

POLIFONIA EM QORPO-SANTO: ALGUMAS BALIZAS BAKHTINIANAS NA HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

Lileana Mourão Franco de Sá (Ufam)¹ e
Sidney Barbosa (UnB)²

RESUMO

O artigo analisa as correspondências entre alguns conceitos de Bakhtin (1895-1975), um dos críticos mais intrigantes da teoria literária e linguística do século XX, teórico desafiador, autor de alguns conceitos-chave que nos interessam, como o carnaval literário e a polifonia, o criador do “romance polifônico”, cunhado por ele a partir da obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, na ex-URSS, em 1929, somente divulgada no Ocidente nos anos 60, e o teatro de José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido como Qorpo-Santo (1829-1883). Tanto sua biografia como sua obra chegaram fragmentadas até nossos dias. Dramaturgo pouco conhecido do grande público, viveu e produziu seus textos no século XIX, abordando temas ousados em relação aos que eram correntes no seu tempo, tais como: o incesto, o homossexualismo, o adultério, em peças cuja estrutura fugia totalmente ao padrão literário vigente: o teatro de costumes.

Palavras-chave: Qorpo-Santo; Bakhtin; polifonia; carnavalização; teatro.

RESUME

L'article analyse les correspondances entre quelques concepts de Bakhtine (1895-1975) un des plus intrigants critiques de la théorie littéraire et linguistique du XX siècle, théoricien confrontateur, auteur de quelques concepts-clé à qui nous sommes intéressés tels que le carnaval littéraire et la polyphonie, le créateur du « roman polyphonique », qu'il a conçu à partir de l'oeuvre, *La poétique de Dostoievski en l'ex-URSS* dans 1929, et seulement divulgué dans l'Occident dans les années 60 et le théâtre de José Joaquim de Campos Leão, plus connu comme Qorpo-Santo (1829-1883). Sa biographie et son oeuvre sont arrivées à nos jours dispersées. Dramaturge peu connu du grand public, il a vécu et il a produit ses textes dans le XIX siècle, touchant des thèmes audacieux dans ce temps là, tels que : l'inceste, l'homosexualité, l'adultère, avec des pièces d'une structure qui s'éloignait complètement d'un modèle littéraire ordinaire : le théâtre de coutumes.

Mots-clés: Qorpo-Santo; Bakhtine; polifonie; carnaval littéraire; théâtre.

*O eu se esconde no outro, nos outros, quer ser o outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, rejeitar o fardo do único no mundo (o eu-para-mim).
Mikhail Bakhtin*

¹ Professora Adjunta do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras (DLLE) do Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL) da Universidade Federal do Amazonas (Ufam).

² Professor Adjunto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura do referido departamento.

1. PROLEGÔMENOS TEÓRICOS PARA A ABORDAGEM DE UM AUTOR NÃO CANÔNICO

Em nosso caminho pelo estranho e maravilhoso mundo que poderíamos denominar de incompletude teórica de Bakhtin, encontramos indicações importantes capazes de balizar nossas reflexões sobre o teatro e, mais especificamente o que nos interessa neste artigo, a polifonia no teatro de Qorpo-Santo. A polifonia, ponta de lança dos estudos bakhtinianos, sobretudo no que concerne a sua reflexão sobre o romance, trata da pluralidade de vozes no texto narrativo e das possibilidades de registro e de leitura dos seus distintos pontos de vista. Diretamente, no entanto, Bakhtin não admite a polifonia no teatro. Em *Problemas da poética de Dostoievski*, porém, ele afirma que a polifonia em Shakespeare está no conjunto da obra e não localizadamente em cada drama ou peça. O outro ponto que se destaca na sua *démarche* teórica com referência ao mais influente dramaturgo do Ocidente é a questão da ideologia, pois, segundo Bakhtin, “os protagonistas de Shakespeare não são ideólogos no sentido completo do termo” (BAKHTIN, 2010, p. 39).

Conforme os estudiosos bakhtinianos no Brasil, entre eles Carlos Alberto Faraco, Cristóvão Tezza e Beth Brait, o termo *ideologia* empregado tanto por ele quanto por seus companheiros está no bojo do segundo grande projeto intelectual do chamado Círculo de Bakhtin. Os textos de Voloshinov e de Medvedev criticavam o marxismo vulgar: os processos e produtos da ideologia caminhando pela lógica mecanicista do dogma e da base econômica. Com referência à ideologia, Bakhtin reivindica que “Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico.” (BAKHTIN, 1979 p.2). Outro ponto importantíssimo nesse projeto foi o papel capital aí desempenhado pela linguagem e pela filosofia da linguagem. Como bem mostrou Faraco em *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin* (2009), a palavra *ideologia* tem um sentido próprio e amplo que interessa ser nuançado pelos estudiosos de Bakhtin:

Ideologia é o nome que o Círculo costuma dar, então, para o universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política, ou seja, todas as manifestações superestruturais (para usar uma certa terminologia da tradição marxista) (FARACO, 2009, p. 46).

Faraco (2009) observa, ainda, que o uso plural da palavra “ideologia” não adquire, no Círculo, um matiz negativo de adulteração do real. Os enunciados, segundo seus participantes,

sempre traduzem uma posição avaliativa ou, se quisermos, eles reivindicam que não existe enunciado neutro. “Ideológico” pode ser aí considerado sinônimo de “axiológico”. Em outras palavras: o enunciado é inseparável do ideológico. A linguagem, os signos e as significações são os nossos passaportes para a realidade. E Medvedev avalia que o espaço da criação ideológica alimenta-se de três partes da realidade, a saber: material, histórica e sociosemiótica.

