

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



ROSELI BODNAR

**ENTREMEZ: JOGOS DE ESPELHO EM UM LABIRINTO SEM FIM -
A DRAMATURGIA DE ARIANO SUASSUNA, FRANCISCO PEREIRA DA SILVA E
HERMILO BORBA FILHO**

PORTO ALEGRE

2017

ROSELI BODNAR

***ENTREMEZ: JOGOS DE ESPELHO EM UM LABIRINTO SEM FIM -
A DRAMATURGIA DE ARIANO SUASSUNA, FRANCISCO PEREIRA DA SILVA E
HERMILO BORBA FILHO***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Professor Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt

PORTO ALEGRE

2017

Ficha Catalográfica

B668e Bodnar, Roseli

Entremez : jogos de espelho em um labirinto sem fim - a dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho / Roseli Bodnar . – 2017.

367 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt.

1. Entremez. 2. Teatro popular e medieval. 3. Teatro moderno nordestino. I. Hohlfeldt, Antonio Carlos. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aqueles que passam por nós, não vão sós, não nos deixam sós. Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós (Antoine de Saint-Exupéry).

A Deus pela companhia constante em minha vida e durante essa jornada acadêmica.

A minha pequena família: minha mãe, Maria Laura Bodnar, minha irmã, Lúcia Bodnar, e meu sobrinho, Gustavo Bodnar Sass, pelo apoio amoroso e pelo incentivo nas horas difíceis. A Nivaldo M. C. S. Bodnar, meu porto seguro, grande companheiro e incentivador. Amor e gratidão eternos.

De modo especial, ao meu querido orientador, Antonio Carlos Hohlfeldt, por ter me aceitado como orientanda, acompanhando-me nesta longa jornada. Muitas das reflexões desenvolvidas neste trabalho são frutos de orientação e de apontamentos certos feitos pelo mestre. Agradeço-lhe, sobretudo, por tantas e importantes lições sobre teatro e sobre a vida nas suas aulas magistrais no PPG de Letras, as quais são inspiração para minha carreira docente. Pela confiança, paciência e também por disponibilizar sua biblioteca pessoal para essa pesquisa. Pelo vínculo construído ao longo desse período de amizade e de respeito.

A todos os professores do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS: Ana Maria Lisboa de Mello, Antonio Carlos Hohlfeldt, Biagio D'Angelo, Charles Kiefer, Maria Tereza Amodeo, Noelci Fagundes da Rocha (Sissa Jacoby), Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva, Paulo Ricardo Kralik Angelini, Ricardo Araújo Barberena e Ricardo Timm de Souza, pela formação, conhecimento e incentivo à pesquisa.

Aos professores da banca do exame de qualificação Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten e Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco, pela leitura e contribuições. A banca de defesa Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS), Prof. Dr. João Pedro Alcântara Gil (UFRGS), Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo (UFRGS), Prof. Dr. Rafael Eisinger Guimarães (UNISC) pela leitura atenta, pelas observações e contribuições dadas ao trabalho.

Aos colegas da Pós-Graduação pela interlocução teórica e pela partilha da vida e de tantos momentos de alegrias e de conquistas. Em especial, à amiga Márcia Regina Schwertner e aos amigos Daniel M. Pinto e Odi A. R. da Silva, pela linda amizade construída e pelas incursões literárias e teatrais.

As amigas de trabalho e parceiras de pesquisa Karylleila dos Santos Andrade, Sheila de Carvalho Pereira Gonçalves, Raquel Castilho de Sousa e Adriana dos Reis Martins pela convivência calorosa e pelo socorro em momentos decisivos dessa caminhada.

Ao querido Odi Alexander Rocha da Silva, pelas maravilhosas aulas de cultura grega e de cultura latina, e pela parceria na elaboração e apresentação de trabalhos conjuntos em congressos.

À Quênia Regina Matos Santos e Ângela Marisa de Alzeredo pela revisão e formatação do trabalho.

À coordenadora do PPG de Letras, Maria da Glória Corrêa di Fanti, e às secretárias Tatiana de Fátima Carré e Alessandra M. Carvalho, pela alegria, acolhimento, afagos e incentivos.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS pela bolsa de estudos e à Universidade Federal do Tocantins - UFT pelo afastamento para cursar as disciplinas e fazer parte da pesquisa.

A cultura nas mãos dos poderosos constrange mais do que as armas; por isso, a arte e o ensino oficiais são sempre sufocantes.

Plínio Marcos

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto estudar o gênero *entremez* em peças de três autores nordestinos, representativos do teatro moderno brasileiro do século XX. Esse gênero cômico é ligado à festa da corte, marcado pelo uso da música, dança e pantomima. Tem como mote principal o entretenimento e a representação de situações cotidianas, com crítica de costumes, pois por meio do riso o dramaturgo traz reflexão. As peças escolhidas para estudo são: **O homem da vaca e o poder da fortuna** (1958), de Ariano Suassuna; **Lazzaro** (1948), de Francisco Pereira da Silva; **Sobrados e mocambos** (1972), de Hermilo Borba Filho. Minha proposta é estudar as confluências do popular e do medieval nas peças que trazem no seu bojo uma miscelânea de marcas medievais ibéricas com as cores locais nordestinas. A medievalidade está presente em uma via de mão dupla, ou seja, pelos modelos formais adotados em razão da aproximação com o teatro católico medieval ibérico e pela inserção da dramaturgia profana ao flertar com elementos da farsa e da comédia. O popular fica evidenciado na presença de personagens populares, no uso de ditados e de provérbios, na linguagem oral e em temas de acontecimentos contemporâneos, sobretudo por sua relação imbricada com o cordel. Os três autores nordestinos têm como fonte a cultura popular do Nordeste (romanceiro popular e festas populares), e esta tem origem na produção cultural da Idade Média. Assim, o romanceiro popular, as festas populares e suas respectivas fontes temáticas tornam-se pano de fundo das peças estudadas.

Palavras-chave: *Entremez*. Teatro popular e medieval. Teatro moderno nordestino.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour objet le genre intermède (*entremez*) dans des pièces de trois auteurs du Nord-Est du Brésil représentatives du théâtre moderne brésilienne au XXe siècle. Ce genre comique s'inspire des fêtes de la Cour, il se sert de la musique, de la danse et de la pantomime. Son thème principal est le divertissement et la représentation de situations de tous les jours, en critiquant les mœurs, car c'est par le rire que le dramaturge amène la réflexion. Les pièces sur lesquelles nous nous pencherons sont: **O homem da vaca e o poder da fortuna** (1958) d'Ariano Suassuna; **Lazzaro** (1948) de Francisco Pereira da Silva et **Sobrados e mocambos** (1972) d'Hermilo Borba Filho. Je me propose d'étudier la convergence entre le populaire et les pièces médiévales qui portent dans leur sillage une mosaïque de marques ibériques médiévales, empreinte des couleurs locales du Nord-Est. Le médiévalisme se manifeste par deux voies: d'une part, par les modèles formels puisés dans la proximité du théâtre catholique médiéval ibérique et, d'autre part, par l'insertion de la dramaturgie profane flirtant avec des éléments de la farce et de la comédie. Le populaire se révèle dans la présence de personnages populaires, dans l'usage de dictons et de proverbes dans la langue parlée et dans des thèmes d'événements contemporains, et surtout dans sa relation étroite avec le « cordel ». Les trois auteurs du Nord-Est puisent dans la culture populaire de la région (des ballades populaires et des festivals folkloriques), qui provient elle-même de la production culturelle populaire du Moyen Age. Les ballades et les fêtes populaires et leurs sources thématiques respectives deviennent ainsi la toile de fond des pièces étudiées.

Mots-clés: Intermède. *Entremez*. Théâtre populaire et médiéval. Théâtre moderne du Nord-Est du Brésil.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Três dramas interligados	194
Quadro 2 - Fragmentos retomados	195
Quadro 3 - O romance de Clara menina com D. Carlos de Alencar	196
Quadro 4 - Representação de Bumba-meu-boi.....	198
Quadro 5 - Personagens.....	201
Quadro 6 - Aspectos temáticos e composicionais do <i>entremez</i>	207

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ENTREMEZ: DAS ORIGENS AO SÉCULO XX	17
1.1 ARTE TEATRAL: UMA BREVE INCURSÃO HISTÓRICA	17
1.2 ENTREMEZ: SIGNIFICADO E ABRANGÊNCIA DO TERMO	32
1.3 ENTREMEZ: ORIGENS MEDIEVAIS	37
1.4 O GÊNERO ENTREMEZ: UM PERCURSO HISTÓRICO E ESTÉTICO - FRANÇA ...	46
1.5 O GÊNERO ENTREMEZ: UM PERCURSO HISTÓRICO E ESTÉTICO - ESPANHA .	65
1.6 O GÊNERO ENTREMEZ: UM PERCURSO HISTÓRICO E ESTÉTICO - PORTUGAL	83
1.7 ELEMENTOS FESTIVAIS NO ENTREMEZ.....	98
2 ENTREMEZ: O ETERNO RETORNO NA HISTÓRIA DO TEATRO.....	106
2.1 NAVEGAR É PRECISO, VIVER NÃO É PRECISO: A MODA DAS NAUS NAS REPRESENTAÇÕES TEATRAIS	107
2.2 O ENTREMEZ A BORDO DAS NAUS PORTUGUESAS.....	110
2.3 O BRASIL EM CENA: O CONTEXTO DO DESCOBRIMENTO E O TEATRO DE EVANGELIZAÇÃO.....	116
2.4 TENTATIVAS DE CONSTRUÇÃO DE UM <i>TEATRO BRASILEIRO</i> , NOS SÉCULOS XVII E XVIII.....	123
2.5 O TEATRO NO SÉCULO XIX: CENÁRIOS POLÍTICOS VARIADOS E DIVERSIDADE DE GÊNEROS	134
2.6 O PERÍODO ROMÂNTICO: O NASCIMENTO DA COMÉDIA	136
2.7 TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX: O GÊNERO CÔMICO NO TEATRO MODERNO BRASILEIRO ATÉ OS ANOS DE 1950	146
3 O ENTREMEZ NO TEATRO MODERNO NORDESTINO BRASILEIRO: ECOS POPULARES E MEDIEVAIS	171
3.1 ENTRE BIOGRAFIAS E FORTUNAS CRÍTICAS: TRAMAS E FIOS.....	175
3.2 O FIO MAIS LONGEVO E DURADOURO QUE TECE A TRAMA: ARIANO SUASSUNA	176
3.2.1 Entremez: O rico avarento, de Ariano Suassuna	186
3.2.2 Entremez: O homem da vaca e o poder da fortuna, de Ariano Suassuna	192
3.3 OUTRO FIO: FRANCISCO PEREIRA DA SILVA	210

