, o que acentua ainda mais o grotesco da velhice; ela aparece em cena com agulha, toalha de crochê e novelo e carrega no rosto um gesto de desconforto. De acordo com o projeto executado pelo grupo, acontece no palco um circuito de comunicação que privilegia os espectadores da platéia, pois que um dos objetivos mais importantes nessa peça foi enfatizar a importância do olhar.

Da trilogia qorpo-santense de Manaus, apenas *Mateus e Mateusa* não tivemos a oportunidade de assistir nos palcos em sua forma acabada. Participamos de leituras, ensaios, mas perdemos o produto final: em 1992. Tomando então, como medida o que vimos nos ensaio e também em vídeo, registramos a seguir as nossas impressões de leitores e espectadores de Qorpo-Santo. O grupo de Manaus inicia com *Mateus e Mateusa* uma arquitetura teatral do *qorpo* e demonstra ser a peça menos madura da trilogia: é a infância do *qorpo*, tomando formas, explorando, brincando e disputando o espaço. Os atores utilizam um grande salão que serve de palco e de bastidor.

Uma das cenas mais interessantes da peça, o tango que ela dança com Mateus, por exemplo, fala da resistência da velhice a todo tipo de fato que barre a inserção do sujeito no seu espaço. A velha é grotesca, andrajosa, feia e trabalha com todas as características do baixo corporal e do vocabulário da feira. O teatro opera com esses componentes para chamar a atenção do espectador sobre as coisas aparentemente engraçadas, como é o caso

da peça *Mateus e Mateusa*. Devemos dizer que as demais personagens, como o velho Mateus e as filhas Pedra, Silvestra e Catarina, executam também esse registro de reconhecimento no próprio corpo: vestidas de bailarinas à maneira de dançarinas de circo, elas trabalham no palco não apenas o papel de filhas, mas um papel outro, o do artista popular, intérprete do aqui e o alhures, o eu e o outro, presente e passado, escapando à linearidade perfeita, pois é ao mesmo tempo o ator, personagem, e artista do circo. Para operar com todos esses elementos é fundamental para o espectador que ele possua uma vivência e experiência literária, o gosto pela leitura, o trânsito por vários universos das artes em geral.

A proposta do grupo de Manaus recorre à estética carnalizada: mostra um teatro polifônico, pois recria, ata e desata os nós do velho e do novo, pais e filhas, do popular e do erudito, o circo e a música de Kurt Weil, seja através do corpo dos atores, dos objetos, espectadores ou da música. As questões do sexo e da sensualidade ancoradas no realismo grotesco são trabalhadas em cena: gestos que lembram as relações sexuais, gestos de sedução e nojo das filhas em direção ao pai, de desejo do pai em relação às filhas, e do desejo de existir, de ser respeitada e amada como mulher, no caso da velha Mateusa. As filhas Pedra, Silvestra e Catarina parecem saídas de uma outra peça, *As relações naturais*, e remetem o espectador às prostitutas Júlia, Marca e Mildona. Essa peça chama atenção pelo poder de vitalidade que deve ser imposto ao ator, pois, por não possuírem o apoio dos bastidores, eles ficam em contato direto com o espectador, circulando entre este e o círculo que representa o palco. Assim, a tensão deve ser maior, pois eles não podem dissimular o cansaço ou trocar algumas palavras com outras pessoas do grupo, como poderia normalmente acontecer nos bastidores.

No texto de Qorpo-Santo as personagens utilizam a expressão papéis borrados ao referirem-se ao Código Criminal, à História Sagrada e à Constituição do Império. As filhas na representação sublinham sempre a rotina e o desprezo pela leitura. Conforme já foi observado por Nereide Santiago (2004) em sua tese de doutoramento “os livros são utilizados como instrumento de castigo”. Realmente, as cenas de *Mateus e Mateusa* colocam diante de nossos olhos, uma atitude de não aceitar o destino de leitor passivo.