O diálogo, grande metáfora reflexiva do Círculo bakhtiniano, desenha as relações dialógicas que respondem pela atividade dos signos e das significações. É necessário frisar, conforme observa Faraco, que essa metáfora começou a se esboçar nos primeiros escritos do Círculo na forma de uma metafísica da interação. Aí tudo era filtrado pelo olhar exterior. A linguagem ainda não tinha sido concebida como sendo a mesma moeda do ideológico. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1988), vamos encontrar a ideia de que toda leitura intertextual é ideológica e pressupõe um leitor questionador da História. A polifonia traduz diferentes visões de mundo, exercitando uma tarefa ideológica que tem necessidade de ser desvelada. Michel Pêcheux, iniciador da Escola Francesa de Análise de Discurso, afirma que:

Enquanto categoria filosófica, a Ideologia [...] distinta de conceitos científicos do materialismo histórico como os de superestrutura ideológica, de formação ideológica, de aparelho ideológico de Estado e de prática ideológica, de ideologia dominante, de relações ideológicas de classes, etc. [...] não é, pois, o equivalente “marxista” do erro, da ilusão ou da ignorância (PÊCHEUX, 1988, p. 275).

A noção de sistema de idéias que nos interessa trabalhar aqui é aquela elaborada por Bakhtin, Michel Pêcheux e os analistas de discurso, que ressignificam esse conceito, concluindo que todo movimento interpretativo traz consigo a manifestação da ideologia. Ela é constitutiva do sujeito e dos sentidos e não é conjunto de representações e nem visão de mundo. Ela é imaginária e produz a colagem das palavras às coisas, assim facilita também a constituição do indivíduo em sujeito. Pêcheux fala da necessidade de uma teoria que faça explodir a evidência dos sujeitos e dos sentidos.

A evidência do sujeito é um paradoxo, pois ele só é chamado à existência e é interpelado pela ideologia. A proeminência do sentido (palavras designando coisas) torna transparentes os vocábulos vindos de outras formações discursivas. Os efeitos que trabalham o sujeito e os sentidos constroem a transparência, ou melhor, a ilusão de uma linguagem transparente. Bakhtin, ao discutir a palavra enquanto signo ideológico, apresenta reflexões a respeito da ideologia por

trás dos signos verbais e não verbais. Nesse sentido, podemos afirmar que o teatro de Qorpo-Santo deixa fluir traços ideológicos que o apartam da realidade histórico-social do Brasil do século XIX, tal como perceberemos e trataremos mais adiante.

Devemos recorrer a Leyla Perrone-Moisés (1993) e a sua explanação sobre intertextualidade e dialogismo para avaliar com mais intensidade a questão da palavra que habita entre nós e as coisas ou que, às vezes, *desabita*:

O estudo de Bakhtin tem o aspecto inovador de encarar o problema da pluralidade semântica a partir do significante. Assim, empreende ele o estudo da palavra em Dostoievski, de suas relações com as palavras de outros discursos (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63).

Leyla trata do aspecto migratório da palavra, que transita por discursos outros, em vidas múltiplas, infinitas: começa em um locutor, logo passa para outro; desliza para um contexto diferente do anterior, de um grupo social para outro e, conforme mostra o próprio Bakhtin, possui uma trajetória sempre acompanhada pelos textos, dos quais a palavra um dia fez parte. Os contatos discursivos sublinhados por Perrone-Moisés podem ser vistos em La Bruyère (1968): “Chegamos tarde e tudo já foi dito”, em Lautréamont (2005): “Chegamos cedo, e nada foi dito” e em Bakhtin (1993): “Todas as palavras estão habitadas”. O nascimento das palavras, o ciclo vital que absorve e reconstrói textos, e com eles o significado, está e estará no chão e nas paredes das cidades submersas das palavras. Escritores, artistas, operários e escafandristas da palavra tentarão sempre decifrar o imo do verbo, de uma das expressões do pensamento, mergulhando no chão profundo de conchas de textos reelaborados continuamente.

Nessa *miseenabyme* da palavra e do teatro são muitos os poetas, filósofos, escritores que atravessam nossos sentidos e nos remetem a um dos ensaios de Leda Tenório da Motta, no qual ela reproduz uma disputa anedótica entre um visitante ilustre e Arago, astrônomo e diretor do Observatório de Paris, ocorrida em 1840:

A pedido do visitante, o homem de ciência lhe mostra o céu, através da grande luneta, fazendo-o contemplar de perto a mais linda das estrelas: Sírius. Conta Arago que, com a “fisionomia confidencial” e o “sorriso cúmplice de alguém que não se deixa enganar”, Monsenhor, ato contínuo teria aduzido: — “Cá entre nós, Senhor Diretor, o Senhor tem certeza absoluta de que essa magnífica estrela se chama realmente Sírius? (BAUDELAIRE, 1995, p. 91).

A palavra gerada do estranhamento e da inquietação dos poetas com a nomeação das coisas, com a desventura semiológica que consiste em aquartelar os espaços fechados e escuros e aí encerrá-la, descarrila-se do lento caminhar normativo, solicitando um mundo polissêmico. Leda Tenório, nesse mesmo artigo, cita Mallarmé e Valéry, poetas franceses que viveram intensamente em seus versos o caráter provisório da palavra (Valéry) e a *carnalidade* das coisas nas palavras (Mallarmé).

Faz-se necessário ainda frisar que a *personagem polifônica ou plenivalente* (para Bakhtin, *herói polifônico*), a palavra dialógica no centro do coração polifônico, a enunciação e o problema da alteridade no texto foram intuídos e trabalhados, durante todo o século XX, em contraste ou em aproximação, com as teorias bakhtinianas por grandes nomes da teoria da literatura. É o caso de Roman Jakobson, de Northrop Frye, de Oswald Ducrot, de Tzvetan Todorov e de Ezra Pound.