3.3.1 <i>Intermezzo</i>: Lazzaro, de Francisco Pereira Da Silva	218
3.4 OUTRO FIO: HERMILO BORBA FILHO	242
3.4.1 <i>Interlúdio</i>: Sobrados e Mocambos, de Hermilo Borba Filho	253
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	327
REFERÊNCIAS	334
GLOSSÁRIO	349

INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga o gênero *entremez* presente na dramaturgia de três autores nordestinos do século XX, a saber, Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho. O critério para a escolha das peças está relacionado ao fato de que elas, ao mesmo tempo, sejam um *entremez* (ou apresentem traços dele) e contenham características populares e medievais. Para tal, as peças escolhidas foram: **O homem da vaca e o poder da fortuna** (1958), de Ariano Suassuna¹; **Lazzaro** (1948), de Francisco Pereira da Silva²; **Sobrados e mocambos** (1972), de Hermilo Borba Filho³. Os dramaturgos Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho são grandes nomes do teatro no Brasil. São muito conhecidos em termos de público e de crítica, ambos com extensa fortuna crítica e um grande e variado inventário de trabalhos acadêmicos. No entanto, apesar disso, em relação a esses autores, não são encontrados estudos específicos sobre o *entremez*. Junto a eles, insere-se também o nome do dramaturgo Francisco Pereira da Silva, menos conhecido e estudado, deixando uma obra *quase* inédita. Não foram encontrados trabalhos acadêmicos sobre ele. Em vida, o dramaturgo passou despercebido pela crítica, com plateia exígua, em espetáculos que levaram à cena algumas de suas peças.

O *entremez* consiste em um tipo de espetáculo teatral, com peças curtas e cômicas, de origem provençal. Desenvolveu-se principalmente entre os séculos XV e XVII, na Península Ibérica. Em sua origem (século XIV), era um breve divertimento ou apresentação cênica, encenado entre os pratos servidos durante uma festa ou banquete. No século XV, passou a constituir-se de apresentações burlescas, compostas por canto, dança e pantomima. Era apresentado durante os atos de uma peça mais longa, ainda com texto bem rudimentar, em verso ou prosa. Mais tarde, no século XVI, ganhou autonomia, tornando-se um espetáculo breve e variado, derivado e enlaçado nas formas da comédia. Em Portugal, o *entremez* foi além do século XVII, reinando, quase absoluto, ainda durante o século XVIII, considerado o *século do cordel* em terras lusitanas. Como peça autônoma, uniu-se ao cordel⁴. Escrito em

¹ Ariano Vilar Suassuna nasceu em Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, em 16 de junho de 1927, e faleceu em Recife, no dia 23 de julho de 2014.

² Francisco Pereira da Silva nasceu em Campo Maior, Piauí, em 1918, e faleceu em 08 de abril de 1985, no Rio de Janeiro.

³ Hermilo Borba Filho nasceu em Palmares - PE, em 08 de julho de 1917, e faleceu em Recife, em 02 de julho de 1976.

⁴ O cordel é uma narrativa na forma de livreto que floresceu no século XVI, época de relações estreitas entre Espanha e Portugal, pois entre 1580 e 1640, Portugal fez parte da Espanha. As composições eram manuscritas, outras impressas, conhecidas como *pieglos sueltos*, na Espanha, e como *folhas volantes*, em Portugal.

verso ou prosa, possui, em geral, de 10 a 16 páginas, de apenas um ato, poucas cenas e poucas personagens, invariavelmente, de gênero cômico.

Dos autores estudados, cada um faz uso de termo específico⁵ para designar o *entremez*, fazendo dele um uso estético específico, em projeto mais amplo, que é o conjunto da obra. De fato, como se confirma ao longo desse trabalho, as diferenças terminológicas, de acordo com alguns dicionaristas e teóricos, em última instância, referem-se ao mesmo gênero com pequenas variações de nomes, de estilo e objetivos, em um determinado texto teatral, conforme o período do movimento estético e o país em que foram utilizados.

O objeto da pesquisa e seus desdobramentos estão intimamente vinculados à minha experiência e prática docente. O interesse por essa pesquisa relaciona-se ao meu lugar de atuação profissional na graduação no Curso de Licenciatura em Teatro, na Universidade Federal do Tocantins (UFT), em Palmas (TO). A escolha em trabalhar com o gênero cômico *entremez*⁶ se justificou por duas razões específicas, mas complementares. Primeiro, a escassez de produção bibliográfica sobre o tema, tanto em idiomas como francês e espanhol, como em português (Portugal e Brasil). Segundo, pela contribuição desse gênero cômico para o teatro brasileiro, pois ele aparece desde as naus embarcadas a caminho do Brasil; depois, em solo brasileiro, no teatro dos jesuítas; pode ser visto, no teatro romântico (Martins Pena), marcadamente na comédia de costumes e, finalmente, no teatro moderno, na revista, na comédia e na farsa.

O estudo deste gênero teatral permitiu uma melhor compreensão do riso e, conseqüentemente, do cômico. Os temas e a linguagem utilizados pelos *entremezes* remetem à oralidade e ao cotidiano, com seu realismo mundano e profano. Talvez a isso se deva o grande sucesso e a aceitação, por parte do público, inclusive da aristocracia e do clero.

Usou-se o *labirinto* como metáfora, pois são caminhos circulares e infinitos para se chegar ao *entremez*, cabendo tomar decisões e escolher caminhos. Normalmente, o labirinto é representado como um emaranhado de caminhos, pensado justamente para confundir aquele que busca a saída. Como no mito de Teseu, em que Ariadne lhe presenteou com um novelo de linha para que marcasse sua trajetória e para que encontrasse o caminho de volta, depois de

⁵ Ariano Suassuna nomeia como *entremez* e o utiliza como peça autônoma. Francisco Pereira da Silva denomina de *intermezzo* e o utiliza como parte composicional e como estratégia para inserir um ator narrador na peça. Hermilo Borba Filho designa como *interlúdio* e o emprega como parte composicional, com o objetivo de quebrar a sequência ou fragmentar os quadros da peça.

⁶ Nesta pesquisa, usa-se o termo *entremez* como correspondente a *interlúdio* e a *intermezzo*, pois com pequenas variações entre dicionaristas e pesquisadores, os termos são sinônimos ou correspondentes. O que muda, neste caso, é a nomenclatura e a aplicabilidade que cada artista concebe em sua obra, seja ele musicista ou dramaturgo.

matar o Minotauro, nesta pesquisa também houve um fio condutor: o *entremez*. Ele foi o guia, por labirintos infinitos, por meio do qual se encontrou a saída.

Ao eleger o *entremez* como objeto de estudo, objetivou-se construir, inicialmente, um percurso do *entremez* na história do teatro ibérico para, posteriormente, fazer conexões com o teatro moderno brasileiro.

Diante disso, propôs-se um problema para a pesquisa: Há a presença do gênero *entremez* na dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho? Para responder a essa questão foi estudado o *entremez* à luz do período histórico medieval e de suas representações teatrais populares para, então, analisar seus ecos no teatro moderno nordestino brasileiro. Pressupôs-se que a produção teatral dos autores estudados é constituída pelo popular e o medieval. Partindo desta premissa, as produções teatrais dos autores foram pensadas como uma prática social dotada de significados, construída em diálogo com determinada época, sendo possível fazer dois movimentos. Primeiro, um movimento de resgate do processo intertextual de fontes e de gêneros do período medieval. Após, fez-se uma atualização ou releitura do formato do *entremez* no teatro do século XX.

A história e a cultura vêm sendo escritas sob a forma de diversos gêneros e por muitas mãos, inclusive pelo olhar da arte. Por isso, para realizar uma investigação do texto teatral, pode ser frutífero estabelecer algumas conexões entre a obra, o espaço e o momento histórico em que foi produzida (HAUSER, 1972, p. 7 – 8). Sobretudo, lançar um olhar para o projeto estético do dramaturgo e para a recepção da obra pela crítica especializada, seja ela de críticos literários ou teatrais ou, ainda, de historiadores da arte.