Do texto à cena, as figuras de papel tomam **qorpo** e eis que a Escritura Sagrada é convertida em objeto para outros fins ou remete a outras lutas dos famosos filmes de capa e espada. As cinco personagens são desunidas em relação aos laços familiares e unidas pelas questões políticas: todas levam cartazes em prol de um governo melhor, contra a miséria, o desemprego e as mazelas sociais. A leitura cênica, a representação teatral sobrepõe ao texto escrito outras informações, relativizando ou ampliando imagens, como é o caso da personagem Mateusa, que cresce dentro da peça, tem mais movimentos que o velho, motivando a escritura de um texto subliminar. Devemos lembrar que no texto Mateus tem mais falas que Mateusa, mas isso não impediu que o grupo de Manaus encarnasse uma Mateusa que aproveita melhor o seu espaço que o marido. Há inclusive uma inversão espacial: no texto Mateus caminha em volta da casa e na representação Mateusa faz esse movimento de circularidade em torno do palco. As próprias falas de Mateusa trazem estampado um convite ao jogo com as palavras, com a desapropriação desse espaço patriarcal: (— És bem atrevido! De repente, e quando não esperares, hei de tomar a mais justa vingança das grosserias, das duras afrontas com que costumais insultar-me (p.156).

Mateusa domina a cena, seja pela habilidade do ator que a conduziu, seja pelos desígnios do diretor de cena ou do locutor III, espécie de voz dupla que serve para modular, para dialogar com o escritor, segundo Anne Ubersfeld (1982, p.243). Essa autora defende a idéia de que o encenador deve dar respostas que o obriguem a uma nova leitura do discurso do escritor. Para um autor como Qorpo-Santo, que abriu espaço para as minorias em seu teatro, a personagem Mateusa ganhou em qualidade ao fazer essa atualização da mulher do século XIX, para a mulher do século XX. Caso voltasse a ser encenada em nossos dias,

outros assuntos relacionados ao cotidiano da família emergiriam no seio da criação e da organização da leitura.

No texto, a peça *Mateus e Mateusa* termina com ambos os velhos caídos no chão depois de uma briga. Não podemos esquecer que o velho socorre a velha, mesmo que antes tenha atirado uma cadeira em suas pernas. Na representação do grupo de Manaus, Mateus mata Mateusa com um objeto semelhante a uma estaca. Outra referência, desta vez ao cinema, aos filmes de vampiro e de terror, e ao mesmo tempo fazendo uma leitura do cotidiano da família, das **sábias instituições**, dos abusos cometidos contra a mulher nesse contexto. A morte de Mateusa segue um caminho que não está escrito textualmente, mas pode ser encontrado nas dobras das falas, nos entremeios das ações vividas pelas personagens. As brigas do casal de velhos elaboram a passagem para a morte ou o mundo agonizante. As imagens que vemos em cena e que são ditas textualmente pelas personagens: *cacetada, paulada, bengalada*, fazem parte do vocabulário do sistema de imagens da festa popular, do carnaval.

1.2 O palácio

A segunda peça que faz parte da trilogia manauara chama-se *Hoje sou Um; E Amanhã outro*. Ela teve sua estréia no ano de 1994, no mesmo espaço em que foi encenada *Mateus e Mateusa*, seguindo a mesma concepção cênica desta: arena aberta, espectadores em volta do palco. Entretanto, nem sempre foi possível seguir essa idéia, pois alguns teatros apresentam o palco italiano. O grupo manauara encontrou dois teatros que tinham as especificações do palco italiano: o Teatro Amazonas, em Manaus, e o Teatro Carlos Gomes, em Blumenau. Houve adaptação do palco, dividindo-o para ser ocupado pelos atores e por alguns espectadores. Nesta peça, o trabalho e a pesquisa do objeto continuaram a nortear os objetivos do grupo. *Hoje sou um; E amanhã outro*, de acordo com o depoimento da diretora Nereide Santiago, passou por um número bem maior de cortes ou de acréscimos.

