

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CÉLIA PATRÍCIA SAMPAIO BANDEIRA

**CON-FUSÕES PATÉTICAS NA COMPOSIÇÃO DRAMÁTICA DO
QORPO**

VITÓRIA
2009

CÉLIA PATRÍCIA SAMPAIO BANDEIRA

**CON-FUSÕES PATÉTICAS NA COMPOSIÇÃO DRAMÁTICA DO
QORPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras
Orientador: Prof. Dr. Fernando Mendes Pessoa.

VITÓRIA
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B214c Bandeira, Célia Patrícia Sampaio, 1974-
 Con-fusões patéticas na composição dramática do Qorpo /
 Célia Patrícia Sampaio Bandeira. – 2009.
 117 f.

 Orientador: Fernando Mendes Pessoa.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
 Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

 1. Qorpo-Santo, 1829-1883. 2. Teatro (Literatura). 3.
 Literatura brasileira. 4. Literatura e filosofia. 5. Tragicomédia. 6.
 Mito. 7. Teatro. I. Pessoa, Fernando Mendes. II. Universidade
 Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e
 Naturais. III. Título.

CDU: 82

CON-FUSÕES PATÉTICAS NA COMPOSIÇÃO DRAMÁTICA DO QORPO

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisição parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras

Aprovada em 22 de maio de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Mendes Pessoa
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Antonio Jose Jardim e Castro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Luís Estáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo

Dedicatória

Ao sagrado de minha origem, abençoados nomes: mãe e pai.

Ao meu amor, meu marido, meu sagrado em Eros, contraparte justa nos saltos dançantes da vida.

Agradecimentos

À FAPES/CAPES pela bolsa que possibilitou esta pesquisa e pelo total apoio dos funcionários do setor responsável.

Aos meus pais: Amara, minha mãe, minha gênese, matriz de mim, de dentro da tua alquimia escorreu o leite que nutriu meu sangue; e ao meu pai, Ronaldo, por me ensinar a ser o que acabei sendo sem querer e mais ainda por seu caráter e dignidade. Ao meu irmão, Ronaldinho, por dividir comigo a origem. Ao avô João Baptista Bandeira, construtor de nossa família.

Ao Eros em mim, meu marido Celso, amado meu, pelo amor que me dá, cúmplice e companheiro na vida, principalmente por me acolher em meus arroubos e derramamentos, e mais ainda pela co-orientação sem a qual esta pesquisa não teria seguido por onde se encaminhou, mas sobretudo por me trazer Céu e Inferno na medida temperada da harmonia.

Aos meus sogros, maravilhosos pais, Miriam e Celso: cujos olhos são faróis a me orientar durante as tempestades. Pela generosidade em acolherem mais uma filha.

À toda a minha família, especialmente à vovó Angelita (*in memorian*); à tia Naila, queridíssima, à tia Leninha, à avó Cremilda (*in memorian*), aos tios Ricardo e Bique. Aos primos Helen, Marcelo, Dudu, Débora, Yuri e Talissa. Ao vô Bernardino, grande guerreiro; aos meus cunhados, Alex e Lúcia.

Aos amigos, os de sempre, irmãos por escolha: Bia, Max, Andréia de Oliveira; aos amigos queridos Andréia e Antônio Jardim pela generosidade e afeto, aos amigos Sandra e Daniel (*in memorian*), Simone Fragoso, Adelino e Martine, Débora, Moniquinha; aos daqui: Marcos Moraes e Vera, Vanessa, Douglas e Bernardo; Geraldo Pimentel, Andréia Ramos e Tião Fonseca. À amiga Rutiléia, pelo carinho e acolhida em minha chegada, pelo apoio e generosidade, sobretudo pelas orientações e ajuda que permitiram ao trabalho ser o que é, e também pela sempre competência desempenhada neste programa de pós-graduação.

A todos os meus alunos, do Rio e daqui, por tudo o que cada um deles me ensinou.

Ao amigo e Prof Antônio Jardim, que em suas aulas de mestrado e doutorado, mesmo como mera ouvinte me conduziu, “a caminho da linguagem”, a esta possibilidade de leitura.

Ao Prof Marcelo Paiva por me abrir a cortina deste teatro, arrebatando-me para dentro dele.

Ao meu orientador, Fernando Coração de Leão, pela orientação que me permitiu não desorientar, pelas indicações bibliográficas, pelas críticas, mas principalmente pela sabedoria de bem conhecer o congregar da força da vida em si mesmo.

Epígrafe

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: — Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 1999: 36)

<i>Introdução</i> _____	11
Capítulo 1: O sacro ofício de um corpo-santo. _____	17
Patogenia santificada _____	22
Capítulo 2: A trinca sagrada _____	27
Uma interrupção naturalmente impertinente _____	27
A ferro e a fogo _____	49
Acordos diabólicos: reversa harmonia _____	62
A cauda do Qorpo: re-exposição por conclusão _____	74
<i>Referências Bibliográficas</i> _____	78
<i>Apêndice</i> _____	81
AS RELAÇÕES NATURAIS _____	82
CERTA ENTIDADE EM BUSCA DE OUTRA _____	100
EU SOU A VIDA; EU NÃO SOU A MORTE _____	107

Resumo

Metendo-nos no caminho circular da composição dramática de Qorpo-Santo, tentamos em seu teatro sobrever por entre três portas a entrada do coro de personagens cujos pés saltitantes bailam na trinca de peças: *As relações naturais*, *Certa entidade em busca de outra* e *Eu sou a vida, eu não sou a morte*. Empenhando-nos em seguir nos saltos deste coro — que aqui aludimos ao ditirâmico, em honra de Dionísio — o lugar de dança, o lugar de onde se eleva o altar, o lugar do sagrado por excelência através dos espaços circulares abertos para cima e para baixo. A gesta qorpo-santense perfaz propriamente um “andar com, tendo consigo e trazendo em cima do corpo” o vigor do extasiado composto na fusão conjunta, no confundir de posições na conjunção e disjunção de homem e obra que por esta experiência sua própria existência poeticamente, obra de Qorpo arrebatado em *phatos* e que por ele atinge o território do elevado mais profundo; balindo no baile, o Qorpo performa a dança para aquém e para além da palavra.

Nos saltos do diálogo diabólico irrompem sombras-personagens em visceralidade abismada que, no jogo do fogo entoam arroubos patéticos e líricos derramamentos colhidos de Céu e Terra, abrindo um (não)lugar e um (não)tempo propício ao drama faustoso que ao explodir os contornos do corpo, liquida-o para recompô-lo em dança ritmada pela poeticidade e musicalidade do tempo diabólico do drama que afirma a vida pela arcaica força mítica do sagrado primordial em exercício sacrossanto. Harmonizados, os corpos se confundem em visão tragicômica, gozando no gargarejo final das palmas ao exorbitante espetáculo dramático.

Abstract

Following a circle path imposed by Qorpo-Santo dramatics compositions, we try to overlook his plays: *As relações naturais*, *Certa entidade em busca de outra* e *Eu sou a vida, eu não sou a morte* through three doors that give entry to the chorus composed by characters whose skipping feet dance along these dramas. We chase into those jumps of the chorus — which we consider similar to the Dionysius' honor chorus — the place of dancing, from where the altar raises, the sacred place by excellence through circling spaces wide opened either down and high. Looking forward qorpo-santenses dramas we pursue the ecstatic experience that conjoins man and art, which allows to him experience poetically his own existence.

Introdução

Por introdução deveríamos acionar um fazer entrar; entretanto, admitimos, desde a primeira leitura, termos sido salteados por Qorpo-Santo, saqueados em nossa ordinária existência para sermos lançados no salto a que este dramaturgo nos conduz; é ele quem vai à frente, pastor *verorridente*¹, entoando liras patéticas no transporte do drama patogênico; bailarino de pródigas pernas que ao alçá-las para trás e para frente harmoniza o *pathos* instalado na musicalidade de seus dramas. Resta-nos, portanto, coletar no salto aquilo que ele diz: dançar, brotar, sair (da terra)²; tanto quanto entender que o salto sustenta uma possibilidade de transformação abrupta.

Na tentativa de seguir salteadoras personagens em seus buliçosos moveres, acolhemos o sentido da dança e da música no ritmo visceral imposto pelas indicações do autor e pelas didascálias, pelas excessivas pontuações e repetições, nas demasiadas rimas internas, em saltos nos atos e cenas, pelo exorbitar dos personagens que, ao falarem e gesticularem como o fazem nas obras, instauram num tempo e espaço próprios o tempo–espaço propício ao drama que, no excesso e na exceção, suspende o tempo ordinário e a lógica progressiva da ação para excedê-los em excelsa operação. O caráter excessivo do discurso dramático constrói um ritmo tautológico movendo o espírito grandiloquente e pomposo que faz brilhar a magnificência primitiva das honrarias aos deuses, cujos cortejos desejam ser favorecidos.

O faustoso tempo dramático nos recoloca na direção do caminho ditirâmico abrindo um (não)lugar (tempo e espaço próprios do drama) em que experimentamos na obra a força patética a explodir os contornos do corpo, liquidando-o para recompô-lo na dança ritmada pela poeticidade e musicalidade visceral dos dramas qorpo-santenses; obra aberta em vigor de extasiado, no transporte báquico; obra de corpo arrebatado em *phatos* e que por ele atinge o

¹ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986: 296-7

² Salto do latim *saltus*, 'salto, pulo; dança, baile; carreira rápida', do radical de *saltum*, supino de *salire* 'saltar, pular'. In: HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0.5a. São Paulo: Objetiva, 2002

território do elevado mais profundo; balindo no baile, o corpo performa a dança para aquém e para além da palavra, e *se a dança é provação fervente, e prece, ela é também teatro*³.

O que é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto de Vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o.⁴

A dança celebra o princípio, o salto da terra faz nela brotar o que dela sai, seja qual for o nome que a chamamos, entre as duas coisas primeiras, é ela, Deméter, a terra⁵: de onde tudo provém e para onde tudo retorna; e ele, Dionísio, o deus que se entrega em libação para louvar os deuses. Em nossa cambaleante leitura da obra de Qorpo-Santo a mundividência dionisíaca nos indicou o caminho para vislumbrar nas peças escolhidas dança e canto do cortejo de extáticos do deus zagreu e a transfiguração propiciada em seu ditirambo:

No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico dionisíaco só é entendido por seus iguais!⁶

³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999: 320.

⁴ *Id.*, *ibid*: 319.

⁵ Conforme Eurípides em *As bacantes: Em dúplice pilar,/assenta — moço — a humanidade: Terra/ ou Deméter — nomeia-a como o queiras —,/ de quem provém o nutrimento seco;/e seu ê mulo, o filho de Semele/ que ao mundo trouxe o sumo invento: sumo/ da vinha, licor puro!* In: VIEIRA, Trajano. *As bacantes de Eurípides*. São Paulo: Perspectiva, 2003: 61.

⁶ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992: 35.

É o salto quem nos aproxima do mais elevado, abre um espaço para o alto, comunica com o mundo divino, coloca-nos perto dos deuses.

Restabelecer o Tempo sagrado da origem equivale a tornarmo-nos contemporâneos dos deuses, portanto a viver na presença deles – embora esta presença seja “misteriosa”, no sentido de que nem sempre é visível. A intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os Antepassados míticos estavam presentes, quer dizer, estavam em via de criar o Mundo, ou de organizá-lo ou de revelar aos homens os fundamentos da civilização. Essa “situação primordial” não é de ordem histórica, não é cronologicamente calculável; trata-se de uma anterioridade mítica, do tempo da origem...⁷

Reestabelecendo o inaugural, Qorpo-Santo deixa nascer o drama não-cronológico que não se prende a uma História do drama mas acontece em todas as épocas em que é manifesto, articulado pela poética criativa das relações dramáticas. Historicamente o drama apresenta uma forma específica; para Szondi: “o drama é primário. Ele não é uma representação (secundária) de algo (primário), mas representa a si mesmo, é ele mesmo”⁸. A dramaticidade do diálogo caracteriza-se por apresentar uma temporalidade própria, originária do próprio drama, sem citações e variações que nos remeteriam a um tempo e espaço exteriores ao drama. Como na música e dança, o tempo inaugural, cria um espaço intersubjetivo para o diálogo de presentes dramáticos.

O interesse em citar Eurípides, Nietzsche e outros que realizaram em suas obras o drama humano poeticamente é estritamente comparativo para realçar o caráter dramático, o *phatos* da obra qorpo-santense, o trágico e o cômico nas vivências e vicissitudes humanas. Não se quer reduzir ou atribuir a criação da forma do drama a um autor, como único responsável pelo movimento originário, originário é o gesto poético inaugural sempre contemporâneo.

⁷ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992: 48-9.

⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosaq & Naif, 2001: 32.

Na obra dramática de Qorpo-Santo, forma e conteúdo estão harmonizados. A harmonização articula os temas, as matérias na forma do drama como composições satíricas, como música cantada pelos sátiros, bacantes, silenos, pelo cortejo dionisíaco em melopéias primigênicas. A música se apresenta para nós como modelo de composição harmônica que nos aproxima da compreensão da obra dramática, teatro e música, drama e canção, *pathos* e lírica, ator e cantor são o mesmo na performance que inaugura a ação memorável do diálogo, da fala, do canto, da voz que faz aparecer o fenômeno poético. O procedimento de Qorpo-Santo para criar o enredo que escutamos com base na composição musical está originariamente constituído pela articulação ritualística dos *daimones* nos cultos dionisíacos.

O diálogo no drama tem uma temporalidade própria que nos remete historicamente ao drama moderno, um drama composto de temporalidades densas, atualiza o teatro dos deuses, as formas clássicas ao mesmo tempo em que internaliza um *pathos* moderno, decadente, epocal, e essencialmente religioso.

A religiosidade no drama tragicômico da lira qorpo-santense não se prende a *religio* (religião) como instituição clássica. É antes de um estatuto religioso, a obrigação do ofício sacrossanto que impõe uma regra de culto. O escrúpulo religioso, o cuidado com o culto ao divino reconduz o indivíduo a uma situação anterior para “retornar a uma nova escolha”⁹, no eterno ritmo da origem da dança, do canto, da poesia, do culto consagrado para dizer e mostrar o sagrado primordial no espaço e tempo possíveis para aparição dos deuses: o teatro.

Procuramos evidenciar nessas leituras o potencial literário-musical do drama para fazer soar da escritura uma possibilidade de interpretação da poética de Qorpo-Santo. Para evidenciar o caminho que conduziu e orientou nossa leitura das peças: *As relações naturais; Certa entidade em busca de outra e Eu sou a vida, eu não sou a morte*, de Qorpo Santo, recorreremos à sentença de Heráclito em que se lê no fragmento 51: “Não compreendem, como

⁹ BENVENISTE, E. *Vocabulário das instituições indo-européias*. Vol. II. Campinas: Unicamp, 1995: 273.

concorda o que se difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira”¹⁰. A cinesia dos impulsos e apoios dos pés, nos saltos do corpo e do pensamento; são *arsis* e *tesis* que se concatenam para formar o ritmo das acentuações melódicas, das leituras e escutas, da frase ódica à frase oral, do membro bailado ao membro cantado em mimeses harmônica na diferença dos contrários.

Consideramos a harmonia de movimentos contrários no acolhimento da palavra tensão em sua origem grega: *τόνος*, para nos guiar na leitura desta obra dramática. *Tónos* diz: “tudo o que está estendido; que pode estender; corda; correia de uma máquina; tensão, tensão de molas; contenção de espírito; intensidade, vigor, energia; tom da voz, ritmo de um verso”¹¹. No fragmento de Heráclito esta palavra aparece no composto *παλίν-τονος*: “esticado para trás; lançado depois de estendido para trás, elástico”¹². Este sentido de esticar para trás e depois ser lançado se confirma na imagem criada pelos dois objetos citados posteriormente: a corda do arco e a corda da lira, pois ambos se utilizam deste movimento contrário para estender e distender, pôr tensão, dar intensidade ao tom da voz, transmitir energia pela corda tensa, formar o ritmo do verso no toque tenso das cordas, nas cordas dos instrumentos e da voz, e para nós também no entrelaçamento das tramas tecidas pelas cordas do texto, o vigor das vozes que se entrecruzam.

É também a ação de forças opostas que juntas tensionam o risível e o terrível para produzir a harmonia do drama de Qorpo-Santo. Nosso percurso acolhe o movimento de voltar-se para trás, transgredindo o tabu das direções, assumindo o risco de Orfeu: voltar de mãos vazias..., no empenho de seguir pegadas que tentam fazer da interpretação da poiesis um pensar o originário, pois esta é nossa via de leitura: um caminho fundado no caminho circular

¹⁰ HERÁCLITO. In: *Os Pensadores Originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Petrópolis: Vozes, 1999: 71

¹¹ ISIDRO PEREIRA. *Dicionário grego-português e português-grego*. Braga: Apostolado da imprensa, 1998: 577

¹² *Id.*, *ibid*: 423.

da obra de arte, que se faz no percurso do método do círculo hermenêutico, um caminho que é o mesmo ao partir e chegar, pois o ponto de partida pode ser o ponto de chegada.

Capítulo 1: O sacro ofício de um corpo-santo.

*Se a palavra corpo-santo foi-me infiltrada em tempo que vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente, pelo uso da mesma palavra hei sido impelido para esse mundo.*¹³

Perguntamos: corpo-santo? Que é Qorpo nomeado santo? Por que ser Qorpo-Santo? O que é que se consagra nesta relação que congira homem e obra, que se interpõe no drama humano?

Para atingir o sagrado, o homem se torna santo? É a busca do sagrado que incita o processo de santificação que se dá no próprio corpo e exige isolamento? Por não nos importarem as respostas; recorreremos aos nomes, chamamos o nume nas palavras e colocamos nos em sua escuta.

A palavra *sacer* denota em latim o que seria o caráter duplo e a ambigüidade da noção do sagrado, esta palavra guarda em si propriamente a harmonização entre profano e sagrado: *consagrado aos deuses e carregado de mácula indelével, augusto e maldito, digno de veneração e despertando horror*¹⁴. O duplo valor de *sacer* contribui para a diferenciação entre *sacer* e *sanctus* (formas derivadas respectivamente dos verbos latinos *sacrare* e *sancire*); Benveniste¹⁵ aponta a necessidade de especificar esta relação pois que *sancio* não corresponde à ação de “tornar *sacer*”, mas de sancionar, estabelecer solenemente por meio de uma sanção. *Sancio* diz a lei, impõe o modo de cuidar, a regra do culto e, por isto, comina penas contra os que a violam; perpassa aí certa noção de imposição de um castigo àquele que não cumpriu a regra; assim como também, indica a aprovação ou a confirmação de uma lei,

¹³ QORPO-SANTO [José Joaquim de Campos Leão]. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980: 18.

¹⁴ BENVENISTE. *Op. cit.*: 189.

¹⁵ *Id., Ibid.*: 191

conforme Saraiva¹⁶. Mantendo-nos nesta via dupla, novo vínculo impõe-se: a relação entre *sacer* e *sacrificare*, entre sagrado e “tornar sagrado” (cf. *sacrificium*) que diz, de fato, “pôr à morte” e aponta para a aproximação entre sacrifício e morte.

A obra mostra que o sacrifício é feito para que o profano se comunique com o divino por intermédio do sacerdote e dos ritos. Para tornar o animal ‘sagrado’, é preciso separá-lo do mundo dos vivos, é preciso que ele transponha esse limiar que divide os dois universos.¹⁷

O tempo sagrado é o tempo imortal, para tornar algo sagrado, este tem que se imortalizar, fazer a passagem do mortal para o imortal. O santo é aquele que tem a força de operar um sacrifício, o autor que sacrifica seu corpo-animal na passagem para o sagrado; o santo é o caminho para o sagrado, em si mesmo não é o sagrado ainda, mas é capaz de realizar a operação que mostra na obra a imortalidade do mortal.

Sacrificar o corpo, oferecê-lo em ritual, entregar a coisa ofertada, desprendê-la dos limites dos mortais são agenciamentos augustos do autor, cuidados de culto, caprichos, curas, zelos e desvelos humanos que ao imolar, imortaliza. *Sacer* é soprado nas entranhas de um corpo, um sopro de vida e morte: círculo que engendra a morte do tempo profano e nascimento do tempo sagrado — a força que lhe tira do mundo dos mortais é a mesma que lhe impele de volta a este mundo. Na epigrama, a palavra “corpo-santo” foi infiltrada, insinuando-se pelos interstícios; o sagrado soprado nas estranhas do corpo retrocede no sopro da voz autoral trazendo a palavra transmutada em seu, agora, Qorpo. Como as máscaras que dissimulam nos cultos e rituais de consagração ao divino, o sagrado torna-se evidente na mudança gráfica da palavra corpo que se santifica: ...*vê-se que “sancire” é delimitar o campo*

¹⁶ SARAIVA. *Dicionário Latino Português*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Garnier, 2000: 1059.

¹⁷ BENVENISTE. *Op. cit.*:189-190

*de aplicação de uma disposição e torná-la inviolável, colocando-a sobre a proteção dos deuses, ao invocar sobre o eventual transgressor o castigo divino.*¹⁸

Duplos aspectos de um mesmo poder: o poder de *sacer* que abriga a reunião — o sagrado e o profano — e a operação intermediária, a experiência dúplice do *sanctus* — uma operação que indica um além do humano mortal. Tal experiencição significa a morte do indivíduo para fazer surgir a obra da criação imortal, assumir sua mortalidade no sacrifício para criar a obra que louva os imortais; não é possível imortalizar a morte prolongando a vida biológica, isto é tarefa daquele que não põe em oferta sua individualidade e personalidade. O eu morre para nascer a obra, isolamento do mortal criador para gerar a obra universal e imortal da coletividade. Movimentos contrários, individuação do isolamento e aniquilação do eu na obra. O autor-escritor dramático é o santo intérprete entre o sagrado e a obra do sacrifício nas vozes e cantos que manifestam *sacer*.

O canto consagrado é dado pelo deus, não é algo santo; a obrigação de cantar, esta sim é santa. Para produzir a escritura dramática, torna-se o intérprete santo ao mostrar o sentido sacro; manifesta o fenômeno transformando sua circunvizinhança e a si mesmo para adentrar no tempo e espaço sagrados.¹⁹ A estátua no templo do deus é o próprio deus; o canto, sua voz; a dança, seu caminhar; as vestes, sua pele; a pintura, adornos, atavios, arranjos, sua real aparência; todos gestos de criação consagrados aos deuses, lançados juntos aos deuses. O corpo é preparado para trazer à presença a entidade divina, transfigura-se de uma aparência humana para uma evidência sagrada:

... torna-se ‘sanctus’ aquele que se encontra investido do favor divino, e assim recebe uma qualidade que o eleva acima dos humanos; seu poder o converte num ser intermediário entre o homem e a divindade. ‘Sanctus’ se aplica aos que são mortos (os heróis), aos poetas (uates), aos sacerdotes e aos locais por eles habitados.²⁰

¹⁸ BENVENISTE. *Op. cit.*: 191

¹⁹ ELIADE, MIRCEA. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008: 313-331.

²⁰ BENVENISTE. *Op. cit.*: 192.

De uma forma mais geral, Benveniste indica que a possibilidade de distinção entre as palavras *sanctus* e *sacer* se dá por um indicativo espacial, sendo aquele o sagrado explícito e este, o sagrado implícito²¹. Interessa-nos colher na obra acordos estabelecidos na confluência de divergências e convergências: acordos harmônicos, dobras; queremos indicar com isto que a contradição não se reduz a oposições sagrado/profano pois que ordinariamente pensamos tratar-se o primeiro de algo sobrenatural e divino enquanto a idéia de profano sempre nos remete à carne, ao que pertence a um “mundo natural”. Suspendem-se as dicotomias: a obra qorpo-santense funda-se no cisalhamento que concilia a tensão entre oposições; uma obra que se instaura numa operação transgressora dos limites espaço-temporais — a obra agenciada em operação sacrossanta surge deste Qorpo.