Foram encontradas algumas valiosas contribuições teóricas para se estudar o *entremez*, como **Itinerário del entremés**: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, de Eugenio Asensio; **Entremez sobre o entremez**, de José Oliveira Barata; **O primitivo teatro português e Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)**, ambos de Luiz Francisco Rebello; **O declínio da Idade Média**, de Johan Huizinga⁷, entre outros. De fato, o *entremez* tem recebido menos fortuna crítica do que, de fato, merece. Com efeito, conhece-se pouco, no contexto brasileiro, sobre esse gênero, que abarca um vasto arcabouço cultural.

O teatro brasileiro foi fortemente influenciado pelo teatro europeu, em especial, pelo teatro português. Assim, o *entremez* se fez presente, desde as naus a caminho do que viria a

⁷ As obras **O declínio da Idade Média** (1990) e **O outono da Idade Média**: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos países baixos (2010), de Johan Huizinga, são em tese a mesma obra (o mesmo conteúdo escrito), apenas em edições diferentes e com acréscimos. Sobretudo, porque a segunda obra citada é acrescida de ilustrações e contém uma entrevista com Jacques Le Goff. Todas as obras serão oportunamente referenciadas.

ser chamado de Brasil, até o século XX, com maior ou menor destaque em cada período. A investigação sobre manifestações teatrais em naus portuguesas a caminho do Brasil e, depois, já em solo brasileiro, desde o século XVI, pautou-se em **Teatro a bordo de naus portuguesas**, nos séculos XV, XVII e XVIII; **O Auto de Santiago de Afonso Álvares** (Bahia, 1554); **As preciosas redicolas: *entremez* representado a bordo da Nau Santa Ana-Carmo-S. Jorge**, em 1771, obras de Carlos Francisco Moura. E a presença do *entremez* no contexto histórico brasileiro foi examinada em **História concisa do teatro brasileiro**, de Décio Almeida Prado; **História do teatro brasileiro**, de João Roberto Faria; **O teatro no Brasil**, de José Galante de Sousa; **O teatro no Brasil: da colônia à regência**, de Lothar Hessel e Georges Raeders; **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**, de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha; **Panorama do teatro brasileiro**, de Sábato Magaldi.

Para se estudar as confluências do popular e do medieval, foram consultadas obras como **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais, de Mikhail Bakhtin; **O declínio da Idade Média**, de Johan Huizinga; **História social da literatura e da arte**, de Arnold Hauser; **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna, de Ligia Vassalo. A herança medieval, em graus variados, dependendo do local geográfico, perdurou em diversos dramaturgos, em especial, os renascentistas, podendo ainda ser observada em obras e autores do século XX, como é o caso do Nordeste do Brasil.

Neste viés, as obras teóricas sobre o *entremez*, o teatro a bordo das naus e a Idade Média foram a base das reflexões desenvolvidas na tese. Para construir esse olhar, fez-se necessário um entrecruzamento entre o cultural, o social, o político, o histórico e o estético. Ao estudar o conjunto de uma época, por diversos pontos de vista, percebe-se que as várias manifestações de um determinado período, ou momento histórico, podem ser tidas como inseparáveis dos elos do passado e de nuances que projetam o que poderá tornar-se futuro.

Face ao exposto, este trabalho versou sobre as seguintes questões norteadoras: O que é o *entremez* e qual a sua origem? Como o *entremez* aparece na história do teatro ibérico? De que forma o *entremez* se relaciona, se mescla ou se transmuta em outros gêneros cômicos? Como o *entremez* chegou ao Brasil? Como o *entremez* é abordado no século XX, pelos dramaturgos nordestinos? O que se entende por teatro popular e medieval? Quais as fontes, as características e/ou elementos populares e medievais utilizados pelos dramaturgos? Tais questões norteadoras foram de suma importância para comprovar a seguinte hipótese: a leitura

da dramaturgia dos três escritores denota a permanência do teatro popular e medieval⁸, com transposições e adaptações, pois são criações teatrais do século XX construídas a partir de elementos remanescentes da cultura medieval na sociedade nordestina⁹.

O objetivo geral foi estudar a presença do gênero *entremez* e as confluências do popular e do medieval na dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho. A partir disso, foi possível identificar ecos ou diálogos em temas, matrizes textuais e estruturas formais, o que se detecta em suas escritas dramáticas, as quais apresentam: a) o uso do gênero cômico *entremez*; b) o âmbito sertanejo nordestino, que guarda marcas medievais em seu contexto social, com valores arcaicos e dicotomizados, em especial pela visão cristã do mundo; c) as fontes populares e eruditas, com intenso diálogo com a cultura popular e o cordel, em que o texto teatral se une aos autos e folguedos populares.

A pesquisa de tese foi pertinente para a área de concentração de Teoria da Literatura e para a Linha de Pesquisa em Teorias Críticas da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-PUCRS). O tipo e a modalidade da pesquisa foram teóricos. Em relação aos procedimentos, foi uma pesquisa de fonte bibliográfica de estudos da crítica teatral e literária. Pretendeu-se, como resultado final da pesquisa, responder à problematização e comprovar as hipóteses iniciais, já citadas. O *corpus* de análise arrolou peças de teatro, mais precisamente *entremezes*. Os textos dramáticos foram selecionados conforme a pertinência do tema e, ainda, por estarem de acordo com os objetivos, a hipótese e a metodologia proposta. Foram seguidos os seguintes passos na pesquisa: (a) Análise do *corpus* dramático - Leitura e análise das obras completas dos três dramaturgos estudados. (b) Revisão da literatura do objeto de estudo: *entremez* - Levantamento e leitura de livros teóricos, artigos, dissertações e teses sobre o tema estudado para a redação da tese. As referências bibliográficas perpassam tanto a estrutura teórica como as análises críticas. (c) Produção do Glossário - A revisão bibliográfica abrangeu palavras, termos técnicos e/ou científicos, conceitos-chave e seus desdobramentos, concernentes ao objeto de pesquisa e relevantes por seus aspectos etimológicos, históricos e estéticos, os quais foram reunidos em um Glossário.

A finalidade da pesquisa buscou a formação individual, como supracitado com ressonância na docência e na pesquisa acadêmica. Quanto à natureza, tratou-se de um trabalho

⁸ O teatro popular é de denominação controvertida. Nesta pesquisa, será usado o mesmo olhar e concepção de Ligia Vassalo, que diz: “(...) tanto o teatro litúrgico medieval quanto o profano são populares, seja porque buscam educar o povo, seja porque exprimem seu ponto de vista” (VASSALO, 1993, p. 121).

⁹ As características da realidade social e cultural nordestina possuem raízes herdadas da cultura portuguesa, ainda implantadas no início da colonização, ficando *congelada* no Nordeste brasileiro, entre outras causas, pelo isolamento e duração do sistema sócio-político-econômico.

com certa originalidade, que contribuirá com os estudos de história e teorias críticas do teatro, acionando saberes das áreas de Dramaturgia e de Literatura.

Este trabalho organizou-se em três capítulos, encadeados tematicamente, em uma gradação temporal histórica, tendo como fio condutor ou amálgama o *entremez*. No primeiro capítulo, apresenta-se, inicialmente, o *entremez*, com a conceituação e o desenvolvimento desta forma teatral. Faz-se um percurso pela história do *entremez* na França, na Espanha e em Portugal, sempre rastreando o aparecimento/desaparecimento desse gênero cômico.

No segundo capítulo, esboça-se um panorama teórico-crítico sobre a presença do *entremez* nas naus portuguesas que se deslocaram para o Brasil. Em seguida, aborda-se seu uso pedagógico pelo teatro jesuítico e sua inter-relação com a comédia de costumes, até sua chegada ao moderno teatro brasileiro.

No terceiro capítulo, para estudar o teatro moderno brasileiro, foi necessário contextualizar os dramaturgos e suas obras, para melhor compreender suas opções estéticas e político-sociais, em contexto histórico determinado pelo estudo que abarca o período delimitado entre 1948 e 1972. Para tal, desenvolveu-se uma revisão crítica do conjunto da obra de cada um dos autores e dos seus projetos estéticos.

No anexo desse trabalho, encontra-se um Glossário¹⁰, especialmente destinado a explicar palavras de significação obscura, termos técnicos e/ou científicos, tornando, dessa forma, a leitura mais prazerosa e acessível. Destarte, nesta pesquisa, o glossário tem o intuito de servir como fonte rápida de pesquisa e de retomada de conceitos, de termos técnicos, de palavras e seus respectivos significados.

¹⁰ Importante esclarecer que, na nomenclatura escolhida, Glossário, toma-se por base o Dicionário Aurélio *online*, versão 2014, considerado por especialistas como um *thesaurus* da língua, ou seja, uma obra o mais completa possível, em termos quantitativos, em sua nomenclatura, pois procura registrar todo e qualquer tipo de unidade lexical existente na língua, em toda a sua generalidade e particularidade. Abaixo o que o **Aurélio online** registra sobre o que vem a ser um glossário: Glossário [Do lat. glossariu.] Substantivo masculino. 1. Vocabulário ou livro em que se explicam palavras de significação obscura; elucidário. 2. Dicionário de termos técnicos, científicos, poéticos, etc. 3. Vocabulário que figura como apêndice a uma obra, principalmente para elucidação de palavras e expressões regionais ou pouco usadas: os volumes de contos regionais de Valdomiro Silveira trazem utilíssimos glossários. 4. Léxico de um autor, que figura, em geral, como apêndice a uma edição crítica: o glossário de Gil Vicente.