O espaço criado para a encenação de *Hoje sou Um... é* de um praticável retangular com rampas situadas em pontos opostos. No centro do praticável temos um objeto em forma de torre, paredes vazadas, rodas na base, com a finalidade de facilitar os movimentos dos atores no palco. Estes são em número de sete: Rei, Rainha, Ministro, Damas (duas), Bobo, Guarda/Jumento do Rei. No texto original há 13 personagens, embora, como acontece nas peças do autor gaúcho, nem sempre apareçam em ação. A encenação desse Rei cria uma figura ditatorial ancorada em uma imagem visual inspirada no grotesco, na carnavalização, no cômico, e ao mesmo tempo nas palavras soberanas do (des) mando.

Os atores que encarnam o Ministro e o Rei trazem estampados nas faces o equívoco e o simulacro, desregulando assim as palavras ferozes e poderosas do poder. O risível apodera-se da cena e dos espectadores. Entretanto, percebemos que este riso traz em suas dobras, entremeios e cantos, um trabalho **corporal** com as palavras. A música ocupa papel importante na trilogia do grupo manauara e a esse respeito Gilles Girard e Real Ouellet destacam este paralelo entre fala e música:

Em Brecht, a música revela-se autônoma em relação às palavras; de modo algum tautológica, entra, pelo contrário, em relação dialéctica com um texto que pode ser contradito por ela, uma vez que uma música arrebatadora contrasta significativamente com uma cena entristecedora. Em vez de se situar num único registro afectivo, pode desentoeir e construir um apelo à inteligência crítica do espectador. (1980, p.86)

E surgem realmente outros registros em cena, conforme a indicação da própria diretora do grupo de Manaus. Um cantor e um violinista, a ária de Cláudio Monteverdi, *Concertos sacrés*, o pandeiro do Bufão, são espécies de interlocutores das personagens-atores. Desafiam a nossa imaginação e convocam-nos para armar esse imenso cenário em torno da dupla, erudito e popular. A música destaca o discurso e o coloca pelo avesso.

Semelhantes a bonecos descolados de seu discurso, Rei e Ministro terão suas falas proferidas por figuras encapuzadas e que são guiadas para a cena, com o canto como pano de fundo. O boi bumbá, elemento-surpresa que não existe no texto original aparece no final da peça. Ele faz parte do festival folclórico de Parintins, município a 325 quilômetros de Manaus. De acordo com as informações oficiais, a cidade ficou conhecida através dos bois Caprichoso e Garantido, agremiações folclóricas que realizam em junho o chamado Festival Folclórico de Parintins.

O Rei na encenação é castigado, punido porque ora seu discurso fica na boca de outras personagens, ora seu discurso desregula: ele geme, dá gritinhos, choraminga, deixando e expondo para o espectador a ambigüidade de seu papel: inseguro e covarde, com seu cetro-ancinho na mão, signo de um poder corroído. A Rainha, tanto no texto quanto na peça é bem mais poupada do ridículo do que o Rei. Como sabemos, Qorpo-Santo abriu um espaço favorável à mulher em seu teatro. Assim, acreditamos que a representação privilegiou a Rainha, em relação às ações no palco que designam o medo, o poder, a sensualidade. Ela enfrenta o Rei, enfrenta o Ministro e as Damas, mas não coloca no rosto a máscara da desvalida, desprotegida ou parva. Ressalte-se que tanto a Rainha quanto as Damas são figuras bastante fortes em relação aos papéis masculinos.

A terceira peça encenada pela companhia teatral A rã qui ri, *A separação de dois esposos*, aconteceu em março de 1995, no estacionamento coberto de veículos (Manaus Park) Ao iniciar a peça, a personagem Farmácia e o marido saltam de dentro de uma caixa, no meio do palco, surpreendendo o espectador. Os espectadores são escolhidos e convidados a subirem ao palco, e, num momento que lembra a mágica dos circos, abrir a caixa de onde sairá o casal. O cenário é construído com um balanço sobre rodas, bola náutica, botijão e véu. *A separação de dois esposos* ganhou um prólogo extraído de diálogos e monólogos de outra peça de Qorpo-Santo, intitulada *A Impossibilidade da santificação ou A santificação transformada*. Ainda no prólogo encontramos três atores colocando para o público aquilo que no nosso ponto de vista consideramos os pressupostos teóricos de Qorpo-Santo, ou seja, criar personagens sempre envoltos com a criação, a imaginação ou os problemas que a sua falta acarretam. Esses três atores prestam assim, de certa forma, uma homenagem ao trabalho de Qorpo-Santo, a esse dramaturgo que fez questão de desmistificar a figura do escritor. Associadas ao fazer da escritura estão as figura da mulher e da comida, da religião e da política e do baixo corporal..