O que deve ser apartado, por um lado exige o isolamento necessário para que o corpo possa criar; e por outro, traz de volta, devolvendo a obra já imortalizada ao mundo dos mortais. Sacrossanto diz daquilo que é defendido por um verdadeiro sacramento²². Este corpo que se sacrifica é obra, está em obra, projetando-se para fora na escrita.

O sacrossanto impele o sacrifício da separação, aqui o corpo não pode se submeter à violação; deve-se manter intacto, são, limpo, puro, casto. Para isso precisa se isolar em um caminho próprio, conforme o magistério trágico de Zaratustra:

“Solitário, percorres o caminho no rumo de ti mesmo! E teu caminho passa por ti mesmo e pelos teus sete demônios.

Herege serás para ti mesmo e feiticeiro e vidente e doido e céptico e ímpio e celerado.

Arder nas tuas próprias chamas, deveras querer; como pretendieras renovar-te se antes não te tornasses cinzas?

Solitário, percorres o caminho de quem cria: um deus queres criar para ti, tirando-o dos teus sete demônios!

(...)

²¹ *Id., ibid.*

²² BENVENISTE. *Op. cit.*: 192

Vai para a tua solidão com as minhas lágrimas, meu irmão. Amo aquele que quer criar para além de si e, destarte, perece”.

Assim falou Zaratustra.²³

A mesma palavra — “corpo-santo” — que se lhe infiltrou e demandou a separação com o mundo, é a que impele de volta a este mundo. Depois do aparte, da solidão e da clausura, o autor — do latim *augèo*: aquele que gera, faz crescer²⁴ — retorna investido por um poder sacerdotal e magistral, envolto em força sagrada; a que lhe possibilita fazer nascer e crescer, mantendo o corpo inteiro, íntegro, como todo na *σῶμα* — soma como ‘corpo’ e como ‘obras completas escritas’.²⁵ Este é o sentido de reunião das diferenças: escutar no caminho do autor a unidade; a experiência de leitores da obra qorpo-santense: uma totalidade que reunida soma encantamentos na condição de a obra se estabelecer e se constituir como drama sacrossanto, obra de corpo embriagado em caminhos extáticos e vãos oníricos, em que o autor/artista traz manifestada a força do Uno-primordial, na conversão de si mesmo em obra:

Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e elevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.²⁶

²³ NIETZSCHE. *Op. cit.*, 1986: 79.

²⁴ HOUAISS. *Op. cit.*

²⁵ ISIDRO PEREIRA. *Op. cit.*: 563.

²⁶ NIETZSCHE. *Op. cit.*, 1992: 31.

Patogenia santificada

Soma de corpo e obra se transfigura na escrita e mimetiza a força da criação mítica, do tempo atualizado e originário, o Uno-primordial. A afirmação de que Qorpo-Santo é um autor de “dramas míticos”, pode soar deslocada, anacrônica, mas observando atentamente o jogo patogênico de santificação poderemos considerar que o efeito da embriaguez nos rituais sagrados é um procedimento recorrente na seleção dos dramas que escolhemos. Somos levados a pensar a relação da força artística necessariamente desvinculada das correntes estéticas e das amarras classificatórias para fazer um avanço na interpretação da obra qorpo-santense temos que dar um recuo até o tempo ditirâmico que reúne mito e música.

Entendendo os personagens qorpo-santenses como componentes de um coro alusivo ao ditirâmico; e aludir a algo, como a “ação de brincar com”; vemos estes próprios personagens no séqüito dionisiaco se manifestando como sínteses de deus e bode, jogueteando satiromanias em desfile. Nas obras que selecionamos para esta leitura figuram candentes entusiastas dionisiacos que, no transporte, escapam de si pelo êxtase e se põem em união com o deus pelo qual são possuídos. Buscamos na sabedoria extática, o canto que tais personagens consagram ao bode, fazendo aparecer por si o deus pelo qual estão entusiasmados, por considerarmos que a vigorosa habitação capaz de sustentar o terrível, enigmático e aniquilador da existência venha inevitavelmente eivada do fenômeno dionisiaco. Absorvemos o que Eurípides dá a conhecer deste deus pela revelação de Tirésias, na tragédia *As Bacantes*, para perceber suas manifestações na trinca: *As relações naturais*, *Certa entidade em busca de outra* e *Eu sou a vida, eu não sou a morte*:

(...)Em dúplice pilar,
 assenta — moço — a humanidade: Terra
 ou Deméter — nomeia-a como o queiras—,
 de quem provém o nutrimento seco;
 e seu é mulo, o filho de Semele,
 que ao mundo trouxe o sumo invento: sumo

da vinha, licor puro! O triste anima-se
 ao consumir a linfa da uva, fármaco
 inigualável contra a dor, oblévio
 do diário dissabor, o sono de Hipnos.
 Deus nato, aos deuses vertem-no os homens,
 por intermédio dele obtendo bens.
 (...)
 Ele é um demônio mântico: baqueu
 e demente têm vínculo com mântica.
 Quando o divino adentra fundo o corpo,
 faz dizer o futuro a quem delira.
 Da moira de Ares participa: o pânico
 domina hoplitas, antes de tocarem
 a lança: isso é loucura dionisiaca.
 Verás o deus saltando rochas délficas,
 sobre dois picos, empunhando o archote,
 agitando e brandindo o ramo báquico,
 magno na Hélade. Atenta, Penteu, peço-te:
 não penses que o poder é dono do homem,
 tampouco creias — há doença nessa crença! —
 que saibas algo. Acolhe o deus em Tebas,
 liba, dionisa-te, coroa-te de hera!²⁷

Ao estripar as vísceras da tragédia da existência, Qorpo-Santo cria seu drama como o pêndulo do que há de mais abissal: a nossa desmesura; estendendo-se também em demasias que possibilitaram que alguns críticos e leitores considerassem seu teatro absurdo ou, mais, que sua obra fosse um produto da sua monomania. Aos que consideram a obra qorpo-santense patológica, devemos acrescentar que de fato seja obra patogênica, isto é, origem ou evolução do *pathós*, mais que uma trama de ações, o drama de Qorpo-Santo é “um drama de paixões”.²⁸ É neste exorbitar-se, no excessivo que o drama qorpo-santense supera o tempo lógico para oferecer a obra que, por sua própria exuberância e abundância, irrompe em

²⁷ In: EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003: 61-2.

²⁸ SOUZA, Ronaldo de Melo. *Atualidade da Tragédia grega*. In: Filosofia e literatura: 2001: 121. Ronaldo se refere à tragédia grega não como uma trama de ações, mas um drama de paixões. Tomamos de empréstimo essa afirmação conceitual para nossa interpretação.

hierofanias elementares, de fogo, terra, lua, na cosmurgia das libações; meditando e gargalhando cria-se obra tragicômica, sacrossanta, apolíneo-dionisíaca, qorpo-santense...

Suspeitando que ao sacrossanto sobrevenham hierofanias lunares, telúricas e ígneas, cuidamos de nossa escuta para que ela nos indique como a sacralidade se manifesta na trindade que selecionamos para esta leitura.

Não desejamos aqui indicar que, por considerarmos as três peças como constituidoras de uma trindade, sejam elas idênticas e que nelas o derramento lírico e a resistência patética se dêem de maneira perfeitamente uniforme ou mesmo excludente. Antes, queremos afirmar que a polifonia e o polimorfismo em e de cada uma delas apresentam diferentes formas de heresia: dissidências que tratam o sagrado fora dos limites em que se compartimentam instituições religiosas. Fora destes limites podemos vislumbrar na obra hierofanias profanas, auscultar odes ao bode e à aldeia em que se entrevê o esplendor apolíneo imanente à embriaguez dionisíaca; ritos e louvores à fecundidade, às gerações e nascimentos, subidas ao céu e descidas ao inferno; êxtases líricos e arroubos patéticos, veementes zombarias, burlas libertinas; tessituras de areia movediça em que se movem diálogos viscerais, sátiro e Sileno, bacantes em orgia, saudáveis perversidades, mórbidas sanidades, transgressões às normas sociais, às leis da ação e a concepções epistemológicas de tempo e espaço. Dramas em que se entrelaçam as cordas do arco e da lira lançando a flecha que movimenta o vir-a-ser nas peças de Qorpo-Santo: dramas em que o tempo está em lançamento, como a imagem da flecha no ar, o tempo do instante que se dá num piscar de olhos. O tempo que instaura sacralidade.

Já dissemos que o sagrado guarda em si a experiência do profano. Todas as manifestações do sagrado estabelecem-se de maneira completamente diferente das realidades ditas naturais.²⁹ Este é o atrevimento de uma escuta fiduciária a que nos entregamos em fideicomisso e, que por ousadia e vaidade, elenca uma trinca de dramas em que

²⁹ ELIADE. *Op. cit.*, 1992: 14.

representações polimorfes indicam a unidade subjacente ao múltiplo, identificando na trindade múltiplas divindades que se manifestam. Em nosso escutar pregou-se o visgo polífono desta assuada de vozes. Esta a tarefa que se impõe: a tentativa de reunir nesta colheita a sinfonia visceral de Qorpo Santo — drama que concilia lirismo, tragédia e comédia. Orientamo-nos a partir das noções dos estilos lírico, épico e dramático que participam em certo grau de toda criação poética segundo a teoria dos gêneros de Staiger³⁰.

Nossa trinca traz uma especificidade: todos os dramas iniciam por indicar uma ruptura, a fratura que anuncia uma interrupção de continuidade, uma violação ou infração de um acordo e, conseqüentemente, o avizinhamento de um novo acordo. Staiger³¹ indica que a ação do *pathos* “pressupõe sempre uma resistência que tenta romper com ímpeto”, é drama patético o irromper de forças em sentidos opostos; o rebentar de belicosa procela faz aparecer nos dramas o rasgo ambivalente da morte e da vida. Pensamos que o gesto de derramamento é o gesto do princípio: caos que cai na terra, donde brotam os nascimentos; gesto harmônico por reunir, em cujo operar a consonância é subjacente à dissonância. Seguimos, nestas obras, os vestígios dos acordos divergentes e dos acordes dissonantes: arrancar um deus de sete demônios é dispor-se em liberdade para ser endemoniado, o ímpeto da criação, o *pathos* do criador: ser demoníaco no caminho que conduz a si mesmo, criar com a força natural e sobrenatural dos demônios. O acordo do *daimon*. O novo acorde: a ruptura do tempo mortal que quebra as regras antinaturais para manter intacta a reunião imortal. Multifacetados demônios de Qorpo Santo se manifestam na trinca escolhida por nós.

A palavra trinca conduz-nos a nova encruzilhada por estar ela mesma carregada de múltiplos sentidos: 1. termo náutico que designa corrente ou cabo resistente que prende o gurupés ao beque ou a amarração feita com essa corrente; 2. agrupamento de três coisas similares; reunião de três cartas de baralho do mesmo valor; reunião de três pessoas

³⁰ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

³¹ STAIGER. *Op. cit.*: 122 .

geralmente com algo em comum, trio, em registro informal significa grupo constituído por meninos de rua e de má índole; 3. pequena escoriação ou ferimento superficial, arranhão, qualquer abertura estreita, fresta, greta, rachadura ³². Acolhemos todos estes sentidos posto que a trinca se estabeleceu para nós tanto como elo e corrente encadeada, tanto quanto agrupamento e reunião; assim como tantas vezes se nos afigurou como conluio, trama, aliança que se armou e outras ainda como ferida aberta, rachadura, fresta em que buscamos nos intrometer: catábases periódicas de Dionísio que nas culturas monoteístas estão identificadas historicamente com o malévolos, a imagem do diabo e seus territórios trevosos e abismais. Na ponta desta trinca de dramas qorpo-santenses está o tridente de... (*não digo*). Drama sacrossanto é obra diabólica, se considerarmos o sentido originário do diabólico: ação de correr por todos os lados: movimentos de dia-logos.

Mas para isso, é mesmo necessário escutar as insolências de um impertinente. O diálogo incômodo que não quer esclarecer as razões pertinentes mas revelar a arbitrariedade e originariedade das impertinências humanas. Impertinente? Quem é este que faz cena???

³² HOUAISS. *Op. cit.*

Capítulo 2: A trinca sagrada

Uma interrupção naturalmente impertinente

IMPERTINENTE — Já estava admirado; e consultando a mim mesmo, já me parecia grande felicidade para esta freguesia o não dobrarem os si... 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-me um jantar, pretendia ao menos conversar com quem m'o havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! Não sei porém o que me inspirou continuar no mais improfícuo trabalho! 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 desse a cujos dias Deus pôs termo com a sua Onipotente voz ou vontade! E será esta a comédia em 4 atos, a que denominarei — As Relações Naturais. (ARN)³³

Uma experiência de autor realiza-se na figura do impertinente, no drama *As relações naturais*³⁴, é dele a impertinente tarefa de anunciar a morte cumprindo ofício de “escrever em um morto”, vê-se que “será esta a comédia em 4 atos” resultado de uma operação inscrita em morte — oração a um morto, canto que anuncia a morte pondo-a em suspenso na fala — em que a expressão “dobrar os sinos” é interrompida.

A quebra na dobra do sino — signo da morte ou sinal para a hora da oração — é o primeiro inconveniente imposto à leitura. No drama, a fala é ato; interromper a expressão é interromper a esperada conclusão da cadência lógica e pertinente, é impertinente aquele que não estende até o final, que quebra uma expectativa. Este é um procedimento facilmente encontrável na obra de Qorpo-Santo, ocorrência trivial em: *As relações naturais*, *Certa*

³³ QORPO-SANTO. *Op. cit.*: 67. Nas citações das peças utilizaremos as seguintes abreviações: “As relações naturais” (ARN); “Certa entidade em busca de outra” (CEBO) e “Eu sou a vida, eu não sou a morte” (EVM).

³⁴ QORPO-SANTO, *Op. cit.*: 65-86

*entidade em busca de outra*³⁵ e *Eu sou a vida, eu não sou a morte*.³⁶ Tornemos à primeira do trívio, seguindo as quebras, volteios, interrupções e fissuras imprescindíveis, funâmbulices e burlas absolutamente necessárias à reunião da leitura que ora empreendemos: *Relações naturais...*

No texto, o autor é o descabido, aquele que não cabe, o sem-pertencimento — impertinente — podendo, portanto, deslocar-se da borda mortal. Inscribe morte insolentemente: juntando “grande felicidade” e “tristes sons do fúnebre bronze” — é o que melhor articula a harmonia contraditória. Poder-se-iam chamar então de naturais as relações estabelecidas harmonicamente?

O caminho do óbvio é o mais seguro, é aquele que se apresenta mais facilmente, uma leitura posta a salvo por esta ob-via estabeleceria que seriam “naturais” as relações que se dão oficializadas pela Lei e abençoadas pela Igreja, daí as relações naturais poderem ser lidas apenas como aquelas conformadas a partir da anuência do poder civil e religioso instituído. Mas tramado por um qorpo-santo, o drama das relações naturais coloca-nos em ín-vios caminhos pois que exige que continuemos perguntando, além do mais provável, quais seriam as mais naturais relações a que inevitavelmente estaríamos submetidos?

Nada mais natural que nossa relação com a morte. Naturais são as relações harmônicas que se articulam gerando a força de criação de todos os nascimentos possíveis, assim vida e morte, esquecimento e memória, cosmos e caos, sagrado e profano; destes embates brutais a *natura*, natureza, conforma-se; relações polêmicas presentes em estado bruto na geração do devir. Naturais são os limites e deslimites do corpo e da obra, o que nasce e brota extraordinariamente do ordinário no tempo imortalizado pela autoridade de gerar e fazer crescer na escritura da morte, a vida. É, por esta ordem, natural nossa relação com a criação. As relações mais naturais são as de vida e de morte. Nesta, assim chamada, ‘comédia’ o

³⁵ QORPO-SANTO, *Op. cit.*: 163-172.

³⁶ *Id.*, *ibid.*: 123-136.

cordame é, naturalmente, articulado pelo impertinente que, ao pôr em descrédito seu ofício — *a minha nojenta e ingrata imaginação / continuar no mais improficuo trabalho* — (ARN) torna-se dissidente, é herege para si mesmo; duvida daquilo que gera, é incrédulo, ímpio, malvado. Nesta fala inicial, a heterodoxia corresponde ao acentuamento gradual do assombro patético que nas falas subseqüentes se intensifica e dispõe o impertinente à ação do *daimon*. As recomendações nas didascálias indicam nuances de altura e intensidade — do agudo cortante ao registro solene do grave — melopéia oscilante que convoca e possibilita o encantamento daimônico: acolhem-se luz e sombra e nessa dinâmica participam em igual fúria a potência do que avulta à superfície e o que se dá como uma profundidade imensa, como misterioso abismar:

(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 S. Pedro do Sul; e para muitos, - Império do Brasil... Já se vê pois que é isto uma verdadeira comédia! *(Atirando com a pena, grita:)* Leve o diabo esta vida de escritor!

Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando! Levem-me trinta milhões de diabos para o Céu da pureza, se eu pegar mais em pena antes de ter... Sim! Sim! Antes de ter numerosas moças com quem passe agradavelmente as horas que eu quiser. *(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 outro lado; coça a cabeça; resmunga; toma tabaco ou rapé; e sai da sala para um quarto; veste-se; 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.)* (ARN)

A data indicada na cena primeira do ato primeiro é a mesma data com que Qorpo-Santo assina sua peça: “*Fim do 4.º ato, e da comédia escrita em 14 de maio de 1866, por José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo, em a cidade de Porto Alegre, sala n.º 21, no Beco do Rosário.*” (ARN). Pensamos que, ao tramar seu corpo-obra, a figura do impertinente transfigura-se no processo de construção da escrita que se antevê na comédia. O drama aparece como esse símbolo da fixação de um corpo ficcionalizado, o escrito como marca posta para fora na passagem da transfiguração; é então que após o arroubo patético, o impertinente renega o drama para na segunda cena adentrar nele,: — *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!* (ARN) A vigência da ação toma todo seu corpo que se converte em lugar de urgência onde é essencialmente possuído pelo acontecimento, apreendendo (pois produz o drama) e sendo apreendido pelo constitutivo deste acontecimento poético: *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.* (ARN)

Incita-nos, de uma maneira geral no teatro completo e mais particularmente nesta peça, os nomes das personagens que modelam o movimento acionado por elas na representação do drama; parece-nos que o impertinente é seu esfacelo: ao renunciar seu ofício, sai do drama e entra em cena, faz de seu corpo o lugar onde naturalmente o drama acontece — em sacro oferecimento de seu corpo, de onde se vê um *pathos* priapesco, o endemoniamento erótico. O *daimon* Eros manifesta “o alento, a alavanca que canaliza o retorno à unidade primordial, o Amor: pulsão fundamental do ser que impele toda existência a se realizar em ação”³⁷, aqui a comichão satiromaníaca dos gestos e fala do impertinente poderiam ser confortados pela Consoladora — que tenta controlar o movimento, seduzindo-o para conduzi-lo de volta à escrita: *Não vês; não sabes; não conheces que sou mágica!?*

³⁷ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume 1. Petrópolis: Vozes, 1991: 356.

*Atrevido não te lembras que ainda ontem eu era o mais agradável planeta que lá habitava? Não me pediste que eu guiasse teus passos; tuas ações; tuas palavras — (ARN) entretanto, ele manobra e retoma a cena na permutabilidade das formas assumindo a condição de cometa e mostrando a diferença ao proclamá-la planeta: os cometas se movem em trajetória mais excêntrica que a dos planetas e com maior grau de inclinação em relação à órbita da Terra; como cometa, ao impertinente é possível deslocar-se, sumir e surgir rapidamente, na seqüência de descensos e ascensos dionisíacos — o sentido de seqüência na música da mesma forma indica, na harmonia e no contraponto, a repetição de um motivo melódico e rítmico, subindo ou descendo os graus da escala — neste mover contínuo e descontínuo, é legítimo eclipsar-se: *Se és planeta, eu sou cometa!* A cena termina com a Consoladora (*muito triste*) tendo de consolar a si mesma: *E não foi tal cometa brilhar noutro hemisfério! Nunca mais atendo às petições de amparo, guia, ou proteção a mais cometa algum* (ARN).*

A ironia da cena toma um sentido mais profundo ao considerarmos o drama da existência humana que troçando de sua falha abissal busca alento na experiência artística e erótica pois que elas restaurariam, ainda que ilusoriamente, uma experiência originária de completude; Qorpo-Santo se ri desta facécia mas mostra na escrita do drama que é ela mesma o amparo erótico da arte que também se realiza como prática da concepção, ato erótico-poético, na cópula sagrado-profana vigendo como relação originária — natural — e igualmente ilusória; por isto o drama da arte é uma trama armada para enganar a quem se arvora a repetir o ato criador: - *Ora, ora, Sra. Não vê que eu já estou aborrecido das mulheres! (À parte:) É preciso dizer-lhe o contrário do que penso!* (ARN) Se o consolo é enganoso, fomos ludibriados pelo conluio da arte: a arte é um desconsolo... Sendo a morte a única possibilidade de indistinção efetiva. Ao final desta cena, Impertinente escapa do embusteiro consolo tecendo o volteio de seu bordado, para tornar a entrar, na cena seguinte, abraçado à Interpreta que o ludibria e o abandona ao fim do ato.

Consideramos que na obra qorpo-santense os nomes das personagens são as próprias entidades que as nomeiam, irrompem como os *daimons* que são: Eros, Hermes, Afrodite... Encontramos, mais uma vez, no recolhimento da dimensão originária do mito, a assistência que nos indica que na peça a personagem não sente raiva, torna-se Fúria; não interpreta, é Hermes; e assim por diante à medida que se nos apresentarão a Grande Prostituta, Bacantes, Hermafroditos... Detenhamo-nos na relação originária estabelecida entre Hermes e Intérpreta — uma hierofania lunar — em falas da cena terceira, quando o impertinente anuncia: *A menina está no mundo da lua!*, ou quando Intérpreta à parte conspira: *Quando menos pensar, desapareço de sua presença, como a escuridão ao brilhar da lua!* (ARN) A lua liga entre si os planos cósmicos distintos e as realidades heterogêneas e liga-se a Hermes, o tradutor juramentado da humanidade, intérprete por excelência; a lua é o primeiro morto ³⁸.

Durante três noites o céu fica escuro; mas tal como a Lua renasce na quarta noite, também os mortos adquirem uma nova modalidade de existência (...) O morto participa de um outro gênero de “vida”. E, dado que “esta vida na morte” é validada e valorizada pela “história” da Lua (...) e pela da Terra, os defuntos transitam para a Lua ou voltam para debaixo da Terra, a fim de se regenerarem e de assimilarem as forças necessárias a uma nova existência. É por isso que muitas divindades solares são, ao mesmo tempo ctônicas e funerárias (Mên, Perséfone, provavelmente Hermes).

Ao contemplar as hierofanias lunares, Benveniste aponta a relação entre a mística lunar, o patético e o dramático:

... em todos esses temas a idéia dominante é a do ritmo realizado pela sucessão dos contrários, do “devir” pela sucessão das modalidades polares (ser, não-ser; formas-estados latentes; vida-morte). Devir que não se processa, bem entendido, sem drama nem patético; o mundo sublunar não é somente o das transformações, mas o dos sofrimentos, da história. Nada de “eterno” pode suceder nesta zona sublunar cuja lei é o devir, onde nenhuma mudança é definitiva, onde toda transformação é apenas palingenesia.