Em *Dostoievsk: prosa-poesia*, Boris Schnaiderman fala de Mendilow, autor de *Time and the novel*, que teorizou a respeito do deslocamento temporal, chamando-o de *time-shift*, ou deslocamento temporal:

Em seu livro, Mendilow, que provavelmente o escreveu sem conhecer a teorização de Bakhtin, trata da polifonia como multiplicidade de vozes, ligada à multiplicidade de tempos, que existe na vida psicológica e aparece na ficção do “fluxo de consciência”, cujo grande precursor, segundo ele, foi Sterne. Esta noção de polifonia mais ligada à noção de tempo, fica muito bem ilustrada com “O senhor Prokhardtchin” e com a obra dostoiévskiana em geral, e, aliás, o crítico inglês reconhece este último fato (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 90).

Bakhtin e Mendilow complementam e enriquecem o leitor da obra do autor de *O senhor Prokhardtchin*. Schnaiderman acredita que a diferença entre os dois encontra-se no tratamento da linguagem. Para o crítico russo, ela é visão de mundo, ressonância, assimilação e jogo com o contexto circundante. O inglês trabalha o problema do tempo ancorado na concepção bergsoniana da *durée* e que propicia ao leitor melhor entendimento da polifonia bakhtiniana e da sucessão temporal.

1.1. QORPO SANTO: AS RELAÇÕES NATURAIS E POLIFÔNICAS

A peça *As relações naturais*, comédia em quatro atos de Qorpo Santo, é composta pelos personagens Impertinente, Consoladora, Interpreta (uma menina de 16 anos), Júlia, Marca,

Mildona, um indivíduo nomeado Truquetruque, Mariposa, Inesperto (o criado), Malherbe e Rapazes, que agem e circulam em torno do motivo central da peça: o sexo e o prazer. Num ambiente caótico, o leitor ou o espectador depara-se com a coexistência de vários outros tipos de relacionamentos sensuais e com a movência entre dois planos ou cenários: o lar e o bordel. Em um primeiro plano, estão as relações ditas “normais”. É nele que estão Consoladora e Impertinente, ambos encarnando a moral convencional salpicada de conchas prenunciadoras do lado “bordel”, segundo plano. A personagem feminina é quem o interpela a este respeito e a resposta do marido confirma a existência da semente bordel em latência:

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? (QORPO-SANTO, 1980, p. 68).

O diálogo acima inaugura o jogo evanescente, exercitando o avesso das palavras e das coisas, dos conceitos, dos gestos, campos de força em luta, a contradição movimentando e azeitando a máquina teatral qorposantense, pródiga em figuras de linguagem. Como percebemos no diálogo das personagens acima, quem detém a última fala nesse fragmento não detém o sentido final das coisas. Na cena terceira, Impertinente aparece com uma menina de dezesseis anos, a Interpreta, filha e objeto de desejo do próprio pai. Do segundo ao quarto e último ato, o bordel é o local onde as cenas da peça se passam, mas sem deixar de mostrar, contraditoriamente, que dentro dele coexiste também um lar.

No segundo ato, aparece e desaparece da peça Truquetruque, arauto da dialética entre realidade e ilusão, verdade e representação:

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! (QORPO-SANTO, 1980, p. 72).

O restante do extenso monólogo de quase uma página e meia abriga todos os discursos, praticamente sobre todas as coisas, num ritmo que se apresenta cada vez mais veloz e caótico. Brinca com o costume tradicional das mulheres irem à novena e depois – autocentrado em suas

qualidades de grande erudito -,deságua em reflexões sobre animais anfíbios, sobre a morte e sobre o inferno. As mulheres prostitutas e a mãe Mariposa assumem o comando dessa cena segunda do segundo ato. Velha Mariposa, uma prostituta, evoca uma mãe de família, pois que vive preocupada e enfadada com o custo financeiro de criar filhas: “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!” (QORPO-SANTO, 1980, p. 75).

O leitor percebe que o discurso de Mariposa é entrecortado por outros discursos, por outras vozes, marcado pelo distanciamento que a personagem faz de sua condição de prostituta. Na referida comédia, assim como acontece no conjunto da obra teatral de Qorpo-Santo, a casa delinea-se como a principal representação dialógica do espaço: sedução e abandono, crueldade e resistência, moralidade e amoralidade. A peça desenvolve-se diante de várias faces de uma realidade dramática. Os efeitos de real são todos descosidos e desconstruídos, uma vez que no início da peça, Impertinente, personagem-escritor, identifica-se, exibindo, no primeiro plano da comédia, uma reflexão sobre o teatro e, sobretudo, sobre a própria criação, força, sangue e coração de toda representação. A personagem Mariposa abriga, em sua fala, duas ideias que, pela ordem das instituições morais, não se coadunam: *nudez e decência*:

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 indivíduo de meia idade, que parece mais um velho bem doente, que um homem são, valente e cheio de... certa coisa... certa força que eu não quero dizer, porque não é tão decente como convém a tão ilustre assembléia! (QORPO-SANTO, 1980, p. 75).

A personagem cruza e entrelaça as palavras multifacetadas e promove a ambiguidade, sempre em torno do desejo e do prazer. Podemos reconhecer em Velha Mariposa a voz da prostituída e, ao mesmo tempo, manifestação do moralismo pontuada por reticências. Ela abençoa as filhas, vai à missa e ora ao Senhor. As filhas prostitutas se põem à janela à espera de “namorados” e se dizem obedientes e respeitosas. O criado Inesperto cobra do amo a casa desarrumada, pois todos os dias ele a arruma e acompanha a ama não apenas como um empregado, mas com as ações e os gestos de amante. É a própria Mariposa quem atesta isso, relacionando o criado à comida:

VELHA MARIPOSA: Pois eu, como gosto 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; há de ficar aqui pendurado para eterna glória das mulheres, e exemplo final dos homens malcriados! Contamos (para o criado) com teu auxílio (QORPO-SANTO, 1980, p. 82-83).