1 ENTREMEZ: DAS ORIGENS AO SÉCULO XX

O teatro¹¹ surgiu nas sociedades primitivas enquanto cerimônia mítico-ritual, com o uso de magia e de símbolos próprios do ritual mágico, que se destinava a prestar culto aos deuses e assim alcançar favor em colheitas, êxito nas grandes guerras e caçadas, desta forma vinculando-se aos primórdios da religião¹². Carlinda Fragale Pate Nuñez destaca que “(...) o teatro sempre esteve presente no contexto das representações religiosas das mais antigas civilizações, quer ocidentais, quer orientais” (NUÑEZ, 1994, p.17). Assim, as origens dramáticas estão fortemente vinculadas à religião, à crença e aos ritos mágicos, uma vez que a religião antiga ou primitiva consistia em um culto público, sendo inatos a ela, a festa e o festival.

1.1 ARTE TEATRAL: UMA BREVE INCURSÃO HISTÓRICA

O teatro não é uma invenção grega que teria se espalhado para o resto do mundo, como muitos apontam. Ao contrário, é uma manifestação artística cujas expressões seminais são encontradas na origem cultural de muitos povos anteriores aos helenos. Antes de a forma grega ser considerada o berço do teatro, já havia manifestações dessa arte nas civilizações egípcia, chinesa ou indiana. A esse respeito, Nuñez (1994, p. 17) aponta que, “na Índia, desde o século XVI a.C., atribuíam-se a paternidade do teatro litúrgico a Brama. O budismo instituiu, na China antiga, um verdadeiro teatro religioso. O Egito realizava um teatro cujos temas centrais eram a ressurreição de Osíris e a morte de Hórus”. Ainda Nuñez (1994, p.17), citando a pré-história do teatro, ressalta que, “nos tempos pré-helênicos, os cretenses já celebravam seus mitos em teatros, dos quais as escavações de Knossos dão testemunho, remontando ao século XIX a. C.”.

O mote dessas manifestações teatrais, com características rituais¹³, era exaltar diversas divindades mitológicas, sendo mais comuns, na descrição dos primórdios da arte teatral, a exaltação a divindades da mitologia egípcia, como Hórus, Osíris e Ísis. Através do Egito, o teatro alcançou à Grécia, marcando o nascimento do que hoje se conhece como teatro

¹¹ O termo deriva da forma grega *theatron*, lugar onde se vê; *theatron* deriva da junção morfológica do verbo *theomai*, ver (e/ou *assistir a*) e do substantivo *théa*, visão, no sentido de panorama. Do grego, o termo *theatron* passou para o latim e do latim se espalhou para outras línguas, por exemplo, como o português.

¹² BATY, Gaston; CHAVANCE, René (1992), em **El arte teatral**, investigam o teatro como expressão cultural de muitos povos orientais e ocidentais.

¹³ BAKHTIN, Mikhail (2008), em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, faz um estudo sobre o “riso ritual” no folclore dos povos primitivos.

ocidental, nos primórdios do século VII a.C., tendo como nascedouro as festas ou cultos ao deus Dioniso (gregos) ou Baco (romanos).

Para realizar-se como espetáculo, esse teatro precisava de um espaço arquitetônico adequado, ao ar livre, que aproveitasse as horas de iluminação e que recebesse seu público. Nuñez (1994, p. 23) explica que “a construção do teatro grego geralmente se integrava ao complexo de edificações onde se situavam os templos e os estádios esportivos, aproveitando a encosta de colinas, para que se garantisse o efeito acústico”.

Nuñez (1994, p. 25-26) apresenta um esquema para explicar as atribuições dos atores e do coro para a cena. Para os atores: máscara, dialeto ático, recitação, ideal aristocrático, personagens lendárias, linguagem prosaica (elocução); e para o coro: disfarce, dialeto dórico, canto, consenso popular, tipos comuns, encarnando personagens geralmente coletivas, linguagem poética. Explica, ainda, que se distinguiam os atores dos coreutas, entre outros traços, pelo uso da máscara. A máscara era um símbolo teatral, usada para caracterizar, com sua presença, os atores, e com sua ausência, o coro. Elas eram usadas com a função de esconder o homem e também para impor um aspecto inorgânico ao rosto orgânico. A máscara, com a expressão de dor/tristeza era utilizada nas representações trágicas, enquanto a que apresentava um sorriso, era usada nas comédias. Este recurso visual servia principalmente para orientar sobre a natureza do espetáculo, ou seja, a tragédia com tom sério, e a comédia, com seus temas complacentes e burlescos.

O teatro nasce de rituais religiosos profanos e ligado a um vasto repertório de mitos. Os mitos consistem nas lendas, “(...), isto é, narrativas maravilhosas (...). A maior parte das vezes as lendas, porque fazem intervir forças ou seres considerados superiores aos humanos, pertencem ao domínio da religião” (GRIMAL, s/d, p. 17). O seu vínculo com o contexto religioso conferia, acima de tudo, realidade a essas narrativas:

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma *história verdadeira* porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico¹⁴ é *verdadeiro* porque a existência do Mundo está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente *verdadeiro* porque é provado pela mortalidade do homem e assim por diante (ELIADE, 1989, p. 12, grifos do autor).

O fato de as narrativas míticas serem consideradas como verdadeiras não surpreende, uma vez que tinham como meta principal a educação do ser humano pelo exemplo dos antepassados, cuja ascendência era tida como vinculada aos deuses. Neste sentido, fica bastante claro que a função do mito era “(...) revelar os *modelos exemplares* de todos os ritos

¹⁴ Isto é, da origem do mundo.

e atividades humanas significativas” (ELIADE, 1989, p. 13, grifo meu). Por *modelos exemplares*, entende-se, sobretudo, os exemplos de caráter e de conduta transmitidos ao longo das gerações, valores estes que tinham a religião por veículo e sustentáculo.

Teriam sido de fato os personagens míticos seres históricos? Ou estes personagens e suas ações seriam criação do imaginário coletivo? Muito se tem discutido a respeito do tema. Uma vez que os objetivos do presente trabalho não contemplam uma descrição aprofundada sobre a natureza histórica do mito, não se abordará a questão. De todo modo, há certo consenso no sentido de que os mitos carreguem consigo um fundamento básico trazido do momento de sua formação, o que permite pensar que o ponto de partida das lendas teriam sido fatos reais¹⁵.

Na Grécia homérica, os *aedos* (recitadores), embora não houvessem testemunhado os eventos abordados nas narrativas míticas, recitavam suas narrativas, acreditando na veracidade das mesmas, sendo recebidas como reais, o que era proporcionado principalmente pelo contexto social do momento.

Uma vez que os mitos, na Grécia antiga, eram formados por um conjunto de histórias que se pretendiam como reais, não há problema algum no fato de tais histórias serem contadas/repetidas, mesmo por quem não tenha assistido de fato, às ações por eles abordadas:

Como tornar plausível a veracidade de um canto de que o poeta não foi testemunha ocular? Ao contrário do que se dá na idade da razão, na cultura mítica *os ouvidos são testemunhas mais verdadeiras do que os olhos*. O mito se sustenta na veracidade da palavra. A palavra inspiradora das musas, da tradição, do passado é mais verdadeira do que uma possível observação do poeta (SCHÜLER, 1972, p. 21, grifos meus).

O mito, trazido ao poeta pela inspiração das musas, é, pois, o amparo da tradição para que esta possa reafirmar-se e perpetuar-se. Entretanto, já a partir do século VII a.C., as narrativas míticas começaram a ser contestadas pelos primeiros filósofos, os pré-socráticos, que “(...) inauguram um novo modo de reflexão concernente à natureza que tomam por objeto de uma investigação sistemática (...)” (VERNANT, 1986, p. 73). As iniciativas destes filósofos promovem a queda do pensamento mítico enquanto explicação única para o mundo e seus fenômenos. É neste estado de coisas que surgem as peças trágicas.

Em seu sentido primordial, a tragédia consistia em um evento em honra do deus Dioniso, no qual havia um concurso de recitações (*odes*) de caráter satírico, nos quais os

¹⁵ “Não há, podemos afirmar, nenhum mito que seja pura fantasia destituída de fundamento. Os que assim hoje se nos apresentam não foram exceções; são, apenas, mitos cujo sentido íntimo ainda não conseguimos penetrar ou que ainda não logramos compreender” (SPALDING, 2004, p. 14). Ver também: VERNANT, Jean-Pierre (1986); ELIADE, Mircea (1957); GRIMAL, Pierre (s/d).

participantes do coro “(...) arranjavam os cabelos de modo a imitarem a figura dos bodes (*trágoi*)” (SOUZA, 1966, p. 39). Da mistura de duas palavras, *tragos* (bode) e *ode*, (canto, recitação), provém a origem do termo *tragédia*, uma modalidade teatral, a qual, segundo Aristóteles (POÉTICA, 1449), era uma arte “(...) nascida dos solistas do ditirambo¹⁶ (...), pouco a pouco foi evoluindo à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava”.

A partir de seu elemento primordial, a face satírica evoluiu para a tragédia tal qual a conhecemos hoje: a dramatização de elementos retirados da mitologia grega, e que enfatiza determinados aspectos da conduta dos heróis, permitindo uma reflexão sobre o caráter de suas ações. De fato, Aristóteles menciona que

(...) a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo essas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações assim determinadas, tem origem a boa ou má fortuna dos homens (POÉTICA, 1449b - 1450a).