³⁸ ELIADE, Mircea. *Tratado da história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008: 141.

(...)

Poder-se-ia dizer que a Lua revela ao homem a sua própria condição humana; que em certo sentido o homem se “olha” e se encontra na vida da Lua. É por isso que o simbolismo e a mitologia lunares são patéticos e ao mesmo tempo consoladores, pois que a Lua comanda simultaneamente a morte e a fecundidade, o drama e a iniciação.³⁹

Ao concebermos a obra dramática harmonicamente, compreendemos sua urdidura construída pela densidade das vozes melódicas que se entrecruzam no tempo e espaço formando uma textura polifônico-harmônica; especificamente em *As relações naturais*, o polimorfismo dos personagens que, ao passarem de um ato a outro, fazem aparecer novas entidades engendradas por um ritmo lunar que indica o ciclo da vida, a lei do vir-a-ser, do nascimento, da morte. Assim como as fases e o crescente da lua guardam e mostram o patético drama também humano, as personagens surgem, desaparecem e concrecem em outras, assumindo novas formas de existência na mudança dos quatro atos que perfazem este drama: o primeiro ato é composto de três cenas, cada cena manifesta uma entidade, assim nos aparecem Impertinente, Consoladora e Intérpreta; no ato segundo se nos apresenta Truque-truque na primeira cena; e na segunda, desgrenhadas mulheres em saias e pés no chão que perdem seus nomes (na experiência extática das bacantes, escapar do eu pelo êxtase, o transporte do entusiasmo) transformados em pronomes, função adjunta que não possui interpretação referencial própria recebendo-a do contexto em que se insere ou de um outro sintagma — Uma delas, Outra, Outra, Outra, Ela, Elas, Uma — na cena quarta surgem as hierodulas A Velha Mariposa, Júlia e Marca (as cortesãs sagradas que prestam serviço no templo de Qorpo-Santo). Nas cenas do ato terceiro aparecem o Inesperto, Malherbe e Mildona; e no último ato dividem as cenas o Inesperto, todas as mulheres e Malherbe substituído por sua figura de papelão.

³⁹ BENVENISTE. *Op. cit.*: 151-2

Truquetruque dá as cartas, distribui nova mão para que os adversários dêem continuidade ao jogo dramático, arremessa em sua fala a reviravolta dos atos, assim mano a mano as duplas e os duplos, as parcerias correm em apostas. O ardil de Truque traz à cena primeira do segundo ato uma ambivalência das tensões, a harmonia por excelência, musical e miticamente tragicômica com dissonâncias e consonâncias prenunciadas; o ardil harmônico finge resolver o *pathos* tensionado no drama, mas a cada resolução ilusória, na própria gênese que engendra uma resolução transborda novo elemento tenso, esticado como corda que quer ser tangida para soar em desacorde da pretensa re-solução:

ATO SEGUNDO

Cena Primeira

TRUQUETRUQUE *(batendo em uma porta)* — Estará ou não em casa? A porta está fechada não vejo *(vigia no buraco da chave)* se é por dentro se é por fora que está a chave; o caso é *(dando com a cabeça)*, e verdadeiro, que a Sra. D. Gertrudes Guiomar da Costa Cabral Mota e Melo, se está é às escuras! Sem dúvida a esta hora, noite de teatro, noite de retreta, noite de novena, não é possível deixar de ter ido a alguns destes divertimentos: se à Igreja, já se sabe - por devoção! Se ao Templo, por oração! E finalmente, se... não digo *(Caminhando para o centro)*. Para que hei de mostrar *(abrindo os braços)* que sou um grande dialeta, retórico, filósofo! Etc. Etc. Pode ser que ficassem depois com inveja; e em vez de alimento para eu continuar a brilhar com o meu grande talento a todo o momento, darem-me envenenamento! Com o qual eu, muito contra a minha vontade e vontade santíssima! possa ir fazer a viagem... eterna ao fundo de algum dos maiores infernos que lá por baixo da terra devem existir! Ainda se me metessem aqui, e eu saíra lá no ponto oposto onde habitam os nossos... tãoóbém não sei se são nossos, ou se são só meus! *(Para o público:)* Como chamam estes cujos pés fazem... quando estão lá em pé têm as solas dos sapatos, se não andam de botas, voltadas para a sola dos nossos? Hein? Anfíbios, não!

Isto é cousa que anda no mar, e em terra! Hermafroditos! não; isto também é outra cousa, é o que é macho e fêmea! Cabrito não é. Não me posso lembrar. Enfim dizia eu que se lá fosse habitar quando entre na terra com esses cujos pés estão virados para os nossos, que teria muito prazer; mas como é de supor que a minha habitação por envenenamento seja a mais completa e trivial destruição — declaro que não aceito, que não quero; que não concordo! (ARN)

O duplo trucar move o ato trazendo manifestadas em seu nomear as forças de bater, golpear, empurrar e lançar aquelas que, tomando a aparência de bacantes, adentram por variadas entradas:

Abre-se de repente uma porta; aparecem por ela, e por diversas outras, três ou quatro mulheres, umas em saias, outras com os cabelos desgrehados; pés no chão, etc.
(ARN)

Do terceiro para o quarto ato o que nos salta aos nossos olhos de leitor/expectante é que a passagem entre as três cenas que compõem o último ato se dá por saltos, das indicações nas rubricas brotam bruscos movimentos que saltam do incêndio para a figuração de uma crucificação e estraçalhamento do corpo, culminando no canto a união íntima com o deus que pelo qual estão possessas aquelas que consideramos as adeptas de Dionísio. Reproduzimos a Cena Primeira deste Ato Quarto em que o salto corresponde à subida abrupta das chamas, à pontuação, à escalada dos compassos do canto, causando uma destruição morfocênica até se instalar a tranquilidade que surge após a extinção das chamas:

ATO QUARTO

Cena Primeira

Tudo corre; tudo grita (mulher; filhos; marido; criado, que por um dia foi amo do amo). Incêndio! Incêndio! Incêndio! Venham bombas! Venha água! (É um labirinto, que ninguém se entende, mas o fogo, a fumaça que se observa, não passa, ou o incêndio não real, mas aparente).

Pegam em barris d'água, em canecas e outros vasos; e todos atiram água para o ar; chega uma bomba pequena, e com ela também atiram água, por espaço de alguns minutos; mas o incêndio parece lavrar com mais força até que se extingue ou desaparece. (ARN)

O fogo se manifesta independente dos esforços para controlá-lo, independente das ações para extingui-lo; encontramos aí a expressão máxima do *phatos* neste drama, um movimento para ser admirado, contemplado... O domínio do fogo é duplamente condão diabólico e divino, função uraniana e subterrânea; valoramos sua presença como acontecimento ígneo hierofânico. E o “incêndio não real, mas aparente”, o fogo das paixões, a carne em brasa, “não passa”; as primeiras técnicas de consecução do fogo se dão pelo atrito, por movimentos de vaivém somos também conduzidos aos atos sexuais e libidinosos: moveres soterrâneos, forças impetuosas que arremetem para nossos próprios assombrosos domicílios impostos pelo ritmo do êxtase...

O salto do autor parece adquirir maior vigor e altura no deslocamento da segunda para a terceira cena: é neste entreposto que assume seu sentido latino de 'dançar, representar a pantomima'⁴⁰. Tomemos os trechos que este sentido do salto se faz acontecer na dança dos gestos que traz à baila o acordo que principia a cena segunda:

ELAS *(umas para as outras)* — Preparemo-nos para pregar um susto neste mariola! Já que ele não quer obedecer aos nossos chamados espirituais, e aos das outras mulheres; já que é preguiçoso, vaidoso, ou orgulhoso; ao menos preguemos-lhe um susto!

TODAS — Apoiado! Apoiadíssimo! Ou ele há de ser obediente às Leis, ou havemos de enforcá-lo, ainda que seja só por alguns momentos e divertimento! Deixemos ele vir. *(Preparam uma corda; e tudo o mais que as pode auxiliar para tal fim; conversam sobre os resultados e conseqüências de sua empresa, e o que farão depois; entretanto entra o criado com ele em figura forte de papelão, abraçado para poder acompanhá-lo; e é esta a 3.^a Cena). Cumprimentam-se todos muito alegremente; e conversam. (ARN)*

⁴⁰ HOUAISS. *Op. cit.*

A noção de salto nos parece bem apropriada posto que pela expansão muscular o corpo se eleva do solo para ultrapassar um certo espaço ou recair no mesmo lugar; e nos conduz imediatamente à dança. Os saltos na dança indicam não só celebração ao altaneiro, mas também o ascenso de quem se eleva no salto; assim como salvaguarda a experiência de cair sabiamente, a possibilidade de tornar ao chão duro sem se espatifar. O salto na dança envolve a elevação dos pés e a batida que marca o retorno na terra; saudando os deuses dali e debaixo, os braços e as mãos tornam-se oferendas aos deuses do lugar, do entorno, do súpero e do ínfero ao apontar e lançar-se nos lugares ocupados por eles; o rebuliço das ancas em sinuosas curvaturas faz seios, faz dobras na soma do corpo exaltando a tensão dos contrários complementares. Na dança, no êxtase estético, erótico, religioso, místico, mítico, o corpo é todo sagrado pois o que constitui estas experiências ou fazeres está no *sacer*, movimentos de retorno para onde tudo emana e onde tudo perece, é prece, é teatro, assim nos fala Zaratustra:

E mesmo se na terra há também brejos e espessa angústia, quem tem pé leve passa também por cima da lama dançando como em gelo limpo.

Levantai vossos corações, meus irmãos, bem alto e mais alto! E sem esquecer-vos das pernas. Levantai também pernas, ó exímios dançarinos; e, ainda melhor: ponde-vos de pernas para o ar!

(...)

Zaratustra o dançarino, Zaratustra o leve, que acena com as asas, prestes para o vôo, a todas as aves, pronto e disposto, ditosamente alígero —

Zaratustra o adivinho, Zaratustra o risonho, não impaciente nem absoluto, um amigo de pulos e pernadas; eu mesmo coloquei esta coroa na minha cabeça!⁴¹

A subida do salto e o retorno ao chão pelos gestos e movimentos de *umas e outras e todas* encetados pelas rubricas, os gritos e gargalhadas, as palmas, os clamores orgiásticos que precedem o ritual do despedaçamento do corpo compõem na segunda e terceira cena do ato segundo a dança que acolhe em festejo a algazarra de vozes destas mênades, alarido de

⁴¹ NIETZSCHE. *Op. cit.*, 1986: 296.

combate, ataque em andamento fervente, velocidade das pulsações, pantomima de defesa transtornada. Já que tanto invocamos as bacantes, encontramos em Eurípides o modo de Dionísio dizê-las:

Fundei meu rito em coros dançarinos
 um deus-demônio ao homem manifesto.
 À terra dos tebanos vim primeiro.
 A pele nébrida ajustei aos corpos
 sobreululando, o tirso e o dardo de hera
 dei-lhes. Me denegriu quem não devia (...)
 Eis a razão, para o monte, atraí-las,
 maníacas de furor, fêmeas frenéticas.
 Fêmeas tebanas portam, todas elas
 forçadas, paramentos para a orgia,
 tresloucadas, dos lares, todas, extra-
 ditadas,⁴²

E já que o teatro nos dá esta passagem, aproveitamos para também recolher no coro a dança, os saltos, o pulsar frenético de que se encontram tomados os corpos das participantes do culto dionisíaco:

É doce nas montanhas,
 girando em velozes tíasos,
 tombar na terra,
 vestindo a nébride sagrada:
 dar caça hircino-trágica ao sangue capro —
 gozo da carne crua!
 Líder,
 em montes frígios, lídios,
 ei-lo a correr, o Arconte
 Rumor: Evoé!
 No solo
 flui o leite,
 flui o vinho,
 flui o néctar do mel.
 Baco alça,
 fumo de incenso sírio,

⁴² VIEIRA. *Op. cit.*: 50.

a tocha flâmea,
 deixa-a in-
 flamar-se da férula.
 À corrida e à dança,
 incita o coro errante,
 excita-o com seus gritos,
 lança no ar sinuosas tranças.
 À profusão de evoés, sobreclama:
 “Bacantes, rápido!
 Bacantes, rápido!(...)”
 Potra que no prado salta
 alegre
 ao encalço da mãe,
 perna-avante, pés-velozes, eis
 a Bacante.⁴³

Guardemos o sentido ritualístico e místico da dança, seja como poder que se assenhora de quem se dispõe à agitação até o frenesi, seja a manifestação explosiva do *daimon*, seja libertação no êxtase; na cena segunda do ato quarto contorna-se o estraçalhamento e se insinua a dança extática das falas, gritos e gestos pulsam em uníssono no corpo daquelas que, assemelhadas a tíades, serpenteiam delirantes no ritual que estilhaça — destroçando um corpo e tornando-o arritmico, suas partes não se sustentam porque não estão reunidas — para depois recompor no canto do coro de bacantes o ritmo: fala poética do Qorpo.

(...)

ELAS (*umas para as outras*) — Há de ficar pendurado! Ah! ah! ah! Há de, há de! (*Batem palmas.*) Que triunfo! Viva! Viva! Agora, maninha; já enforcamos este, havemos de enforcar também certo grilo; e andar com as relações à vontade dos corações!

TODAS — Apoiado! Apoiado! Enforcemos tudo quanto é autoridade que nos quer estorvar de gozar, como se estivéssemos em um paraíso terreal.

⁴³ VIEIRA. *Op. cit.*: 54-6.

INESPERTO *(depois de haver prendido o corpo da figura na trave)* — Pois não! Não vê que meu amo havia de ser enforcado, para as Sras. fazerem quando quisessem! Boas! Lá vai bola! Relações, metralha *(Arranca um braço, atira numa delas.)*

MARCA — Ah! traidor! *(Encolhe-se.)*

INESPERTO — Lá vai um estilhaço. Toma relação! *(Atira outro braço noutra.)*

JÚLIA — Bárbaro! Louco!

INESPERTO — Mais outro! *(Arranca a cabeça, ou o chapéu, e atira em outra, dizendo:)* Querem mais!? Se quiserem, venham buscar cá em cima, que eu vou juntar-me ao meu muito respeitável amo. *(Levanta-se em cima da trave, e sai ou desaparece.)*

ELAS *(uma para as outras a enxugarem os olhos:)* — Que tirano! Que cruel! Que bárbaro! Que assassino! De modo que assim sendo, se pode ainda hoje fazer... Cantemos todas; (...) (ARN)

Na contração e dilatação rítmica, podemos deslocar-nos até a primeira cena em que fulgura o incêndio. Nossa leitura zigzagueia nos movimentos impostos pela peça: o incêndio manifestado na Cena Primeira parece prenunciar as cenas seguintes do ato; independente da ordem em que esta cena se fizer surgir ela se lança às demais, à primeira ou última deste último ato ou mesmo de qualquer outro na peça. Mais uma vez a seqüência lógica é interrompida pelos pés saltitantes do sátiro, a sombra resulta do salto de uma cena para outra, de um personagem para outro que se esvai de ato em ato, retornando e retorcendo sua máscara neste teatro patogênico. Assim como a calma retratada após o incêndio; depois da representação do dilaceramento do corpo, tudo se apascenta subitamente, é aí que irrompe a inexorável dimensão da experiência báquica que, a despeito de qualquer controle, comanda o caos dos corpos extáticos em chama ou chaga para mostrar a harmonia do canto reconciliador: a canção salda, solda após o derretimento de todos os elementos pelo fogo,

fundindo uma outra salvação — a solidez do canto intacto, imortal imutável à procura de sua contraparte. Representada não só pela ordem monogâmica mas também pela unidade cúmplice e fiel do par — um e outro:

1º.

*Não nos meteremos
Mais com relações;
Maridos procuremos;
Pois temos corações!*

2º.

*A nenhum mais tentaremos
Destruir seus sentimentos!
A um só nós serviremos,
P'ra não ter duros tormentos!*

3º.

*Com nenhum nos contentarmos,
Ou a todos não quereremos;
E assim querer matar-nos,
Pondo todos quase enfermos.*

4º.

*Tenhamos pois juízo!
Cada qual com seu esposo!
Se não, não há paraíso!
Tudo inferno! — nenhum gozo!*

5º.

*Para comermos;
Para bebermos,
Não precisamos
De certos dramas!*

6º.

*De andar,
Sempre a matar,
Os corações
Com as relações!*

7º.

*Os que só querem
(Que desesperem!)
Por relações
São veros ladrões!*

8ª.
Basta o trabalho,
Certo, não falho;
Para vivermos;
E mil gozos termos. (ARN)

O canto que instaura uma aparente docilidade e obediência às exigências do insidioso (in)esperto perfaz a totalidade reunidora da obra: na alternância de cenas joco-sérias penetra a saltitante existência humana, as cenas se desestruturam em atos salteadores que vão da extrema fanfarrice até o paroxismo da dor experimentado na figuração do ritual de despedaçamento precedente ao canto. O canto tem um sentido conciliador, articulador da desordem, harmoniza o real e o cultural, o corpo e suas sombras nos saltos melódicos da canção.

Aqui o canto na roda de redondilhas faz o volteio, e nesta volta repõe um acordo: nada mais falta, o vazio do *phatos* está por ora repleto, saciado no instante lírico. Saltos curtos dão os *pés das bacantes* em menor redondilha... Na altura atingida e na sombra projetada pelo salto até o baque de retorno dos pés a terra a vida se expõe em sua diversificação e devir, leveza alegre e gaiata como nos dizem os ensinamentos de Zaratustra:

Levantai vossos corações, meus irmãos, bem alto, mais alto! E sem esquecer-vos das pernas! Levantai também as pernas, ó exímios dançarinos, e, ainda melhor: ponde-vos de pernas para o ar!

(...)

Mas ainda é melhor estar louco de felicidade do que de tristeza; melhor dançar com pés de chumbo do que caminhar capengando. Aprendei isto, portanto, da minha sabedoria; até a pior das coisas tem dois reversos, também a pior das coisas tem dois reversos —

Também a pior das coisas tem boas pernas para dançar; aprendei, portanto, vós mesmos, ó homens superiores, a apoiar-vos nas vossas pernas.

(...)

E é isto o que tendes de pior, ó homens superiores: que nenhum de vós aprendeu a dançar como convém — a dançar para além de vós mesmos! Que importância tem se vos malograstes!

Quantas coisas ainda são possíveis! Aprendei a rir para além de vós mesmos!
Levantai vossos corações, ó exímios dançarinos, bem alto, mais alto! Sem esquecer-vos, tampouco, do bom riso!

Esta coroa do ridente, esta coroa de rosas entrelaçadas: a vós, meus irmãos, atiro esta coroa! Eu santifiquei o riso; ó homens superiores, aprendei — a rir!⁴⁴

Qorpo-Santo inventa sua escrita e sua mitologia simbólica encarnando os arquétipos míticos mais primitivos e elementares para a conformação do cosmos humano. Descobre uma música na vivacidade dos acordos e cinismos rítmicos em seu texto ou inventa uma melodia insolente na língua de suas personagens: a língua e o canto inumanos mais humanizados, augural e mágico, encantamento canoro. Confiando que ainda é dado a nós humanos reconhecer ao menos a força simbólica do ritual das bacantes, tomamos o trecho de *As Bacantes* em que Tirésias, elucidando o ritual dionisíaco, poematiza:

Dioniso não impõe moderação
à mulher frente à Cípris; na natura
o moderar-se em tudo está presente.
Deves considerar que em bacanais
não se corrompe quem é moderada.⁴⁵

Ao seguirem rigorosamente o papel que lhes cabe no rito, as bacantes não são obrigadas a se manterem castas durante o ritual nem violadas na castidade natural de seus corpos: o rito comemora o mito, aquele se funda neste. Os corpos das bacantes ao reatualizarem o mito, são montados pelo seu deus, arrebatados na função do culto, do rito bacanal, báquico, bacântico, não pertencem mais a elas. O divino Baco remonta a corporeidade física, satisfaz-se com o êxtase de gritos e sombras projetadas na dança, conforma o movimento orgiástico em poesia para memorar um meta-corpo no *pathos* lúdico. Uma vez no cumprimento das exigências ritualísticas e no êxtase do transe das bacantes, as mulheres acordam-se no canto pois:

⁴⁴ NIETZSCHE. *Op. cit.*: 1986: 296-7

⁴⁵ VIEIRA. *Op. cit.*: 62.

Se a música é dionisíaca, e a comédia, assim como a tragédia, são cantos em referência a Dionísio, a sensação e o sentido da comemoração são sempre musicais como atualização do mito arcaico da festa no cultivo e colheita envolvendo todos os rebentos da terra. O poder gerador das messes e campos se propaga na comédia e tragédia como Paidéia humana. Na formação (Paidéia) tragicômica o formador da cultura é o aedo, o poeta cantador, e a canção é a forma, a ode, alcançada na sabedoria performativa.⁴⁶

A comédia das relações naturais brinca com a farsa das instituições da cultura, das imposições da moral, das prescrições de regras para o culto, para vida, nas separações impostas pelos artifícios das relações sociais. A farsa atinge o clímax na imagem do homem de papelão, a sombra despedaçada, o duplo rasgado no *pathos* máximo, o incêndio precedente e o coro ulterior, que está depois e além, em outro lugar: na farsa lírica, no rito melódico da poesia dionisíaca é permitido que putas e castas, todas as mulheres, possam ser bacantes, eis a comédia das representações da natureza ficcional e dramática humana. O festejo do teatro harmoniza no drama o lugar e tempo em que os deuses podem aparecer com sua força originária.

A escrita do Impertinente cria o ritmo das relações duplicando as formas corporificadas das vidas a que se refere. A dança dupla da silhueta que estica e encolhe sob o efeito da iluminação solar, lunar e ígnea: as sombras do corpo projetadas na terra são ofertas sacrificiais. No correr das cenas e decorrer dos atos as personagens já são duplos sombrios e ao se moverem na obra conformam um teatro de sombras reduplicadas que se relacionam entre si; relações naturais são também relações de presença e representação, do corpo e suas imagens. Nos saltos geram-se distorções corpóreas, o real duplicado espanta com fantasmas, demônios, desejos dos corações, patogenias teatrais e musicais. O coro orquestrado pelo sombrio salto sobre o abismo em que cairemos profundamente ou nos salvaremos atingindo a outra margem.

⁴⁶ RAMALHO, C. *Música: escuta para linguagem*. Tese de doutorado em Ciência da Literatura — Poética. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009: 92.

