

O DISCURSO ERÓTICO EM CORPO SANTO

*Marília Mothci Adler **

O Erotismo sempre assumiu papel preponderante no elenco das preocupações humanas. No campo da literatura, desde a Antigüidade, sua importância é decisiva. Embora o erotismo sempre tenha participado da narrativa como um elemento constante, somente a partir do século XVIII é que houve “uma verdadeira explosão discursiva sobre o sexo” (1) sendo múltiplas as causas que levaram à criação desse tipo de discurso. Tanto a psiquiatria, com seus tratados sobre as doenças mentais, como a justiça penal, ocupando-se da sexualidade, como também a biologia, a psicologia, a moral, a crítica política, suscitaram discursos teóricos sobre o sexo. Estes, limitados e codificados, desde o discurso científico, voltado mais para a atividade sexual, ou seja, a sexualidade em si, até o discurso chamado erótico ou pornográfico, abordado inclusive pela maioria dos escritores da atualidade.

Mas com a proliferação do sexo em discurso nos últimos séculos, não se evitou que, paradoxalmente, ele permanecesse secreto. Foi com conotação de segredo que o sexo passou à literatura chamada erótica. Devido a esse aspecto secreto, e aos muitos tabus a cercá-lo, nem sempre as obras eróticas mereceram a devida valorização, sendo, na sua maioria, consideradas de mau gosto e, por conseguinte, marginalizadas.

No contexto das artes também a literatura se tem ocupado do erotismo. Inúmeros autores não só se dedicaram a uma teorização desse tema, como também colocaram o erotismo como elemento essencial na sua obra. A análise de tais obras, especificamente a análise do discurso narrativo erótico, somente na atualidade recebeu estudos e atenção. É a

* Mestre em Letras — UnB

partir do século XX, principalmente depois do surgimento da teoria psicanalística de Freud, e, mais tarde, nas obras de Bataille, Foucault, Marcuse, que o sexo é, ou pelo menos tem tentado ser, enfocado com mais liberdade, discutido por especialistas e leigos, e inserido com maior naturalidade no domínio das Artes.

Se este é o panorama no século atual, o mesmo não acontecia há cem anos, quando o sexo ainda era tabu. A existência de obras onde o sexo era abordado livremente, sem repressão, é rara.

Constitui-se uma das exceções a obra de José Joaquim de Campos Leão, cognominado Qorpo Santo. Vivendo numa época em que o sexo era menos liberado, esse autor escreveu comédias, onde pôde extravasar, além de seu talento, uma exuberante sexualidade.

Qorpo Santo criou um teatro com características próprias, retratando, em suas comédias, a “sua” visão do mundo que traz ao espectador/leitor questões nem sempre aceitas pelo público na época em que surgiram. Se as críticas ao governo tiveram o aplauso de alguns, questões sobre o sexo chocaram a maior parte da sociedade porto-alegrense oitocentista. Na época em que o público se deliciava com romances açucarados e com a comédia moralista, voltada para a reprodução dos costumes e hábitos da sociedade, a obra do Qorpo Santo — não se encaixando no esquema conhecido e aceito — encontrou o caminho do esquecimento: ou porque o público não o entendeu, ou porque temeu compreendê-lo e aceitá-lo.

Qorpo Santo não foi o primeiro, nem será o último escritor a ver sua obra rejeitada pelos contemporâneos. Como muitos, teve o desgosto de morrer no anonimato. Entretanto, como outros, recebeu um dia o reconhecimento merecido. Hoje, após um século de esquecimento, já começa a ser conhecido no meio literário do país, através de estudos e artigos em revistas, jornais, periódicos, bem como da divulgação dos professores e alunos conhecedores de sua obra, principalmente depois da divulgação dada por Guilhermino César, com o livro “Teatro Completo — Qorpo Santo.”

Nos trabalhos desses críticos de literatura, vários aspectos da obra de Qorpo Santo já foram destacados e analisados. Há, entretanto, dada a riqueza da obra qorpo-santense, muitos campos a explorar, como o sociológico, o psicológico, o lingüístico.

No campo específico da literatura, múltiplas opções de análise se propõem com relação à obra de Qorpo Santo. A escolhida para o pre-

sente estudo tem, como objetivo principal, estabelecer uma linha de análise que evidencie as características eróticas do discurso narrativo de Qorpo Santo, buscando, ao mesmo tempo, recuperar as relações que não só constituem o espetáculo narrativo enfocado, como também as que permitem relacionar o mesmo com outros espetáculos distintos, em especial, os relacionados com as teorias sobre erotismo, de alguns autores que se dedicaram ao estudo desse tema.

Naturalmente a afluência do erotismo no discurso narrativo das comédias de Qorpo Santo traduz o interesse que esse tema despertava no autor, revelando, antes de mais nada, as múltiplas conotações de que a sexualidade é revestida para o homem nas suas relações com o prazer.

O próprio conceito da sexualidade modificou-se através dos tempos. A partir da teoria freudiana, esse conceito foi ampliado e passou a abranger “muitas coisas que não podiam ser classificadas sob a função reprodutora...”⁽²⁾. Os instintos sexuais, que assumiram um papel proeminente na teoria dos instintos, e eram para Freud os verdadeiros instintos de vida, buscam, junto a outros instintos, a satisfação de suas necessidades, de acordo com o princípio do prazer. No entanto, a livre gratificação dos instintos não é compatível com a civilização, sendo necessária a atuação do princípio de realidade que, através de uma restrição ao princípio de prazer, modifica-os.

É bom salientar que a arte, em suas múltiplas manifestações, tem atestado o antagonismo entre o princípio de prazer e o princípio de realidade. Já Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, proclamou a sua convicção de que “a base do teatro é o espírito de Dionísio — obscuro, violento, turbulento, apaixonado, inarticulado em seu êxtase musical — mas temperado e domado pela claridade, medida e razão apolíneas”⁽³⁾. O dionisiaco representa o instinto e o corpo; o apolíneo, a razão fria e a morte.