Depois passarão diante de nossos olhos bem atentos objetos outros, como os chapéus, a casa-gangorra, onde Farmácia (esposa) e Esculápio (esposo) equilibram e desequilibram sua relação matrimonial; a carta branca, um imenso pedaço de pano branco, no qual os atores enrolam, desenrolam e eles próprios se enrolam. Temos ainda o véu transparente, onde a esposa e seu duplo tecem um intenso monólogo interior.

A esse respeito cremos que marido e mulher antecipam um pouco essa questão do consumo embutido nos objetos, pois a mulher afirma que os filhos gastam e ela precisa de dinheiro. Há inclusive aí entre marido e mulher, dentro do espaço da casa, uma espécie de “crédito bloqueado” envolvendo as relações sexuais do casal: caso o marido não saia de casa para buscar na Tesouraria o que a Fazenda lhe deve, a mulher corta os serviços domésticos. E isso leva a outra questão: o triângulo amoroso que é aceito pelo marido, em troca da carta branca, objeto de poder que envolve o dinheiro, metal precioso, conforme as palavras do marido. Este esquece totalmente que está diante do rival, envolvido literalmente no objeto carta. A casa abriga relações hetero e homossexuais. Na representação ela tem as formas de caixa, gangorra e, no final da peça, a de um armário, tratando da metáfora das opções sexuais.

No conjunto da obra de Qorpo-Santo, a casa apresenta-se como espaço da sedução, e aqui devemos citar não apenas as que foram encenadas e vistas, mas também aquelas que lemos. Por falta de espaço, vamos citar apenas *Eu sou vida*; *Eu não sou morte* e *As relações naturais*. Colocadas pelos pais como anjos, santas e virgens, além de adjetivos de

superioridades tais como, **estimadíssima** e **queridíssima**, entre outros, as filhas de Qorpo-Santo elaboram juntamente com o pai o jogo da sedução, uma das formas de poder e de participação na congregação familiar da casa qorposantense. O conteúdo erótico que circula entre pai e filhas é mais intenso do que o existente entre esposo e esposa ou entre amantes. O fluxo erótico que vem das filhas em relação aos pais joga com a dubeidade, ou se quisermos, com o par estímulo ao jogo erótico/nojo.

A mãe de família e a prostituta transitam uma no espaço da outra. A dona de casa assimila o espaço da rua, convoca amantes para dentro de sua casa, estabelecendo assim uma contínua relação do interior e do exterior, do público e do privado, resultando na composição das relações naturais, nome de uma das peças de Qorpo-Santo. As janelas da casa da personagem Mariposa, na peça *As relações naturais* tanto se abrem para a rua, quanto no sentido inverso, da rua que adentra a casa. O teatro carnalizado de Qorpo-Santo cria seu espaço social. O lar pode ser bordel e a casa, assim como a rua, mostra-se ligar de perdição. As mulheres da vida não são apenas as prostitutas, mas todas aquelas que conseguem romper com o espaço da casa.

O leitor percebe que o discurso de Mariposa é entrecortado por outros discursos, por outras vozes marcadas pelo distanciamento que a personagem faz da sua condição de prostituta. Na dramaturgia de Qorpo-Santo, a casa delineia-se como a representação dialógica do espaço: sedução e abandono, crueldade e resistência, moralidade e amoralidade. Há várias faces de uma realidade dramática, os efeitos de real são todos desconstruídos. As palavras são multifacetadas e reticentes. As filhas prostitutas se põem à janela esperando os namorados e se dizem obedientes e respeitadas. O criado, cobra do amo a casa desarrumada, além de ser objeto de desejo da patroa. Sublinhe-se que prazer sexual e comida estão em correspondência.