Ainda na cena segunda do último ato, retomando o trecho anterior ao despedaçamento, plasma-se a sombra como duplo do corpo; nas relações dão-se as representações configuradas pelo ritmo das sombras formadas na ação da escrita saltitante, das configurações em sombra saltam personificadas as ficções naturais. A exigência de viver conforme as relações naturais apenas por duplicata torna-se factível; a transgressão a uma norma desdobra-se da natural necessidade de saciedade que nesta cena modela-se através da substituição do ato erótico pelo alimento que penetra no corpo: o deleite da degustação tanto pelas mucosas orais ou genitais aplacando apetites, comichões, desejos, fornicosques:

- UMA DELAS *(para o criado)* — Ora muito bem! Já se vê quanto é bom viver conforme as relações naturais. Eu gosto de mingau de araruta ou de sagu, por exemplo - como; e porque está relacionado com certo jovem a quem amo; ele aqui me aparece, e eu o gozo! Já se vê pois que, vivendo conforme elas, é em duplicata!
- OUTRA — É verdade, mana; eu, como a comida de que mais gosto é coco; e porque este se relaciona com certo amigo de meu Pai, ele aqui também virá, e o meu prazer não será só de paladar, mas também aquele que provém do amar!
- OUTRA — Pois eu, como o que mais aprecio é chocolate, bebê-lo-ei, bebê-lo-ei; e por idênticas razões gozarei dele e de quem não quero dizer! Mas o diabo é que assim ficam sem cousa alguma.
- MARIPOSA — Pois eu, como gosto muito do meu criado, e ele é mel de abelha, já se sabe o que eu de hoje em diante hei de sempre comer ou beber! *(Para o marido de papelão:)* E o Sr., Sr. Tralhão, que não quis acompanhar-nos nas relações naturais, importando-se sempre com direitos; não vendo que o próprio direito autoriza, dizendo que cada um pode viver como quiser e com quem quiser; há de ficar aqui pendurado para eterna glória das mulheres, e exemplo final dos homens malcriados! Contamos *(para o criado)* com teu auxílio. (ARN)

A trama do coro orquestrada em falas internamente rimadas extravasa na cadência desconcertantemente marcada na farsa do acordo de vozes que, na tentativa de se livrarem de uma restrição, percebem sua própria limitação e aparentemente cedem; asilando e guardando

num duplo, à sombra, o embevecimento assombroso de apagar suas sedes e matar suas fomes e *entoa a autêntica risada* daqueles que sabem que

O homem é, contudo, uma criatura tenaz e a mesma sina da limitação, que o ameaça de um desespero trágico, abre-lhe uma saída inesperada para a comodidade do cômico. Se dizemos que o trágico faz explodir os contornos de um mundo, diremos do cômico que ele extravasa as bordas desse mundo e acomoda-se à margem numa evidência despreocupada.⁴⁷

A partir deste trecho o cômico transborda nos apartes de inesperto, é ele quem agora sai da borda da cena num derramar-se para o público:

INESPERTO *(pega a escada, põe em lugar próprio, sobe, levando a corda, e depois desce.) (À parte:)* — Estas mulheres não vêem que não se pode ainda andar com as relações naturais; que se umas querem, outras não querem; que se umas podem, outras não podem; que... enfim, são o diabo! Mas elas agora vão conhecer que eu sou homem, e que por isso mesmo hei de defender e amparar aqueles a quem elas quiserem crucificar! *(Amarra a corda ao pescoço da figura; e diz:)* Está bem atada! Agora vou sungá-lo! *(Sobe a escada, monta na trave, e puxando:)* Pesa como o diabo! Não terá dez arrobas? Mas quinze eu juro que pesa! Irra! *(Puxando.)* Irra! Arriba! Agora, agora já está seguro! (ARN)

No riso provocado pelos efeitos cômicos na exagerada excitação exclamatória, a tensão do *phatos* é conduzida a derramar-se na comicidade da cena pois descobrimos que se trata de um disfarce tramado pelo criado que foi por um dia amo: o homem simples em contraposição ao senhor; o domínio do dono figurado em papelão é raptado pelo servo que se torna senhor do jogo dos fingimentos, manipulador das efigies e dos gestos; tomado pelo *phatos*, nele transforma-se demandando ritmo, dança e música para perfazer a totalidade do drama.

⁴⁷ STAIGER. *Op. cit.*: 153.

Do embate entre os movimentos contrários e desejos conflitantes entre as mulheres e o criado-amo, encontramos a analogia sobre a função do responsório entre coro e solista que se harmonizam fazendo libações, sacros ofícios, tomando parte de alguma coisa (sólida ou líquida) para oferecer aos deuses; provando, saboreando, bebendo, comendo; apanhando, tirando, extraindo. Os apetites anunciados pelo coro das mulheres em libação e a libação do criado-amo — aquele que toma a posição, o lugar do outro e nele se transforma — não se anulam, unificam-se, dão unidade, no acordo pelo movimento cadenciado das várias vozes na polifonia textural-escritural de *Qorpo-Santo*. As variações nas alturas da tessitura das vozes em que tons graves, médios e agudos formam texturas, teceres vocais. O efeito harmônico se dá na simultaneidade das vozes e na sucessão das vozes. Como a escrita verbal do texto é lida linearmente pelo olho em sucessão, o efeito de simultaneidade harmônica é produzido pela circularidade das falas, das alternâncias e contrastes entre as personagens e dentro da própria fala dos mesmos:

Uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos na direção oposta. Uma boa melodia geralmente se move dentro dos limites de uma tessitura razoável, não se distanciando demasiadamente de um registro central.⁴⁸

Essas mudanças de temperamento e humor formam os acordes e na sucessão de acordes cadências. Do movimento cadencial surge a harmonia simultânea na sucessão das diferenças, talvez ligadas em partes, atos, cenas ou motivos do drama, temas ou objetivos das personagens na peça, uma ação que se desenrola continuamente formando acordes e cadências equilibrando-se na harmonia dos pontos e contrapontos: a polifonia das vozes nesta comédia em quatro atos relata, ficcionaliza, dramatiza e duplica as relações naturais. A comédia

⁴⁸ SCHOENBERG. Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996: 44.

farsesca da arte, do drama, do direito, do estado, da família, da ciência, da filosofia, da vida-morte, da música etc. seriam estas as relações/representações naturais?

Por não poder enquadrar Qorpo-Santo como um autor do “Absurdo” ou “Naturalista”, a multiplicidade de significados extraídos das leituras classificatórias denotam a contradição do dizer concreto no espanto natural. Se Qorpo-Santo se distancia da realidade civilizatória, da convenção científico-positiva ou da instituição religiosa, não é simplesmente para negá-las ou pervertê-las, mas para demonstrar em suas motivações os movimentos de inversão, retrogradação e inversão retrógrada do real para o ficcional, do concreto para o abstrato, da natureza para cultura; recursos comumente utilizados para aquisição de habilidade criativa na composição musical⁴⁹. O pensamento criativo nas comédias de Qorpo-Santo cria contrapontos de idéias, imagens, intensidades, espacialidades, temporalidades, para atingir o equilíbrio melódico do canto no coro e nas vozes de suas personagens.

Dos signos escritos na partitura dramática o autor sacrossanto mostra o sentido dos símbolos corporais na performance de ator, músico, dançarino, poeta, sábio, cômico, itinerante nos espaços e tempos, profanando todos os territórios demarcados pelos folclores e liturgias para construir o sagrado em sua atuação imortal.

Neste palíndromo, na volta destes passos, retornamos ao início de nossa ausculta: o acordo harmônico entre nascimento, morte e regeneração para fazer surgir nova manifestação. Assim também a ameaça de morte enceta a obra *Certa entidade em busca de outra*. Nela, a morte está posta no ato da primeira fala de Brás anunciando uma vingança incendiária, promessa de ferro — que na peça se torna logro — mais um solene embuste...

⁴⁹ SCHOENBERG. *Op. cit.*: 38.

A ferro e a fogo

A fala que abre a peça *Certa entidade em busca de outra* mostra a dissonância entre o tom de gravidade e o ritmo das rimas internas. A solene jura de vingança da personagem Brás vem contaminada pelo ridículo retumbando em forma zombeteira, em pulsação de burlaria, provocadora de riso. Aqui a sucessão de rimas faz a grandiloquência da fala de Brás cair em completo descrédito. Tal recurso mostra que não podemos considerar a seriedade do juramento pois que o tom apocalíptico da fala se transformará em ato burlesco, antecipando bufas pelejas nas cenas seguintes. Prega-se esta peça ao nosso ouvido: seriam apenas bizarrices de um “homem sisudo”⁵⁰ ou é um bode que se alavanca por sobre o velho metamorfoseando-o em fauno, um sátiro, Sileno?

BRÁS (*entrando*) — Quem diabo está nesta casa!?! (*Muito admirado.*) Por um dos reposteiros vi aqui a Satanás com olhos adiante e pernas atrás! Depois vi Judas Iscariotes, que andava a trotes! Por uma janela, a Micaela abrindo a boca de gamela! Mas o meu rapaz, o meu Ferrabrás; o meu contimpina, que de dia dorme, e de noite maquina! Oh! esse, nem por sombras me quer aparecer, ou eu pude ver! Bárbaros! Assassinos! Traidores! que tudo me roubam! Comem como burros; como cavalos; e depois querem que eu trabalhe para sustentá-los! Infames! Poluem a honra das famílias! Divorciam esposos para massacrá-los, e a seu gosto fruïrem seus bens! Escravizam em vez de libertarem. . . Hei de lançar por terra tão indigno governo! Ou hão de os governantes e governados terem direitos e deveres, ou nenhum governo durará no poder mais que treze meses! A Nação, cujo espírito será como o de um só homem, — os inutilizará, a todos embrutecendo ou a cabeça fendendo! Ainda não estão satisfeitos estes entes (a que chamam Governo porque ocupam as posições oficiais) com os milhões de desgraças que têm ocasionado!? Quererão bilhões, trilhões assassinos, traidores de sua Pátria! Até onde chegará a vossa perversidade? E até que ponto subirá tãoobém, ou a que extensão alcançará a vingança do Supremo Arquiteto do Universo!? Tremei, malvados! A trombeta final não tardará muito a tocar a voz: — Sejam queimados e reduzidos a cinzas! (CEBO)

⁵⁰ O repertório das personagens que compõem esta comédia apresenta: “Velho Brás; homem sisudo.” (CEBO)

O nome da personagem é a própria entidade que se nomeia, sua fala diz sua essencial condição. Brás em ânsias, aflito, conturbado — em brasa — em ardência e exaltação, desnorteio em busca de outra entidade, procura instaurada numa falha; na fissura da fala recolhemos a questão: quem é a outra entidade?

Quem diabos está nesta casa? é a pergunta que faz surgir na peça os personagens que a compõem. Perguntamo-nos se, ao buscar seu *contimpina*, Brás não nos confunde ao nomear as várias entidades com as quais se alia no decorrer da ação em movimentos consonantes e dissonantes; quem seria, de fato, a entidade buscada no título? Mais adiante retornaremos a esta questão, não para respondê-la mas para observar o estabelecimento dos vínculos suscitados nas relações entre os personagens. Pensamos que todos eles se dirigem uns aos outros, enovelando-se em movimentos de atração e repulsão. Primeiramente se nos apresenta a relação entre Brás e Ferrabrás, patente composição em que dois elementos se conformam. Carvão ardente, fogo que se consome. Brás se coaduna na incandescência de ferro em brasa e sua voz assinala três imprecações finais que nos dão a dimensão significativa de uma fala ardente, clamando ordem e prometendo desordem e distinguem significativamente o campo em que se dará o embate: apocalipse, inferno, fim dos tempos: *Tremei, malvados! A trombeta final não tardará muito a tocar a voz: — Sejam queimados e reduzidos a cinzas!* (CEBO)

Ao queimar e consumir, o fogo purifica. À ação de destruir subjaz a ação de regenerar, o renascimento somente se dá a partir de uma anterior destruição. O simbolismo do fogo supõe um desdobramento ambivalente de forças que se conformam; além do nome em brasa, além do tom, estilo e sintaxe patéticos, além dos símbolos lançando a fala incendiada e incendiária, além de um *pathos* derramado à força pela pontuação, o trecho acima reproduzido remete a uma hierofania celeste que responde à convocação abrasada tornando-se ígnea divindade, o poder de destruição do “supremo Arquiteto do universo” — o que criou e recriará — evidencia-se pelo fogo, poder capaz de aniquilar aqueles que

promovem a injustiça, promessa que cumprida restituiria a ordem e a harmonia, quebrando com o *status quo*, reestabelecendo um novo acorde a partir da interpenetração do patético e do lírico que Staiger⁵¹ considera configuradora de uma nova harmonia: a ode, por sua vez instauradora de “uma tensão toda particular”.

Contra os traidores e assassinos de toda humanidade, Brás anuncia a unidade de um só homem: a nação? um messias? Mas quem de pronto é apresentada como aliada na destruição proposta é a figura do diabo. A brasa clama pela entidade que conjuga a harmonia da guerra e da paz, iguala governantes e governados equilibrando as relações de poder, a obra é concebida ciclicamente como o cosmos: a catástrofe instala uma nova era. No texto o acordo que irmana Satanás e Brás (nomes ligados foneticamente pela mesma terminação) é o que possibilitaria a exterminação da injustiça e daqueles que a praticassem. Detenhamo-nos na relação estabelecida entre as duas entidades como combinação armada: Brás traz a espada da justiça, o revólver do direito e o punhal da razão que aliados às armas do poder e da vingança de Satanás os tornaria invencíveis:

(Aparece Satanás.)

BRÁS — Infeliz! Que fazes aqui?

SATANÁS — Sou Satanás, rei dos infernos, encarregado pelos demônios para destruímos os maus!

BRÁS — Oh! Dai-me um abraço! Sois meu Irmão, meu amigo e companheiro! Estais armado?

SATANÁS — Sim. Trago as armas - do poder e da vingança

BRÁS — Pois sabeis que eu empunho a espada da justiça; o revólver do direito e o punhal da razão! Combina-se bem com as tuas. Triunfaremos!

⁵¹ STAIGER. *Op.cit.*:121.

SATANÁS — Sem dúvida. Com tais armas, jamais haverá poder que nos possa vencer!

BRÁS — Muito bem! Muito bem! Venha de lá outro abraço! (*Torna a abraçá-lo.*) (CEBO)

A aparição de Satanás provoca uma mudança nos movimentos e disposições do drama: a vociferação monológica de Brás torna-se dialógico enlace e o tom irado transforma-se em diapasão tolerante; a tessitura da voz agrega signos coniventes à reunião: irmão, amigo e companheiro; e há também a sucessão de abraços cuja intensidade e repetição torna risível qualquer possibilidade de ternura e enleio a que a cena pudesse nos remeter. No abraço, as formas dispõem-se em torno de outras; cercam-se, envolvem-se, circundam-se; pressupomos daí uma fusão que na indistinção de elementos perfilha outra entidade; nova composição denunciada pela entrada de Micaela em cena: *Oh! Vivam! Os Srs. juntos! Que bela liga há de fazer Satanás com o velho Brás! (...) e até abraçados! Que lindos!* (CEBO). O nome Micaela impõe novo desafio em sua leitura porque está cifrado no composto mica + ela: seria demasiado ousar na associação entre o feminino de mico considerando-o como um dos tantos reconhecidos nomes do diabo? O anhangá, o berzebu, o bode preto, o cujo, o coxo, o lá de baixo, o maldito, o tinhoso, o obstinado....; ou poderíamos experimentar *mica* como bocadinho, retirado do sentido latino *mica, ae*, 'pedaço, partícula, migalha, grão', tornado nome do mineral por influencia do verbo latino *micáre* 'cintilar, luzir', em alusão ao brilho dos pedaços laminados do mineral; (...) *mica*; por via popular há a forma divergente miga 'pedaço, grão'.⁵²

O nome evocaria o polimorfismo do diabo deixando aparecer sua forma andrógina não apenas no feminino de mico mas também no segundo elemento do composto — ela — a sua forma que ele mesmo mais teme, em seu próprio dizer: *Sempre tive, tenho e terei medo de*

⁵² HOUAISS. *Op. cit.*

mulheres. É para mim o objeto de mais perigo que o ... Ah! Não digo! Mas fique certo que...sim! (CEBO) Poderíamos, outrossim, considerar o elemento mica como bocado, migalha ao tomarmos a fala em que Micaela se refere a satanáas como *sua menor, porém mais afetuosa criada!* Ambas as possibilidades nos são entregues na cena a seguir:

BRÁS — Sejam bem-vinda, Sra. D. Micaela! Não sabe quanto aprecio a sua presença (*À parte:*) e ainda mais a sua ausência - cá para nós, a quem nenhum malévolo ouve. Que notícias nos traz e o que há de novo pelo seu bairro? O que nos conta finalmente?

MICAELA — Estou muito escandalizada! Sendo eu a mulher menos faladora que há, houve quem atrevesse-se à audácia de apelidar-me Tagarela: e nesta mesma casa meus ouvidos ouviram suas tão duras palavras!

BRÁS — Sinto profundamente que tão grande infortúnio pesasse tanto sobre a cabeça e o coração de minha muito prezada... Sra. D. Micaela Tagarela!

MICAELA — E o Sr. também me insulta!? Com efeito, não o esperava!

SATANÁS — Oh! Eu não sabia de tal. Prometo que há de ser vingada, que... a Sra. bem sabe! Eu não sou peço; e tenho à minha disposição a força e poder necessário para punir todos aqueles que ofendem a quem ninguém ofendeu. Tenho na minha carteira as sentenças para todas espécies de crimes, e fique certa que ao abri-la, hei de puni-la! Isto é, hei de vingá-la!

MICAELA — Muito agradecida, Sr. Satanás! Muito obrigada; eu sou a sua menor, porém mais afetuosa criada! Quer saber a única cousa que me pesa? É que quando o Sr. defende ou castiga sempre lesa! Entretanto sou de algum modo forçada a aceitar o seu tão importante oferecimento!

BRÁS (*chegando-se e apalpando os peitos de Tagarela*) — Que pomos deliciosos!

MICAELA — Oh! Sr. Brás! Queira retirar-se da minha presença! O Sr. bem sabe que eu não sou dessas mulheres mundanas, para com as quais se procede de tal modo!

BRÁS — Desculpe-me, Sra. Tagarela! Pareceu-me - duas lindas laranjas; é por isso que quis tocá-los.

MICAELA — Pois não continue a ter desses enganões, porque podem ter más conseqüências!

SATANÁS — Sim! Sim! (*À parte:*) Penso que são conhecidos há muito! É talvez minha presença que os está incomodando! Retiro-me portanto. (*Vai saindo; Brás o agarra.*)

BRÁS — Onde vai? Aonde vai? Somos companheiros; e se não chega para dous ao mesmo tempo, há de chegar passada uma hora!

SATANÁS — Não! Não! Sempre tive, tenho e terei medo de mulheres. É para mim o objeto de mais perigo que o ... Ah! não digo! Mas fique certo que...sim!

MICAELA — Passem bem! Passem bem, meus Srs.! (*Retirando-se com a frente para ambos, e entrando em um dos quartos.*)

BRÁS (*fazendo um cumprimento, e seguindo-a*) — Então já vai? Não acha cedo? Eu... sim; mas... Vamos juntos! (*Enfia-se pela porta, atrás de Micaela.*)

SATANÁS (*pondo as mãos*) — Céus! Meu Deus! Que imoralidade! Deixar a minha presença, e a minha visita, e meterem-se em quarto... em um quarto em presença... É audácia! É atrevimento! Mas eu os hei de compor! (*Puxa a porta e fecha por fora.*) Agora hão de sair, quando eu estiver cansado - de comer, de dormir, e de viver! Já se vê pois que aí têm de morrer, se alguém os não acudir, e secos como uma varinha de...como um palito! Porque já se sabe: eu cá hei de durar pelo menos cem anos! Ou o que é mais certo- não morro mais! (*Metendo a chave na algibeira.*) Cá vai! Vou dar meu passeio, e não sei se cá voltarei mais! (*Chegando-se para perto da porta do quarto:*) Adeus, minhas encomendas! Adeus, minhas venturas! Adeus! Adeus! (*Sai.*) (CEBO)

O acorde triádico de Brás, Santanás e Micaela expõe o encadeamento dos acordos e desacordos desta cena, na proeminência da cadência são conduzidas coisas-postas e pré-causas para a queda ritmada de cima para baixo e para cima, ascensões e declínios na presença de perguntar e responder.

A decadência cede à queda, ao que já está embaixo, esquecido, o cadáver que queda na imobilidade do que já é dado como resposta. Queda no esquecimento o que já foi falado e perguntado e se olvida de fazer a cadência rítmica respondendo como obrigação do rito na libação. A res-posta já não estará na pergunta? Quando não dialogamos, não harmonizamos, não nos colocamos na articulação de pergunta e resposta cadenciadas para formação da harmonia que opõe e contradiz as falas do corpo.

Pela cadência harmônica somos conduzidos ao ritmo saltitante do diálogo constituído não só como fala verbal; primeiro a linguagem no corpo pergunta ao gesto criador que responde em articulações cadenciadas, são derramamentos caóticos das trevas para luz, de cima para baixo, lançados no abismo das co-respondências naturais, a ferro e a fogo, do ser e ente em busca do outro.

Do caos ⁵³ derrama o princípio do diálogo; todo gesto, fala, canto incoados que se esparramam nas trevas da imensidão são incoações abissais. Uma transcendência harmônica na obra que apreende dissonante e consonante, sagrado e desagrado, cadente e decadente. A superação ou indiferença dos complementares pode-se dar tanto pela contemplação e meditação quanto pela graça e jocosidade; na paródia a suspensão da expectativa frustra a causa maior, o objetivo infinito da busca incansável pela resposta definitiva. Ultrapassando a mentalidade dividida e a causalidade lógico-racional das estruturas lingüísticas enunciadas na fala das personagens; escutaremos cadências

⁵³ No indo-europeu *gheu-, derramar. In: HECKLER *et al.* *Op. cit.*, volume I: 945.

formadas pelos acordes que harmonizam as melodias dos cantos no trio misto em que Brás, Micaela e Satanás contrapõem suas vozes compondo uma textura polimórfica e polifônica. Se o signo aciona a trama das ações, a música detona o drama patogênico como possibilidade de harmonização no diálogo de per-cantos e resposta.

Quando perguntamos, inquirimos e interrogamos; ao menos três hipóteses nos instigam sobre a origem do perguntar: 1) do latim vulgar *prae-cunctare, *precuntare ou *pré-contare, do latim clássico percontare e percunctare, inquirir; questionar; sondar; de contus, vara (para sondar); 2) do latim *computare* que deu contar (calcular, portanto ‘sondar’ os números); de *prae-computare*, poderia ter surgido precuntar e perguntar, uma vez que o k surdo intervocálico sonoriza para g⁵⁴; 3) perguntar como pré-cantar, preparar para o canto, interrogar fazendo a prévia para a libação (resposta). Pré- de preparar a resposta e per- de fornecer o incentivo para a resposta (canto); escutamos no diálogo a relação harmônica dos movimentos opostos de pergunta e resposta em que perguntar só se completa com o responder como prometer, engajar-se, do latim *spondei, sponsum, spondere*; sendo *espondaico* a oferta de bebidas na hora de um tratado solene; libação, e também, o pé de verso grego ou latino formado de duas sílabas longas⁵⁵. Responder é assumir a sua parte no engajamento; do grego, σπένδω; a obrigação deriva do rito. No hit. *sipanti*, ele faz libação⁵⁶.

A harmonia do diálogo não é a ordenação do caos como eliminação da desordem aparente de alguém que pergunta e espera a resposta certa, no drama se faz da libação incoativa um incentivo para o engajamento solene, selando um comprometimento entre as personagens para que suas vozes componham os encadeamentos da forma dramática.

Satanás recusa o convite licencioso de Brás, aquilo que faz o diabo temer as mulheres o deixa só, abandonado; o ato que iniciou na monológica promessa de vingança e

⁵⁴ HECKLER *et al.* *Op. cit.*, volume III: 3210.

⁵⁵ *Id.* Volume IV: 3919-20.

⁵⁶ *Id., ibid.*: 3923.

destruição termina no braseiro da carne tomando parte no desvario que irrompeu do mover do dia-logos, fazendo a libação no subir e descer orgiástico dos corpos; no alvoroço das realizações eróticas, no delírio genésico do drama tragicômico.