A oscilação entre o instinto e a razão participa da dramaturgia de Qorpo Santo. Muitas de suas comédias retratam o conflito entre o princípio de prazer e o princípio de realidade. Em *As Relações Naturais*, por exemplo, isto é evidenciado já na fala inicial de Impertinente, que se queixa de viver a trabalhar, sem poder gozar a vida:

Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver.
Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando!

Irta! Irta! Com todos os diabos! Vivo qual burro de carga a

trabalhar! A trabalhar! Sempre a me incomodar! Sem nada gozar! (pp. 67-68).

Para Impertinente, o trabalho, representando o princípio de realidade, impede a realização de sua sexualidade. Cabe aqui a observação de Marcuse:

As carências... ou necessidades vitais ensinam o homem que não pode gratificar livremente seus impulsos instintivos, que não pode viver sob o princípio de prazer. O motivo da sociedade, ao impor a modificação decisiva da estrutura instintiva, é, pois, econômico; como não tem meios suficientes para sustentar a vida de seus membros sem trabalho por parte deles, a sociedade trata de restringir o número de seus membros e desviar as suas energias das atividades sexuais para o trabalho.⁽⁴⁾

O princípio do prazer é representado, na peça aludida, na atitude das prostitutas, quando decidem viver de acordo com as relações naturais, condenando qualquer “autoridade” que as impeça de gozar. As prostitutas não se encaixam na moralidade civilizada, onde não é permitido o uso do corpo como mero objeto, instrumento de prazer e de lucro. Mais adiante, ao decidirem casar-se, renunciam às relações naturais, ao prazer pleno e irrestrito, optando pelo prazer “garantido” do casamento. A renúncia das prostitutas às relações extra-matrimoniais é como que imposta de fora, sob o princípio de realidade, representado pela moral vigente na sociedade da época.

Em outras peças, também evidencia-se a modificação representativa ao instinto sexual. Em *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte*, o princípio de prazer é simbolizado no relacionamento sexual e afetivo de Lindo e Linda. A relação amorosa entre os dois amantes caracteriza não só a satisfação de sua sexualidade, como de sua efetividade. O princípio de prazer acaba sendo aniquilado pelo princípio de realidade, representado pelo marido de Linda, que simboliza a lei e a ordem.

Em *Um Assovio*, Gabriel Galdino deseja possuir a criada Luduvica, só não o fazendo por ser ela casada: “Estou hoje com tais disposições de avançar a corações, que se tu não fosses casada (pondo a mão em Luduvica) protesto que me não escaparias”! (p. 156).

Mais adiante, na mesma cena, Gabriel Galdino procura dar vazão à sua sexualidade, no que é reprimido por Luduvica que, por sua vez, argumenta ser ele casado. Novamente a lei, no caso representada pelo

casamento, constitui-se no princípio de realidade que não permite a livre gratificação dos instintos.

Luduvica estaria representando o papel do ego, dentro da teoria dos instintos de Freud. O ego “destrona o princípio de prazer, que exerce indiscutível influência sobre os processos do id, e substitui-o pelo princípio de realidade que promete maior segurança e maior êxito”(5).

Já Robespier, em *A Lanterna de Fogo*, parece viver somente de acordo com o princípio de prazer. Além de aconselhar que as pessoas só devem fazer aquilo de que gostem, afirma que só a mulher bela e amorosa lhe dá “tranquilo gozar”, pois:

Tudo o mais é entreter,
Neste mundo a que vim ter,
Entreter p’ra não morrer,
Ou inda que pouco viver”. (p. 180)

Quer dizer, além do “tranquilo gozar”, da gratificação dos instintos, o resto fica por conta da luta pela existência (“entreter p’ra não morrer”), por conta da ocupação, que, conforme afirma Marcuse, na civilização repressiva, é representada pelo trabalho alienado, numa realidade governada pelo “princípio do desempenho, a forma histórica predominante do princípio da realidade” (6).

Isto é comprovado ainda por Robespier, para quem realmente o trabalho é uma maneira de lutar pela vida: “Sou um grande escritor público e particular. Formado em quinze artes e quatorze ciências — em dezenove indústrias e trinta e oito maneiras várias de agenciar a vida; ou de evitar a morte” (p. 187).

Parece que em situação semelhante se encontram os tocadores de viola e as escravas, em *O Marido Extremoso; ou o Pai Cuidadoso*, ao se queixarem de que são os que mais trabalham e os que menos gozam. Idêntico caso é o do gaúcho, na mesma peça, que vai logo para a cama com sua parceira de baile, a fim de poder trabalhar bem cedo no dia seguinte. E, sem rodeios, diz à moça: “. . . foi meu par dançando, há de sê-lo também camando” (p. 256). O termo “camando”, aqui empregado, dá a conotação erótica necessária à compreensão do “convite” feito à moça.

As relações eróticas entre os personagens simbolizam, dentro de um prisma metafísico, a substituição do isolamento do ser por um sentimento de continuidade profunda, sendo essa substituição, para

Bataille, o que caracteriza o erotismo e a essência da paixão. Se analisados em profundidade, os personagens das comédias de Qorpo Santo revelam-se seres descontínuos em busca de sua continuidade, confirmando a existência de duas das formas de erotismo de que fala Bataille: o erotismo dos corpos e o erotismo dos corações. Nessas duas formas de erotismo, a passagem do estado de descontinuidade para o de continuidade não é feita sem violência, pois há, nesse movimento, uma dissolução do ser.