As várias máscaras sociais desfilam diante de nós sem um aspecto concludente, projeto artístico de Qorpo-Santo e que traz em seu bojo um espaço que não impõe a última palavra, o último gesto. Tudo é corroído pela ironia e pelo riso disfarçado no canto da boca como uma estrela em noite escura. O canto das filhas prostitutas: “ Não nos meteremos mais com relações; Maridos procuremos; Pois temos corações! (Qorpo-Santo, 2001, p178) envolvem o discurso da aceitação e recusa, ou seja, parodia a relação dita estável e séria, tolera-a, molda-se a esse discurso da moralidade para empurrar os sentidos em direção de todas as suas possibilidades. Há forças contrárias no canto prostituto. Ameaçadas e à deriva, as mulheres de Qorpo-Santo tentam deslocar situações indefinidas, ambíguas e confusas. A resistência vem através do canto, da linguagem, pois resiste nas dobras do discurso irônico.

Em contraponto às mulheres da vida, temos as mulheres da morte, assim denominadas por atraírem a tragédia para elas próprias, para os maridos e amantes. Entretanto, devemos salientar que esse tema é abordado pelas lentes da comédia. O leitor é convidado a partilhar a idéia de que entre comédia e tragédia a diferença é quase imperceptível.

1.3 A poética do silêncio e o silenciamento

José Joaquim de Campos Leão inseriu a sua dramaturgia na poética do silêncio assim como foi silenciado, conforme atestam alguns relatos por parte de estudiosos de seu teatro, como Guilhermino César, Aníbal Damasceno, Denise Espírito Santo, entre outros. De um lado está o processo de interdição movido por sua esposa, e de outro a perseguição que sofreu por suas idéias em relação à arte e que não eram aceitas pelos grupos intelectuais de seu tempo. A peça Um credor da Fazenda nacional salienta o espaço da repartição pública e seu protagonista, submisso ao modelo burocrático, até o dia em que seus superiores não pagam o dinheiro devido. A personagem entra num espaço kafkiano, sofre uma transformação pessoal e finda por incendiar a repartição. O grito do credor que não

consegue ter acesso à sala do chefe, a reflexão dos empregados, as palavras do porteiro são marcas de uma política do silenciamento praticadas pelo chefe.

A escritura do dramaturgo gaúcho trabalha com o intervalo, com incontáveis aspas, colchetes, interrogações, interjeições e reticências, formando assim grandes mosaicos labirínticos da palavra, do silêncio e do silenciamento: “Porteiro — Que diabo de homem este! Tem vindo mais de um cento de vezes á repartição... se há de ...” (p.246). Trabalhando o que não é transparente, os sentidos parecem desviados. A situação de uma repartição pública, da época do império é colocada para o leitor e espectador, repleta desses sinais, ladeando as palavras durante toda a peça, fazendo parte dessa história do Brasil teatralizada .

Nessa peça, as personagens são denominadas indivíduos, forma ordinária e espetacular de colocar o problema de quem deveria ser um cidadão, ter consciência do seu espaço, de seus direitos e deveres. Aqui os sentidos explodem, metaforizados pelo incêndio dos objetos, mesas, cadeiras e carteiras, da casa/repartição. O **nos sense** liberta as palavras da passividade, da ação reprimida, da negatividade. Ele acolhe o silêncio e faz apelo à memória reflexiva do leitor/espectador, porque conta a história nossa de cada dia, da casa do funcionário-chefe que prende papéis, negocia e exercita a autoridade. Registramos que personagens, palavras e silêncios, migram para outras peças, como é o caso de *O marido extremoso ou o pai cuidadoso*: “ Chefe: — Eu entendo que era um mal para o serviço público; pois podia trazer outros ainda maiores, como o desprestígio à Autoridade” (p.239).