Percebemos naquilo que poderia indicar um descompasso ou incoerência, isto é, no gradual acentuamento do cômico no decurso das falas e pantomimas durante o ato primeiro a antecipação da mudança na estrutura do drama: Brás não sustenta a firmeza de sua violenta predição e vacila em seu intento de retaliação metendo-se em quarto com Micaela, a boca aberta contrapõe-se ao encerramento em que Satanás por azo ou ciúme os submete. O castigo de Satanás advém do fato de ele não ter sido escolhido para efetivar sua contraparte com a de Brás. Ocorre-nos também que pelo delírio erótico a desforra prometida foi amenizada pois o combate, ainda que de outra ordem, foi realizado no empuxo de forças e na contradança do ato sexual. Na irregularidade do andamento, o ato segundo começa com a contenda patusca entre o par Brás e Micaela a fim de se livrarem do insidioso estratagema. Os movimentos de vir e ir do aríete, no arremeter de forças que põem, repõem e dispõem as partes se atritam no acordo e desacordo na tensão dramática criada pelo efeito de humor neste trecho inicial:

Ato Segundo

BRÁS *(batendo na porta; fazendo esforço para abrir; gritando)* — Satanás! Satanás! Ó Diabo! trancaste-me a porta!? Judeus! Que é isto, ó Diabo! Abre-me a porta, senão te engulo! Não falas!? Querem ver que este demônio trancou-me a porta e foi-se embora!? Tirano! Deixa estar que tu me pagas. Hei de perseguir-te até os infernos!

MICAELA — Sr. Brás. Não se aflija! Não se incomode! Deixa estar que tudo se há de arranjar! Olhe! Veja! Pense! Medite, e não fale!

BRÁS *(gritando)* — Como diabo não hei de falar e me incomodar, se o Satanás trancou-me a porta? *(Para Micaela:)* Mulher, puxa daí, que eu puxo daqui! Anda, mulher dos diabos! Faz força, cutia

velha! Parece-me que já não vales mais nada! Olha, e faz como eu!

MICAELA — Estou ajudando-o a bem morrer! Que mais quer!?

BRÁS (*tanto puxa, que cai no cenário com Micaela e a porta. Levantando-se, para Micaela*) - Quase quebrei a cuia! Mas ao menos não fiquei enterrado! Que Dizes? Levanta-te, não tenhas preguiça!

MICAELA — Não posso! Estou... ai! Penso que... (*esfregando uma perna*) esta perna se não está quebrada, está esfolada!

BRÁS — Pois quem te mandou cair junto comigo!? Eu não te disse que segurasse a porta!? Agora levanta-te; quer possas, quer não! (*Pegando-lhe em uma mão.*) Vá! Arriba!Arriba!

MICAELA — Ai! ai! Não posso mais!

BRÁS (*atirando-a*) — Pois vai-te com a porta, e com todos os diabos que saírem hoje dos infernos! Micaela (*levantando-se com muito custo*) - Ai! Além de ajudá-lo a abrir a porta, e de cair com ele, mas esta crueldade! Atira comigo... esmaga-me... (*Endireita a cabeleira na cabeça.*) (CEBO)

Na mudança e disposição do cortejo cômico desordenado nesta cena, recorremos a Staiger que nos diz da interpenetração entre o cômico e o trágico:

...o trágico em seu ofício só consegue algo verdadeiramente aniquilador, quando, ao invés de despencar-se no precipício do nada, cai no terreno do cômico, e por sobre os destroços de seu mundo faz entoar a risada autêntica daquele que sabe que o espírito não pode ser real sem uma base física, que essa base física, ao contrário, pode dispensar o espírito e se basta a si mesma em gozo igualmente elementar.⁵⁷

⁵⁷ STAIGER. *Op. cit.*:159.

Qorpo-Santo libera o drama teatrológico da visão histórico-linear evolucionista dos gêneros e formas, liberta sua obra do efeito protótipo de modernização das artes, do projeto da “obra de arte do futuro”, do drama wagneriano que resgata a mitologia nórdica ou das tentativas de salvação e recuperação do teatro e suas ramificações dramáticas nas estilizações dos mitos grego-latinos.

Aponta para a retaguarda do mito ao invés de buscar a vanguarda da civilização. Quando tematiza a lógica do irracional, a beleza visceral, o ilógico do absurdo escatológico, o santo demoníaco, o jogo contraditório das falas, a brincadeira jocosa da língua, os neologismos arcaicos, a confusão polifônica, o cosmos caótico das vozes, na tagarelice, na falácia, no duplo, no ardil da tessitura múltipla compõe um drama sacrossanto, em movimentos desarmônicos de uma música densa e plena de sentido, em acordes dissonantes, em acordes divergentes silencia o tempo linear das relações lógico-causais.

Cadências perfeitas em sua imperfeição, cadências suspensivas e interrompidas que frustram o espectador que aguarda a causalidade, o hábito, a racionalidade da cultura. Qorpo-Santo escuta os acordes do silêncio mais negro e profundo e, a partir de vozes do nada, do vazio; lança sua obra como plenitude de vida, harmonizando diálogos em combates, cenas e atos, gestos em sons, música e tempo; articula os tempos, tempera as partes temporais, os pedaços do canto, as notas, as alturas, as durações, os timbres... A Música como arte do tempo relaciona o entendimento da harmonia e do temperamento: as atividades de harmonizar e temperar são análogas, ajustam articulando os elementos, membros; dispõem as coisas para construir o acordo entre as partes.

Na seqüência final, a forma buscada na primeira fala da primeira cena se dispõe ao combate: Ferrabrás. As oposições nas ondulações das vozes, idéias, temperamentos, disposições, geram o confronto que dá profundidade pelo distanciamento e aproximação das alturas evitando monotonia linear do canto reto, unitônico, em uma nota ou tonalidade apenas.

Por outro lado, a ode do drama pode romper com os limites centrais estendendo a ação a pontos baixos ou elevados e se distanciar do termo médio atingindo um clímax em uma cadência da fala que finaliza um ato ou a peça, como a luta cômica que encerra a peça: não há resolução o fim é o embate, o equilíbrio das forças, não há vencedores, a vitória é provisória, a luta, o conflito é a resolução possível, a harmonia possível; extraímos a noção da corda que se estica, o elástico que puxa para um lado e para o outro, as duas forças antagônicas, o plano baixo e o plano alto, o registro grave e o agudo se mantêm no bélico harmônico:

FERRABRÁS — Pois meu pai, o Sr. é que tem a culpa. Apresenta-me (*tira-lhe a cabeleira e atira-a no chão*) com esta cabeça rapada para minha mãe, como se eu fora alguma criança! Que quer que eu lhe faça!?

MICAELA (*atirando-lhe com a cabeleira à cara*) — Eu não o posso mais aturar, Sr.. atrevido!

FERRABRÁS — Olhe que lhe dou com a bengala!

BRÁS — Acomodem-se! Senão eu lhe dou um cachaço!
(*Micaela avança à bengala, toma-a de Ferrabrás e dá-lhe uma bengalada; trava-se uma peleja entre ambos; dando-lhe este com a cabeleira pelo rosto. Brás mete-se entre ambos para apartar a briga, apanha e dá pancadas, e nesta luta termina a comédia.*)

Porto Alegre, junho 10 de 1866.

(Escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo.)

Note-se - podem começar a cena os três últimos, dando alguns saltos, proferindo palavras sem nexos ao discurso, mostrando a respeito de Brás algum desatinamento, e retirarem-se ao aparecer ou sentirem o rumor da vinda daquele. (CEBO)

Na mudança e permanência das formas e tonalidades, os campos de força musicais criados no drama qorpo-santense são odes que guardam a sabedoria visceral da ode báquica, construídos à maneira de um ditirambo, canto dionisíaco, drama sacrossanto, *satirykon* no acorde tragicômico, no verso e no divertimento, no cênico e no obsceno, na bagatela, na satiríase das peças. Tais estratégias ocorrem reiteradas vezes na obra qorpo-santense; entretanto, no palco de cada um dos dramas a satiromania assume facetas variadas e específicas. Aqui as variadas direções do discurso inaugural de Brás colocam em tensão uma linguagem que recolhe o ritmo e o acordo melódico do verso com um *pathos* ainda vazio, decorrente do que ainda não é; o espargimento lírico da forma musical rimada conforma e deforma a fala que dá o sentido do arrebatamento trágico. O resultado das disparidades interpostas cria um efeito risível, dissipa a tensão e promove novo enfrentamento em que se intercambiam as tonalidades da melodia patética.

Este *melos* patético inscreve-se “a ferro e a fogo” na fala que instaura a peça e indica a todo transe, por todos os meios possíveis a asseveração do compromisso de vingança, retaliação em brasa, em lume vivo, o fogo-de-santelmo: clarão luminoso que, devido à eletricidade atmosférica, aparece nos mastros e em outras partes dos navios e que os marinheiros julgavam ser a representação do santo que os advogava⁵⁸; o mesmo que corpo-santo.

Para marinheiros em tormenta, em iminência de morte; o lume é proteção, o clarão é sagrado, é o próprio santo; para nós, náufragos leitores, a obra do Qorpo abre a clareira de todas as possibilidades de vigor e é também o vão que recebe de volta e guarda inumações: cinesias de origem e desaparecimento.

Na confluência destas dobras dramáticas, chegamos à terceira peça da trinca que desdobra movimentos na urdidura de seu próprio título: *Eu sou a vida, Eu não sou a morte*,

⁵⁸ HOUAISS. *Op. cit.*

desvelando sua tessitura tragicômica: a ambivalência da tristeza e da alegria, a possibilidade do arrebatamento da morte, prenunciada pela primeira fala da personagem Linda em tom de vaticínio: *Se não tiveres cuidado,/Algum Cão danado/ Te há de matar;/ Te há de estraçalhar* e o impulso alegre da vida em sua forma de Eros na resposta subsequente de Lindo: *Eu sou vida; Eu não sou morte!É esta minha sorte;É esta minha lida!* (EVM)

Acordos diabólicos: reversa harmonia

É a ação de forças opostas tensionando o risível e o terrível que produz a harmonia desta ...*comédia, que mais parece — Tragédia* segundo as palavras de Qorpo Santo ao fim da peça. Indicamos começar a leitura desta obra pelo final, acolhendo o movimento de voltar-se para trás, fundado no caminho circular da obra de arte, que se faz no percurso do método do círculo hermenêutico. Este caminho nos parece o mais justo posto que não só transgride a noção do tempo linear — Qorpo Santo indica a Cena Primeira não no Ato Primeiro mas no Segundo Ato, quebrando uma certa noção de sucessão de eventos no tempo — como também rompe com a idéia de ação retilínea e com certa retidão de espaço e tempo; aliás, o termo linear, quando empregado na música, diz de sons sucessivos que formam melodias, por oposição àqueles simultâneos (acordes) que formam harmonias.

A harmonia advém de uma combinação de elementos diferentes ligados por uma relação de pertinência, buscamos a harmonia neste movimento de ocultar desocultando: harmonia é o que aproxima e mantém unido, é empregada na música, na física e na filosofia. O prefixo **har** que compõe muitos verbos indo-europeus significa a unificação dos contrários ou elementos conflituosos ordenados no todo. É neste sentido de reunião das diferenças que

nos empenhamos em compreender “*Eu sou a vida, eu não sou a morte*”, em que a identidade surge aos ouvidos de quem ausculta o tudo do um⁵⁹.

Na ode do par Lindo-Linda, a morte, senhora do Qorpo, é a primeira a se inscrever no canto oracular, o vaticínio de Linda. Ressaltamos a musicalidade deste drama que reúne num coro circular o embate polifônico, evidenciado logo no início pela canção de Linda-Lindo (caso optemos por uma leitura linear, entre as tantas possibilidades...) Não consideramos este canto uma sucessão monofônica de sons, mas um dueto polifônico, pois não soa em uma seqüência linear das vozes, isto é, a partir da escuta de uma única melodia que cessa a cada entrada da voz de um e de outro. O canto das vozes de Linda-Lindo é polifônico porque há um sentido dialógico, em que perguntas e respostas colidem, na mudança e permanência de elementos do canto, na forma das idéias, dos ritmos e do debate que se alterna em cada estrofe cantada, este é o movimento que dá forma à canção, alusivo à construção musical do ditirambo. Ritmo que se faz rito:

LINDA (cantando) —
 Se não tiveres cuidado,
 Algum cão danado
 Te há de matar;
 Te há d'estraçalhar!

LINDO — Eu sou vida;
 Eu não sou morte!
 É esta minha sorte;
 É esta minha lida!

LINDA — Ind'assim, toma sentido!
 Vê que é tudo fingido;
 Não creias algum louvor:
 Sabei: — Te trará dor!

⁵⁹ HERÁCLITO, fragmento 50: “Ouvindo não a mim, mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um.” *Op. cit.*: 71.

LINDO — Se desrespeitará
 A vida minha?
 A desse, asinha
 — Ao ar voará!

LINDA — Não te fies, meu Lindinho,
 Dos que te fazem carinho,
 Crê que te devoram
 Os lobos; e não coram!

LINDO — Sabei, ó Lindinha:
 Os que me maltratam
 A si se matam:
 Tu ouves, Anjinha!?⁶⁰

A sucessão de sons, das vozes que transcorrem em uma linearidade melódica, entoadas em uníssono ou oitavadas, pode ser lida como um movimento proveniente de uma textura monofônica que confirma sempre a mesma melodia, idéia, palavra; uma repetição simples, neste caso não há construção de um acordo/acorde entre as várias vozes do drama, porque não há contraste. Sem contraste, as melodias das vozes se distribuem de maneira progressiva, sucessiva, em uma leitura sempre para frente, indicando um nexos lógico causal e linear; contudo, o movimento harmônico que apontamos neste drama qorpo-santense nos leva à compreensão da ruptura não só com um modelo linear das vozes assim como também com o padrão rígido da partição do tempo. Qorpo Santo nos mostra que esta peça não se deixa apreender por visões repartidas da realidade, mas vigora no real próprio que ela é enquanto obra de arte ou canto do corpo.

O tempo desta obra se realiza na harmonia que dá forma à sua produção. As personagens são vozes que se ligam em movimentos intermitentes e simultâneos. A textura polifônica, para a qual apontamos como modelo da música, é aquela que a partir de um motivo gerador utiliza-se de procedimentos de retrogradação, inversão, transposição,

⁶⁰ QORPO-SANTO. *Op. cit.*: 125.

distensão e contração do mesmo. O motivo gerador de *Eu sou a vida; eu não sou a morte*, contém em si a tensão e é tratado harmonicamente no drama. Na música, o procedimento harmônico pode ser gerado através de aglomerados das vozes dos acordes que fazem sentido quando tocadas simultaneamente e assim formam cadências que nos proporcionam a sensação de movimentos de afastamento e aproximação em torno do centro de repouso; no drama, este procedimento aparece quando o autor utiliza-se do jogo polifônico das vozes e constrói um sentido captado por um tempo entrecruzado, denso, que volta e re-volta a leitura, torna e re-torna, torce para trás e para frente, de um lado para o outro, de um Ato ao outro Ato e vice-versa, produzindo uma leitura múltipla e simultânea, um acordo do encontro entre as vozes múltiplas das mesmas personagens, entre vozes contrárias: harmonia. Ao concebermos as obras qorpo-santenses como harmonias tragicômicas, compreendemos sua urdidura construída pela densidade das vozes melódicas que se entrecruzam no tempo e espaço formando uma textura polifônico-harmônica.

Somente numa leitura musical do drama podemos compreender como duas personagens podem falar-cantar simultaneamente compondo uma performance polifônica em desacordo harmônico. As vozes cantadas simultaneamente não se excluem ou anulam, mas densificam o texto dramático criando o efeito musical de duas ou mais melodias vocais sobrepostas.

Em *Eu sou a vida, eu não sou a morte*, assim como os coristas de Dionísio, as personagens de Qorpo Santo nos aparecem num coro circular de vozes antagônicas que se harmonizam na polifonia construída, a canção do par Linda-Lindo engendra a obra que reúne o anúncio do viver e prenúncio do morrer: um canto que reúne luz e treva, vida e morte. O drama tragicômico nos conduz à originalidade poética da obra de arte: a tensão, a contradição, o duplo, a verdade produzida, fingida, ficcionalizada; entendemos tal

tragicomicidade não na fusão entre as formas trágicas e cômicas mas na “mundividência dionisiaca”, como nos diz Ronaldo de Melo e Souza:

A representação do drama mesclado de alegria e dor constitui uma forma artística que se compatibiliza com a reversa harmonia da arte dionisiaca. Nascido da hierogamia do imortal Zeus e da mortal Semele, Dioniso se distingue da idealidade dos deuses olímpicos porque o seu ser não se contrapõe ao não-ser, e a sua vida não subsiste, senão porque a morte existe. Ele aparece, nos mitos e ritos, como agente da expansão vital e, ao mesmo tempo, como paciente da contração mortal. Renascendo do sacrifício de sua vida para sempre recomeçada. A sacrossanta essência do seu nascimento se consuma na consagração do seu falecimento.⁶¹

Dionísio preside o drama sacrossanto pois que abriga em seu ser princípios fundamentais: força vital e visceral fatalidade. Neste empenho, vertemo-nos para o acordo que afina impulso vital e mortal em busca da convergência harmônica como dois aspectos de um mesmo poder sacrossanto: a visceralidade dionisiaca do drama qorpo-santense.

Desfilam neste cortejo as satíriases do companheiro deformado de Dionísio, suas orelhas grandes e pontiagudas, nariz achatado, chifres pequenos, rabo e pernas de cabra; atributos que identificam aspectos e formas demoníacas, diabólicas, que surgem neste teatro como potência da conspiração tecida, vigor da trama conspirada à forma do chifre e do crescente da lua; as invocações dionisiacas aparecem como combate dialógico de acordes diabólicos.

Nesta belicosa tensão do diálogo multívoco fazem-se recíprocas evocações ao diabo, eis que ele surge à espreita, é conduzido à presença da interlocução na obra de Qorpo-Santo, acolhido em sua exuberância de formas. Se a Idade Média Cristã nos mostra um satã com cabeça de bode; recolhemos nele a montaria do deus do fogo que simboliza a inspiração

⁶¹ SOUZA, R. M. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Texto apresentado no Colóquio de Literatura organizado pela UERJ de São Gonçalo em 2005. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/docentes/61076-2.pdf>. Acesso em: 08/10/2008.

criadora que anima; o entusiasmo; a excitação sexual; o fulgor, o brilho; o estro; o fogo da embriaguez; o fogo que é farol para iluminar os navegantes. Fogo: voz de comando para disparar as armas, brado de alerta. As facetas luciformes e sombrias do diabo e do bode correspondem-se em pujança genésica, força vital e virtude sacrificial:

Ele [o bode] surge como símbolo de fogo genésico, do fogo sacrificial de onde nasce a vida, a vida nova e santa: por isso serve de montaria ao deus Ágni, regente do Fogo. Torna-se, então, um animal solar revestido das três qualidades fundamentais, ou guna, como a cabra.

Santo e divino para uns, satânico para outros, o bode é claramente o animal trágico, que simboliza a força do élan vital, ao mesmo tempo generoso e corruptível.⁶²

Depois da contenda no canto do par Lindo e Linda durante todo o Ato Primeiro, uma outra personagem aparece no final do ato — o rapaz, apesar de ter sido anunciada na primeira fala de Linda: o *Cão danado que há de matar*, o Rapaz entra como um terceiro na relação desse par, também não é nomeado, mas substantivado; designando a própria essência, a substância, aquilo que existe e não pode deixar de ser, e representa o poder, as instituições. A única personagem nomeada é Manuelinha, aparecendo apenas em uma fala do Segundo Ato, filha do casal Linda-Lindo traz em seu nome a marca da vida. Manuela, nome de origem hebraica “Immanuel”, significa Deus está conosco. De acordo com Jean Chevalier⁶³, Deus é e simboliza o Um, para qual tendem todas as manifestações, a Vida, na qual se realiza toda a vida. Manuelinha se nos apresenta como fruto da unidade dual dos contrários que se complementam. O duplo também se presentifica na própria estrutura da peça: “Comédia em dois atos”. Desta estrutura geminada, a forma também se desdobra em verso e prosa, atingindo a unicidade da prosa-poética no decorrer dos dois atos.

⁶² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*: 135.

⁶³ *Id.*, *ibid.*: 332-3.

O ato primeiro inaugura-se pelo canto de Linda em tom de ameaça, como um prenúncio, um canto oracular. Clément Rosset alude à profunda relação entre o pensamento oracular e o duplo.⁶⁴ O oráculo anuncia por antecipação um acontecimento a fim de que haja uma possibilidade de impedi-lo, mas o próprio ato de evitar o destino acaba por coincidir com sua realização. A tentativa de desviar-se do inelutável evidencia a fragilidade e a finitude humana e se apresenta na fala subsequente de Lindo: *Se desrespeitará/ A vida minha? / A desse, asinha,/ Ao ar voará*. Linda é quem anuncia o limite, e insiste em estabelecê-lo, em pôr lindas, demarcar o fim, lindar: *Não te fies, meu Lindinho,/ Dos que te fazem carinho/ Crê que te devoram/ Os lobos; e não coram*. Lindo persiste na esquiva: *Sabei, ó Lindinha:/ Os que me maltratam/ A si se matam:/ Tu ouve; Anjinha!?* (EVM)

O canto de Linda profetiza uma conspiração contra Lindo. Anteriormente convocamos a obra qorpo-santense à noção de reunião, conluio, tessitura tramada; e se nos afigura que, por outro lado, conluio nos traz a idéia de trama como aliança, acordo que se arma para prejudicar alguém, como uma conspiração. O canto se encerra e cede lugar ao diálogo mas o embate entre as vozes prossegue: alternam-se tons de concórdia amorosa e disputa divergente, em que as personagens se designam também por duplos: Lindo se apresenta como portador de *dous grãos corações* sentindo bater *pancadas de ambos os lados; isto é, do esquerdo e do direito* ao que Linda retruca possuir *duas cabeças por fora dos largos seios*.(EVM)

É no entremeio destas duas falas que perpassa a menção a uma conspiração: Linda - *Eu não digo (à parte) que este figo me foi enviado por cão danado? Quer me fazer crer que tem dous corações.*(A ele:) *Amiguinho, ainda não sabes de uma cousa. Queres saber?(...)* (EVM) — temos aí mais uma referência a cão danado, a mitologia grega associa o cão à morte, aos infernos (Cérbero, o cão de Hades). Na primeira didascália Linda não se dirige à Lindo, conspira à parte com o leitor/espectador, a palavra parte pode designar⁶⁵: fração de um

⁶⁴ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1998: 39.

⁶⁵ HOUAISS. *Op. cit.*

todo repartido; quinhão; área determinada; lado, banda; mas também papel a desempenhar; responsabilidade, função, obrigação; cabe à Linda desempenhar a parte de anunciar a trama como é ela mesma uma parte desta aliança (parte: cada um dos que firmam um contrato mútuo; grupo de pessoas partidárias da mesma causa; facção); ao mesmo tempo em que ela dá parte (comunicação escrita ou verbal; aviso, participação) do golpe mortal que Lindo está fadado a sofrer; ou no arranjo de vozes múltiplas e simultâneas a que submetemos nossa leitura, a palavra parte na música designa cada um dos elementos estruturais de uma composição, Linda é parte: uma das vozes desta composição polifônica.