Basicamente, a tragédia reexamina a figura dos heróis míticos, não raro expondo as suas fragilidades. O reexame do caráter do herói constitui uma *atualização do mito* (SCHELL, 1999, p. 109). Ou seja, o mito é relido e reinterpretado à luz das concepções sociais, históricas e culturais do momento em que a reinterpretação ocorre. Qualquer que seja a *nova* interpretação a ser dada, o mito é o elemento fundamental de que o poeta trágico se vale para a expressão de sua visão da existência humana:

Por trás de todos os heróis que, lutando, livram os países de grandes desgraças ou sucumbem heroicamente a forças superiores, (...) se encontra afinal o que determina todo nosso ser: o perigo e a afirmação da existência humana. E quando vemos que nisso se trata sempre da existência humana, que não há compromisso nem fuga diante das forças inimigas, e da vontade indomável em nosso próprio peito, com isso já temos determinado de antemão um dos traços essenciais da humanidade trágica, que, em igual medida pertence também às figuras do mito helênico (LESKY, 1996, p. 80).

Neste sentido, o que ocorre na tragédia é basicamente uma humanização do herói. O mito fornece o arquétipo, isto é, a descrição conhecida das ações do herói, de suas experiências. Entretanto, na tragédia, ele é afastado das ações, das experiências pelas quais ele é conhecido, para configurar-se em outra esfera: a existência humana com todos os seus dilemas, indecisões e fraquezas. O herói trágico não se destaca pelo vínculo com os deuses,

¹⁶ O ditirambo consistia primordialmente em um canto endereçado a Dioniso, exaltando os prazeres da mesa. Era executado em geral com o acompanhamento de dança e música de flauta. Para maiores detalhes, ver MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**, 2004, p. 157. Esta é uma ideia bastante geral da origem da tragédia. Entretanto, o tema está longe de ter consenso, considerando-se as várias peculiaridades que o tornam bastante complexo, as quais não se aborda aqui, uma vez que fogem aos objetivos do estudo. Para um panorama abrangente dessa problemática, ver LESKY, Albin. **A tragédia grega**, 1996, p. 65.

mas pela atitude diante do inevitável. Distante da perfeição mítica, o herói está à mercê da falibilidade humana e sua conduta diante desta falibilidade o identifica com o homem comum face às questões complexas da existência, tais como religião, moral ou ética, dentre outras. Neste sentido, a expressão de características humanas, tais como falhas de caráter, maldade ou insegurança, aproxima o herói do homem comum que assiste à peça. É justamente tal aproximação que proporciona a compaixão do espectador, na medida em que este se projeta para o palco e vive a experiência do personagem trágico, purgando o dilema e desgraça vividos pelo herói, fenômeno que Aristóteles chama de *catarse*, termo grego para *purificação*¹⁷.

A expressão trágica se configura mediante a percepção de elementos trágicos no ser humano. Tais elementos se manifestam mediante várias perspectivas, todas elas ligadas à própria imperfeição humana. Já que o homem não está acima de suas próprias limitações, ele está sujeito ao que tais limitações possam causar em sua vida:

Como explicar a dimensão trágica da realidade humana? Deve haver algo no homem que possibilite a vivência trágica. Poderíamos chamar de finitude, de contingência, de imperfeição ou ainda de limitação o elemento possibilitador do trágico. (...) Portanto, se o homem é um dos supostos fundamentais do trágico, outro suposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem (BORNHEIM, 1965, p. 94-97).

O trágico se abastece das circunstâncias ligadas ao existir do homem. O mito mascara a realidade humana quando apresenta o homem com qualidades que se confundem com as dos deuses. A tragédia lança o homem nas circunstâncias da mera vida, nos desafios da realidade nos quais o indivíduo é obrigado a ser como de fato é, sujeito a erros e falhas de caráter. Nota-se, na evolução da tragédia, um amadurecimento progressivo, não apenas da arte dramática em si, mas principalmente do próprio ser humano no constante devir de suas reflexões sobre o mundo e seu papel nele. De acordo com Lesky (1996, p. 74), “o homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase é diferente do que era no mundo cotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática (...)”.

A tragédia, em linhas gerais, constitui, pois, uma transformação do mito. Percebe-se que os tragediógrafos fornecem aos espectadores de suas peças um mito com novos sentidos, novos símbolos, novas perspectivas. Entretanto, a atualização do mito só faz reafirmar a importância do próprio mito, não apenas para a tragédia, mas para a cultura em si.

¹⁷ “É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão (...), *imitação que se efetua* não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação, dessas emoções” (POÉTICA, 1449b).

A tragédia era a modalidade que abordava o ser humano de modo solene, não raro trazendo à tona os erros e as paixões negativas do homem. Em geral, constitui o que Aristóteles chamou de “imitação de uma ação de caráter elevado (...)” (ARISTÓTELES, VI, 1449b), ou seja, imitação de pessoas de origem aristocrática:

Tragédia e comédia, assimilando do contexto em que foram geradas a vocação institucional, representam parte de um sistema de justiça popular, sistema de tribunais, em que a *cidade* se autocriticava e se julgava. Os cidadãos regulamentavam aquilo que antes era objeto de concurso entre as famílias nobres, o que testemunha uma mudança no sistema de arbítrio, em relação ao sistema antes vigente, e é efetiva e eficazmente absorvido pelos concursos dramáticos. Primeiramente a tragédia, depois a comédia, o teatro grego é contemporâneo da *cidade* e do seu sistema legal. A tragédia fala de si mesma e dos problemas legais com que se depara. A *cidade* coloca-se no palco e representa a si mesma, donde se explicam as reações do público, sua violência e mesmo sua recusa em ouvir uma tragédia que toque muito perto aos espectadores (...) A tragédia coloca os problemas da lei e a questão do que seja a justiça. Legislando-se e testando o aparato legal da *pólis*, a tragédia presta seu serviço a ela, fazendo-se laboratório de ensaio e espelho onde a *cidade* se vê e pode se questionar, dentro da maior legitimidade. Trata-se ainda de uma invenção do ponto de vista estético, já que inaugura um gênero a partir de pressupostos muito diferenciados em relação aos consagrados gêneros épico e lírico e com características absolutamente novas (NUÑEZ, 1994, p. 22).

Para este trabalho, interessa, especialmente as questões relativas à comédia, pois, com base nos estudos realizados, pode-se dizer que se trata do primeiro momento em que o espetáculo teatral incide um olhar cômico sobre a vida e sobre o ser humano.

Lamentavelmente, a **Poética**, de Aristóteles, a primeira obra de crítica literária do Ocidente, pouco nos revela sobre a comédia. Os momentos em que o filósofo faz referência a ela, o faz sempre em contraposição à tragédia, pois a esta dedica considerável parte do livro¹⁸. Entretanto, o pouco que consta já é suficiente para termos uma ideia da significação da comédia no tempo em que o livro foi escrito. Dentre as informações que o Estagirita nos lega, uma nos interessa de modo especial. Afirma ele:

A comédia é (...) imitação de homens inferiores; não todavia quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àqueles da parte do torpe que é o ridículo; o ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente, que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor (ARISTÓTELES, V, 1449b).

Desperta interesse a expressão “imitação de homens inferiores”. Trata-se de uma tradução não muito feliz no sentido de que distorce a compreensão adequada do que significava, de fato, a comédia. Com efeito, o texto grego fala em *mímesis faulóteron*, o que

¹⁸ Sabe-se hoje que a **Poética** é uma obra inacabada. Aventa-se, inclusive, a possibilidade de que haveria uma sequência ou segunda obra. É o que se deduz da afirmativa de Aristóteles, que insinua tratar a comédia de modo mais específico em outro momento: “da imitação em hexâmetro e da comédia, *trataremos* depois” (ARISTÓTELES, VI, 1449b).

significa, mais exatamente, “imitação daqueles que são de *posição social inferior*”¹⁹. Com essa expressão, Aristóteles diferencia as personagens cômicas dos heróis trágicos (homéricos), que pertenciam à aristocracia. De fato, não há registro de comédias que satirizassem heróis homéricos, o que permite pensar a possibilidade de ter havido uma espécie de protocolo demarcando o que deveria ou não ser motivo de riso.

Neste sentido, Aristóteles define a comédia como um espetáculo em que se encena a vida de personagens cujo traço psicológico/comportamental se identifica com as pessoas do escalão mais baixo da sociedade, isto é, os que pertencem ao segmento social que hoje conhecemos pelo designativo de *popular*. Por outro lado, chama a atenção, também, a menção ao ridículo (em grego, *guelôion*). Neste viés, é lícito pensar que o ridículo, na comédia grega, constituía um dos instrumentos de expressão da vida sob uma perspectiva caricatural. Mais ainda, o risível, conforme se infere das observações do pensador, identifica-se mais com o elemento popular, o que torna lícito constatar que a forma humorística foi o caminho que o segmento popular encontrou para expressar sua dinâmica de vida, seus problemas e seu imaginário. Não surpreende que Aristóteles considere tal expressão como *torpeza* (*aiskhrós*: mais especificamente, *vergonhoso*) ou *vício* (*kakía*, no sentido de *coisas feias*), ou mesmo como algo *inferior*, pois cumpre lembrar que o estudioso está contemplando a comédia pela perspectiva do ambiente aristocrático, ao qual pertencia.

