

## QORPO-SANTO E A CRÍTICA À FAMÍLIA BURGUESA: O INFERNO É AQUI!

### QORPO-SANTO AND THE CRITICISM OF THE BOURGEOIS: HELL IS HERE!

Renata Soares Junqueira  
Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara (SP)

---

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão comparativa entre o inferno vicentino, ou melhor, entre a porta de entrada para o inferno tal como a vemos no festejado *Auto da Barca do Inferno* (1517), onde os condenados são, na sua maioria, representantes da burguesia em sensível ascensão já no século XVI, e o antro inapelavelmente infernal em que se transformou o lar burguês ao longo do século XIX, depois de substituído o pretensamente democrático lema revolucionário – “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” – pelo iniludível princípio burguês da vantagem econômica a qualquer custo. É este último inferno o que nos revela, em chave cômica, o bizarríssimo gaúcho José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo (1829-1883), de quem comentarei algumas das 17 comédias que ele escreveu no ano de 1866 – precisamente numa altura em que o Realismo se empenhava em desmascarar o bom burguês, revelando-lhe os vícios e a alma vendida ao diabo.

**Palavras-chave:** inferno; lar burguês; comédia; Qorpo-Santo.

**Abstract:** This article proposes a comparative reflection between the Vincentian hell, or rather, between the gateway to hell as we see it in the celebrated *Act of the Ship of Hell* (1517), where the condemned are, for the most part, representatives of the rising bourgeoisie in the sixteenth century, and the irreparably infernal antrum in which the bourgeois home was transformed during the nineteenth century, after replacing the supposedly democratic revolutionary motto – "Liberty, Equality, Fraternity" – by the inescapable bourgeois principle of economic advantage at any cost. It is this last hell that reveals to us, in a comic key, the bizarre Gaucho José Joaquim de Campos Leão, called Qorpo-Santo (1829-1883), whom I will comment on some of the 17 comedies he wrote in the year 1866 – when Realism struggled to unmask the good bourgeois, revealing his vices and his soul sold to the devil.

**Keywords:** hell; bourgeois home; comedy; Qorpo-Santo.

---

Proponho, nesta ocasião comemorativa dos 500 anos do *Auto da Barca do Inferno*, uma reflexão comparativa entre o inferno vicentino, ou melhor, entre a porta de entrada para o inferno tal como a vemos no festejado *Auto* de 1517, onde os condenados são, na sua maioria, representantes da burguesia em sensível

ascensão já no século XVI,<sup>1</sup> e o antro inapelavelmente infernal em que se transformou o lar burguês ao longo do século XIX, depois de substituído o pretensamente democrático lema revolucionário – “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” – pelo iniludível princípio burguês da vantagem econômica a qualquer custo. É este último inferno o que nos revela, em chave cômica, o bizarríssimo gaúcho José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo (1829-1883), cujas 17 comédias, escritas todas no ano de 1866 – precisamente numa altura em que o Realismo se empenhava em desmascarar o bom burguês, revelando-lhe os vícios e a alma vendida ao diabo<sup>2</sup> –, alguns bons críticos têm considerado como precursoras do Teatro do Absurdo<sup>3</sup> que Beckett, Ionesco e outros cultivaram em meados do século XX, mas que a mim parece mais adequado aproximar, dada a sua ostensiva truculência, de peças da dramaturgia expressionista ou de suas antecessoras como, por exemplo, *Ubu Rei* (1896) de Alfred Jarry. Tentarei esclarecer.

É o princípio burguês da vantagem econômica o que está na base de toda a engrenagem do mundo capitalista, desde o tempo de Gil Vicente. No *Auto da Barca do Inferno*, os pecados que levam as personagens à condenação infernal – vaidade, cobiça, usura, luxúria e, em geral, supervalorização de bens materiais – decorrem de práticas que, desde a mais alta à mais baixa hierarquia social, revelam a intenção de levar vantagem sobre o outro desonestamente. De maneira jocosa, o

---

<sup>1</sup> Tempo de expansão europeia no ultramar e de estabelecimento de novas rotas comerciais num mundo cuja real dimensão se ia dando ainda a conhecer.