Se suprimirmos o que Linda compartilha com o leitor/espectador, temos o que Lindo ouviu: *Eu não digo(...) Amiguinho, ainda não sabes de uma cousa. Queres saber?(...)* ao que este pergunta: *O que é; o que é, então!!?* e ela responde enigmaticamente: *Ora o que há de ser!* (EVM) O que há de ser é a morte da qual ninguém escapa, a morte de Lindo se consumará com o golpe do rapaz, o cão danado; não se pode iludir a morte, enganar a Cérbero — guardião do portal entre vivos e mortos — apenas dois conseguiram realizar esta façanha: Hércules que o dominou com sua força e Orfeu que o encantou e o fez adormecer com a lira.

A morte guarda a inesgotável força genesíaca. Se Dionísio guarda o vital e mortal, sem exclusão de um ou outro, assume os dois como constituidores de seu ser; quem pode de fato contrapor-se à existência do dionisíaco no drama é o deus oposto: Apolo. Quem põe fim à existência de Lindo é o Rapaz, que simboliza para nós o princípio apolíneo, a ordenação, a regra instituída. Da união de Lindo e Linda, surge o princípio dionisíaco. Estes dois princípios postos em disputa geram este teatro, lugar em que os Deuses Apolo e Dionísio são vistos. Da relação entre Lindo e Linda, que representa a quebra de uma regra moral, de uma convenção social advém o risco do aniquilamento, do golpe da morte, este golpe é dado pelo Rapaz que na peça representa as instituições, conforme deflagram suas falas que conclamam *os Governos, os Estados, a honra, o brio, a dignidade e o interesse das Famílias, a integridade*

Nacional (EVM). A civilização retida na imagem do solista apolíneo, entra em combate contra o desregramento, a violação a que se entrega Linda unindo-se a Lindo, permitindo que seja deflorada por outro homem, que não é seu legítimo marido, mas sua legítima contraparte, seu cúmplice no coro das ninfas bacantes que entoam motivos melódicos complementares e contrastantes na polifonia musical de Dionísio. A canção polifônica da multidão contra o solo da regra instituída.

O sentido dionisiaco da vida se dá como proveniência do saber trágico: este princípio está desdobrado no título da terceira peça no movimento de velar e desvelar a partir da afirmação *eu sou a vida* enlaçada com uma negação que reafirma a própria afirmação anterior: *eu não sou a morte* e nas convocações que presentificam o diabo, o bode e o sátiro:

Lindo — Tu és o diabo!(...) És tripa que nunca se enche, por mais que dentro se lhe bote”

Linda — Pois te digo: és o diabo em figura de homem!...

Linda — Este menino é o diabinho em figura humana! Dança, salta, pula, brinca...Faz o diabo! Sim, se não é o diabo em pessoa, há ocasiões em que parece o demônio... (EVM)

O mundo grego é para nós o lugar de onde brota o conceito, para isso buscamos o sentido originário da palavra diabo: *διά* em compostos significa ‘separando, dividindo, por um lado e outro, aqui e ali’⁶⁶, por todos os lados e o radical *βάλλω*⁶⁷: ‘lançar, arremessar, atirar com arma de fogo, guerrear formando o substantivo *dia-bolé*: desavença, inimizade; aversão, repugnância; medo, temor; acusação; calúnia; e o adjetivo *diá-bolos*: que desune (inspirando

⁶⁶ ISIDRO PEREIRA. *Op. cit.*: 127.

⁶⁷ HECKLER *et al.* *Op. cit.*, volume 1: 471-5.

ódio, inveja, etc.); como substantivo é a calúnia, maledicência, ou o caluniador e por fim o próprio diabo⁶⁸.

Entendemos as evocações diabólicas entre Lindo e Linda não no sentido que a tradição judeu-cristã nos legou, mas pelo que nos diz originariamente este composto: a ação de lançar por todos os lados dividindo, a polêmica, o que desune e leva à guerra, o combate em que se lançam juntos o bélico e o belo também participantes do radical *bálló*; o vínculo gerado pela “reversa harmonia”, a harmonia discordante que mantém a união estreita e íntima entre as partes das vozes desta polifonia.

Voltemos à fala de Linda: *Este menino é o diabinho em figura humana! Dança, salta, pula, brinca... Faz o diabo! Sim, se não é o diabo em pessoa, há ocasiões em que parece o demônio...* e à rubrica (*A correr em volta dela*), persistindo no empenho de um pensamento originário, depreendemos por estas indicações que as ações desempenhadas por Lindo são alusivas à figura do sátiro e que este se confunde com o próprio Dionísio. O mito narra que o sátiro Sileno, filho de Pã e de uma ninfa, foi o preceptor de Dionísio e é representado com uma cabeça calva, com chifres, e como está sempre ébrio mantém-se a custo sobre o bode em que aparece montado. O cortejo de Dionísio contava com Sileno, as Bacantes, sátiros, ninfas, pastores e pastoras e mesmo o deus Pã, passava dando gritos, fazendo ressoar instrumentos musicais ruidosos⁶⁹. A cristianização da cultura greco-romana converteu todos estes deuses e sátiros: Pã, Dionísio (Baco) e Sileno em imagens diabólicas, da discórdia, do mal encarnado, reduzindo a compreensão da mitologia. As “diabruras” performatizadas por Lindo levam Linda a associá-lo ao demônio, Lindo está possuído pelo *daimon*. Esta força do *daimon* opera uma metamorfose em Lindo que passa a ser para Linda o “ente mais extraordinário que meus olhos têm visto(...), que meu coração têm amado”. Transportado para um estado divino, Lindo é o entusiasmado que assume a forma do sátiro em um duplo encantamento, no canto

⁶⁸ ISIDRO PEREIRA. *Op. cit.*: 128.

⁶⁹ COMMELIN. *Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d: 65.

divergente harmônico e na magia da força criadora dos deuses, e só assim o drama pode se desenvolver. Encontramos em Nietzsche a relação entre o estado de encantamento dionisíaco e o sátiro:

O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e como sátiro por sua vez contempla o deus, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a últimação apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo.⁷⁰

Chegamos ao ponto de aproximação em que gostaríamos de nos deter: o pensamento de Nietzsche acerca da obra de arte. Para isso, retomemos o caminho de onde partimos — o título da peça: Eu sou a vida, eu não sou a morte. Esta sentença contém a afirmação da vida na sabedoria trágica: “não ser a morte” não é o não-ser da vida; apesar do desfecho mortal, o que se afirma no drama é a vida, é ser a vida entusiasmada, não ser a morte é fazer valer e fortalecer o gozo de viver na auto-afirmação incessante da existência. A morte não é o contrário da vida, mas um aspecto da vida, é parte da vida, não há uma oposição necessária, a morte já está anunciada desde o início tragicômico do drama na mesma sentença que encerra o duplo na representação de um drama dionisíaco: o deus nascido duas vezes, aquele cujo “ser não se contrapõe ao não ser”, compatível com o dinamismo vital e mortal.

Ao clamarmos por Dionísio também se nos apresenta Apolo, interpõem-se desordem e ordem, embriaguez e lucidez que formam, para Nietzsche, os dois princípios gerativos do teatro grego como co-produtores, como forças elementares que estão no embate da produção de toda obra de arte; nascida da congregação de dois rituais primitivos.

⁷⁰ NIETZSCHE. *Op. cit.*, 1992: 60.

Somos convidados a habitar a dimensão poética da obra de arte, movimento que só somos capazes de executar a partir do chamado da obra: como um retorno ao ritual de embriaguez dionisiaco congregado ao culto apolíneo resplendente.

A cauda do Qorpo: re-exposição por conclusão

Metemos nosso rabo entre as pernas para apreender o próprio movimento circense em torno do drama tragicômico, o retorcer do pescoço que continuamente enfia a boca em seu próprio rabo; como a serpente mitológica que devora a cauda — Uróboro, vemos no palíndromo o que nos parece a mais justa imagem da perpétua transformação de morte em vida, ciclicamente reabsorvendo a si mesma — assim também os dramas de Qorpo-Santo conservam sua integridade: na coincidência dos contrários, na visão rítmica da vida eivada de sabedoria trágica, nas máscaras teriomórficas e polimórficas, no louvor às divindades, planetas e cometas — astros concentradores das forças de criação. Ao figurar tantas potências, o drama qorpo-santense exarceba tais forças em delírios genésicos: a orgia corresponde à hierogamia do par divino, garantindo a fertilidade decorrente da excitação do Céu e da animação da Terra, fazendo circular a energia vital e sagrada⁷¹.

Em nossa leitura, o caos se organiza em drama tragicômico. Colhemos no *phatos* tragicômico a obrigação de fazer o culto em homenagem aos deuses para obter a graça, a dádiva, a vida, a benção do riso, a sabedoria de morrer.... O movimento que se desenvolve na ação dramática irrompe de *fās* (de *fari*), o que é permitido pelos deuses à humanidade, para o *fanum*, lugar sagrado; na aparição e brilho do fenômeno (de *phaino*) o dramartugo mimetiza a divina justiça da criação como empenho poético para louvar, libar e trazer a festa, a orgia, no despedaçamento das representações naturais, manifestando a quietude e a excitação em dobramentos e derramamentos incoados. Dar forma ao princípio duplo sacrificial fausto e nefasto.

Dionísio é um deus privilegiado neste agir fausto, no fazer concedido em sua consagração, pois ele traz o princípio do êxtase duplicado em seu ritual, o di- do ditirambo,

⁷¹ ELIADE. *Op. cit.* 2008: 289-90.

duplo hino à Baco, a dança coral em três tempos com *ambos (dois ao mesmo tempo), idêntico ao iâmbico⁷². O ritmo da forma iâmbica⁷³ compõe-se de uma sílaba breve e outra longa. Temos já o breve e longo que no ditirambo torna-se duplo: breve longo breve longo. Mortal imortal mortal imortal? Grave agudo grave agudo? O pé de verso assume o duplo configurando-se como exemplo de memória do rito dionisiaco no bailar dos pés, na articulação da voz e acentuação poética das sílabas como em vi-ver mo-rrer?

Por importar-nos exatamente com questões como estas, não nos ocupamos das classificações epocais, dos gêneros ou estilos de época, tampouco nos interessa traçar o panorama das formas históricas que evoluíram até o estágio da obra dramática de Qorpo-Santo para situá-lo dentro de um perfil dramaturgico, teatrológico, historiográfico do drama ou para apontar em sua obra as relações, efeitos e reflexos biográficos, psicológicos e sociais.

Buscamos alcançar uma compreensão da forma, do conteúdo, do que como todo está lançado na obra dramática, tudo que é e faz na obra ser drama, o originário da obra de arte dramática nas comédias selecionadas. Se há uma mistura de formas no drama, se ora há um avanço e ora um retrocesso, se ora Qorpo-Santo parece indubitavelmente medieval, canonicamente renascentista, absurdamente moderno ou anacronicamente arcaico, essa confusão, essa incapacidade de categorizá-lo faz de sua obra um grande desafio, se não é por isso que o consideraremos um grande dramaturgo, muito menos será pelo tamanho de suas peças ou pela quantidade de comédias compostas, ou ainda, por sua excentricidade santa, sua dispersão dialógica, seu enredo demoníaco e suas burlas bizarras.

Se o que importa ao drama está nele e nada exterior aos diálogos melhorará nossa compreensão, o aprendizado da arte dramática analogamente à música se dará na escuta e evidência da performance dramática. Se tentarmos ler os dramas de Qorpo-Santo como um músico leitor de partituras, leremos os signos que representam a música da canção. Na

⁷² HECKLER *et al.* Volume II:1462

⁷³ *Id., ibid.*: 2190

escritura dramática, tal como na partitura sinfônica, ainda não há drama e música, mas uma re-presentação, uma relação de referência que pode vir-a-ser, potencialmente, drama e música. As relações do real e do virtual são relações naturais da humanidade com as coisas, são formas do humano conceber o real a partir das relações de duplicação do real, das coisas elas mesmas e das coisas que se passam por outras, das representações. Dos desejos, das paixões, dos sentimentos, dos enigmas, da fala e do pensamento projetamos virtualmente na escritura/partitura todas as potências reais.

Tentamos colher das estruturas míticas arcaicas os rituais que salvaguardam a regeneração, sejam eles simples ou representados dramaticamente; o costume de não ceifar as últimas espigas, de não colher todos os frutos de uma árvore, de deixar sempre alguns fios de lã no dorso das ovelhas⁷⁴ ensina-nos a paciência e tolerância das cerimônias que preservam e propiciam a reintegração. Na matriz telúrica continuamente se restitui um gesto primordial — a criação.

Devolvemos a ela, Terra, guardiã agrária e funerária, as seguintes sementes de confusões patéticas que aqui brotaram para, talvez, produzirem próximas colheitas: as forças que relacionam homem, obra e sagrado; o drama humano como movimento cultural do sagrado; o santo como caminho para o sagrado; o sacro ofício da criação em que o autor oferece seu corpo ao ritual da escrita, deixando que o sagrado lhe insuffle as vísceras; a superação dos espaços e temporalidades ordinárias para fazer nascer a obra do Qorpo não excluindo elementos pretensamente profanos e supersticiosos, excomungados pelas religiões oficiais, pelas instituições da moral e do estado; o estado de re-flexão do sacrificio do dramaturgo que lhe conduz ao êxtase de suspensão tragicômica e a partir deste pode jogar com os tons e derramamentos incoativos em gestos que principiam a harmonia da obra imortalizando o tempo criador dos imortais sagrados (não o tempo destruidor dos vivos).

⁷⁴ ELIADE. *Op. cit.* 2008: 271.

Finalmente, entendemos que Qorpo-Santo não pretende esclarecer os maus entendidos, as leituras equivocadas da tradição, as manipulações da cultura, as imposições e deturpações do sentido religioso dos mitos, mas ao contrário parece que nos leva a um estado de confusão maior, revelando o próprio caos das arbitrariedades antinaturais da racionalidade positiva. Qorpo-Santo não tenta inventar a pólvora, apenas faz fogo com a chama sagrada da liberação inscrita, com-posta nos corpos cadavéricos para confirmar a exuberância vital.

Referências Bibliográficas

BENVENISTE, Émile. *Vocabulário das instituições indo-européias*. Vol. I. Campinas: Unicamp, 1995.

BANDEIRA, Célia Patrícia Sampaio. *Acordes adversos: a harmonia de “Eu sou a vida, eu não sou a morte”*. In: Revista terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Volume 14, Londrina, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COMMELIN. *Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Technoprint, s/d.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Trajano Vieira . São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Ifigênia em Áulis, as fenícias, as bacantes*. Tradução e apresentação de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HECKLER, E.; BACK, S.; MASSING, E. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. Vol. II. São Leopoldo: UNISINOS, 1984.

ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário grego-português e português- grego*. Braga: Apostolado da imprensa, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *Fragmentos finais*. Seleção, tradução e prefácio de Flávio R. Kothe.

Brasília: UNB, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo:

Companhia das Letras, 1992.

Os Pensadores Originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Tradução de Emmanuel

Carneiro-Leão Petrópolis: Vozes, 1999: 71

QORPO-SANTO [José Joaquim de Campos Leão]. *Miscelânea quriosa*. Organização,

apresentação e notas Denise Espírito Santo. São Paulo: Casa da Palavra, 2003.

_____. *Teatro completo*. Fixação do texto, estudo crítico e notas de Guilhermino

César. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980.

_____. *Teatro completo Qorpo-Santo*. Organização de Eudinyr . São Paulo:

Iluminuras, 2001.

RAMALHO, Celso Garcia de Araújo. *Música: escuta para linguagem*. Tese de doutorado em

Ciência da Literatura — Poética. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Dicionário Latino Português*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro:

Garnier, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SOUSA, Eudoro de. *As bacantes de Eurípides*. Introdução, tradução e comentário de Eudoro

de Sousa. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

SOUZA, Ronaltes de M. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Texto apresentado no

Colóquio de Literatura organizado pela UERJ de São Gonçalo em 2005. In: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/docentes/61076-2.pdf>

_____. *Atualidade da tragédia grega*. In: Filosofia e literatura: o trágico. Organizado

por Kathrin Holzermayr Rosenfield, com a colaboração de Francisco Marshall. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

Apêndice

As relações naturais

Certa entidade em busca de outra

Eu sou a vida, eu não sou a morte

AS RELAÇÕES NATURAIS

comédia em quatro atos

PERSONAGENS

Impertinente

Consoladora

Interpreta, 16 anos.

Júlia

Marca *mulheres da vida.*

Mildona

Um indivíduo

Truquetruque

Mariposa

Inesperto, criado.

Malherbe

Rapazes.

ATO PRIMEIRO

Cena Primeira

IMPERTINENTE — Já estava admirado; e consultando a mim mesmo, já me parecia grande felicidade para esta freguesia o não dobrarem os si.... 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-me um jantar, pretendia ao menos conversar com quem m'o havia oferecido. Entretanto não sei se o farei! Não sei porém o que me inspirou continuar no mais improfícuo trabalho! 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 desse a cujos dias Deus pôs termo 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 S. Pedro do Sul; e para muitos, — Império do Brasil... Já se vê pois que é isto uma verdadeira comédia! *(Atirando com a pena, grita:)* Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver *(muito zangado)*. Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou aqui me incomodando! Levem-me trinta milhões de diabos para o Céu da pureza, se eu pegar mais em pena antes de ter... Sim! Sim! Antes de ter numerosas moças com quem passe agradavelmente as horas que eu quiser. *(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 outro lado; coça a cabeça; resmunga; toma tabaco ou rapé; e sai da sala para um quarto; veste-se; e sai o mais jocosamente que e 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.)*

Cena Segunda

CONSOLADORA — Onde vai, meu caro Sr.? Não lhe preveni eu de que hoje teria em seu palácio a mais bela das damas de São...

IMPERTINENTE — Ora, ora, Sra. Não vê que eu já estou aborrecido das mulheres! *(À parte:)* É preciso dizer-lhe o contrário do que penso! Como a sra. se

abalança ainda a falar em damas na minha presença!? Só se são damas de folgar... São?

CONSOLADORA *(mostrando-se indignada, e batendo um pé no assoalho)* — Bárbaro! Cruel! Não vives a pedir uma mulher jovem, formosa, asseada e bela para tua companhia?! Pensas que ignoro o que pensas; o que fazes!? Não vês; não sabes; não conheces que sou mágica!? Atrevido! Não te lembras que ainda ontem ou anteontem olhaste para mim, e achaste que eu era no Céu o mais lindo, o mais belo e mais agradável planeta que lá habitava? Não me pediste que eu guiasse teus passos; tuas ações; tuas palavras, Audaz! Pensas que eu não sei que ias atrás de mulheres! Para que queres mulher!? Não vives tão bem, não comes, não bebes, não dormes tão descansado?!

IMPERTINENTE *(virando-se para o público)* — Já se viu que sarna gálica me atormenta! Cruzes! *(Benzendo-a.)* Cruzes! Eu te desconjuro!

CONSOLADORA — Já disse: o Sr. não sai daqui! *(Pega uma cadeira e põe perto da porta de sair.)*

IMPERTINENTE — Senhora, se continua deste modo, fique certa que me mato! É preciso ter juízo! Ao contrário, nem serei eu, nem a Sra. minha!

CONSOLADORA — Ah! *(levantando-se)* Sim: quer ir! Pois vá; mas há de ir sem casaca! *(Avança-se a ele, e tira-lhe a casaca; ficando ele de sobre-casaca.)*

IMPERTINENTE — Ah! Ainda deixa-me a sobrecasaca! Pois irei com ela *(Faz uma cortesia a ela e quer sair.)*

CONSOLADORA — Sim! Ficou ainda vestido! Pois há de ir sem chapéu. *(Avança-se a ele para o tirar; e depois de alguns saltos, consegue fazê-lo; fica-lhe um boné de forma piramidal. Olha, e diz:)* Este homem é o diabo! Tiro-lhe as calças... *(Vai dirigir-se para tal fim; ele agarra com uma mão em cada perna; e sai aos pulos dizendo:)* Se és planeta, eu sou cometa!

CONSOLADORA *(muito triste)* — E não foi o tal cometa brilhar noutro hemisfério! Nunca mais atendo às petições de amparo, guia, ou proteção a mais cometa algum.

Cena Terceira

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

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

INTÉRPRETA — Se quiser, pode dizer!

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

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

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

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

IMPERTINENTE — Há! Há! Há! A menina está no mundo da lua! Ainda crê nas caraminholas que lhe encaixam na cabeça, de seu avô torto, visto que segundo as últimas participações espirituais que tivemos, o direito há muito que é morto!

- INTERPRETA (*à parte*) — Em que caí eu, acompanhando este mono! Isto, é um monte de carne, sem lei, sem moral, sem religião! Mas ainda é tempo! Quando menos pensar, desapareço de sua presença, como a escuridão ao brilhar da lua! Não me logras, velho enjoado!
- IMPERTINENTE (*para ela*) — Minha queridinha! Temos aqui um quarto cheio de roupa! (*Apontando*) Ali um outro repleto de comestíveis! Acolá um guarda-louça; naquele canto a cozinha.
- INTERPRETA (*aproximando-se; olha; e nada vê; voltando-se para ele*) — Sabes que mais? Eu nunca me sustentei de palavras, e muito menos de mentiras! (*Sai.*)
- IMPERTINENTE (*querendo pegá-la*) — Meu anjo! Minha deusa! Aonde vai! Venha cá!
- INTERPRETA — Já lhe disse: vou-me embora; e aqui não entro mais; o Sr. enganou-me: quis enganar-me; mas enganou~e a si próprio! (*Sai*)
- IMPERTINENTE (*voltando-se*) — É a trigésima, vigésima e décima vez que me prega estes carões! Diabo! Diabo! e Diabo!

ATO SEGUNDO

Cena Primeira

- TRUQUETRUQUE (*batendo em uma porta*) — Estará ou não em casa? A porta está fechada não vejo (*vigia no buraco da chave*) se é por dentro se é por fora que está a chave; o caso é (*dando com a cabeça*), e verdadeiro, que a Sra. D. Gertrudes Guiomar da Costa Cabral Mota e MeIo, se está é às escuras! Sem dúvida a esta hora, noite de teatro, noite de retreta, noite de novena, não é possível deixar de ter ido a alguns destes divertimentos: se à Igreja, já se sabe - por devoção! Se ao Templo, por oração! E finalmente, se... não digo (*Caminhando para o centro*). Para que hei de mostrar (*abrindo os braços*) que sou um grande dialeta, retórico, filósofo! Etc. Etc. Pode ser que ficassem depois com inveja; e

em vez de alimento para eu continuar a brilhar com o meu grande talento a todo o momento, darem-me envenenamento! Com o qual eu, muito contra a minha vontade e vontade santíssima! possa ir fazer a viagem... eterna ao fundo de algum dos maiores infernos que lá por baixo da terra devem existir! Ainda se me metessem aqui, e eu saíra lá no ponto oposto onde habitam os nossos... também não sei se são nossos, ou se são só meus! (*Para o público:*) Como chamam estes cujos pés fazem... quando estão lá em pé têm as solas dos sapatos, se não andam de botas, voltadas para a sala dos nossos? Hein? Anfíbios, não! Isto é cousa que anda no mar, e em terra! Hermafroditos! não; isto também é outra cousa, é o que é macho e fêmea! Cabrito não é. Não me posso lembrar. Enfim dizia eu que se lá fosse habitar quando entre na terra com esses cujos pés estão virados para os nossos, que teria muito prazer; mas como é de supor que a minha habitação por envenenamento seja a mais completa e trivial destruição - declaro que não aceito, que não quero; que não concordo!

Cena Segunda

Abre-se de repente uma porta; aparecem por ela, e por diversas outras, três ou quatro mulheres, umas em saias, outras com os cabelos desgrenhados; pés no chão, etc.

UMA DELAS (*para um indivíduo*) — Que quer o Sr. aqui?