O discurso *sério* sobre relações matrimoniais e relações naturais é temperado com a comida, o jeito desabusado e o sol alegre da feira. As várias máscaras sociais desfilam diante de nós sem um aspecto concludente, como se as personagens cavassem mais e sempre e outra vez ainda em seus discursos e, repentinamente, descobrissem que as coisas não são daquela maneira. O marido de papelão é uma metáfora utópica, projeto artístico de Qorpo-Santo, e que traz em seu bojo um mundo democrático: nenhuma voz se impõe como a última palavra, o último gesto. Tudo é corroído pela ironia e pelo riso disfarçado no canto da boca, como uma estrela em noite escura.

No final da peça, as filhas prostitutas entoam o canto aqui reproduzido:

– Não nos meteremos
Mais com relações;
Maridos procuremos;
Pois temos corações!
A nenhum mais tentaremos
Destruir seus sentimentos!
A um só nós serviremos,
P’rá não ter duros tormentos
Com nenhum nos contentarmos,
Ou a todos não quereremos;
É assim querer matar-nos,
Pondo todos quase enfermos.
Tenhamos pois juízo!
Cada qual com seu esposo!
[...] Se não, não há paraíso!
Tudo inferno! [...] nenhum gozo!
Para comermos;
Para bebermos,
Não precisamos
De certos dramas!
De andar,
Sempre a matar,
Os corações
Com as relações!
Os que só querem

(Que desesperem!)
Por relações
São veros ladrões!
Basta o trabalho,
Certo, não falho;
Para vivermos;
E mil gozos termos (QORPO-SANTO, 1980, p. 86).

O canto das filhas prostitutas envolve o discurso, simultaneamente, na aceitação e na recusa, ou seja, o canto degradado, espécie de paródia da relação dita estável e séria, aplaude a prática adversária, tolera-a e molda-se a esse discurso da moralidade pelo fio da ironia dramática e admite pelo menos dois sistemas de referência que cozinham, temperam e azeitam as palavras e os sentidos. As quadras seguintes empurram os sentidos para todas as suas possibilidades, como se quisessem reconquistar o que lhes está escapando. É um novo modo de mirar, numa retomada obstinada, Sherazades revisitadas contando histórias, cartadas finais e começo da sobrevivência da palavra, da ideologia no sentido que nos ensinam os analistas de discurso, que citamos acima. Há forças contrárias e em confronto aberto nesse canto. Diríamos que os sujeitos vão lidando com o que lhes vem do exterior e com o que é do interior. Ameaçadas e à deriva, as mulheres vão tentando contornar como podem situações indefinidas, ambíguas e confusas.

As palavras são deslocadas pela ironia, emoldurando situações marcadas pela hierarquia de autoridade preestabelecida: o marido, o esposo, a quem elas devem obediência para ganhar o paraíso. Elas resistem pelo canto e pela linguagem, pois esta é dúbia: tanto trabalha para o poder, como insinua a possibilidade de transformação. O sujeito, aqui representado pelas mulheres prostitutas, pela esposa ou pelo criado, não se coloca passivamente diante do poder. Ele resiste, batalha com o seu discurso e com o discurso do outro, da ideologia dominante.

2. UM QORPO E UMA VOZ DISSONANTES NO BRASIL DO SEGUNDO IMPÉRIO

2.1. A PÁTRIA OFENDIDA E OS CAMINHOS DO TEATRO BRASILEIRO À ÉPOCA DE QORPO SANTO

Ó tu, ó meu Monarca Brasileiro
Quando a pena meto no tinteiro,
Com tenção de louvar-te,
Eu não sei porque parte,
Te hei de olhar,
Para me honrar!

Qorpo-Santo

Na segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira assistia à chegada da industrialização: as fazendas de café deixaram de produzir os gêneros grosseiros necessários para consumo próprio, aparecendo, assim, os primeiros mercados internos de mercadorias mais sofisticadas. As cidades brasileiras inauguraram entre 1850 e 1860 pequenas fábricas que produziam chapéus, sabão, tecidos de algodão e cerveja. O trabalho nessas fábricas congregava mestres e contramestres oriundos da Europa. Respiravam-se novos ares econômicos e sociais, tal como havia ocorrido, no início daquele século, com a chegada da família real, seguida pela corte portuguesa.

O Rio de Janeiro, cartão-postal dessa incipiente modernização brasileira, passou a ter água encanada e iluminação a gás, além de bondes elétricos. Os chamados “barões do café” construíam suas chácaras perto dos teatros e dos salões de baile da Corte. Se de um lado surgiam hotéis, jardins públicos e cafés, por outro lado proliferavam os cortiços e os casebres nos bairros pobres. Apesar desse pequeno surto industrial, uma verdadeira industrialização não se efetivou nesse período e estaria reservada pela História para os anos 30 do século XX. A questão é que se no Sul e no Sudeste floresciam as primeiras fábricas, no restante do Brasil os únicos destaques eram a Igreja e a Câmara Municipal. Em 1850, com a expansão dos cafezais, foi promulgada a Lei de Terras para regular as propriedades fundiárias do Brasil, tanto as particulares como as públicas. O índio brasileiro, antigo senhor de tudo o que existia antes da chegada dos portugueses, foi totalmente excluído da posse de terras por essa Lei do Império. A partir dessa data, o Império brasileiro iniciou também uma escalada de empréstimos com a Inglaterra, para financiar, sobretudo, a aristocracia rural. O reinado de Pedro II também sentiu, de acordo com Mary Del Priore (2001, p. 225), o medo da africanização, ou seja, da mestiçagem, produto ideológico, preconceituoso e equivocado importado da Europa, mais precisamente da França, *via* Gobineau e suas teorias racistas.