As iniciativas gregas marcam a gênese da história do teatro europeu e, ainda, o nascimento de uma expressão artística de cunho popular que será retomada, com algumas diferenças, pelo teatro medieval, com seu teatro popular de origem religioso e profano²⁰. Em outras palavras, a partir da comédia grega, identifica-se uma associação sutil da comicidade com o elemento popular e a ressonância dessa associação pode ser verificada ao longo dos séculos, chegando até os dias atuais.

Assim como a tragédia, a comédia também se origina no culto dionisíaco, como já foi dito, especificamente das festividades, de ressurreição e de celebração da fertilidade. O trágico abordava a dignidade e o cômico versava a fraqueza humana. Esses gêneros são, por assim dizer, a raiz a partir da qual se identifica uma tendência histórica do teatro em vincular-se, em alguns momentos, mais acentuadamente ao povo e ao popular, e em outros, tornar-se menos popularesco.

¹⁹ Para a interpretação da referida expressão, e de outros termos em grego antigo, agradeço a colaboração do colega helenista Odi Alexander Rocha da Silva.

²⁰ O teatro profano tem sua origem nas festas populares religiosas da antiguidade. Posteriormente, é replicado nas paradas dos histriões, declamação dos jograis, dramas litúrgicos, autos dos bobos e saltimbancos.

No período anterior a Aristófanes, grande representante da comédia, os espetáculos eram marcados por suas origens populares e coletivas, sem as marcas da individualidade. Os espetáculos continham uma obscenidade grosseira e grande libertinagem. Por exemplo, o *komos* era um desfile (ou procissão) grego que integrava farsantes dóricos, em que homens e mulheres (representadas por homens) usavam barrigas enormes e grandes traseiros, gerando comicidade. A comédia seria, portanto, *o canto do kómos*, ato burlesco, mas ainda assim, religioso.

Nas palavras de Ivo C. Bender (1996, p. 18-19), “o riso coletivo confere, ao gênero, a qualidade da celebração ruidosa em que a alegria e a convivência feliz são as marcas distintivas”. Acrescenta ainda que a comédia se expressa pelo riso e em termos de encenação o espetáculo sofre modificações por meio de ações físicas, nuances de interpretação ou mesmo de intromissões no texto.

A comédia grega se subdivide em fases: *a comédia antiga* (também chamada de comédia velha), *a comédia média* e *a comédia nova*. Sábato Magaldi (1963, p. 58-59) destaca que “(...) não são comuns os exemplos de cotidianidade na comédia aristofanesca. Já em Menandro, o homem deixa de aparecer como figura pública para apresentar-se na sua natureza privada”. Assim, uma grande diferença entre a comédia antiga e a comédia nova é o olhar lançado sobre o homem, respectivamente, pois a primeira traz uma abordagem do homem na esfera pública, e a segunda, na esfera privada.

As peças de Aristófanes apresentam certo saudosismo das ideias sofistas, pois o dramaturgo era um adepto da aristocracia. Suas peças circulam em torno da preocupação do cidadão para com a *polis*, tanto do ponto de vista político, como da vida intelectual e da consciência moral. É um dramaturgo de difícil tradução, por trabalhar com a composição de palavras, trocadilhos, jogos verbais e linguísticos. O comediógrafo escreveu por volta de 44 peças, das quais apenas 11 perduraram. Com relação à forma, Vilma Arêas diz que Aristófanes não fugiu do esquema geral da comédia, ao ressaltar:

Introduzindo-se num teatro dominado pela tragédia, a comédia antiga retomou daquela dualidade constituída pelo coro e pelos atores, assim como a espécie de espetáculo misto, ao mesmo tempo musical, lírico e dramático. Constava de um prólogo (solilóquio ou diálogo), a que se seguiam o párodos (primeiro canto do coro), o agón ou debate (entre o protagonista e o coro), a parábase (quando o coro avança para o público, quebrando a ilusão dramática e a própria sequência da peça); finalmente, a última parte, cuja estrutura não primava em rigor. Estas diferentes cenas eram separadas por cantos do coro. A saída deste, no desfecho, era coroada pela farsa (ARÊAS, 1990, p. 34-35).

A estudiosa cita **As rãs** como a última manifestação da comédia antiga, coincidindo com o fim do império ateniense e o início da hegemonia macedônica, devido à Guerra do Peloponeso (431 - 404 a.C.). Aristófanes (cerca de 447 a.C. - 385 a.C.) viveu o período da Guerra do Peloponeso, engajou-se política e socialmente nas questões de sua época, que aparecem como temas de suas comédias. Essa guerra²¹ foi gerada pelo desconforto que as demais cidades-estado gregas sentiam com relação à supremacia ateniense, alcançada por meio da formação da Liga de Delos, responsável pelo processo de expulsão dos persas e, posteriormente utilizada para impor seus interesses a outras cidades gregas. Neste cenário, Esparta comandou a criação da Liga do Peloponeso, formada por várias outras cidades. O estopim para desencadear vários conflitos se deu quando a colônia de Córçira, da Liga de Delos, se voltou contra a cidade de Corinto, da Liga do Peloponeso. A primeira etapa durou dez anos, com um conflito marcado pelo equilíbrio entre as duas cidades-estado (Atenas e Esparta). O conflito teve uma trégua de cerca de oito anos, e depois disso os atenienses foram derrotados e escravizados, gerando uma supremacia espartana sobre as cidades-estado gregas. Essa vitória definitiva sobre os atenienses, pela Liga do Peloponeso, ocorreu em 404 a.C., na batalha na região de Egos-Pótamos, ao Atenas ser subjugada pela fome (TUCÍDIDES, 1999, p. 409-435). O declínio de Atenas marcou a ascensão de Esparta. A Liga do Peloponeso desfrutou de uma longa existência. No entanto, disputas internas fragilizaram a hegemonia espartana, findando com isso a Liga do Peloponeso. Várias disputas entre as principais cidades-estado gregas foram minando o mundo grego como um todo, o que possibilitou a conquista dos macedônios, sob comando de Felipe II²², em 338 a.C (FUNARI, 2006, p. 19-35).

Resumidamente, a peça **As rãs** apresenta Ésquilo e Eurípedes em conflito. Aristófanes, de forma parcial, toma o lado de Ésquilo, que possui e defende ideias mais conservadoras, ao contrário de Eurípedes, que traduz um modo de pensar mais moderno. Essa

²¹ A **História da Guerra do Peloponeso**, do ateniense Tucídides (entre 460 e 455 a.C. - 395 a.C.), é uma obra que retrata a guerra que durou 27 anos (431 a 404 a.C.), envolvendo praticamente todo o mundo helênico e outras regiões mais remotas com as quais a Hélade mantinha relações (TUCÍDIDES, 1999). A obra de Tucídides retrata o contexto da época, as batalhas navais e terrestres e as alianças entre as cidades-estado. Infelizmente, a obra ficou inacabada, interrompida no relato do ano vigésimo primeiro do conflito, devido à morte do historiador. A obra se divide em oito livros ou cinco partes, sendo a primeira a mais importante, por traçar um panorama sobre a importância dessa guerra, em contraponto às anteriores e por elencar suas possíveis causas (TUCÍDIDES, 1999, p. 13-18). Para mais informações consultar <http://funag.gov.br/loja/download/0041-historia_da_guerra_do_peloponeso.pdf>.

²² Os macedônios, que habitavam o norte da Grécia, sob a liderança de Filipe II, iniciaram uma campanha expansionista conquistando algumas cidades gregas. Depois da morte de Filipe II, em 336 a.C., seu filho Alexandre Magno se torna o governante da Macedônia. Alexandre Magno continuou a política de expansão, invadindo a Fenícia, o Egito e a Mesopotâmia. Por essas conquistas, ele se tornou conhecido como Alexandre, o Grande. Depois dos séculos I e II a.C., o Império Macedônio foi anexado ao Romano.

peça apresenta uma interessante crítica à obra dos dois autores e revela que Aristófanes os leu atentamente. Arêas diz:

Em *As rãs*, por exemplo, temos a primeira parte, burlesca e fantástica, que é a viagem de Dioniso ou Baco ao Hades (inferno) em companhia de seu escravo Xântias; (...) a segunda parte tem cunho ético e literário: é um confronto entre os dois grandes trágicos já falecidos, Ésquilo e Eurípedes (...). O lado diretamente político da peça, além dos apelos do coro pela paz e união de Atenas, pode ser resumido na deliciosa mensagem que Plutão envia a Cleofonte, tirano ateniense (...) (ARÊAS, 1990, p. 35).

Sobre a comédia média, Anatol Rosenfeld (2009, p. 119) aventa a possibilidade de ela ter existido, embora sem muitas comprovações, até hoje, na história do teatro. Já Arêas (1990, p. 37) é mais enfática, ao explicar que há a hipótese de que a peça **Ploutos**, de Aristófanes, possa se integrar ao repertório da comédia média. Discorre que, desse formato, sobraram apenas pequenos fragmentos e trechos. Mesmo assim, é possível fazer alguns apontamentos sobre ela, como o fato de trabalhar com a mitologia, a sátira de costumes e a condição social das personagens, por apresentar tipos característicos, como o soldado fanfarrão, o parasita, o filósofo ridículo, entre outros. Essas personagens vão reaparecer na comédia nova. A pesquisadora frisa, ainda, que o coro²³ passa a ter um espaço diminuto e que a atenção se volta para a personagem e para a intriga, lançando os tentáculos para o que se compreende hoje como comédia moderna.