OUTRA (*puxando-o por um braço*) — O que faz?

OUTRA — Quem o mandou cá?

OUTRA — Não sabe que sempre foi um homem honesto quanto a... e que nós somos todas prostitutas!? É um tolo! Safe-se daqui para fora, Sr. maroto! Senão, olhe (*mostrando-lhe o punho*) — havemos de esmurrá-lo com esta mão de pilão!

ELE — Minhas santinhas; (*com muita humildade*) minhas santinhas, eu queria dormir com vocês esta noite.

ELAS (*dando uma grande gargalhada*) — Ah! ah! ah!

UMA..... (*para outra*) — Não queres ver, Mana, o desaforo, a petulância deste estúrdio!? Querer passar conosco a noite, quando nós sabemos que ele é conde e tem filhos carnais!

OUTRA — Ah! ah! ah! Se fossem só os carnais era nada (*batendo no ombro da que primeiro fala*) — os espirituais é que é; que não têm conta.

OUTRA — Ele já está esquecido que os discípulos o fizeram padre eterno; e que por isso não deve tocar em carne.

OUTRA (*apontando com o mostrador*) — Já, seu maroto, rua! senão...

ELE — Isto é o diabo! Estas mulheres chamam-me com o espírito quando estou em casa; e quando saio à rua, com as palavras, com as mãos, com os dedos, com a cabeça, com os olhos, e se as encontro fora, então é até com seus remexidos! Mas se lhes venho à casa, é isto que se vê! Cruzes! (*Cuspindo em todas elas.*) Abrenúncio! Eu as desconjuro para nunca mais as ver! Não olharei mais para estas tigras! (*Sai.*):

Cena Terceira

UMA DELAS (*Olhando-se*) — Ora; ora; ainda agora é que reparo! Estou quase em fraldas de camisa! Vejam este maluco como me pôs também maluca!

OUTRA (*alisando os cabelos*) — E eu com os cabelos todos desgrenhados! Se ele cair em vir cá outra vez, hei de enforcá-lo com uma destas tranças, e pendurá-lo no vácuo deste salão.

OUTRA —E que bonito ele há de ficar, mana, se qual lontra aqui o pusermos! Havemos de enche-lo de livros; será... — um centro! Como um sol que dardejará seus raios para todos os cantos desta casa, para todos os cantos do hemisfério que alumia!

OUTRA —Mas isto é dar muita importância a esse Judas, fazê-lo centro de tudo.

AS PRIMEIRAS —O que tem? Esse diabo já o tem sido de luz espiritual, agora que o seja também de luz material!

UMA DELAS — Sabem o que mais? — Vamos vestirmo-nos e pôr-mo-nos às janelas à espera de vermos os nossos namorados!

TODAS —Apoiado! Não percamos nossos costumes por causa de um maluco! Vamos! Vamos! (*Entram todas para os quartos d'onde saíram.*)

Cena Quarta

VELHA MARIPOSA (*entrando toda 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 individuo 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 tão decente como convém a tão ilustre assembléia! (*Olhando para diversos lados.*) Onde estão estas meninas? Júlia! Júlia!

JÚLIA — Sra.? Sra.?

MARIPOSA —Vem cá, menina! Chama as tuas irmãs!

JÚLIA — Ora, Mamãe; eu ainda não estou vestida!

MARIPOSA —Entra, chama uma das tuas Irmãs!

- JÚLIA — Está bom, Mamãe; eu já vou.
- MARIPOSA — Muito custa a criar filhas! Ainda mais acomodar; muito mais casar; e ainda pior aturá-las! Pilham-se moças, e o que querem é namorar!
- JÚLIA *(entrando e sacudindo os vestidos)* — Acabava eu agora mesmo...
- MARIPOSA — Já sei; acabas de... Basta; não prossigas! Tu és, eu sei o quê!
- JÚLIA — *(pondo as mãos)* Por piedade, minha querida Mãe! Não faça de mim o menor mau júízo! Sabe que sempre fui uma de suas melhores filhas, obediente e respeitosa, e mais que tudo — amorosa!
- MARCA *(irmã de Júlia, entrando mui ligeiramente, ou fazendo alguns passos de dança até chegar perto da Mãe; ao chegar, ajoelha-se, pega-lhe na mão e beija-a)* — Minha — mais que todas as mulheres, Querida Mãe! Eis-me prostrada a seus pés, para pedir-lhe perdão de quantos pecados hei cometido, ou guisados hei comido! Perdoa, Mamãezinha, perdoa, sim?
- MARIPOSA — Sim; sim. Está perdoada; pode levantar-se. Mas não torne a cair em outra! Eu conheço seus crimes.
- MARCA *(levantando-se)* — Sim; sim. Quanto sou feliz! A minha querida mãe quanto é boa! Ainda pela quinta vez quis perdoar à sua mais desobediente, cruel, ou mesmo - tirana filha!
- MARCA — Eu não sei deles. Vossa Mercê bem sabe que moro sozinha no meu quarto; a mana é que há de saber!
- MARIPOSA — Onde estão? Não me diz? Ainda não me vieram tomar a bênção, sendo entretanto mais de oito horas! *(Entram os outros filhos.)*
- ELES *(estendendo as mãos)* — Sua bênção, minha Mãe.

MARIPOSA *(fazendo sinal com a mão)* — Deus abençoe a todos, que eu o faço em particular a cada um. Sim, meninas, são horas de missa; vamos cobrir nossos véus, e sigamos a orar ao Senhor — por nós e por nossos avós!

TODOS — Prontos a obedecê-la, a segui-la. *(Saem todos)*.

ATO TERCEIRO

Cena Primeira

INESPERTO *(criado)* — Por mais que arrume *(atirando com uma bota para um lado; com um livro para outro; com uma bandeja no chão; com um espanador para um canto; e assim com tudo o mais que se achava arrumado)*, sempre encontro esta sala, este quarto, ou como o quiserem chamar... câmara, dormitório, ou não sei que mais — desarrumado! Nada, nada, isto não pode continuar assim! Ou hei de deixar de ser criado desta casa, ou as cousas hão de conservar-se nos lugares em que eu arrumo! São honras que a ninguém eu cedo... O que porém é mais notável é que além de me não respeitarem, nem obedecerem - não pagam-me também nem a quinta parte dos salários comigo contratados! Mas nada me hão de ficar a dever! Quando retirar-me, hei de levar o dobro do que houver licitamente ganho, a fim de que paguem-me os prêmios, pois não estou resolvido a perdê-los!

Cena Segunda

MALHERBE *(amo muito espantado, entrando)*— Que é isto, Judas!? Enlouqueceste-o, Inesperto? Onde está tua Ama?

INESPERTO — Qual enlouqueci... Todos os dias arrumo esta casa; e em todos os dias nela acho que arrumar; e ainda pergunta-me por minha ama, mulher feia, velha e má! Se há de ainda ir ver as moças, este tagarela, é isto todos os dias... Ainda coisa mais mol, mais ruim, que este meu amo *(para o amo, dando com a mão)*: Vá-se embora daqui para fora, senão — o matam, seu Judeu Errante!

- MALHERBE —Este diabo está hoje com o demo nas tripas!... Ó Judas, dize-me: o que comeste hoje? Bebeste vinho? champanha, vinagre, água-forte? Que diabo tens tu hoje? Estás bêbado?
- INESPERTO —Qual bêbado, nem meio bêbado: nunca estive eu em meu tão perfeito estado de juízo ou de mais completa saúde!
- MARIPOSA *(entrando)* — Ih!... que espalhafato fez o Judeu hoje! *(Querendo arrumar tudo; para o marido:)* Senhor, tome juízo; despeça esse maldito, que não faz senão o que está vendo! O Sr. parece-me cego. Embalde *(metendo os dedos nos olhos do marido)* tem dous fogões nesta cara; tu não enxergas.
- MALHERBE — Tu, teu criado, e tuas filhas, não são entes da espécie humana. São malditas feras que aqui habitam para flagelar-me! *(Para ambos:)* Fora daqui! Se demoram pego em tudo isto *(agarrando as mesas)* e penduro quais rosários nas cabeças de vocês dous!.
- MARIPOSA *(para o criado)* — Sabes o que convém fazer: é safarmo-nos! O homem hoje está resoluto a matar, ou mostrar-nos que é Senhor desta casa.
- INESPERTO — Diz bem, minh'ama; vamos nós saindo em boa paz! *(Enfia o braço na ama.)* É melhor — velha, feia, má, que nenhuma! *(Abanando com a mão.)* Adeus, Sr. estúrdio! Adeus, até mais ver! *(Saem.)*

Cena Terceira

- MALHERBE *(só)* — Estes diabos têm tentado devorar-me por todos os modos! Mas eu os hei de pôr no estado o mais deplorável que se pode imaginar! Deixemos, deixemos; eles para cá hão de vir *(dando alguns passeios, coçando a barba, compondo o cabelo etc.)*

- MILDONA (*entrando*) — Que saudades eu tinha de meu querido Pai!
- MALHERBE — Ah! és tu, minha querida Mildona? Quanto é doce vermos feitos de nossos trabalhos de longos anos!? Um abraço, minha estimadíssima, minha mesmo queridíssima filha!
- MILDONA — O Sr. não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha; mas a jovem a quem o Sr. em vez de amizade, sempre há confessado tributar amor!
- MALHERBE — Ah! onde estava eu!? Sonhava; pensava em ti; via, e não te enxergava! Sim, sois minha; és minha; e serás sempre minha por todos os séculos dos séculos, Amém! (*Saem.*)

Cena Quarta

- O CRIADO (*entrando, pé-ante-pé*) — Amolei tudo! Não pensem que farão espadas, facas, punhais, ou lanças! Mas os amáveis que desprezando todos os direitos dos cidadãos brasileiros, matavam e roubavam a seu belo prazer! O tal meu amo entendia que cada botina que comprava, e que calçava, era uma mulher que condenava ao matadouro dos seus desejos! E a tal minha ama procedia do mesmo modo quanto ao xales que a cobria; dizia (*pegando, e pondo um xale:*) isto é masculino, está portanto relacionado com um homem; é novo; e por isso, assim como eu me cubro com ele, também há de me cobrir esta noite um bom moço! E assim é que não havia Pai, nem filho; Mãe ou filha que pudesse, nem por cinco minutos, ter descanso e tranqüilidade em suas habitações!
- MALHERBE (*entrando de bengala*) — Ah! ainda estás aqui! Toma! (*Dá-lhe com a bengala até que sai disparando por uma das portas, gritando:*) Não quero mais servi-lo! Não quero! Não quero! já disse.

Cena Quinta

(A moça [Mildona] sai do quarto; e entra apressadamente na sala; para o amigo:) — Que é isto, que é isto, Sr.? Que é isto...! Entrou aqui algum ladrão! Algum assassino! O Sr., de bengala, gritando e dando pancada!

MALHERBE

(muito terno) — Não é cousa alguma, menina; foi apenas uma lição que quis dar a este mariola, que tem o título de meu criado: quis fazer-se de amo! Agora porém que já lecionei, podemos gozar tranqüilos de uma existência feliz! *(Dão dous ou três passeios pela sala, e sentam-se em um sofá; conversam sobre várias cousas; ouvem bater; levanta-se a moça; vai à porta, e foge espavorida; entra assim para um dos quartos. Levanta-se ele cheio de espanto; chega também à porta, dá um grito de dor, diz:)* São eles! São eles! São eles! *(Cai desfalecido, e assim termina o segundo ato. Milhares de luzes descem e ocupam o espaço do cenário.)*

ATO QUARTO

Cena Primeira

Tudo corre; tudo grita (mulher; filhos; marido; criado, que por um dia foi amo do amo).

Incêndio! Incêndio! Incêndio! Venham bombas! Venha água! (É um labirinto, que ninguém se entende, mas o fogo, a fumaça que se observa, não passa, ou o incêndio não real, mas aparente).

Pegam em barris d'água, em canecas e outros vasos; e todos atiram água para o ar; chega uma bomba pequena, e com ela também atiram água, por espaço de alguns minutos; mas o incêndio parece lavar com mais força até que se extingue ou desaparece.

MALHERBE

— *(depois de todos tranqüilos)* Sempre a desordem nas casas sem ordem! Sempre as perdas; os desgostos; os incômodos de todas as espécies! Santo Deus! por que não crucificais aqueles que desrespeitam vossos

santos preceitos!? Mas, que digo? Se continuo, estas mulheres são capazes de pendurar-me naquela travessa, e aqui deixarem-me exposto, por não querer acompanhá-las em seus modos de pensar e de julgar! O melhor é retirar-me! Vou descansar por alguns minutos. (Sai.)

Cena Segunda

- ELAS — *(umas para as outras)* Preparemo-nos para pregar um susto neste mariola! Já que ele não quer obedecer aos nossos chamados espirituais, e aos das outras mulheres; já que é preguiçoso, vaidoso, ou orgulhoso; ao menos preguemos-lhe um susto!
- TODAS — Apoiado! Apoiadíssimo! Ou ele há de ser obediente às Leis, ou havemos de enforcá-lo, ainda que seja só por alguns momentos e divertimento! Deixemos ele vir. *(Preparam uma corda; e tudo o mais que as pode auxiliar para tal fim; conversam sobre os resultados e conseqüências de sua empresa, e o que farão depois; entretanto entra o criado com ele em figura forte de papelão, abraçado para poder acompanhá-lo; e é esta a 3.^a Cena.)*. Cumprimentam-se todos muito alegremente; e conversam.
- UMA DELAS — *(para o criado)* Ora muito bem! Já se vê quanto é bom viver conforme as relações naturais. Eu gosto de mingau de araruta ou de sagu, por exemplo - como; e porque está relacionado com certo jovem a quem amo; ele aqui me aparece, e eu o gozo! Já se vê pois que, vivendo conforme elas, é em duplicata!
- OUTRA — É verdade, mana; eu, como a comida de que mais gosto é coco; e porque este se relaciona com certo amigo de meu Pai, ele aqui também virá, e o meu prazer não será só de paladar, mas também aquele que provém do amar!

- OUTRA — Pois eu, como o que mais aprecio é chocolate, bebê-lo-ei, bebê-lo-ei; e por idênticas razões gozarei dele e de quem não quero dizer! Mas o diabo é que assim ficam sem cousa alguma!
- MARIPOSA — Pois eu, como gosto muito do meu criado, e ele é mel de abelha, já se sabe o que eu de hoje em diante hei de sempre comer ou beber! (*Para o marido de papelão:*) E o Sr., Sr. Tralhão, que não quis acompanhar-nos nas relações naturais, importando-se sempre com direitos; não vendo que o próprio direito autoriza, dizendo que cada um pode viver como quiser e com quem quiser; há de ficar aqui pendurado para eterna glória das mulheres, e exemplo final dos homens malcriados! Contamos (*para o criado*) com teu auxílio.
- INESPERTO — Não precisamos ter trabalho, porque ele está dormindo, com certa flor que lhe dei a cheirar!
- ELAS — Oh! então melhor! Venham as cordas! (*Para o criado:*) Vê uma escada; trepa lá; sobe naquela trave; leva esta corda, que nós cá o amarramos pelo pescoço, e depois tu o sungas.
- INESPERTO — Sim; mas como diabo há de ser! Ah! é preciso a Sra. pegar nele para não cair.
- MARIPOSA — Eu seguro!
- INESPERTO (*pega a escada, põe em lugar próprio, sobe, levando a corda, e depois desce.*) (*À parte:*) — Estas mulheres não vêem que não se pode ainda andar com as relações naturais; que se umas querem, outras não querem; que se umas podem, outras não podem; que... enfim, são o diabo! Mas elas agora vão conhecer que eu sou homem, e que por isso mesmo hei de defender e amparar aqueles a quem elas quiserem crucificar! (*Amarra a corda ao pescoço da figura; e diz:*) Está bem atada! Agora vou sungá-lo! (*Sobe a escada, monta na trave, e puxando:*) Pesa como o diabo! Não terá dez arrobas? Mas quinze eu

juro que pesa! Irra! (*Puxando.*) Irra! Arriba! Agora, agora já está seguro!

ELAS (*umas para as outras*) — Há de ficar pendurado! Ah! ah! ah! Há de, há de! (*Batem palmas.*) Que triunfo! Viva! Viva! Agora, maninha; já enforcamos este, havemos de enforcar também certo grilo; e andar com as relações à vontade dos corações!

TODAS — Apoiado! Apoiado! Enforcemos tudo quanto é autoridade que nos quer estorvar de gozar, como se estivéssemos em um paraíso terreal!

INESPERTO (*depois de haver prendido o corpo da figura na trave*) — Pois não! Não vê que meu amo havia de ser enforcado, para as Sras. fazerem quando quisessem! Boas! Lá vai bola! Relações, metralha (*Arranca um braço, atira numa delas.*)

MARCA — Ah! traidor! (*Encolhe-se.*)

INESPERTO — Lá vai um estilhaço. Toma relação! (*Atira outro braço noutra.*)

JÚLIA — Bárbaro! Louco!

INESPERTO — Mais outro! (*Arranca a cabeça, ou o chapéu, e atira em outra, dizendo:*) Querem mais!? Se quiserem, venham buscar cá em cima, que eu vou juntar-me ao meu muito respeitável amo. (*Levanta-se em cima da trave, e sai ou desaparece.*)

ELAS — (*uma para as outras a enxugarem os olhos:*) Que tirano! Que cruel! Que bárbaro! Que assassino! De modo que assim sendo, se pode ainda hoje fazer... Cantemos todas;

1.º

— *Não nos meteremos
Mais com relações;
Maridos procuremos;
Pois temos corações!*

2.º

*A nenhum mais tentaremos
Destruir seus sentimentos!
A um só nós serviremos,
P'ra não ter duros tormentos!*

3.º

*Com nenhum nos contentarmos,
Ou a todos não quereremos;
É assim querer matar-nos,
Pondo todos quase enfermos.*

4.º

*Tenhamos pois juízo!
Cada qual com seu esposo!
Se não, não há paraíso!
Tudo inferno! - nenhum gozo!*

5.º

*Para comermos;
Para bebermos,
Não precisamos
De certos dramas!*

6.º

*De andar,
Sempre a matar,
Os corações
Com as relações!*

7.º

*Os que só querem
(Que desesperem!)
Por relações
São veros ladrões!*

8.º

*Basta o trabalho,
Certo, não falho;
Para vivermos;
E mil gozos termos.*

*Fim do 4.º ato, e da comédia escrita em 14 de maio de 1866, por José Joaquim de Campos
Leão, Qorpo-Santo, em a cidade de Porto Alegre, sala n.º 21, no Beco do Rosário.*

CERTA ENTIDADE EM BUSCA DE OUTRA

Comédia em dois atos

PERSONAGENS:

Velho Brás; homem sisudo.

Ferrabrás; estudante, filho adotivo deste.

Micaela (Tagarela), mulher pouco comedida ou respeitável.

Satanás

ATO PRIMEIRO

BRÁS

(entrando) — Quem diabo está nesta casa!?! *(muito admirado.)* Por um dos reposteiros vi aqui a Satanás com olhos adiante e pernas atrás! Depois vi Judas Iscariotes, que andava a trotes! Por uma janela, a Micaela abrindo a boca de gamela! Mas o meu rapaz, o meu Ferrabrás; o meu contimpina, que de dia dorme, e de noite maquina! Oh! Esse, nem por sombras me quer aparecer, ou eu pude ver! Bárbaros! Assassinos! Traidores! Que tudo me roubam! Comem como burros; como cavalos; e depois querem que eu trabalhe para sustentá-los! Infames! Poluem a honra das famílias! Divorciam esposos para massacrá-los, e a seu gosto fruïrem seus bens! Escravizam em vez de libertarem... Hei de lançar por terra tão indigno governo! Ou hão de os governantes e governados terem direitos e deveres, ou nenhum governo durará no poder mais que treze meses! A Nação, cujo espírito será como o de um só homem, - os inutilizará, a todos embrutecendo ou a cabeça fedendo! Ainda não estão satisfeitos estes entes (a que chamam Governo porque ocupam as posições oficiais) com os milhões de desgraças que têm ocasionado!? Quererão bilhões, trilhões Assassinos, traidores de sua Pátria! Até onde chegará a vossa perversidade? E até que ponto subirá tãoobém, ou a que extensão alcançará a vingança do supremo Arquitecto do Universo!? Tremei, malvados! A trombeta final não tardará muito a tocar a voz: - Sejam queimados e reduzidos a cinzas! *(Aparece Satanás.)*

BRÁS

— Infeliz! Que fazes aqui?

- SATANÁS — Sou Satanás, rei dos infernos, encarregado pelos demônios para destruírmos os maus!
- BRÁS — Oh! Daí-me um abraço! Sois meu Irmão, meu amigo e companheiro! Estais armado?
- SATANÁS — Sim. Trago as armas - do poder e da vingança.
- BRÁS — Pois sabei que eu empunho a espada da justiça; o revólver do direito e o punhal da razão! Combina-se bem com as tuas. Triunfaremos!
- SATANÁS — Sem dúvida. Com tais armas, jamais haverá poder que nos possa vencer!
- BRÁS — Muito bem! Muito bem! Venha de lá outro abraço! (*Torna a abraçá-lo.*)
- MICAELA (*entrando muito apressadamente*) — Oh! Vivam! Os Srs. Juntos! Que bela liga há de fazer Satanás com o velho Brás! Não esperava ver o grande prazer de os encontrar tão amigos; e até abraçados! Que lindos! Modificarão suas idéias!? Sem dúvida grandes negócios políticos os hão juntado... Deus os conserve para felicidade pública e individual. (*apontando para o próprio peito.*)
- BRÁS — Sejam bem-vinda, Sra. D. Micaela! Não sabe quanto aprecio a sua presença (*À parte:*) e ainda mais a sua ausência – cá para nós, a quem nenhum malévolo ouve. Que notícias nos traz e o que há de novo pelo seu bairro? O que nos conta finalmente?
- MICAELA — Estou muito escandalizada! Sendo eu a mulher menos faladora que há, houve quem atrevesse-se à audácia de apelidar-me Tagarela: e nesta mesma casa meus ouvidos ouviram suas tão duras palavras!
- BRÁS — Sinto profundamente que tão grande infortúnio pesasse tanto sobre a cabeça e o coração de minha muito prezada... Sra. D. Micaela Tagarela!

- MICAELA — E o Sr. tãobém me insulta!? Com efeito, não o esperava!
- SATANÁS — Oh! Eu não sabia de tal. Prometo que há de ser vingada, que... a Sra. Bem sabe! Eu não sou peço; e tenho à minha disposição a força e poder necessário para punir todos aqueles que ofendem a quem ninguém ofendeu. Tenho na minha carteira as sentenças para todas espécies de crimes, e fique certa que ao abri-la, hei de puni-la! Isto é, hei de vingá-la!
- MICAELA — Muito agradecida, Sr. Satanás! Muito obrigada; eu sou a sua menor, porém mais afetuosa criada! Quer saber a única cousa que me pesa? É que quando o Sr. defende ou castiga sempre lesa! Entretanto sou de algum modo forçada a aceitar o seu tão importante oferecimento!
- BRÁS *(chegando-se e apalpando os peitos de Tagarela)* — Que pomos deliciosos!
- MICAELA — Oh! Sr. Brás! Queira retirar-se da minha presença! O Sr. bem sabe que eu não sou dessas mulheres mundanas, para com as quais se procede de tal modo!
- BRÁS — Desculpe-me, Sra. Tagarela! Pareceu-me - duas lindas laranjas; é por isso que quis tocá-los.
- MICAELA — Pois não continue a Ter desses enganos, porque podem Ter más conseqüências!
- SATANÁS — Sim! Sim! *(À parte:)* Penso que são conhecidos há muito! É talvez minha presença que os está incomodando! Retiro-me portanto. *(Vai saindo; Brás o agarra.)*
- BRÁS — Onde vai? Aonde vai? Somos companheiros; e se não chega para dous ao mesmo tempo, há de chegar passada uma hora!