<sup>2</sup> A mesquinaria e a crueldade do pequeno burguês já se mostravam na primeira metade do século XIX, por exemplo nas histórias extraordinárias de Edgar Allan Poe. A literatura do *fin-de-siècle* veio depois mostrá-las refinadas e requintadamente maquiadas, ocultas sob a máscara da beleza e da elegância aparentes, tal como se vê em *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. O Expressionismo tratou então de revelar, nas primeiras décadas do século XX, a alma do moderno burguês nos seus aspectos mais horrendos ou viciosos, sem disfarces. É o que se vê nos dramas de Frank Wedekind, nos de Strindberg e, para falar também de Portugal, na pintura de Julio – veja-se, por exemplo, a tela *O burguês e a menina*, de 1931 –, nas figuras satíricas de *Gladiadores* (1934) de Alfredo Cortez, e talvez em pouco mais que isso... Disse Eduardo Lourenço (1999) que Portugal, por causa do seu devoto catolicismo, nunca teve a verdadeira vocação expressionista que se nota nos povos nórdicos, protestantes. No Brasil, como ora venho sugerir, o Expressionismo medrou com mais força. É o que se vê no teatro de Nelson Rodrigues e, segundo a minha leitura, no deste Qorpo-Santo que hoje comento. Cf., sobre o Expressionismo na cultura portuguesa, LOURENÇO, Eduardo. Cultura portuguesa e expressionismo. In: \_\_\_\_\_. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 23-36.

<sup>3</sup> Ou do teatro surrealista, como pondera Eudinyr Fraga em *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo?* (São Paulo: Perspectiva, 1988).

juízo do Diabo e as preciosas interferências cômicas do Parvo vão desmascarando a desonestidade, que é usual e quer parecer natural num mundo que se abria já para a modernidade científica e tecnológica mas cuja configuração política, ainda aristocrática, incentivava o *parasitismo*, o viver bem à custa de outrem.

Quando os burgueses, no final do século XVIII, fizeram a revolução, pretendiam acabar com esse modo de vida, substituindo-o por outro mais justo, igualitário, democrático, pautado pela ética do trabalho honesto, que deveria dignificar e igualar as criaturas humanas. No cerne desse novo mundo instaurou-se, com uma ética inquebrantável, a família burguesa, gerida pelo bom pai de família, o burguês virtuoso que as comédias sérias de Diderot tinham vindo propagandar já em meados do revolucionário século.

Mas talvez não tivessem previsto os virtuosos burgueses que a lógica perversa e implacável do trabalho posto a serviço de um sistema capitalista de produção, associada à rigorosa disciplina exigida por uma vida social – uma moderna civilização – cuja dinâmica é determinada pelo ritmo e pela intensidade desse trabalho cada vez mais competitivo, automatizado, especializado e, como tal, alienante, acabaria por contagiar tudo, envenenando até mesmo o reduto do honesto pai de família, o lugar apaziguado que para Diderot era como um paraíso – o lar burguês – e que o homem oitocentista vê transformar-se, gradualmente, num tenebroso inferno. Ou não serão infernais os lares que vemos, por exemplo, em *O sonho* (1901),<sup>4</sup> de Strindberg, visitados por Inês, filha do deus Indra, que desce à Terra para saber como vivem os homens? E os lares retratados em toda a dramaturgia de Ibsen não serão igualmente infernais? E o que dizer da vida infernal de *As três irmãs* (1901),<sup>5</sup> de Tchekhov, que após a morte do pai – último suspiro do modo aristocrático de vida – tentam pateticamente, para sobreviver, adaptar-se à nova ordem burguesa, entregando-se ao avassalador mundo do trabalho com todos os seus inexoráveis ditames? Assustadoramente infernal será

---

<sup>4</sup> Li a tradução portuguesa: STRINDBERG, August. *Sonho*. Trad. de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, s. d.