Um pouco mais tarde, com a perspectiva do fim da escravidão, o Brasil estimulou a vinda de imigrantes europeus para trabalhar na agricultura. O cotidiano brasileiro passou, então, a dispor da farinha de trigo, do pão branco tipo francês, no lugar da mandioca cozida e do fubá, e os sorvetes passaram a desfrutar da mesma predileção dos doces caseiros das gerações açucareiras coloniais. Nas conversas em sociedade, as expressões afrancesadas substituíram as portuguesas e africanas. Nas vestimentas, apesar do clima tropical, os brasileiros começaram a

adotar a lã, o veludo e a cor preta. Nas construções neoclássicas, os sobrados e casas-grandes, agora com gradis de ferro e jardins cheios de roseiras, canários belgas convivem com papagaios, broas de fubá com leituras de livros em edições vindas da Europa. O mundo da prostituição também aderiu a esse encantamento europeu do século XIX brasileiro: organizou-se um tráfico de mulheres polacas, russas, austríacas, italianas e, especialmente, de francesas. O Rio de Janeiro justificava no que podia a sua fama de *lapetite Paris*, não apenas no comércio, mas muito também nos comportamentos das pessoas e na moda.

Conforme o Priore e Venâncio (2001, p. 226), no *Livro de ouro da história do Brasil*, a imigração europeia foi instalada em áreas economicamente mais desenvolvidas, esgarçando mais ainda as diferenças culturais e econômicas entre o Norte e o Sul, entre a cidade e o campo, entre o litoral e o sertão. Devido a esses fatores, certo Brasil permaneceu no período colonial e outro entrou e participou da corrida da história econômica e social do mundo capitalista. A europeização e o aprimoramento técnico e intelectual do Exército brasileiro trouxeram para a vida do brasileiro uma nova característica: a crença na ciência positivista como força motora e reformadora da sociedade. Ao mesmo tempo, outros fatores contribuíram para novos descontentamentos com o governo monárquico. Por exemplo, entre 1864 e 1870, a guerra do Paraguai, sanguinolento conflito sul-americano que durou quase seis anos, ceifou a vida de milhares de brasileiros, paraguaios, argentinos e uruguaios, imolados por interesses financeiros externos à América do Sul, especialmente da Inglaterra.

Carlos Guilherme Mota, autor do célebre livro *Brasil em perspectiva*, traça uma breve panorâmica da evolução histórica brasileira, ressaltando em primeiro lugar as duas datas capitais para a nossa história política: 1822, Independência e instalação do Império e 1889, Proclamação da República (MOTA, 1977, p. 143). Excluídos os anos de 1700 a 1780 (economia mineira), afirma ele que o regime colonial de três séculos fez do nosso país uma colônia agrícola exportadora unicamente de produtos tropicais. No momento da independência brasileira, o açúcar, o algodão, o arroz, os couros e o tabaco sofriam concorrência de várias partes do mundo, por se tratar de um momento de recessão da economia mundial. Em consequência, a economia brasileira foi obrigada a dar um salto para trás.

Durante o Segundo Império, a economia alterou-se para melhorar a exportação de café, notadamente nos anos que vão de 1860-61 a 1884-85, levando o Brasil, por vinte anos, a ser o principal produtor mundial. Nesse mesmo período, as comunicações tornaram-se mais acessíveis,

resultado da construção da rede ferroviária brasileira e dos telégrafos (1852), e um incipiente aparelhamento industrial começou a se delinear. Octavio Ianni (1991,p.14), em bela reflexão sobre a sociedade brasileira da época, fala sobre o rompimento da história encarnada por movimentos sociais e pressões externas, como a dos ingleses. Ele recorda Mauá, uma personalidade que já no século XIX preocupava-se com a situação de um Brasil anacrônico, marcado então pela Monarquia e pelo escravismo. Havia, contudo, sistemas germinais das forças burguesas em organização no país, que, no entanto só tomariam a frente do cenário político muito mais tarde, com a deflagrar da revolução de 1930.

Segundo Edwaldo Cafezeiro (1996), D. Pedro II foi um soberano carismático, para além dos problemas ideológicos que o envolveram. Em 1844, houve levantes em Minas e em São Paulo,mas, sob sua égide, tudo acabava em anistia. Pernambuco também revoltou-se, por meio da Insurreição Praieira, contra o monopólio comercial e latifundiário. Veio a Guerra do Paraguai e nela morreram trinta e seis mil brasileiros e, apesar disso, a integridade territorial e afetiva foram garantidas. Alguns nomes da nossa dramaturgia, por exemplo, Artur Azevedo, deram testemunhos da vida ociosa e irresponsável da Monarquia. Para Cafezeiro, o Império tinha uma face ambígua:

De um lado, o estímulo a espetáculos destinados a um público seletivo e retransmissor da ideologia oficial; de outro, a face repressiva. Nos dois lados da moeda, a ausência de uma política cultural fomentadora e criadora de uma infraestrutura capaz de, a longo prazo, formar as condições para uma verdadeira inserção do teatro na vida da sociedade (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 129).

Esse rosto dicotômico ora arrumava a construção de casas de espetáculo, como a criação, em 1843, do Conservatório Dramático Nacional, ora fiscalizava duramente e censurava as atividades teatrais que não estivessem dentro dos padrões, sobretudo morais, estipulados e sacramentados por Sua Majestade e sua família. João Caetano elaborou uma carta-manifesto e ali expôs a necessidade da formação profissional na vida das pessoas ligadas ao teatro e demonstrou o total descaso do Estado a esse respeito. A censura, exercitada diretamente pelo imperador D. Pedro II, objetivava a troca de favores. O conservatório incumbia-se de indicar os artistas, porém não podia opinar ou decidir sobre nada.

Ianni (1991) faz referência a autores brasileiros como, por exemplo, Sílvio Romero, Machado de Assis, Raul Pompéia, dentre outros que, à época, refletiram sobre o século XIX

cultural e artístico com o fito de estudá-lo. Tratava-se de intelectuais que possuíam sensibilidade para perceber que, neste aspecto, o Brasil estava em total descompasso com o contexto mundial. Recordando este fato é que para nós fica patente a dificuldade ou mesmo a impossibilidade que o autor objeto de nosso estudo encontrou, no extremo sul do país, para realizar a sua criação. Eles referiam-se à poesia e ao teatro, mas seus posicionamentos eram absolutamente voltados para o teatro e à poesia canônicas, modalidades referendadas pelo *status quo* social e oficial.