Anatol Rosenfeld frisa a importância de Aristófanes no trabalho com a sátira, ao sustentar que

as comédias aristofanescas não visam apenas fazer rir; vergastam também políticos, filósofos, juristas, cujos nomes são ditos sem disfarce, em meio a sátiras virulentas. O jogo total de suas peças é rico, coreográfico. Montar uma peça de Aristófanes dá muita despesa (...). As fantasias e a coreografia precisam ser luxuosas. Suas comédias, que encantam sempre pelas piadas e trocadilhos, devem ter sido grandes espetáculos (ROSENFELD, 2009, p. 123).

Essas sátiras traziam à baila, sem disfarces, vários integrantes do mundo grego. Não eram pessoas desconhecidas ou anônimas, e sim, públicas. Por meio do riso e da sátira, o dramaturgo desnudava certos fatos e situações políticas de sua época.

Já a comédia nova, cujo nome mais importante é Menandro, foi modelo para os dramaturgos romanos Plauto e Terêncio, importantes autores latinos, bem como para toda a comédia moderna. Magaldi (1963, p. 62) destaca que a comédia nova, representada na Grécia

²³ Os coros foram perdendo espaço e seu caráter unificador, tornando-se intermédios desvinculados do tema principal da peça. Durante o século III (a.C.), desapareceram completamente, deixando em seu lugar o diálogo dramático.

pelo dramaturgo Menandro, e em Roma, por Plauto e Terêncio, não se desvincula totalmente da tragédia de Eurípedes, mas se afasta da comédia antiga de Aristófanes.

De acordo com Rosenfeld (2009, p. 126), a grande diferença entre Menandro e Aristófanes diz respeito à “ação moderna, com intrigas urdidas e o surgimento da comédia de caráter quando a comicidade provém mais do caráter das personagens que de situações ou jogos verbais, como fazia Aristófanes”. Rosenfeld acrescenta que **O rabugento**, peça de Menandro, foi encontrada inteira no começo do século XX, mas sua peça mais famosa é **O misantropo**. Em suas peças demonstra interesse pelos temas ligados ao amor, ao ciúme e ao casamento, sempre ligados à vida privada e nunca à vida pública, sendo possível identificar alguns motes como a sedução de mocinhas, a confusão entre gêmeos, as prostitutas, etc.

Para Rosenfeld (2009, p. 127), as peças de Menandro possuem algo do *mimo*²⁴, ou seja, é um teatro sem muita base literária e que retoma tipos característicos de Aristófanes, como o fanfarrão, o doutor, o beberão. Leva a representação de personagens e situações ao caricatural. Não há mais coro e obscenidades, mas continua o uso de máscaras. Nas palavras de Rosenfeld (2009, p. 128), “em suas comédias, Menandro mostra a vida da pequena burguesia, seu cotidiano particular. Critica falhas sociais e o contraste vivo entre ricos e pobres, os maus-tratos aos escravos, o relaxamento da vida matrimonial, a dissolução, pelo ceticismo, da religiosidade”.

Já a estudiosa elenca alguns artifícios comuns encontráveis na comédia. Arêas faz algumas reflexões sobre a comédia nova e marca algumas de suas características, como o uso de máscaras²⁵ que contrastavam com os tipos realistas retratando o cotidiano e o cenário cômico. Ela aponta ainda outros recursos, como

(...) o prólogo onisciente (...), o final pedindo aplauso (...) e uma série de convenções armando os enredos, que não variavam muito em sua estrutura mais ampla, como a simetria de seus pares (velhos *versus* jovens, escravos *versus* amos) e as peripécias extraordinárias (troca de identidades, o reconhecimento, que faculta o desfecho e que é obrigatório em toda comédia nova, etc) (ARÊAS, 1990, p. 36-37).

²⁴ O *mimo* remonta ao século V a.C., quando Sofrônio e Epicarmo compuseram as primeiras peças no gênero, em prosa coloquial. De acordo com Massaud Moisés (2004, p. 295), é “difícil precisar até quando os mimos continuaram a ser representados. Ao desaparecer, deixaram vestígios indelévels, primeiro que tudo nas encenações bufonescas e jogralescas, comuns ao longo da alta Idade Média: “conforme Hermann Reich [*Der Mimus*, 1903] foi o primeiro a ver, os mimos tão frequentemente atestados da Idade Média como os sucessores dos mimos antigos” (CURTIUS, 1957, p. 436)”. O *mimus*, segundo Berthold, “é como uma linha que vai dos primórdios da Antiguidade, através de Roma e Bizâncio, até a Idade Média” (BERTHOLD, 2008, p. 169). O mimo usava a máscara, a fala e a pantomima, mas havia representações só pantomímicas.

²⁵ De acordo com Arêas (1990, p. 36), foram catalogadas 44 máscaras na comédia, entre elas, 9 de velhos e homens maduros, 11 de jovens, 7 de escravos e 17 de mulheres.

Esse tipo de comédia, desenvolvido por Menandro, aproximava-se da *farsa*²⁶, sobretudo por influência de comediógrafos da Siracusa, na Sicília, origem das *farsas de Epicarmo*²⁷ e da *farsa atelana*²⁸. Rosenfeld (2009, p. 129) refere o fato, ao apontar que “(...) eram farsas inspiradas na caricatura de tipos individuais, escritas em verso. Lá também era importante o mimo não literário, com base no teatro improvisado, ordenado em esquemas (...)”.

Outros dois integrantes da comédia nova são Plauto e Terêncio. Em relação a Plauto, pode-se dizer que são famosas as peças **Anfitrião** e **Os cativos**. A comédia de Plauto, também chamada de *comédia literária romana*, apresentava igualmente muitos elementos do *mimo*. Arêas (1990, p. 40-41) frisa que “Plauto consegue dar à comédia nova um cunho bastante popular, pitoresco e alegre: multiplica jogos de palavras e as peripécias, revive o coro e entremeia seus textos com solos, duetos, trios, canções, o que faz alguns críticos considerá-lo o criador da opereta”.

A originalidade de Plauto está em se aproximar do que hoje conhecemos como ópera²⁹, tanto que, no seu tempo, consideravam-no um *virtuose da rítmica*³⁰. Foi um homem adiante do seu tempo, dividiu-se entre a escrita teatral, a direção e a busca por patrocínio.

Já Terêncio não era muito popular entre o público de sua época, mas era muito reconhecido pela elite. Obteve menor sucesso do que Plauto. Assim, Arêas comenta esse insucesso, ao ressaltar que,

²⁶ Termo de difícil definição, por abarcar uma gama de significados dentro do contexto da Idade Média, dependendo do local da manifestação estética. Em geral, é uma peça cômica, que se vale do exagero cômico ao empregar processos grosseiros e ao utilizar o absurdo, os enganos, a caricatura, o humor e, principalmente, as situações ridículas. Neste sentido, a farsa se dá mais pela ação do que pelo diálogo, mais pelo uso de elementos cênicos (cenário e figurino) do que pelo conflito dramático. Não há registros da farsa, com as mesmas características da cultivada na Idade Média, na antiguidade greco-latina. No entanto, são encontrados recursos da farsa nas peças de Aristófanes, Plauto e Terêncio. Assim sendo, a origem da farsa pode estar no teatro satírico pré-cristão. Por exemplo, na França, onde se refere à peça breve e cômica, apresentada em intervalos de outras peças, entre elas, os mistérios. Mais tarde, a farsa adquiriu autonomia. Em espanhol, o termo não possui sentido único. Em geral, substituíam as palavras *comédia* e *auto*. Maiores detalhes, ver Massaud Moisés (2004, p. 186).

²⁷ A veia cômica dos dórios inspirou uma escola grega de comédia, de relativa importância, que floresceu longe da metrópole, na Sicília, onde Epicarmo (século V a.C.) conquistou a fama de fundador do gênero no mundo grego.

²⁸ Atelana (*fabulae atellanae*) era uma peça popular, burlesca, grosseira, muito próxima às festas em prol de Baco. Era considerada uma farsa popular, na Roma antiga, originalmente pautada pelo improvisado e que se distingue pela presença de tipos.

²⁹ Na Renascença italiana, na Camerata de Florença, estudiosos da música grega e de sua relação com o drama, propuseram-se a criar obras similares às descritas por Aristóteles (384-322 a.C.) e Horácio (65-8 a.C.). Logo, grande parte das óperas, até hoje, é apresentada em latim ou italiano. Suas origens remontam às tragédias gregas e aos cantos carnavalescos italianos do século XIV. Nos séculos XVII e XVIII, a ópera espalhou-se pela Europa, passando a ser apreciada, principalmente, pela burguesia e pela aristocracia. O grande problema do gênero sempre foi conviver entre duas linguagens, a musical e a dramática (VASCONCELLOS, 1987, p. 141).

³⁰ Ver Arêas (1990, p. 41).

enquanto Plauto possuía uma intuição do que poderia agradar à assistência, Terêncio envolveu-se com problemas delicados a respeito da adaptação das comédias gregas (diz-se que morreu numa visita à Grécia, em busca de novos manuscritos). Seu esforço para subordinar as convenções à razão e probabilidade, ou para não quebrar a ação dramática, mantendo a ilusão teatral, o contrário, portanto, do que fez Plauto, foi recompensado pela posteridade culta. Sua inovação mais importante foi a supressão do prólogo, inaugurando a estrutura dramática moderna, a ilusão substituindo definitivamente, ao final, a comunhão da festa (ARÊAS, 1990, p. 41).