<sup>5</sup> *Idem*: TCHEKHOV, Anton. *Três irmãs*. Trad. de Augusto Sobral, Carol Loff, Rui Mendes. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.

também o segundo lar – a escola – tal como o retrata Frank Wedekind em *O despertar da Primavera* (1891)<sup>6</sup>: lugar de opressão no qual a sexualidade é assunto terminantemente proibido e a inflexível exigência de bom desempenho acadêmico leva um dos adolescentes protagonistas, o aluno Moritz, a cometer suicídio para fugir à reação dos pais perante a notícia da sua reprovação escolar.

Ora, de qual mundo falamos senão daquele que gera *O grito* (1893) da famosa tela de Edvard Munch? Desse mundo, capitalista e aparentemente supercivilizado, que oculta por trás do seu materialismo progressista a truculência do sistema em que está fundado, receberão corrosivos influxos os artistas da primeira metade do século XX, já sem qualquer sombra de ilusão quanto à segurança do lar burguês enquanto reduto de paz e sossego ou quanto ao virtuosismo salvífico das boas consciências. Aliás, o homem novecentista, contemporâneo de Freud, é o que percebe com clareza que já não pode haver segurança em parte alguma, nem na mais radical experiência individual de solidão – porque os monstros mais hediondos vivem dentro de cada um de nós. Eis porque o lar burguês, no teatro de Nelson Rodrigues, transmuta-se num antro, às vezes até fétido<sup>7</sup>, de inesgotáveis baixezas morais que decerto fariam Diderot revirar-se no seu túmulo se delas pudesse ter conhecimento.

Mas voltemos a meados do século XIX e ao nosso bizarro comediógrafo. Uma breve análise de peças que nos convidam a adentrar o lar da pequena família burguesa poderá evidenciar que, comparado com a agressividade truculenta – e não apenas verbal – que permeia ali as relações interpessoais, o mais ofensivo e desbocado esconjuro do auto vicentino – aquele com que o Parvo procura afastar de si o Diabo e a sua barca – soa como brincadeira infantil, como suaves parecem também as ameaças de agressão física com que o Diabo subjuga os passageiros do seu batel. Então vejamos.

---

<sup>6</sup> WEDEKIND, Frank. *O despertar da primavera*. Trad. de Maria Adélia Silva Melo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. (Clássicos de Bolso, 64).

<sup>7</sup> É difícil não lembrar das burguesas axilas de D. Lígia (mãe das pérfidas irmãs protagonistas), que exalam mau cheiro em *Vestido de noiva* (1943). Cf. RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 105-149. A referência às axilas de D. Lígia explicita-se no princípio do terceiro ato, às p. 153 e 154.

Qorpo-Santo concilia singularmente, nas suas comédias, um lúcido e sério projeto de crítica social – herdado provavelmente da comédia realista cultivada pelos seus contemporâneos – e um farto repertório de recursos extraídos do baixo-cômico de gêneros populares muito apreciados já no seu tempo, como o *vaudeville* e, principalmente, o circo-teatro. Os divertidos e muito concorridos espetáculos circenses a que terá tido acesso na oitocentista Porto Alegre em que viveu<sup>8</sup> suscitaram-lhe provavelmente o gosto das palhaçadas em cenas que invariavelmente envolvem hilariante pancadaria. Veja-se, por exemplo, a divertidíssima peça intitulada “Mateus e Mateusa”, cuja ação é sustentada por um casal de velhos octogenários e caquéticos que nada fazem senão achincalhar-se e agredir-se mutuamente, ele de peruca<sup>9</sup>, reumático e desconjuntado, puxando ora uma perna ora um braço enquanto fala; ela empurrando-o, queixando-se do fato de que ele não a deseja mais sexualmente e de que é um déspota mulherengo, o que a leva a atirar-lhe contra a cabeça pesados livros: o Código Criminal, a Constituição do Império e a História Sagrada. Ele defende-se como pode e até lhe agradece os “presentes”, dizendo-lhe que as folhas desses alfarrábios sempre lhe poderão ser úteis quando tiver “necessidade de ir à latrina”<sup>10</sup>. Mas também revida, arremessando-lhe uma cadeira nas pernas. A certa altura, a pancadaria é tamanha que o velho Mateus se vê com o nariz torto (o seu nariz era de cera), sem uma orelha, que era postiça, e sem queixo! Vejam lá se Gil Vicente alguma vez teve tais ideias!