Embora nosso trabalho não esteja direcionado para as artes plásticas, o panorama traçado por Alexandre Eulálio (1992) colabora para que possamos refletir sobre as inovações no seio da sociedade brasileira nos primeiros decênios do século XIX. Primeiramente, a passagem de um império colonial a um império mercantilista. Temos cem anos de uma transformação febril (1800-início do século XX), em que as pessoas podiam sentir ao seu redor respingos de rupturas científicas, ideológicas, técnicas e políticas. O lado monumental convive com os filhos de Canudos, aqueles abaixo da linha da pobreza, favelados, sem-tetos, moradores de rua e outros excluídos, manchando, dessa maneira, a cara oficial da cidade, a bela Rio de Janeiro, cidade maravilhosa, cartão-postal criado especialmente para os estrangeiros. Esse foi um tempo que aliou unicamente a obra de arte ao prestígio e às finalidades exclusivas das classes dirigentes.

O momento de olhar para trás é o de tentar entender o que realmente somos e o que fomos como seres sociais e observar as ideias de artistas, intelectuais, líderes, movimentos e classes sociais e de políticos que a todo instante avaliam e retratam o Brasil. Retomamos mais uma vez Otávio Ianni (1996) para dizer que o nosso país teve três grandes períodos de reflexão social: 1822-Independência; 1888-1889-Abolição da Escravatura e Proclamação da República e, talvez, o mais marcante de todos, a Revolução de 1930, isto é, o instante da chegada (finalmente) do Brasil econômico à modernidade. Em todos esses momentos de rupturas é forçoso perceber que a nação pôde pensar-se de uma maneira original ou recorrente. É necessário, no entanto, não esquecer que o conceito de nação abriga duas faces: uma ligada ao real e outra ao imaginário. A história do pensamento diz que o imaginário do político, do escritor, do trabalhador do campo, do índio, do imigrante, entre outros, é recriado, idealizado, interpretado e “fantasiado” diferentemente em cada momento da história.

Lothar Hessel e Georges Raeders (1986), observando a evolução do teatro no Brasil, percebem que os primeiros decênios do reinado de D. Pedro II cultivaram um repertório teatral oriundo de Lisboa e de Paris, com temas sem intenções políticas ou sociais. Já no apagar das

luzes do reinado, mais para o final do século, o Brasil preocupou-se com a Guerra do Paraguai, com a abolição da escravatura negra e com o fim do próprio regime monárquico. Entretanto, os teatrólogos que viveram sob a época de D. Pedro II não foram motivados a levar aos palcos temas ligados ao que poderíamos chamar de *republicanização* do Brasil. Porém, não deixaram de fazê-lo de alguma forma incipiente. Por exemplo, a guerra e a escravidão dos africanos foram temas escritos e representados nesse período. Conforme relatam Hessel e Raeders, alguns dos homens públicos escreviam peças de teatro como forma de divulgar seus ideais abolicionistas:

Em 1875 outro gaúcho, José de Sá Brito (Porto Alegre, 1844 – Montenegro, 1890) e um carioca, José Tito Nabuco de Araújo (Rio de Janeiro, 1832-1879) voltaram à carga anti-escravista, aquele com a comédia-drama *Mateus*, este com o drama *O Escravo* (HESSEL; RAEDERS, 1986, p.8).

O elenco de *Mateus*, de Sá Brito, é todo masculino, com ações simples, acumuladas em três atos construídos sobre o amor impossível, a inimizade entre as famílias, a rivalidade visceral, a tentativa de destruição e as mortes entre clãs. O aspecto inicialmente favorável à problemática escravocrata acaba se perdendo ao mostrar a personagem negra de pouca intervenção, fadada apenas a salvar, no momento final da peça, o moço branco. Devemos também ressaltar algumas coincidências com os nomes utilizados por José de Sá Brito e por Qorpo-Santo na nomeação de suas personagens. É de 1875 a peça *Mateus*, de Brito, e de 1866 *Mateus e Mateusa*, de Qorpo-Santo. Este último utilizou na peça *Hoje sou um; e amanhã outro* o nome de doutor Sá e Brito para a sua personagem Ministro. Em *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956, p. 264), Guilhermino César resalta a figura de José de Sá Brito, participante da Guerra do Paraguai e um entre tantos dos chamados “voluntários da Pátria”.

Dentre os cronistas, críticos e autores teatrais que viveram no Brasil monárquico, podemos citar, além do nosso grande Machado de Assis, nomes importantíssimos do cenário teatral brasileiro, entre eles: Artur Azevedo, França Júnior, Paulo Eiró, Castro Alves, Visconde de Taunay (admirador de D. Pedro II), Júlio César Leal (dramaturgo da Bahia) e Maria Angélica Ribeiro (elogiada por Machado de Assis). De acordo com Lothar Hessel e George Raeders, Machado de Assis nutria uma grande paixão pelo teatro. Começou essa relação traduzindo ou imitando obras dramáticas da França. Traduziu, entre outros autores de teatro, Alexandre Dumas Filho (1824-1895), e entre suas imitações encontramos *Hoje avental, amanhã luva* (1860), peça totalmente inspirada na comédia francesa e publicada em “A marmota” e em *Páginas esquecidas*.

Nesta última, a edição distancia-se um pouco da primeira publicação. Hessel e Raeders(1996) citam a pesquisa de Jean-Michel Massa, especialista francês que identificou de qual peça Machado se serviu e tomou como modelo. Trata-se de *Chasseau Lion*, de Gustave Vattier e Emile Najac, publicada em 1852. Listamos a seguir as peças que Machado de Assis escreveu para o teatro:

O caminho da porta (1862)

O protocolo (1862)

Quase ministro (1863)

Os deuses de casaca (1866)

Tu, só tu, puro amor (1880)

Não consultes médico (1896)

Lições de botânica (1908)

Ainda segundo Hessel (1996), contrariamente a Jean-Jacques Rousseau, Machado de Assis entrevê no teatro uma missão educativa, reformuladora do mundo. Fomos até a sua *Crítica Teatral* (1961) a fim de extrair alguns objetos de reflexão e relacioná-los com a busca de um entendimento da obra de Qorpo Santo:

Não sendo, pois, a arte um culto, a idéia desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de Estado. Desceu para lá o *oficial* com todos os seus atavios: a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública (ASSIS, 1961, p. 9).