Ora, muitos personagens das comédias de Qorpo Santo evidenciam essa violação. Não há como negar as perturbantes alterações provocadas no íntimo dos personagens, toda vez que há a passagem do estado normal à do desejo erótico. Em *As Relações Naturais*, Impertinente manifesta claramente seu desejo erótico quando suplica às prostitutas: “Minhas santinhas, minhas santinhas, eu queria dormir com vocês esta noite” (p. 73)

Gabriel Galdino, em *Um Assovio*, faz carícias amorosas na empregada porque quer saciar “aquilo de que se tem necessidade” (p. 58). Robespier, em *A Lanterna de Fogo*, ao ver mulheres sente “mais forte o intenso fogo”, ou sente “um fogo devorador que a elas o empurra”, tanto é que acaba dormindo com duas mulheres, uma à esquerda, outra à direita. Aliás, faz parte da filosofia desse personagem fazer o que tem vontade: “os que gostam de estudo, estudem; os que gostam do passeio, passem; os que gostam de dormir, durmam; os que gostam de comer — comam; os que gostam de mulheres — gozem-as” (p. 197). Já Melquíades, em *Um Parto*, quer passear, ver as moças e também algumas velhas, pois sente no corpo “tal coisa . . . certo prurido” (p. 123), que o deixa inquieto. Será a mesma inquietação que motiva os gaúchos, na comédia *O Marido Extremoso; ou o Pai Cuidadoso*, a levar para o quarto as moças com quem dançaram no baile?

Os exemplos acima relacionam-se com o erotismo dos corpos, pois o desejo erótico manifestado pelos personagens restringe-se apenas à materialidade dos corpos, sem mencionar, aparentemente, nenhuma afeição entre os seres, registrando apenas ligações efêmeras, tais como a relação do homem adúltero com prostitutas ou a eventual conquista da empregada pelo patrão, ou ainda a necessidade de um homem de acalmar o fogo do sexo.

Se, indiscutivelmente, os exemplos citados demonstram o erotismo dos corpos, outros vão atestar outra forma de erotismo: o erotismo dos

corações, que pressupõe a recíproca afeição dos amantes e não apenas a fusão dos corpos. O erotismo dos corações se refere à paixão dos amantes, em que o desejo erótico vem aliado à relação afetiva mais profunda entre os seres.

O erotismo manifestado no relacionamento entre certos personagens corpo-santenses parece ser o erotismo dos corações. Vejam-se, por exemplo, os amores entre Lindo e Linda em *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte*, em que os dois amantes sugerem a existência da fusão dos corpos, como de um amor mais profundo a uni-los:

Linda — Meu Lindo! Tu sabes quanto te amo. Quanto te adoro.

.....

Lindo — como pedes àquele que tanto te ama, mais que a própria cama? (p. 126).

A paixão, no caso dos dois amantes, está vinculada também à materialidade dos corpos, configurando o erotismo dos corações e mostrando que “a essência da paixão é a substituição da persistente descon-tinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres”⁽⁷⁾.

Em *O Hóspede Atrevido; ou o Brilhante Escondido*, a felicidade é o coroamento da paixão que une Ernesto e Eulália: “... Tens senti-mentos de amor... .. És verdadeira mulher... Não podia o céu fazer-me mais rico presente” (p. 286).

Mas a paixão, mesmo sendo uma fusão profunda, não deixa de ser precária por não ser definitiva, havendo sempre a ameaça da separação que faz sofrer os amantes. Ernesto e Eulália não ignoram a possibilidade de seu amor ser ameaçado. Ele diz que “nem gostariam de pensar” se alguém ousasse ofender e roubar-lhe Eulália, pois seu ódio seria tanto que “destruiria o edifício social, desde o seu cimo, até sua base”. Já Eulália afirma que banharia “o malvado no sangue da serpente” (p.286).

A violação do isolamento individual na busca de uma continuidade, tanto no erotismo dos corpos, quanto no dos corações, é uma violação ilusória. Só a morte é a destruição do ser descontínuo, só ela representa a continuidade que liberta e que é perseguida pelo ser descontínuo. A morte, como forma de libertação, anuncia a felicidade para o casal Esculápio e Farmácia, na comédia *A Separação dos Dois Esposos*. O que aparentemente soa como uma fuga (“já que a Terra nos foi ingrata, procuremos a felicidade no Céu”) afigura-se como a violência maior, precipitando o ser descontínuo na busca de sua continuidade. Nessa aprovação da vida até na própria morte é que se descortina, para

Bataille, “o sentido profundo do erotismo”⁽⁸⁾

O erotismo como busca de uma continuidade mantém certa relação com o desejo, no sentido de uma busca metafísica, conforme a concepção de Marilena Chauí: “o desejo é desejo de uma coisa perdida que a gente nunca teve ... é a busca de algo que se perdeu, sem que nunca a gente o tivesse possuído⁽⁹⁾. Ou como diz Rusbrock: “O desejo aí está, ardente, eterno: mas Deus está acima dele, e os braços erguidos do Desejo não atingem nunca a plenitude adorada”⁽¹⁰⁾.

Ao participar de um debate com um grupo de mulheres sobre o texto “Observações sobre a Feminilidade e seus Avatares”, da escritora francesa Piera Aulagnier-Spairini, Marilena Chauí fez algumas reflexões sobre o desejo e o prazer. Em meio a essas reflexões, cita Lacan para mostrar a diferença feita por esse autor entre necessidade, demanda e desejo:

A necessidade é o que o corpo precisa para subsistir (A comida, por exemplo). A demanda é o que nós pedimos que um outro nos dê para nos sentirmos amados (por exemplo, o bebê chorando ou sorrindo para que a mãe lhe dê comida; o prazer sexual). O desejo não é natural como a necessidade, nem pode ser satisfeito como a demanda. O desejo é metafísico. Na demanda você pede alguma coisa (água, leite, carícia, relação sexual). No desejo você (não) pede nada. Quer dizer, no desejo a gente pede ‘algo’ que não sabemos o que seja e que o outro, a quem o pedido é feito, não pode satisfazer porque ele também não sabe o que seja essa satisfação. Nada pode satisfazer o desejo, senão ele será até algo posto pela natureza (a necessidade) ou algo determinado pela Cultura (os objetos culturais da demanda).⁽¹¹⁾.