Mas por trás de toda esta palhaçada persiste uma cáustica crítica às instituições burguesas, desde o núcleo familiar, microcosmo formador de mentalidades e de caráter, até ao macrocosmo sociopolítico, que inclui a Igreja e os sistemas Judiciário e Legislativo. Catarina, Pêdra e Silvestra, as três filhas do casal, gostam de bajular o velho pai tão-somente porque esperam ganhar dele os

---

<sup>8</sup> Remeto os interessados nesta matéria ao recente estudo de Maria Clara Gonçalves, *Cenas de um mundo às avessas: as relações entre a dramaturgia de Qorpo-Santo e o teatro no Brasil oitocentista* (Tese de Doutorado defendida na UNICAMP em agosto de 2017).

<sup>9</sup> Uma peruca que ele mesmo tira, em cena, quando acusa a mulher de ser a responsável pela sua calvície porque lhe arrancava os cabelos sempre que ficava com ciúmes de outras mulheres com quem ele falava.

<sup>10</sup> Uso a edição do *Teatro completo* de Qorpo-Santo apresentada por Eudinyr Fraga e publicada em 2001 pela Iluminuras em São Paulo. A citação está à p. 158.

presentes (bonecas, vestidos e ramalhetes de flores) que só a favorável situação financeira do progenitor lhes pode proporcionar; e por isso vivem competindo entre si, atraindo-se reciprocamente, querendo cada qual parecer melhor filha que a outra para merecer as benesses do pai. Por seu turno o velho Mateus, tirando partido da sua condição econômica privilegiada, impõe o seu despotismo à mulher e às filhas, lembrando à primeira que ela tem que o aturar se quiser ser herdeira da sua fortuna<sup>11</sup>, e às últimas que, se elas continuarem a portar-se bem, sendo filhas obedientes e cuidando do jardim do quintal de casa, ele então as recompensará com os presentes mais caros que elas desejarem:

CATARINA – [...] o que mais preciso e quero que me dê... É um ramallete das mais delicadas flores que se costumavam vender nas lojas das modistas francesas e alemãs.

MATEUS – E levou tanto tempo para pedir uma coisa de tão pouco valor?

CATARINA – Não é de muito pequeno valor! O que eu quero é de uns muito mimosos, cujo preço sobe a dez ou doze mil réis!

MATEUS – Pois, então, isso é muito barato! Mas como é o que me pede, fique certa que há de ser servida [...]<sup>12</sup>

Fica assim claro que, no seio dessa família, é o dinheiro que regula as relações interpessoais, caracterizadas essencialmente pela hipocrisia e por uma aparente tolerância que está sempre prestes a explodir nas mais provocatórias insinuações, ofensas verbais e pancadaria mesmo.

Mas enquanto as consequências dessas agressões são apenas ficar sem peruca, ou com o nariz torto, ou sem uma orelha postiça, ou ainda caírem ambos no chão, velho e velha atacadados, e só se levantarem com muita dificuldade – bem à maneira das palhaçadas circenses –, os leitores ou espectadores divertem-se às gargalhadas. E tanto mais quanto mais Qorpo-Santo parece esmerar-se em tornar ambígua a identidade das suas personagens e as suas opções sexuais. Basta dizer, para já, que Mateus e Mateusa têm o mesmo nome porque ela rejeitou, por achar

---

<sup>11</sup> E também dos males físicos decorrentes da sua senilidade: “Vai-me aturando, que te hei de deixar minha universal herdeira (*atirando com uma perna*) do reumatismo que o demo do teu avô torto meteu-me nesta perna! (*Atirando com um braço*.) Das inchações que todas as primaveras arrebantam nestes braços! (*Abrindo a camisa*). Das chagas que tua mãe com seus lábios de vênus imprimiu-me neste peito! (QORPO-SANTO, 2001, p. 147).