SATANÁS — Não! Não! Sempre tive, tenho e terei medo de mulheres. É para mim o objeto de mais perigo que o ... Ah! não digo! Mas fique certo que...sim!

MICAELA — Passem bem! Passem bem, meus Srs.! (*Retirando-se com a frente para ambos, e entrando em um dos quartos.*)

BRÁS (*fazendo um cumprimento, e seguindo-a*) — Então já vai? Não acha cedo? Eu...sim; mas... Vamos juntos! (*Enfia-se pela porta, atrás de Micaela.*)

SATANÁS (*pondo as mãos*) — Céus! Meu Deus! Que imoralidade! Deixar a minha presença, e a minha visita, e meterem-se em quarto... em um quarto em presença... É audácia! É atrevimento! Mas eu os hei de compor! (*Puxa a porta e fecha por fora.*) Agora hão de sair, quando eu estiver cansado - de comer, de dormir, e de viver! Já se vê pois que aí têm de morrer, se alguém os não acudir, e secos como uma varinha de...como um palito! Porque já se sabe: eu cá hei de durar pelo menos cem anos! Ou o que é mais certo - não morro mais! (*Metendo a chave na algibeira.*) Cá vai! Vou dar meu passeio, e não sei se cá voltarei mais! (*Chegando-se para perto da porta do quarto:*) Adeus, minhas encomendas! Adeus, minhas venturas! Adeus! Adeus! (*Sai.*)

ATO SEGUNDO

BRÁS (*batendo na porta; fazendo esforço para abrir; gritando*) — Satanás! Satanás! Ó Diabo! trancaste-me a porta!? Judeus! Que é isto, ó Diabo! Abre-me a porta, senão te engulo! Não falas!? Querem ver que este demônio trancou-me a porta e foi-se embora!? Tirano! Deixa estar que tu me pagas. Hei de perseguir-te até os infernos!

MICAELA — Sr. Brás. Não se aflija! Não se incomode! Deixa estar que tudo se há de arranjar! Olhe! Veja! Pense! Medite, e não fale!

BRÁS (*gritando*) — Como diabo não hei de falar e me incomodar, se o Satanás trancou-me

a porta? (*Para Micaela:*) Mulher, puxa daí, que eu puxo daqui! Anda, mulher dos diabos! Faz força, cutia velha! Parece-me que já não vales mais nada! Olha, e faz como eu!

MICAELA —Estou ajudando-o a bem morrer! Que mais quer!?

BRÁS (*tanto puxa, que cai no cenário com Micaela e a porta. Levantando-se, para Micaela*) — Quase quebrei a cuia! Mas ao menos não fiquei enterrado! Que Dizes? Levanta-te, não tenhas preguiça!

MICAELA —Não posso! Estou... ai! Penso que... (*esfregando uma perna*) eta perna se não está quebrada, está esfolada!

BRÁS — Pois quem te mandou cair junto comigo!? Eu não te disse que segurasse a porta!? Agora levanta-te; quer possas, quer não! (*Pegando-lhe em uma mão.*)Vá! Arriba!Arriba!

MICAELA —Ai! ai! Não posso mais!

BRÁS (*atirando-a*) — Pois vai-te com a porta, e com todos os diabos que saírem hoje dos infernos! Micaela (*levantando-se com muito custo*) — Ai! Além de ajudá-lo a abrir a porta, e de cair com ele, mas esta crueldade! Atira comigo... esmaga-me... (*Endireita a cabeleira na cabeça.*) Rasgou-me o vestido de que eu mais gostava, com modos brutais! Quase pôs-me nua. Que crueldade! (*levantando-se, compõe o xale.*) Muito sofre quem ama!

FERRABRÁS (*entrando a manejar com uma bengala, vestido muito à pelintra*) — Oh! Hoje, sim! O dia foi grande! Grande! Muito grande para mim ! Vi a minha namorada da Rua dos Andradas! A minha amiguinha do Beco do Botabica! A minha queridinha da Travessa da Candelária! Vi, vi, vi, que mais? Ah! a minha tia avó (*dando uma grande gargalhada*), e em visitas aos velhos tortos, aleijados! Etc. etc.

- BRÁS — Oh! Rapaz! Quando tomarás tu juízo!? Cada vez ficas pior! Anda para ali; anda! Toma a bênção à tua mãe.
- FERRABRÁS — Ora, meu pai, sempre o Sr. me está dando mães! Há três dias era uma velha de que todos têm nojo, porque lhe sai tabaco pelas fossas, mormente pelos ouvidos, pela boca, e até pelos olhos! Ontem era uma torta deste olho; aleijada desta perna (*batendo com a bengala na perna direita do pai.*)
- BRÁS — Mais devagar com os teus exemplos, que estas pernas já são — o Sr. Sabe — algum tanto velhas e cansadas!
- FERRABRÁS — Senhor! Dizia eu que ontem era uma velha nestas agradabilíssimas condições, e hoje quer que eu tome a bênção desta tagarela (*puxa-lhe pelo xale e quase o tira do pescoço.*)
- MICAELA — Mais prudência, Sr. Dr.! Olhe que não estou acostumada a estes insultos! Pilha-me abatida, senão o Sr. não ousaria insultar-me, porque eu ainda teria mãos!
- FERRABRÁS — Olhem; olhem que jóia!
- BRÁS (*muito zangado*) — Este rapaz não toma mais caminho! Cada vez fica mais tolo, mais estonteado, e mais surdo! Vai, vai! (*empurrando-o*) Vai procurar outro pai! Eu não te quero mais por filho!
- FERRABRÁS — Pois meu pai, o Sr. é que tem a culpa. Apresenta-me (*tira-lhe a cabeleira e atira-a no chão*) com esta cabeça rapada para minha mãe, como se eu fora alguma criança! Que quer que eu lhe faça!?
- MICAELA (*atirando-lhe com a cabeleira à cara*) — Eu não o posso mais aturar, Sr.. atrevido!
- FERRABRÁS — Olhe que lhe dou com a bengala!

BRÁS — Acomodem-se! Senão eu lhe dou um cachação! (*Micaela avança à bengala, toma-a de Ferrabrás e dá-lhe uma bengalada; trava-se uma peleja entre ambos; dando-lhe este com a cabeleira pelo rosto. Brás mete-se entre ambos para apartar a briga, apanha e dá pancadas, e nesta luta termina a comédia.*)

Porto Alegre, junho 10 de 1866.

(Escusado é dizer que nada devem poupar os cômicos para tornar mais interessante e agradável o gracejo.)

Note-se - podem começar a cena os três últimos, dando alguns saltos, proferindo palavras sem nexo ao discurso, mostrando a respeito de Brás algum desatinamento, e retirarem-se ao aparecer ou sentirem o rumor da vinda daquele.

FIM

EU SOU A VIDA; EU NÃO SOU A MORTE

Comédia em dois atos

PERSONAGENS *

Lindo

Linda

Rapaz

Manuelinha, *filha de Linda.*

ATO PRIMEIRO

LINDO, LINDA [E UM RAPAZ]

LINDA *(cantando)* —
Se não tiveres cuidado,
Algum Cão danado
Te há de matar;
Te há d'estraçalhar!

LINDO — *Eu sou vida;*
Eu não sou morte!
E esta minha sorte;
É esta minha lida!

LINDA — *Ind'assim, toma sentido!*
Vê que é tudo fingido;
Não creias algum louvor:
Sabei: — Te trará dor!

LINDO — *Se desrespeitará*
A vida minha?
A desse, asinha,
— *Ao ar voará!*

- LINDA — *Não te fies, meu Lindinho,
Dos que te fazem carinho,
Crê que te devoram
Os lobos; e não coram!*
- LINDO — *Sabei, ó Lindinha:
Os que me maltratam
A si se matam:
Tu ouve; Anjinha!?*
- LINDA — Meu Lindo, tu sabes quanto te amo! Quanto te adoro! Sim, meu querido amigo, quem melhor conhece do que tu o amor que neste peito mortal, mas animado por esta alma (*pondo a mão na testa*) imortal, te consagro!? Ninguém, certamente. (*Pegando-lhe na mão.*) Adoças-me pois sempre com tuas palavras; com teus afetos; com teu amor ainda que fingido! Sim, meu querido amigo, bafeja-me sempre com o aroma de tuas palavras; com o perfume de tuas expressões! Sim, meu querido, lembra-te que hei sido baixel, sempre batido das tempestades, que por cinco ou seis vezes quase há soçobrado; mas que por graça Divina ainda viaja nos mares tempestuosos da vida!
- LINDO — Ah! minha adorada prenda, tu que foste a oferenda que me fez o Criador, em dias do mais belo amor, que pedes? Como pedes àquele que tanto te ama; mais que à própria cama?
- LINDA — Há! há! há! meu queridinho; quanto me deste; quanto me felicitaste com as maviosas expressões desses teus bofes, ou pulmões - envoltórios dos corações!
- LINDO — Estimo muito. E eu não sabia que tu tinhas o dom de adivinhar que sempre que vou apalpar, sinto bater neste peito - pancadas de ambos os lados; isto é, do esquerdo e direito. O que por certo convence que neste vácuo estreito abrigo dous grãos corações.

- LINDA — Há! há! há! Eu não digo (*à parte*) que este figo me foi enviado por cão danado? Quer me fazer crer que tem dous corações. (*A ele:*) Amiguinho, ainda não sabes de uma cousa. Queres saber? Eu vô-la digo Hem? não responde!
- LINDO — O que é; o que é, então!!?
- LINDA — Ora *o* que há de ser! É que tu tens dous corações dentro do peito, eu tenho duas cabeças por fora dos largos seios.
- LINDO — Tu és o diabo! Ninguém pode contigo! És tripa que nunca se enche, por mais que dentro se lhe bote. És vasilha que não chocalha. És... o que eu não quero dizer, porque não quero que se saiba.
- LINDA — Pois já que me fazes comparações tão sublimes, eu também vou te fazer uma de que muito te debes agradar. Sabes qual é, não? Pois eu te digo: és o diabo em figura de homem! És... és... (*atirando com as mãos e caminhando de um para outro lado*) és... és! és! E então, que mais queres!? Quero comparações mais bonitas; mais finas; delicadas; e elevadas; ao contrário, ficaremos - fígadais inimigos. Tem entendido, Sr. Sultãozinho? Pois se não tiver entendido, entenda!
- LINDO — Bem. Vou fazer-lhe as mais mimosas que à minha imaginação abundante, crescente, e algumas vezes até demente - ocorrem! Lá vai uma: A Sra. é pêra que não se come!
- LINDA — Essa não presta!
- LINDO (*batendo na testa*) — É preciso arrancar desta cabeça, ainda que seja com - algum gancho de ferro - uma comparação que satisfaça a esta mulher; ao contrário é capaz de...

- LINDA —E não se demore muito com as suas reflexões! Quero a comédia.
- LINDO —Qual comédia, nem comédia! O que me comprometi a fazer-lhe foi comparação bonita; e não comédia. Espere, portanto. (*Torna a bater na cabeça, mais no crânio. À parte:*) Já que da testa não sai, vejamos se tiro do crânio! Ah! sim; agora aparece uma; e que bela; que interessante; que agradável; que bonita; que delicada; que mimosa - é a comparação que vou fazer da Sra. D. Linda! É mesmo tão linda como ela! Tão formosa, como a flor mais mimosa! Tão rica, como a jorrosa bica! Tão fina, como a ignota si na! Tão... tão... tão... Quer mais? Quer melhor? não lhe dou; não lhe faço; não quero! (*A correr em roda dela:*) Não lhe dou; não lhe faço; não lhe dou; não lhe faço; não quero; não posso; já disse. (*Repete duas vezes esta última negativa.*)
- LINDA — Este menino é o diabinho em figura humana! Dança, salta, pula, brinca... Faz o diabo! Sim, se não é o diabo em pessoa, há ocasiões em que parece o demônio; enfim, o que terá ele naquela cabeça!? (*Lindo medita em pé e com uma mão encostada no rosto.*) Pensa horas inteiras, e nada diz! Fala como o mais falador, e nada expressa! Come como um cavador, e nada obra! Enfim, é o ente mais extraordinário que meus olhos têm visto, que minhas mãos têm apalpado, que meu coração tem amado!
- LINDO — Senhora: vou me embora (*Voltando-se rapidamente para ela, com aspecto muito triste, e salpicado de indignação:*) Vou; vou, sim! Não a quero mais ver; não sou mais seu!
- LINDA (com sentimento) — Cruel! Tirano! Suíço! Lagarto! Bicho feio! Mau! Onde queres ir? Por que não te casas, inda que seja com uma negra quitandeira?

- LINDO — Também eu direi; Cruel! Ingrata! Má! Feia! Por que não te ligas ainda que seja a um preto cangueiro?
(*Entra um rapaz todo paramentado, bengala, óculos, etc.*)
- [O RAPAZ] (*para um, e depois para a outra*) — Vivam, madamas; mais que todos!
- LINDO (*pondo-lhe as mãos, e empurrando*) — O que quer pois aqui!? Não sabe que esta mulher é minha esposa!?
- O RAPAZ — Dispense, eu não sabia! (*Voltando-se para Linda:*) Mas Sra., parece-me...
- LINDA — O que mais?! Não ouviu já ele dizer que sou mulher dele!? O que mais quer agora? Agora fique solteiro, e vá casar com uma enxada! Não quer acreditar que não há direito; que ninguém faz caso de papéis borrados; que isso são letras mortas; que o que serve, o que vale, o que dá direito — é a aquisição da mulher!? Que quem se pega com uma, essa tem, e tudo o que lhe pertence! Sofra agora no isolamento, e na obscuridade! Seja solitário! Viva para Deus! Ou meta-se num convento, se quiser companhia. Não vá mais à reunião de outros homens.
- O RAPAZ (*muito admirado*) — Esta mulher está doida! Casou comigo o ano passado, foram padrinhos Trico e Trica; e agora fala esta linguagem! Está; está! Não tem dúvida!
- LINDO — Já lhe disse (*muito formalizado*) que fiz esta conquista! Agora o que quer?! Conquistei - é minha! Foi meu gosto: portanto, safe-se, senão o mato com este estoque! (*Pega em uma bengala e arranca um palmo de ferro.*)
- LINDA — Não precisa tanto, Lindo! Deixai-o cá comigo... Eu basto para nos deixar tranqüilos!

O RAPAZ

—O Sr. tem estoque, pois eu tenho punhal e revólver! (*Mete a mão na algibeira da calça, puxa e aponta um revólver.*) Agora, de duas uma: ou Linda é minha, e triunfa o Direito, a Natureza, a Religião ou é tua, e vence a barbaria, a natureza em seu estado brutal, e a irreligião!

LINDA

(*para o rapaz*) — Mas eu o não quero mais; já o mandei para o leilão três vezes! Já o vendi em particular quinze! Já o aluguei oito! E já o libertei, seguramente por dez vezes! Não quero nem vê-lo, quanto mais tê-lo!
(*O rapaz, gaguejando, querendo falar, e sem poder.*)

LINDA

—Até a voz de sabiá, lhe tiraram! Até o canto de gaturama, lhe roubaram! E ainda quer se meter comigo!

O RAPAZ

(*fazendo trinta mil caretas para falar, e sem poder; ultimamente, desprende as seguintes palavras:*) — Ah! Mulher! mulher! diabo! diabo! (*Atira-se a ela, o revólver cai no chão; passa a derramar lágrimas, com os braços nos ombros dela, por espaço de cinco minutos.*)

LINDO

(*querendo levantar o revólver, que estava perto do pé do rapaz; este dá-lhe um couce na cara.*) — Safa! Pensei que a mulher já o tinha matado com o abraço, metendo-lhe nas entranhas todo o veneno da mais venenosa cascavel; e ele ainda dá ares de vida, e de força, pregando-me na cara a estampa de seus finos pés! - um morto que vive! Bem dizia certo médico que era capaz de conservar vivo um cavalo depois de morto, por espaço de oito meses, sempre a andar; e creio que até a rinchar! - Demo! (*Atirando com a bengala.*) Não quero mais armas!

O RAPAZ E LINDA

(*desprendem-se dos braços um do outro; desce então uma espécie de véu, de nuvens, sobre os dous. Lindo quer abrigar-se*

também, e não pode: chora; lamenta; pragueja. Levanta-se rapidamente a nuvem, torna a descer sobre os três; mas separando aquele. Ouve-se de repente uma grande trovoada; vêem-se relâmpagos; todos tremem, querem fugir, não podem. Gritam:) — Punição Divina! *(E caem prostrados de joelhos.)*

SEGUNDO [ATO]

Cena Primeira

(Uma jovem vestida de negro com uma menina por diante. Atravessa um cavaleiro.)

A JOVEM

(para este) — Senhor! Senhor! por quem sois, dissei-me onde está o meu marido, ou meu esposo, o meu amigo! *(O cavaleiro embuçado numa capa desembuçando-se)* Esqueceste que ainda ontem aqui o assassinastes com os horrores de tuas crueldades!?

ELE

—Mulher! tu me conheces! Sabes quem sou, ou não sabes? *(À parte:)* Pérfida, cruel, ingrata! Vê seu marido diante de si, e apresenta-se a ele vestida de negro, luto que botou por sua morte.

ELA

(afastando-o com as mãos, como querendo fugir) — Quem sois vós, ingrato, que assim me falais!?

ELE

—Ainda perguntas. *(Sacudindo a cabeça.)* Ainda respondes. Quem sou eu? Desconheces o Lindo, teu afetuoso consorte, e ainda perguntas?!?

ELA

—Tirano! Foge de minha presença! Desprezaste os meus conselhos, não quiseste ouvir-me, e queixas-te. Bárbaro! Cruel! Eu não te disse que te não fiasses de pessoa Alguma! Por que te fiaste!?

- ELE —E tu, Maga Circe: para que me iludiste! Para que me disseste que eras solteira, quando é certo eras casada com o mais belo rapaz!?
- ELA —Eu... eu... não disse: mas você... não ignorava; bem sabia que eu era mulher de seu primo! Ignorava? Penso que não! Para que me botou fora! Para que me procurou?
- ELE —Não sei onde estou, não sei onde me acho, não sei o que faça. Esta mulher (*atirando-se, como para agarrá-la*) é o demo em pessoa; é o ente mais admirável que eu tenho conhecido! É capaz de tudo! Já não digo de revolucionar uma província, de pôr em armas e mesmo de destruir um Império! Mas de revolucionar o mundo, de fazer, de converter os grãos em terras e as terras em águas; de, se tal tentasse, fazer do globo que habitamos - peteca!
- ELA —É muito exagerado. Que atrevido conceito de mim forma! Que audácia! Nem ao menos quer ver que fala diante de uma filha de nove a dez anos!
- ELE —Que fazeis por estas paragens, onde não vos é mais dado vir, porque já vos não pertencem?!
- ELA (*com ar satírico e mordaz*) — Procuro-vos, cruel.
- ELE —Sim: procuras-me para de novo cravar-me o punhal da traição! És bem má... és muito má!
- A MENINA —Papai! (*Aproximando-se dele.*) Que tem? Está doente? Me conte: — o que lhe aconteceu? O que foi? Diga, Papai) diga, diga! Eu o curo, se estiver doente. E se não estiver, a Mamãe há de curar!

ELE *(tomando a menina nos braços; abraçando-a e beijando-a)* —
 Minha querida filha! Quanto adoçam a minha existência tuas
 ternas e maravilhosas palavras! Quanto transformam os furores
 de meu coração, as doçuras de tuas meigas expressões. [*Para
 ambas:*] Quanto apraz-me ver-vos! [*Para a menina:*] Ah! sim!
 Tu és o fruto de um amor.. . Sim, és! Tua mãe, sem que eu
 soubesse, depois casou; procurou juntar-se a mim... iludia-me!
 Mas, querida filha, sinto uma dor neste peito. (*Desprendendo-se
 da filha.*) Este coração parece traspassado de dor. Esta alma,
 repassada de amargura. Este corpo, um composto de martírios!
 Céus... (*Arrancando os cabelos*) eu tremo! Vacilo!...

ELA — Célebre cousa! Quem havia de supor que este pobre homem
 havia de ficar no mais deplorável estado! Seu juízo é nenhum!
 Sua vista... não tem; é cego! Seus ouvidos, não têm tímpanos; já
 não são outra cousa mais que dous formidáveis buracos! Que
 hei de eu fazer dele!?
*(Entra o Rapaz armado, vestido de militar, e com a mão no
 punho da espada)*

O RAPAZ — Hoje decidiremos (*à parte*) quem é o marido desta mulher,
 embora esta filha fosse fabricada pelo meu rival. (*Desembainha
 a espada e pergunta para o rival:*) A quem pertence esta
 mulher? A ti que a roubaste... que lhe deste esta filha? Ou a mim
 que depois com ela liguei-me pelo sangue; pelas Leis civis e
 eclesiásticas, ou de Deus e dos homens!? Fala! Responde! Ao
 contrário, varo-te com esta espada!

LINDO — Ela quis; e como a vontade é livre, não podeis ter sobre ela mais
 direito algum!

O RAPAZ — Em tal caso... e se ela amanhã disser que não quer? E se o
 mesmo fizer no dia seguinte para com outro? Onde está a

ordem, a estabilidade em tudo que pode convir às famílias e aos Estados!? Onde iríamos parar com tais doutrinas!? O que seria de nós? de todos!?

LINDO

—Não sei. O que sei é que as vontades são livres; e que por isso cada qual faz o que quer!

O RAPAZ

—Pois como as vontades são livres e cada qual faz o que quer; como não há leis, ordem, moral, religião!... Eu também farei o que quero! E porque esta mulher não me pode pertencer enquanto tu existires - varo-te com esta espada! (*Atravessando-o com a espada; há aparência de sangue.*) Jorra o teu sangue em borbotões. Exausto o corpo, exausta a vida! E com ela todas as tuas futuras pretensões e ambições! Morre (*gritando e arrancando a espada*), cruel! e a tua morte será um novo exemplo - para os Governos; e para todos os que ignoram que as espadas se cingem; que as bandas se atam; que os galões se pregam; não para calcar, mas para defender a honra, o brio, a dignidade, e o interesse das Famílias! A honra, o brio, a dignidade, a integridade Nacional!

(*Lindo cai sobre um cotovelo; a mulher cobre-se com um véu e fica como se estivesse morta; a menina olha admirada para tão triste espetáculo.*)

O RAPAZ

(*voltando-se para a mãe e a filha*) — De hoje em diante, Senhora, quer queiras, quer não, serás minha mulher, consorte, esposa! E tu, minha querida menina, continuarás a ser a mimosa dos meus olhos, a flor que aromatiza; a santa que me diviniza! Eis como Deus ajuda a quem trabalha! Depois de milhares de trabalhos, incômodos, perdas e perigos! Depois de centenas de furtos; roubos; e as mais negras atrocidades! Depois de uma infinidade de insultos; penas; crueldades; o que não pude vencer, ou fazer triunfar com a pena, razões, discursos, acabo de fazê-lo com a espada!

*(Estende esta; e assim deve terminar o Segundo Ato; e mesmo
findar a comédia, que mais parece - Tragédia.)*

Maio 16 de 1866.

Por José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo.

* Já se vê pois que a mulher era casada, foi antes 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*.