A busca da satisfação do desejo é diferente da busca do prazer. Enquanto o desejo está na “região do irrealizável”, o prazer é realizável, mas é uma máscara do desejo, pois é usado para mascarar a relação profunda com o sexo. O prazer é o risco de virar coisa e não conseguir ser o sujeito. Sujeito aqui entendido como sujeito do desejo. Este é sujeito porque é carente. “É pela carência que a gente se faz sujeito. ... Um sujeito é um campo de relações com o outro”⁽¹²⁾, é o que diz Marilena Chauí, concordando com a idéia da escritora Piera Aulagnier-Spairani. Nas relações profundas com o sexo, o sujeito do desejo e o objeto de seu desejo se identificam graças a uma relação

doadora, isto é, cada um oferece ao outro um dom para ser destruído: “A doação e a destruição do dom significa que os parceiros não são identificados com as coisas doadas, não são coisificados, mas se reconhecem reciprocamente como sujeitos” (13). Na aceitação do desejo, da carência e do sujeito carente, Marilena vê a definição do amor, ou seja:

Admissão de que ninguém pode preencher a carência e que, no entanto, isto não impede de amar e ser amado. Ou melhor, é o que permite amar e ser amado. Só Deus não é carente. E fazer do outro um deus é não amá-lo, pois se nada lhe falta, não temos o que lhe dar. (14)

Com relação ao prazer, não há sujeitos, pois o homem, ou a mulher, ao buscar apenas satisfação do prazer, torna o seu parceiro em objeto desse prazer. É uma relação ilusória, pois “ao nível do prazer ninguém é sujeito” (15). Entretanto, o prazer pode ser resgatado, mas ele só o será quando se constituir em um dom, em uma oferenda, ou seja, quando se constituir como o meio de realizar o desejo entre dois sujeitos do desejo: “Quando se aceita o desejo do outro, se aceita o próprio desejo e se aceitar dar e ter prazer” (16).

Nas comédias de Qorpo Santo, não se pode afirmar categoricamente a existência do “prazer como dom” nas relações sexuais entre os personagens. Na maioria das uniões sexuais é visível uma busca de prazer, em que um dos parceiros se torna apenas objeto de prazer. Entretanto, parece que o relacionamento afetivo entre Jorge e Eulália, em *O Hóspede Atrevido*; ou *O Brilhante Escondido*, e entre Lindo e Linda, em *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte* pressupõe a existência de sujeitos carentes, ou seja, tanto o homem, quanto a mulher, se constituem em sujeitos do desejo. São sujeitos do desejo porque dão e têm prazer, e um aceita o desejo do outro. O mesmo não acontece com outros personagens que têm a ilusão de realizar o desejo, quando, na realidade, só obtêm prazer, pois o prazer é “uma coisa instantânea, tanto assim que pode ser realizado com a total indiferença do outro. Qualquer um é fonte de prazer para qualquer um” (17).

Inscribe-se, neste caso, o prazer buscado por Impertinente com as prostitutas, e, por elas, com seus amantes, na comédia *As Relações Naturais*. Tanto as prostitutas, quanto Impertinente são apenas objeto de prazer. Impertinente vê em Intérpreta e nas demais prostitutas aquilo que lhe pode dar prazer, ao mesmo tempo em que cada prostituta vê, em seu respectivo amante, uma possível satisfação de seu prazer.

Como exemplo de objeto de prazer, há outros personagens. Basta lembrar Luduvica e Gabriel Galdino, Micaela e Brás, as moças e velhas e Melquíades. Em todos esses casos, a mulher representa o objeto de prazer para o homem.

A julgar pelos muitos exemplos evidenciados, o sexo, na maioria das comédias, move-se tanto na direção de uma apetência carnal ou mera atividade sexual, quanto mostra um relacionamento afetivo revelador de uma busca psicológica entre os personagens. Estão presentes no discurso narrativo erótico de Qorpo Santo as exigências do instinto, as paixões profundas, as ligações efêmeras, os amores não correspondidos, as perversões sexuais. Todo o erotismo irreprimível de seu autor é extravazado em sua narrativa numa pungente confissão.

O aspecto confessional, aliás, sempre marcou o discurso sobre o sexo. Michel Foucault afirma que a confissão sobre o sexo, existente inicialmente no sacramento penitencial, estendeu-se a outros campos do conhecimento humano, dentre eles o da literatura.

Nos diversos tipos de discurso sobre o sexo, tanto inscritos no âmbito da medicina, psiquiatria, pedagogia, como da literatura, sempre se buscou desvendar o segredo a envolver as questões relativas ao sexo. O discurso de Qorpo Santo não fugiu a essa regra. Nele, junto a outros aspectos conflitantes de sua vida, está presente a “sua” verdade, ou pelo menos o que para ele se constituía uma verdade. Portanto, o seu discurso narrativo revela, indiscutivelmente, um caráter confessional, em virtude, quem sabe, das condições de sua existência atormentada.

Obrigado a viver separado da mulher e dos filhos, pois a família o abandonou, preso às condições sociais e morais da sua época e às suas convicções de homem católico, viveu na oscilação entre a necessidade de se manter fiel ao casamento e as exigências de seus impulsos sexuais.

O dilema entre manter-se fiel ao casamento e a necessidade de buscar as “relações naturais” gerou o conflito que se constitui um dos temas fundamentais de seu teatro. Em *A Separação dos Dois Esposos*, Qorpo Santo parece falar pela boca de Esculápio:

... Estou sempre em luta com esses malvados, sempre a mais perfeita moral está sendo o 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 conseqüências boas ou más que podem resultar!... (p.238)

Num dado momento, esse personagem decide romper com a moral que o reprime: “vou (desembainhando um punhal), vou também ser um imoral! A primeira que encontrar do meu agrado, gozo-a;”.. (p.239). A duração desses momentos é efêmera e não acalmam Esculápio; ao contrário, aumentam suas angústias:

Eis as conseqüências más de teu procedimento 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. (p. 241).

A companhia de uma mulher é essencial para aplacar o fogo devorador do sexo de Robespier. Para mostrar essa necessidade, o autor recorre até ao simbolismo, comparando a mulher a um “insignificante objeto”, isto é, a uma lanterna de fogo:

... E que falta me faz tão insignificante objeto, sem que entretanto eu dele me haja servido!? Parece incrível: sinto a cabeça escandescida, o estômago apertado, certa dor de ilhargas, e até... Não direi o mais! ... (p.175).