O empreendimento da dramaturgia qorposantense, carpintaria teatral que privilegiou o espaço da casa, transita no silêncio que escorre pelos textos, não se contém qual rio caudaloso, tropeça no verbo que contraria as regras do cânone gramatical e desliza na palavra que muitas vezes não existe no dicionário ortográfico e no dicionário teatral, mas nasce a partir do momento em que o autor o coloca na peça contextualizando-a com uma situação kafkiana da repartição pública do Brasil. Qorpo-Santo, falou no silêncio com o papel, com as vozes e com o pincel, porque instaurou em seu teatro imagens repletas de sons, luzes e sensações que nunca dizem aquilo que dizem, jogo de máscaras que revela para esconder e esconde para revelar. Seguidas vezes, os olhos e ouvidos revelam o jogo do sujeito desbancando a primazia da linguagem verbal.

2. As relações naturais

Inspirados no teórico russo Bakhtin (1895-1975), podemos ressaltar a comunhão do teatro de Qorpo-Santo e o carnaval, interpretando artisticamente a vida em objetos, símbolos e linguagens. As relações naturais oferecem ao leitor o mundo às avessas e o livre contato familiar entre a vida e o sonho, os gêneros literários, relações de gênero, patrão e empregado, sério e alegre, Deus e o diabo, discurso interiormente dialogado, o espírito da praça pública, espaço que filtra o riso através do olhar, capacitando e negociando opiniões, conceitos, afirmações. Seu teatro de borrões investe na dança, bonecos, cantigas, cultura popular. A peça *certa entidade em busca de outra* (p.274), apresenta a personagem Satanás como moralista, já que o mesmo está horrorizado em ver dois amantes procurarem um quarto.

A peça é curtíssima e não tem uma ação na qual as personagens realizem alguma coisa. As quatro personagens: Brás, homem sisudo; Ferrabrás, estudante e filho adotivo deste; Micaela e Satanás conversam no espaço da casa, que como vimos é o *leitmotiv* em Qorpo-Santo, sobre vingança, negócios políticos e observações libidinosas. Satanás, Brás e Ferrabrás parecem ser uma única personagem. No final da peça, Micaela dá bengaladas em Ferrabrás pelo fato deste não pedir a benção . Esta peça lembra o picadeiro do circo e a praça pública. O diabo é nosso primeiro exemplo de relação natural.

Um outro exemplo de relação natural vem da personagem homossexual Tatu da peça A separação de dois esposos. Tatu surge com seu par no terceiro e último ato, depois que

Farmácia e Esculápio, marido e mulher, morrem. O suicídio dos esposos tem as características de um ritual: os próprios atores encarregam-se de amarrar o marido e a mulher pelos pés, de cabeça para baixo, proposta de esvaziamento dos conteúdos, dos modelos de casais e ao mesmo tempo, anunciando a dupla homossexual. Essa cena tanto antecipa questões em torno da exclusão, quanto explora esteticamente a metáfora da vida e da morte: ao casal hetero, sucedem Tatu e Tamanduá, o casal homossexual.

Finalmente temos *A impossibilidade da santificação; ou a santificação transformada* (p.45-46), na qual o autor alinhava a relação natural entre os gêneros. Antes da peça propriamente dita, há uma longa narração denominada **explicação**, contendo 12 parágrafos e que na antiga comédia grega era nomeada **parábase**: o coro avançava em direção ao público e, na figura do corifeu, mestre ou aquele que ocupava o primeiro lugar no coro, explicava os pontos de vista do autor ao mesmo tempo em que oferecia conselhos. Na realidade o que verificamos é que as dezessete comédias, todas escritas no ano de 1877, possuem as chamadas relações naturais. As personagens irmanam-se, santificam-se e ao mesmo tempo são castigadas pelo mal que fazem a outrem, tudo sob o ponto de vista da paródia. É tudo jogo: com a literatura, da literatura e com o leitor/espectador.

Na casa e nas relações naturais qorposantenses, temos a representação do homem grávido na comédia *O marinheiro escritor*. As vinte e nove personagens correm, tocam castanholas, cantam, num espaço que lembra a feira. Aparecem, desaparecem e reaparecem como se fossem trazidas num sonho. O homem grávido, Mário não aceita de início “que está a parir!” (p.79). A referência ao parto masculino, a inversão carnavalesca que desce da face para barriga, para o baixo corporal, aponta para o exercício do corpo grotesco. Passamos pela mulher feia e velha, o homem velho e fedorento, o homem grávido. Esses movimentos corporais são características típicas do cômico popular, no movimento de roda, nos espetáculos circenses, e fazem parte das três essências do corpo grotesco, segundo Bakhtin (1999, p.310) o ato carnal, o momento da morte e o parto.