O reinado de D. Pedro II, avaliado numa perspectiva de hoje, foi um campo para o teatro de tese (ideia da abolição ou da república, por exemplo), o teatro lírico ou “sério”, o teatro popular, o teatro tradicional ou lusitano e para o “teatro ligeiro”, caracterizado pelo riso fácil dissociado de qualquer mal-estar para o espectador, muito difundido no segundo império. Porém, o teatro ligeiro fez mais sucesso na Corte do que propriamente em outras províncias imperiais brasileiras.

Em Porto Alegre, Recife e São Luís do Maranhão, a preferência do público recaía sobre a opereta. Em 1876, Artur Azevedo parodiou a ópera cômica de Clairville Sirandin e Koning, *La fille de Madame Angot*, escrevendo *A filha de Maria Angu*. Como se vê, o espírito da paródia era produzir o humor, a começar pela “tradução” fônica do título, com o objetivo de produzir o riso.

Veja-se, assim, o paralelo Madame > Maria e Angot> Angu. O movimento teatral cearense, por sua vez, revela o nome de Frederico Severo com *Madame Angu na Monguba*. A voga da opereta parisiense invadiu o Brasil de norte a sul. De acordo com Flávio Aguiar (2003), as companhias teatrais brasileiras apareceram a partir de 1833 com João Caetano. Elas tiveram um processo de aculturação tanto por parte dos brasileiros, quanto por parte dos estrangeiros. Vejamos o que diz, a esse respeito, José Aguiar:

Assim como os portos se abriram em 1808 para o mundo, quer dizer, principalmente para os navios ingleses, a partir da Independência e do Romantismo nossos palcos também se abriram para o mundo, quer dizer, principalmente para influência francesa, agora assimilada diretamente e não mais filtrada previamente pelo que de Paris chegava a Lisboa (AGUIAR, 1984, p. 4).

O modelo francês dominou realmente os palcos brasileiros. Embalde os escritores nacionais lutaram contra o *cancã*, a opereta e o teatro musicado de raiz parisiense. Entretanto, dessa mistura, ou seja, da influência francesa e da ânsia de nacionalismo, nasceu o teatro musicado de Artur Azevedo. Por volta de 1860, os homens do teatro estavam muito voltados para essa ideia de nacionalidade. Contudo desenvolver um programa para o teatro brasileiro foi uma tarefa muito espinhosa. Nesse contexto, podemos afirmar que havia três esferas de diálogo na formação brasileira: o rosto em negativo, representado por Portugal, o rosto positivo simbolizado pela França e a esfera da pobreza e da mediocridade brasileira ou, em outras palavras, nossa herança colonial.

3. AS DOBRAS ESTÉTICAS DE UM MANTO QUE *DESCOBRE* UMA SOCIEDADE CONSERVADORA E ATRASADA POLÍTICA E CULTURALMENTE

Podemos deduzir que o Império, época que nos interessa particularmente neste trabalho sobre o teatro de Qorpo-Santo, constitui uma forma histórica apartada da nação. Para compreendermos melhor esse aspecto, lembremos Octavio Ianni (1991) e seu pensamento diante da construção da nação brasileira, da história e do imaginário. A nação pode soltar-se em espaços inventivos e mostrar a máscara que a história não quer revelar. Ele lembra a conversa ocorrida entre Cardoza y Aragon e Carpentier. O primeiro acreditava que a realidade supera os romances

de ditadores latino americanos. Já Carpentier afirmava que os romances seriam inverossímeis, caso fosse possível narrar a realidade. Cardoza, entretanto, retrucou que “a nossa imaginação não pode inventar um Somoza”.

A sociedade, a cultura, as raças, as regiões, tudo foi e continua sendo debatido e revisto através da arte: Varnhagen, José de Alencar, Joaquim Nabuco, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Graciliano Ramos, Márcio Souza, Cláudio Santoro, Qorpo-Santo. O povo, as elites e as várias classes também estão representados na poesia, nas teses e nos ensaios, como neste poema de Qorpo-Santo:

Alguém do povo

Eu não sei quem foi do povo,
– Se arrojou a me afirmar;
Suas obras não têm erros!
Os que lhe parecem ser seus,
– São sátiras às leis do Império!
Os verdadeiros tipográficos,
– Sátiras são a executores!
Sua modéstia, pois, eu louvo! (Espírito Santo, 2000, p. 65)

Instaura-se um jogo satírico entre essas vozes que falam pelo povo, pelo autor e contra as formas de governo. Gritos de feira. Todos falam ao mesmo tempo. O fazer teatral e poético é emoldurado pelo manto polifônico. Qorpo-Santo, através de suas personagens teatrais, citou aqui e ali em suas peças o Império brasileiro. Referiu-se a ele. A personagem Impertinente, por exemplo, assim se manifesta a esse respeito:

São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da província de São Pedro do Sul; e para muitos, – Império do Brasil... Já se vê pois que é isto uma verdadeira comédia! (QORPO-SANTO, 1980, p.67).

Encontramos, na obra de Qorpo-Santo, uma espécie de ciranda reflexiva em torno do Império. Das dezessete peças do autor, algumas deixam registradas, na fala das personagens, as preocupações com o país:

Porteiro: – Mas tu sabes o que os empregados querem? Talvez não saibas. Pois eu te digo:

1º – Acabar com a Monarquia Constitucional e Representativa!

2º – Pôr termo às repartições públicas; isto é, acabarem com todas estas imposturas!