A falta de relações sexuais acarreta no personagem Melquíades outros tipos de problemas: “... Sinto às vezes certo estreitamento no canal que conduz ao estômago. Tenho querido atribuir à falta de certo ato...” (p. 225).

Enfim, parece mesmo que a causa dos problemas desses personagens tem muito a ver com a necessidade de satisfazer os impulsos sexuais. Pelo menos é o que se deduz do poema que Robespier recita:

Há horas de aflição
Em que me dás consolação!

Outras me dás descanso,
Em que quase lanço!

Algumas de tal prazer
Em que me é difícil conter!

Em muitas de tão aflito;
Por certas Deusas eu grito!

É a verdade é;
Que não tenho descanso!
Se como, quero!
Se não como, desespero!

Se bebo, desejo:
Se não bebo; almejo!
Se saio, apeteço!
Se não saio, careço!

Não há trabalho
Ou ocupação
Que tranqüilize,
O meu coração!
Não há entreter,
Nem distrair,
Que possa convir
Ao espírito meu!

Só a mulher
Amável, formosa
Me pode trazer
Tranqüilo viver!

Ai! quem me acode!
Isto está que não pode!

Ai! Ai!...

Que aqui cai!... (p. 180)

O caráter confessional da obra de Qorpo Santo patenteia não só todas as desventuras de sua existência amargurada, como também, e principalmente, os aspectos relacionados com seu erotismo dilacerado. Possivelmente as comédias tinham o objetivo de vencer os obstáculos que, na vida real, o autor encontrava dificuldade para transpor. Algumas falas de seus personagens traduzem o desconcerto de sua vida. É como se os personagens revelassem o que lhe ia no íntimo: “Mas não bastavam a infinidade de desgraças que me têm secado as carnes e comido o espírito” (p. 204).

O aspecto confessional do discurso narrativo erótico de Qorpo Santo, nos seus profundos motivos existenciais, deixa antever uma aguda crítica à moral patriarcal. Este sentido moralizador não era, no entanto, novidade para o Teatro Realista do Século XIX, conforme assinala Flávio Aguiar: “Essa discursividade explicitamente moral aproxima as peças de Qorpo Santo dos parâmetros mais sofisticados do Teatro Realista Brasileiro... que, na comédia e no drama, teve em José de Alencar sua expressão mais alta”.⁽¹⁸⁾

O espectro moralizador de suas comédias é abrangente. Em qualquer dos campos em que se circunscreva, a moralidade é sempre vista por Qorpo Santo como hipertrofiada, necessitando uma reformulação. Particularmente no que tange às questões relativas ao sexo, as comédias deflagram um verdadeiro combate, numa tentativa de defender a moralidade convencional, principalmente no que se refere à fidelidade no casamento. Caracterizando essa intenção, os exemplos se multiplicam, dissolvidos ao longo das comédias ou sintetizados na etapa final do modelo estrutural reservada à moralidade. Na primeira cena do quarto ato de *As Relações Naturais*, Malherbe reclama: “Santo Deus, por que não crucificais aqueles que desrespeitam os vossos santos preceitos?” (p. 81), para completar, na cena seguinte: “Estas mulheres não vêm — que não se pode ainda andar com as relações naturais; ...” (p. 83).

Curioso é o emprego do termo “ainda”, no exemplo acima. Referir-se-ia a um tempo em que se poderia agir de acordo com as relações naturais, antevendo uma época de maior liberdade sexual?

Selando a promessa de não se envolver mais com as relações naturais, as prostitutas entoam uma canção que sintetiza o moralismo da peça:

Não nos meteremos
Mais com relações;
Maridos procuremos;
Pois temos corações! (p. 84)

A defesa do casamento como instituição, ainda se manifesta, mais adiante, na mesma canção:

Tenhamos pois juízo!
Cada qual com seu esposo!
— Se não, não há paraíso!
Tudo inferno — nenhum gozo! (p. 84)

Ou ainda:

Basta o trabalho,
Certo, não falho;
Para vivermos
E mil gozos termos (p. 85).

A conotação dada a “trabalho” manifesta o desejo das prostitutas de realizar as relações sexuais apenas dentro do casamento, numa clara intenção de inserir-se na ordem estabelecida. Tudo leva a crer que essa atitude confirma a ética do próprio autor sobre esse assunto.

O tema do adultério é também explorado em outra peça: *Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte*. “A comédia que mais parece — Tragédia” (p. 134), conforme a define o próprio Qorpo Santo, focaliza as relações do triângulo amoroso, marido, mulher, amante. Nessa peça, como nas demais, permanece ainda o objetivo de defender uma moralidade convencional.

A monogamia genital imposta pela sociedade patriarcal, abordada num diálogo malicioso entre os personagens Luduvica e Gabriel, corrobora a intenção moralizante da obra qorpo-santense. Ao fazer propostas amorosas à criada, Gabriel Galdino, além de ser repellido, é aconselhado por ela para que vá procurar a própria esposa para fazer com ela “o que quiser”. Gabriel Galdino pergunta então: “E se ela não quiser, o que hei de eu fazer?” (p. 158). A resposta de Luduvica vem eivada de ironia: “Ter paciência e fazer-lhe continência”. Ao que, perplexo, Gabriel Galdino diz: “Então, além de me negar aquilo que me deve dar, ainda hei de ter paciência e fazer-lhe continência?” (p. 158).