<sup>12</sup> QORPO-SANTO, 2001, p. 155.

feito, o nome de batismo que os seus falecidos pais lhe haviam dado: Jônatas! Ora, mas então seria a velha Mateusa um arrojado transsexual? Nada é impossível na cena qorpo-santense, que é pródiga em personagens transgressoras, não convencionais, sobretudo em matéria de sexualidade: relações incestuosas e adúlteras, bigamia, casais homossexuais, proxenetas e prostitutas, ninfomaníacos e velhos libidinosos pululam nas suas peças e instalam-se – pasmem! – no seio da família burguesa. Só que toda essa licenciosidade carnavalesca fica, afinal, indelevelmente manchada quando se nota que a agressividade das personagens – das masculinas, sobretudo – não se limita a extirpar narizes e orelhas de cera, que facilmente poderiam ser substituídos, como é praxe nos espetáculos circenses. Paradoxalmente, nas comédias de Qorpo-Santo há, muito mais que agressividade, uma truculência que deixa as suas personagens com as mãos sujas... de sangue!

Por exemplo, na peça *A separação de dois esposos*, o casal Esculápio e Farmácia desentende-se porque a mulher arrumou um namorado e o marido, inconformado, sai de casa com um punhal na mão e avisa: “vou também ser um imoral! A primeira que encontrar de meu agrado, gozo-a; ou faço-a jurar ser amiga de quem eu quiser com este ferro!”.<sup>13</sup> Parece que estamos diante de um protagonista que está prestes a cometer o crime de estupro... E, de fato, no Segundo Ato o marido volta à casa banhado em sangue e, surpreendentemente, acusa a mulher de ser a culpada dos seus excessos:

— Eis as consequências más de teu procedimento; e daqueles que tiveram a desgraça de acompanhar-te em tuas ignorâncias! Vês? Estás satisfeita? O teu marido, ainda ontem um dos homens mais honestos, mais sábios, mais prudentes que se há conhecido, não passa hoje de um criminoso de morte! E sabes por quê? Pela necessidade de uma mulher-amiga.<sup>14</sup>

Mais que esturador, Esculápio é um homicida! E se isto já parece extrapolar os limites do gênero cômico, que dirá então o espectador ao deparar-se com o desfecho de outra peça, *Eu sou vida; eu não sou morte*, quando o marido traído, Japegão, para consumir a sua vingança trespassa com uma espada o seu rival,

---

<sup>13</sup> QORPO-SANTO, 2001, p. 216-217.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 218.

Lindo, na presença da mulher e da filha de dez anos de idade que ela já tinha com o amante:

— 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!<sup>15</sup>

Em outra peça ainda, *As relações naturais*, as filhas do lar burguês, que clamam por liberdade sexual, são punidas pelo criado da casa, Inesperto, que em nome do patrão e da ordem patriarcal arranca braços e pernas do boneco – efigie do pai tirano – que elas pretendiam enforcar e castiga-as, impingindo-lhes pedaços do corpo masculino, que são violentamente arremessados contra elas.

Ora, não é difícil relacionar esta última cena com outra, que se deu naquele outro infernal lar burguês que, na França de 1896, saía da pena de Alfred Jarry para chegar ao palco do *Théâtre de l'Oeuvre* pelas mãos de Lugné-Poe: Pai e Mãe Ubu, conspirando contra o Rei da Polônia, convidam para jantar alguns soldados cujo apoio pretendiam granjear. A certa altura, Pai Ubu resolve expulsar os soldados e, como eles não se retiram, põe-se a arremessar contra eles os pedaços de costeleta (de ratrão!) que seriam servidos no jantar. Agredir o outro com *carne* – e aqui literalmente, sem qualquer alegorização do gesto – é chegar ao píncaro do grotesco!

E aqui termino com uma proposição de poucas palavras: no teatro brasileiro, Nelson Rodrigues será lídimo herdeiro, ainda que inconfesso, de Qorpo-Santo. Se o pernambucano carregou nas tintas para transformar decididamente em tenebroso pesadelo o sonho diderotiano do lar burguês, nas comédias do gaúcho já era iminente a transmutação da gargalhada em riso amarelo; da infantil palhaçada em Circo de Horrores.

Artigo recebido em: 15.04.2018

Artigo aceito em: 24.07.2018

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 205.