3º – Mudar a forma de governo para República.

4º Fazerem uma liga entre todos que...(QORPO-SANTO, 1980, p. 140).

Aqui não se trata da história, mas do imaginário qorpo-santense: inquestionável e fabuloso, ecoando no pensamento do dramaturgo e de suas personagens, invenção e desejo de conhecer a anatomia do poder, da Monarquia. A palavra *Império* vai de boca em boca, circulando, às vezes estranhamente, nas peças, num convite singular, para que o leitor e o espectador alce voos significativos em busca do triângulo citado pelas personagens: lei>razão>justiça. A figura do imperador emoldura a escritura de Qorpo-Santo, navegando por passagens cheias de ironia.

De acordo com a visão de Guilhermino César (1980, p. 24), o dramaturgo gaúcho era: “Monarquista, por comodidade, julgava certamente possível qualquer reforma dentro das estruturas arcaicas de nossa monarquia constitucional”.

Do nosso ponto de vista, fica difícil rotular Qorpo-Santo por esse viés de um sujeito pacífico e acomodado. Acreditamos mais no dialogismo de seus discursos, nas coisas e ideias diversas que deveriam andar revoltas e sem acomodação na cabeça e na obra de nosso dramaturgo. Hoje, ao estudarmos o século XIX e suas mudanças rápidas e ao mesmo tempo em descompasso com aquele século brasileiro, devemos imaginar que o dramaturgo estava deslocado de seu povo, de sua família e de seu país. Pode não ter sido a forma mais madura de refletir sobre o Império de D. Pedro II, mas certamente não foi um indivíduo que compactuava tranquilamente com os ideais imperiais e os ditames da sociedade então dominante.

O clima intelectual e social da elite dominante na segunda metade do século XIX no Brasil esteve sempre e unicamente a imitar o pensamento europeu. Hoje, sabemos o quão difícil foi fazer esse enquadramento entre as ideias e parâmetros que vinham da Europa e as imposições das nossas realidades tropicais. Reiteramos nossa ideia sobre as preocupações sociais que Qorpo-Santo demonstrava com a nação. Dito isso, não podemos propor tampouco que ele tenha querido ser um reformador ou pregador social. As personagens podem ser consideradas tentativas de reformular o mundo, uma vez que elas transitam pelo avesso de suas funções. O pai vê a prostituta no lugar da filha, o criado vira patrão, o rei transforma-se em ministro e a dona de casa, em prostituta. Nada disso acontece na obra por acaso e nem está desvinculado da realidade social, política e cultural que envolve a criação teatral deste autor. Ele manifesta uma consciência textual

de quem realiza uma obra de denúncia de seu tempo e de seu espaço, isto é, nós, seus espectadores e leitores, vamos aceitando que este singular autor alterava as ideias e perspectivas brasileiras do século XIX.

Com o fito de compreender melhor e atizar o jogo qorpo-santense entre o literário e o político, quando esse se faz presente no texto teatral, convém registrar, por exemplo, a observação de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*:

Ainda quando se punham a legiferar ou a cuidar de organização e coisas práticas, os nossos homens de idéias eram, em geral, puros homens de palavras e livros; não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações. Tudo assim conspirava para a fabricação de uma realidade artificiosa e livresca, onde nossa vida verdadeira morria asfixiada (HOLANDA, 2003, p. 163).

Qorpo-Santo compôs suas personagens para que brincassem o tempo todo com esses homens de projetos científicos teóricos e estéticos trazidos de suas viagens à Europa. O ano de 1866 e seu entorno situam Qorpo-Santo e sua obra nesse espaço do Brasil Império caracterizado pelas atitudes livresca e preferência pelo anel de grau de bacharel, usados como passaporte para a superioridade mental e social. Ainda segundo as informações de Sérgio Buarque de Holanda, D. Pedro II, modelo de nossa intelectualidade oficial, foi mais devoto dos livros do que servidor do Estado. Devemos, entretanto, sublinhar mais uma vez que esse Império, essa nação tão singular, navega não somente pelos mares da história, mas também pelos do imaginário e da evasão, viajante entre espaços criados pelo idioma, pela cor, pelo som ou pelas imagens do romance, da poesia, do cinema, da música e do teatro. Conforme o olhar cultural de Octavio Ianni (1991, p. 46), Qorpo-Santo é uma das várias notas dissonantes naquele século XIX brasileiro, marcado por um “clima” cultural monológico, retrógrado e autoritário. Fazia-se necessário o aparecimento de um Qorpo que reivindicasse com sua obra teatral um pouco de santidade e de liberdade para o corpo astral daquela época e daquele lugar. No seu teatro, ele dá voz e vez a visões de mundo e possibilidades sociais, culturais e estéticas que só se manifestariam e seriam possíveis de ocorrer na literatura brasileira muito tempo mais tarde, no Modernismo brasileiro.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. *Antologia de comédia de costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- ASSIS, José Maria Machado de. *Crítica teatral*. São Paulo: Mérito S. A., 1961.
- AZEVEDO, Artur. *Contos Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bloch, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermentina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail (V. P. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: o Spleen de Paris*. Tradução de Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- CÉSAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- ESPÍRITO SANTO, Denise. *Qorpo Santo: miscelânea curiosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- EULÁLIO, Alexandre; WALDMAN, B.; DANTAS, L. (Orgs.) *Escritos*. Campinas, São Paulo: Ed. Unicamp/ Ed. Unesp, 1992.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- IANNI, Octavio. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- LA BRUYÈRE, Jean de. *Os caracteres ou costumes deste século*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). *Os Cantos de Maldoror*, poesias, cartas (obra completa). Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Brasil em perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1977.
- PRIORE, Mary Del; VENÂNCIO, Renato Pinto. *Livro de ouro da história do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de EniOrlandi. Campinas: Ed. Unicamp, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.

QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 1980.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévsk: prosa-poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Recebido: 20/09/2014

Aceito/01/10/2014