Para a moralidade do século XIX, certas carícias só eram permitíveis a um determinado tipo de mulher. Pelo menos, é o que sugere a resposta de Micaela a Brás (*Certa Entidade . . .*), depois deste ter-lhe apalpado os seios: “Oh! Sr. Brás! Queira retirar-se de minha presença! O Sr. bem sabe que não sou uma dessas mulheres mundanas, para com as quais se procede de tal modo!” (p. 167)

Da mesma maneira, a moral que presidia a sociedade brasileira do século passado condenava as relações homossexuais. Em duas comédias de Qorpo Santo, essa condenação é explícita. Numa delas, *A Separação dos Dois Esposos*, o par homossexual acaba a peça numa luta renhida, causada pela divergência entre os dois amigos: enquanto um quer uma ligação total, de corpo e espírito, o outro só concorda com

uma relação espiritual, já que para ele a ligação carnal “é o vício mais danoso que o homem pode praticar” (p. 247). O mesmo motivo leva o criado Leon a lutar com Alberto (*O Hóspede Atrevido* . . .), que quis servir-se do primeiro para “atos de sensualidade” (p. 288), querendo fazê-lo “de mulher”. (p. 290)

O casamento para a ética da moral oitocentista é a única saída para aqueles que se amam. Pelo menos é este o conselho dado pela avó Rocalípsia à neta Mancília: “Vocês querem; amam-se; gostam-se . . . não há remédio senão concordar; contem com a minha aprovação. Tratem do enxoval — façam o mesmo. Em vez de gastar — é melhor casar” (p. 358)

As colocações até agora feitas visam, tão-somente, a confirmar, através dos exemplos concretos e particularizados, retirados dos diálogos ou monólogos das comédias, o sentido nitidamente moralizador das comédias de Qorpo Santo. No entanto, na medida em que se aprofunda a análise das comédias, no contato repetido com o texto, sente-se surgir, por trás dos diálogos, um segundo sentido, como se contestando a validade das afirmações de cunho moralista. Ao mesmo tempo em que as comédias criticam os faltosos com o dever, numa ética moralista, elas inserem um outro sentido, como que se opondo à moralidade pretendida. A oposição se faz às vezes diretamente, outras, vem dissolvida nas entrelinhas, dentro das mais variadas formas. Às vezes, a oposição pode ser vislumbrada num personagem que, ao realizar sua fala moralista, a faz em tom patético ou exagerado, de tal forma a criar uma certa dúvida no espectador/leitor, como se ele se devesse perguntar: é esta verdade que ele quer transmitir? Esta incerteza leva-o, assim, a questionar a moralidade.

Muitas vezes, no desenvolvimento da comédia, um personagem assume duas posições contraditórias, ora se constituindo num defensor dos costumes consagrados, ora tomando atitudes não condizentes com essa moral. É o caso, por exemplo, de Enciclopédio, em *O Marinheiro Escritor*, um pai de família, que acredita que “nenhum homem pode ter circunspecção, sem sua família, sem ter família, sem ao menos ter uma verdadeira amiga”. No entanto, ao lado dessa “circunspecção”, associa-se-lhe uma faceta liberal, que é expressa ao dar conselhos a seu amigo Miguelítico:

És tolo! Não conheces as mulheres; nem te lembras que há seis

ou sete para cada homem! Não sentes desejo e necessidade delas? Sentes. Pois o mesmo acontece com elas. E há algumas que o sentem ainda com maior força que todos os homens reunidos, entendes? Compreendes agora, não? Pois toma a lição e põe em prática o meu conselho, que lhe é velho e experimentado. (p. 337)

Outro que toma atitudes contrárias é Brás, em *Certa Entidade em Busca de Outra*: ora defende a moral vigente, ora procura, cada dia, uma amante. O velho Mateus, da peça *Mateus e Mateusa*, que exige da mulher a observância das leis “tanto civis, como canônicas”, sempre foi mais “namoradôr que um macaco preso a um cepo”. As próprias filhas constituem-se num “belo” exemplo de hipocrisia; mostram-se filhas dóceis, desejosas de amparar o pai, chamando-o: “Papaizinho do meu coração”, movidas pelo interesse de receber presentes, pois na realidade, acham que o pai “cada vez fica mais porco”, além disso “é velho, não sabe agradar a todos”. (p. 92)

Não há dúvida de que a contradição nas atitudes e modos de ser dos personagens está a serviço do sentido moralizador das comédias. Aliás, Flávio Aguiar assinala a ocorrência de oposições a dirigir a elaboração da obra de Qorpo Santo. Nesse sentido registra a oposição existente entre dois planos de referência: um ligado à “representação lenta e discursiva do Teatro Realista”, outro “à palhaçada farsesca do baixo cômico” (19). Flávio esclarece que a coexistência desses dois pólos de construção não é estranha à comédia do século XIX, só que ambos os planos nessas comédias convivem harmonicamente de forma convergente, um completando o outro. Na obra de Qorpo Santo não acontece isso, os dois pólos de construção tensionam-se de modo divergente, isto é, “os dois planos não se harmonizam, mas lutam entre si, tendem a se anular mutuamente” (20). Essa tensão divergente entre os dois planos de referência constitui-se numa originalidade da obra qorpo-santense.

Mas a originalidade desse autor não fica só aí. Ao lado dos dois planos de referência de sua dramaturgia e do sentido divergente que os caracteriza, ao lado também dos personagens com atitudes conflitantes, os textos de Qorpo Santo, apresentam uma outra originalidade: a sua linguagem inusitada. Termos pouco empregados, outros não dicionarizados, vocabulário até certo ponto avançado, o emprego da rima, tudo isso concorreu para a criação de uma linguagem peculiar. Esta, ao lado da

ação, enredo, situações, deveria ser posta a serviço da tarefa moralizadora. Mas só em parte ela cumpre essa finalidade. Há falas em que a linguagem desempenha a função de corrigir os costumes. Noutras, entretanto, isso não acontece, porque, inseridas na linguagem de retidão, há palavras ou frases, que, de certa forma, fogem ao esquema moralizador. Daí deduzir-se a existência de dois pólos de linguagem, um com significado edificante, outro cujo sentido é negar aquele objetivo.

O pólo “desviado,” para empregar a acepção usada por Flávio Aguiar, vai encontrar no erotismo farto material para sua realização. Em muitas falas, o erotismo dispensa subterfúgios, as palavras são ditas às claras; em outras, a elaboração da construção lingüística é que vai sugerir o sentido erótico. Os exemplos seguintes atestam essas duas formas de abordagem. Em *Certa Entidade em Busca de Outra*, o personagem Brás, ao encontrar-se com Micaela, vai apalpando-lhe os seios e dizendo: “Que pomos deliciosos”. Mais tarde, na mesma peça, Brás oferece com a maior tranqüilidade, a amante ao amigo, e esclarece: “... somos companheiros; e se não chega para dois ao mesmo tempo há de chegar passada uma hora” (p. 167).