Conclusão:

Ao deixarmos a casa, uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, conforme Gaston Bachelard (1993, p.26) verificamos que o espaço feminino nas obra de Qorpo-Santo congrega mulheres que dividem o poder com os homens. Personagens que em nenhum momento fizeram o papel de vítimas, elas fazem um discurso desatrelado do padrão convencional do século XIX, do dito **coisa de mulher**. Essas mulheres como vimos por nossa passagem pela casa qorposantense, não se enquadram na figura da heroína, da mãe ou da virgem. A sedução não é arma apenas das belas, As velhas e feias também ousam usar o corpo para sugerir a necessidade que elas têm do sexo. O discurso agressivo e a força física não é privilégio apenas do homem; as mulheres também fazem uso desses itens.

Se as filhas se enquadram no clichê da incomunicabilidade com a figura materna, por outro lado exercitam a sedução para obter favores do pai, numa alusão de incesto entre pai e filhas. O desprezo destas em relação àquele vem mascarado pela bajulação. Os pedidos insinuantes são seguidos de observação ácida a respeito da higiene paterna. As damas, mulheres que acompanham a rainha , exibem para o telespectador o poder que elas repartem com os soberanos. O desinteresse pela função materna perpassa a obra de Qorpo-Santo. O teatro de Qorpo-santo, ao congregar estas mulheres guerreiras, ofereceu um espaço garantido, porque as funções se altercam, se relativizam, masculino e feminino, no final das contas numa grande confraternização, numa festa carnavalesca

Percorrendo as variadas construções da casa qorposantense, observa-se na encenação do grupo amazonense o trabalho para exibir a descentralização do poder ou a recusa da voz silenciada. A velha Mateusa questiona as leis civis e as religiosas. *As cortesãs de Hoje sou Um; e amanhã outro*, falam pelo rei e são responsáveis pelo remédio/castigo da rainha. A

parte superior da torre, objeto principal em cena e que congregaria apenas a esfera superior do reino, é escalada por todas as personagens, inclusive as damas e o bufão; este não existe no texto, mas foi criado para concretizar o duplo do rei, ao mesmo tempo em que adota a função de narrador: antecipa, comenta e articula as cenas.

Acreditamos que a metodologia do grupo mostra a preocupação com o exercício do ator no palco e não especificamente em realçar dentro da casa, aspectos essenciais do feminino. Os atores procuram gerenciar seus espaços no palco; há casos em que eles não apenas representam o sexo oposto, mas encarnam animais, como aconteceu com o ator Augusto Marinho que em *Hoje sou um; e amanhã outro*, é o cavalo do rei. Dentro desse bloco em que as coisas são mostradas pelo seu avesso, a personagem feminina garante seu espaço. A proposta da carnavalização está no cerne da obra de Qorpo-Santo e foi desenvolvida pelo grupo teatral, pois que levou aos palcos amazonenses um teatro de personagens inseridas nos atos de confronto com o poder. No contra fluxo dos padrões da literatura do século XIX e até dos atuais, a mulher qorposantense, rompe com as normas de beleza e juventude e impõe seu espaço. Demonstra que o espaço da casa, o espaço do outro não deve nem pode ser fechado.

Referências Bibliográficas

- [1] BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- [2] BAKHTIN, Mikhail **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1997
- [3] DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**¹. Artes de fazer. Tradução: Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 2000.
- [4] GIRARD, Gilles; Ouellet, Real. **O universo do teatro**. Coimbra: Almedina, 1980
- [5] QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2001
- [6] SANTIAGO, Nereide. **A problemática do objeto numa experiência do teatro brasileiro: do universo burguês aos mitos amazônicos**. 2004. Tese de doutorado-Estudos românicos, Grenoble, França, Université Stendhal
- [7] UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre**. Paris: Éditions sociales, 1982