A fala do homossexual Tamanduá, em *A Separação dos Dois Esposos*, também é objetiva e não deixa dúvidas quanto à natureza de sua paixão:

... Não se lembra que por três vezes quis casar carnal e espiritualmente ... 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 ... lego (atirando-lhe com as mãos) faço o diabo! (gritando) (p. 247).

Em *Duas Páginas em Branco*, o sonho erótico de Mancília, relatado para a avó, é outro exemplo de como o sexo é tratado sem rodeios. O que causa espanto é a franqueza da neta com a avó, levando-se em conta que a comédia foi escrita há cem anos ... “E sabe com quem? a quem beijava? em quem tocava! com quem gozava? com o meu ... o Deus das mulheres; ...” (p. 358)

Não só a noiva, que se confidencia com a avó, tem liberdade de expressar claramente suas idéias sobre o sexo. Também as mulheres de idade madura, uma com seus cinquenta e dois anos, outra com oitenta, conversando sobre o “gosto dos homens”, acabam concordando que,

para eles, as mulheres “não passam de casas” e que “assim como entram em uma casa velha, por outra nova, nelas param, saem, etc.; assim também podiam entrar em nós, sair, estar o tempo que lhes aprouvesse” (p. 314).

Sobre essa passagem, assim se referiu Eudinyr Fraga: “A expressão ‘entrar e sair de nós’, na boca de duas distintas senhoras gaúchas, batendo papo num dia chuvoso, é realmente deliciosa” (21).

Cena bastante erótica desenrola-se entre Espertalínio e Mancília, ainda na peça *Duas Páginas em Branco*. Registrando o encontro do casal, após a prisão do marido, este assim fala e age com a mulher:

... tu sabes porém; do que eu não gostei? foi dele dizer-me que gostava de ver as mulheres bem asseadas e de ir (pega nos peitos, beija-a e vai-lhe levantando o vestido, não muito) fazendo assim (com ar gracioso) como nós costumamos fazer... (beijando-a, pegando nos peitos e levantando os engomados vestidos, etc.) tu sabes, não? (p. 368)

Em *Um Assovio*, Fernando de Noronha e seu criado Gabriel Galdino, que mantêm um relacionamento excessivamente liberal, ficam a dar-se tapinhas na boca, socos na barriga, pontapés no “trazeiro”, atitudes obviamente colocadas, para explorar a comicidade. Em meio a essas palhaçadas, desenvolve-se o seguinte diálogo:

Fernando — Então, Galdino. Encheste teu pandulho desde (bate-lhe na bunda, que é também formidável, e na barriga) esta extremidade até esta...

Gabriel — Ai! ai! seu diabo! Não sabes que ainda não botei as páreas do que pari por aqui!... (apalpando a bunda). (p. 150).

Na segunda cena do ato seguinte, a mulher de Gabriel assim se expressa: “Querem ver que o meu marido, o Sr. barrigudo e bundudo, que pelas nádegas (e se espera que faça o mesmo pelo umbigo) andou brigando com o amo...” (p. 152).

No segundo quadro da comédia *O Marido Extremoso*; ou *O Pai Cuidadoso*, um dos gaúchos, assim se expressa em pleno baile: “E o Antônio ainda não chegaria com a eguada do Potreiro Velho? Eh puta diabo! Faz-me uma falta p’ras embigadas” (p. 255)! Embora a expressão “puta diabo” faça parte da linguagem coloquial do gaúcho da campanha, o seu emprego causaria estranheza há mais de cem anos, principalmente frente às moças, em pleno baile.

Com relação a essa ocorrência, Eudinyr Fraga faz a seguinte observação: “O linguajar da peça é saboroso, há divertidos detalhes escatológicos e explode mesmo um ‘puta diabo’, trinta anos antes do famoso ‘merde’ de *Ubu-rei*”.⁽²²⁾

Todas essas falas, mesmo que estivessem a serviço de uma tarefa moralizadora, não condizem com a linguagem usual do teatro do século passado. Não se pode, então negar que o erotismo sem disfarces do pólo “desviado” da linguagem do autor foge do plano da ordem, da moralidade, inserindo-se no plano de uma não moralidade. As comédias, conturbadas pela própria linguagem dos personagens, pelos desvios que realizam, antepõem outro fato que compromete a moralidade.

O erotismo, traduzido nos gestos e nas palavras dos personagens, fica num plano “avançado” demais para a época. Alguns termos ou certas construções revelam até uma certa licenciosidade, como no caso do personagem Brás que, na presença do filho, apalpa os seios de Micaela, ou na cena em que Espertalínio, além de apalpar os seios de Mancília, levanta-lhe a saia. Também a referência à “bunda” de Gabriel Galdino ou o “puta diabo” do gaúcho saem dos limites da decência permitida pela moral oitocentista. Essa linguagem demasiadamente avançada para os cânones da época foi, provavelmente, considerada pornográfica. De acordo com Chlumsky, a representatividade da função pornográfica na literatura é extremamente limitada. Essa função deve vir acompanhada, para maior impacto, por outros fenômenos, tais como: a violência, a destruição, o rebaixamento de valores, e de outras funções: ela ataca implicitamente o código social e moral da sociedade que contra-ataca, censurando-a. Ora, se levadas em conta essas considerações, é nítida a presença da função pornográfica em algumas comédias de Qorpo Santo. Nessas comédias, mesmo as questões sobre o sexo não vindo acompanhadas de violência e destruição, é evidente o rebaixamento de valores.

Entretanto a função estética, a função erótica e a função pornográfica “dependem de normas sociais, religiosas e morais da sociedade”.⁽²³⁾ Fenômenos que, no início deste século, eram tachados de pornográficos, vinte anos mais tarde aparecem apenas como eróticos. Dessa forma, se algumas comédias de Qorpo Santo, há cem anos, foram consideradas pornográficas, hoje, com a mudança de normas sociais, são consideradas eróticas, embora ainda possam ser classificadas como

pornográficas, dependendo da moral vigente em certas sociedades da atualidade, ainda apegadas a uma moral mais tradicional.

Cabe ressaltar que as exemplificações a que se recorreu, até certo ponto de maneira repetitiva, visam, tão-somente, a mostrar as diversas formas do discurso narrativo erótico de Qorpo Santo, ou seja, quais os elementos de que se valeu o autor para construir um discurso sobre o sexo, bem como os vários ângulos de abordagem que caracterizam esse discurso.

A título de conclusão, caberia enfatizar alguns aspectos de maior relevância.

O primeiro deles refere-se à predominância dos temas ligados ao sexo: fidelidade no casamento, adultério, prostituição, homossexualismo, mulher como objeto apenas de prazer. Já o título de algumas comédias remete a algum desses temas: *As Relações Naturais*, *A Separação dos Dois Esposos*, *Um Parto*.

Não se pode desvincular desses temas a maneira como a sexualidade se apresenta nas comédias. De um modo geral, ela traduz a satisfação pura e simples do instinto sexual, sem uma relação afetiva mais profunda. Os personagens, em sua maioria, parecem buscar apenas a satisfação do prazer. Tanto o homem, como a mulher constituem-se, então, em objeto de prazer, procurando mais a fusão dos corpos, mesmo que este represente a busca de uma continuidade ou a violação do isolamento individual. Raras uniões entre personagens parecem registrar a existência do prazer como dom entre sujeitos carentes.

No âmago dessa questão, instaura-se o conflito entre princípio de prazer e princípio de realidade, levando, quase sempre, os personagens a compreender que a repressão e a sublimação dos instintos sexuais são necessários, pois correspondem a uma condição indispensável para a vida em sociedade.

No que tange à moralização, a narrativa do autor apresenta um descompasso. Na medida em que procura atingir um plano moralizador, através de temas que dividem a humanidade entre indivíduos bons e maus, privilegiando os primeiros, ele atinge também o plano oposto.

O principal veículo que leva a atingir a não-moralização é a linguagem avançada utilizada pelo autor. Intencional ou não, confessional ou não, o fato é que o “pólo desviado” da linguagem de Qorpo Santo não se afina com o tom moralizador de suas comédias.

A utilização de elementos opostos, tanto na construção de sua dramaturgia, quanto no plano moralizador e na linguagem, permite concluir que, da oscilação entre dois pólos, emerge a significação maior da poética qorpo-santense.

Verifica-se também que o erotismo, no discurso narrativo de Qorpo Santo, tem, como principal característica, sua agressividade através de uma linguagem renovadora e irreverente, residindo, nessa ousadia, a espantosa modernidade de seu autor.

Pelas características dessa linguagem — ousada, licenciosa, sem subterfúgios, maliciosa —, pode-se concluir que o erotismo foi investido, de forma antitética, no discurso narrativo de Qorpo Santo.

O conflito entre instinto e razão está a confirmar essa antítese subjacente na maioria das comédias analisadas neste trabalho. Nesse antagonismo, nessa extrema oposição entre elementos contrários, reside também o problema universal do segredo do erotismo. E é aí que, essencialmente, explode a antítese maior do discurso qorpo-santense: o erotismo dilacerado que traz colado a si o desafio para a revelação das verdades mais íntimas do homem.

Notas Bibliográficas

- (1) — Foucault, Michel — *História da Sexualidade — I — A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977, pág. 9.
- (2) — Freud, Sigmund — *Além do Princípio do Prazer*. Rio de Janeiro: Imazo Editora, 1975, pág. 69.
- (3) — Esslin, Martin — *Artaud* — São Paulo: Editora Cultrix, 1978, pág. 76.
- (4) — Marcuse, Herbert — *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, pág. 37.
- (5) — *Ibidem*, pág. 48.
- (6) — *Ibidem*, pág. 51.
- (7) — Bataille, Georges. *O Erotismo (O Proibido e a Transgressão)*. Lisboa: Moraes Editores, 1980, pág. 20.
- (8) — *Ibidem*, pág. 23.
- (9) — Chauí, Marilena de S. “Reflexões Sobre o Amor, o Desejo, o Prazer. (Debate com um grupo de mulheres), pág. 3.

- (10) — Rusbrock “Oeuvres Choiesies”. In Roland Barthes, *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981, pág. 30.
- (11) — Lacan. In Marilena de Souza Chauí. “Reflexões sobre o Amor, o Desejo, o Prazer”. (Debate com um grupo de mulheres), pág. 3, 4.
- (12) — Chauí, Marilena de Souza. “Reflexões sobre o Amor, o Desejo, o Prazer”. (Debate com um grupo de mulheres), pág. 3.
- (13) — Ibidem, p. 1.
- (14) — Ibidem, p. 4.
- (15) — Ibidem, p. 6.
- (16) — Ibidem, p. 9.
- (17) — Ibidem, p. 10.
- (18) — Aguiar, Flávio. *Os Homens Precários*. Porto Alegre: A Nação, Instituto Nacional do Livro — DAC/SEC, 1975, p. 114.
- (19) — Ibidem, p. 103.
- (20) — Ibidem, p. 120.
- (21) — Fraga, Eudinyr. *Qorpo Santo: Surrealismo ou Absurdo?* São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, 1980, p. 104.
- (22) — Ibidem, p. 74.
- (23) — Chlumsky, Milan. “Esthéticité, Érotisme et Pornographie”. In *Érotiques, Revue d’Esthétique*, nº 1-2, 10-12, Paris: 1978, p. 199.

As páginas indicadas entre parênteses referem-se às citações sobre as comédias de Qorpo Santo, retiradas da obra *Teatro Completo* — *Qorpo Santo*, de Guilhermino César, edição de 1981.