Terêncio usava uma linguagem refinada e se dirigia ao público culto. Talvez por isso, menos popular em sua época. Ganhou a posteridade como precursor da estrutura dramática moderna. Morreu prematuramente, aos 27 anos de idade, de causas desconhecidas e em local igualmente desconhecido, especula-se que durante um naufrágio. Chegaram até nossos dias apenas seis comédias desse dramaturgo, algumas com reflexos do *mimo*³¹. Sua peça mais famosa é **Adelphi** ou **Os adelfos**.

Aristófanes, Menandro, Plauto e Terêncio são nomes da comédia que chegam até nossos dias. Todos grandes dramaturgos, mas que apresentam muitas diferenças entre si, conforme é possível verificar, por meio da explanação anterior. Muito de seu legado está na comédia moderna.

Há múltiplas notícias de apresentações itinerantes naquele período, herdeiras dos mimos ambulantes, gregos e romanos. Sobretudo, o teatro ganhou originalidade e esplendor ao alcançar a rua e os temas cotidianos.

A raiz popular e profana sobreviveu ao declínio dos grandes concursos, posterior à vitória macedônica, em que Atenas se tornou uma cidade provinciana e sem esplendor intelectual. Os filósofos, poetas e dramaturgos se refugiaram em cidades mais prósperas, com isso morrendo as *Leneas* e as Festas Dionisíacas (final do século IV). Neste cenário, aparecem, entre os atenienses, charlatães e adivinhos que agrupam e agregam, em torno de si, uma multidão de supersticiosos. Círculos são formados em torno de artistas, bailarinas e músicos ambulantes. Os fantoches, trazidos do Egito, com grande prestígio por sua origem sagrada, fazem grande sucesso entre os atenienses. Às vezes se apresentavam no mesmo palco os *farsantes*, os *místicos* e os *mimos*. Ocasionalmente, esses artistas eram chamados às ricas residências e aos palácios, onde já haviam se instalado os bufões oficiais, junto aos grandes reis. Não havia festa em que não figurassem dançarinas e comediantes, música e espetáculos variados, em que vários gêneros se mesclavam. A confusão de gêneros produz a dissociação dos elementos do teatro. Com isso, o racionalismo socrático entra em decadência (BATY Y CHAVANCE, 1992, p. 44). Eurípedes passa a ser largamente discutido e se converte em um modelo para as gerações seguintes. A literatura entra em cena, enquanto florescem as

³¹ Ver Rosenfeld (2009, p. 134).

apresentações ou exibições que falam aos sentidos, pois, no berço do drama, havia se introduzido o teatro profano.

A influência grega se impôs ao Ocidente. Em Roma, o teatro grego encontrou espaço para se implantar, já que o teatro romano não havia ainda desenvolvido as suas formas artísticas. Não que não houvesse apresentações teatrais, pois havia a arte dos etruscos, parentes dos dórios, que se dedicavam a encenar obras violentas e amargas, mas muito originais. Havia um solo propício para o florescimento do teatro em Roma, sobretudo pelo espírito sarcástico, linguagem burlesca e mímica exuberante dos romanos.

Em Roma, o teatro também estava ligado aos ritos sagrados. A religiosidade romana incluía os mortos e ritos primitivos importados da Etrúria. Esse ritual se caracterizava por *dramas com cantos*, acompanhados por instrumentos de cordas, trombetas e flautas. Ficavam a cargo de sacerdotes que se esmeravam nas representações simbólicas e espetaculares, durante as celebrações ritualísticas (BATY Y CHAVANCE, 1992, p. 57).

Essa inclinação dramática do povo romano fez surgir os chamados *fesceninos*, nomeados em virtude de sua origem, a cidade de Fescênio. Esses jovens romanos usavam máscaras e faziam brincadeiras e provocações, usando versos ritmados (BATY Y CHAVANCE, 1992, p. 59). Eles interligavam danças aos diálogos, em suas apresentações; mais tarde, acrescentaram uma flauta, para acompanhar seus versos. Com essa representação, poderia ter se desenvolvido uma comédia autônoma, não fosse a interrupção estrangeira no seu desenvolvimento.

Os jovens romanos lograram êxito como histriões. Eles restauraram farsas primitivas no teatro romano. Subiam ao palco após o término de peças e da saída dos atores, para apresentarem seus números improvisados, cômicos e com pouca ação. Fundiram-se com as *atelanas*, que faziam uso da caricatura de tipos imutáveis e tematizavam a fraqueza de camponeses e pessoas comuns. Assim, os jovens romanos conceberam um gênero completamente latino. Mais tarde, a *atelana* caiu no trivial e foi suplantada pelo *mimo*, que divertia o público nos entreatos, com suas brincadeiras licenciosas (BATY Y CHAVANCE, 1992, p. 62). Por sua vez, o mimo perdeu espaço para a comédia. Por exemplo, Terêncio, em suas comédias, substituíu a ação por um discurso que seduzia os eruditos da época, contudo, afastava o teatro do povo comum.

Para trazer de volta o grande público ao teatro, os histriões utilizaram o *mimo*. Na Grécia, Sofrón, contemporâneo de Eurípedes, havia feito do *mimo* um gênero literário. Em Roma, Labério e Públio Ciro o enriqueceram durante o século I a.C., com frases de efeito e sutilezas. No início, o *mimo* era uma apresentação breve, exibida antes de espetáculos, ou nos

intervalos de comédias e tragédias (BATY Y CHAVANCE, 1992, p. 67). O *mimo* deu origem a outros gêneros híbridos, como a *pantomima* e o *mimodrama*, que compartilham grande sucesso de público até nossos dias. O *mimo* foi um gênero muito importante, na antiguidade, e influenciou vários gêneros ao longo da história do teatro ocidental, entre eles o *momo* e o *entremez*.

Ao longo da história teatral, a comédia ganhou novas e complexas nuances, em especial, as verificadas no período medieval. Massaud Moisés reflete sobre essa questão, ao afirmar que,

durante a Idade Média, a comédia praticamente deixou de circular, passando o termo a designar toda a narrativa ou poema de epílogo feliz, como a Divina Comédia, de Dante. Para o fim dos tempos medievais, ou seja, após o século XIII, representavam-se farsas, momos, arremedilhos ou breves cenas cômicas, que anunciavam a ressurreição da comédia como fora praticada pelos gregos e a retomada do sentido primitivo do vocábulo (MOISÉS, 2004, p. 80).

A Idade Média foi um período longo, complexo e contraditório. Um período marcado pela supremacia e poderio da Igreja Romana, em todos os seus aspectos sociais, como a política, a arte, a cultura e a religião. Houve, neste período, interdições impostas às manifestações artísticas, sobretudo ao teatro. Todavia, foi um período rico, com a presença marcante de um teatro medieval religioso, que não se furtou a dialogar com vozes dissonantes, como as manifestações pagãs e populares.

A arte teatral, durante a Idade Média, tornou-se popular por meio das encenações cristãs, em que foram acrescentados pouco a pouco elementos farsescos e populares. Foi a ligação entre a cultura e a Igreja que fez com que os temas religiosos predominassem em várias linguagens artísticas, especialmente o teatro. Assim, o teatro medieval floresceu, em meio aos valores e comportamentos da fé cristã e das festas religiosas e profanas. As obras, em sua grande maioria, eram anônimas ou coletivas. O teatro medieval nasceu imbricado aos temas religiosos, à cerimônia litúrgica, às festas religiosas, mas foram necessários cinco séculos para que a cerimônia pascal chegasse aos mistérios da Paixão e aos ciclos de Natal e dos Profetas.

Como conjunto, o teatro do período se constituiu, sobretudo, à base de duas fontes: a religiosa erudita e a popular profana. Salienta-se que as duas fontes não eram estanques, pois estiveram em constante movimento de aproximação e de repulsa. Por conseguinte, o teatro medieval não se intimidava diante da miscelânea de fontes, de temas e de gêneros. Ao contrário, pois no medievo se cultivava esse caráter híbrido. Exemplares, deste período, são os

seguintes gêneros: *dramas litúrgicos*³², *mistérios*³³, *milagres*³⁴, *moralidades*³⁵, *autos*³⁶, *farsas*. Essas formas dramáticas são importantes, pois o *entremez* está no mesmo bojo dessas encenações medievais, muitas vezes misturando-se a elas.

A fim de demonstrar a vitalidade desse processo, cumpre analisar o *entremez* em suas raízes. É o que se faz no item a seguir.

1.2 ENTREMEZ: SIGNIFICADO E ABRANGÊNCIA DO TERMO

As origens do *entremez* percorrem caminhos tortuosos, que se bifurcam e em alguns momentos se entrecruzam. Por isso, o título deste trabalho remete à metáfora dos jogos de espelho e a ideia de labirinto, fazendo jus aos tortuosos deslocamentos que perfaz esse gênero cômico. A fim de compreendê-lo, em seu aspecto primordial, a busca histórica precisa andar por dois percursos: o primeiro, para rastrear o termo *entremez*, suas características e elementos composicionais. O segundo, um pouco mais longo, institui uma linha histórica do *entremez* e suas especificidades em solo francês, desde os fins do século XV, até meados do

³² *Drama litúrgico* é a “mais antiga forma dramática religiosa do teatro medieval. Difere das outras formas medievais por dois aspectos: primeiro, pelo caráter devocional, isto é, por só ser representado como parte do serviço religioso; segundo, por ser totalmente cantado, inclusive com acompanhamento de diversos instrumentos. A provável origem do drama litúrgico situa-se entre os séculos IX e X. O mais antigo documento conhecido é o **Quem Quaeritis**, um *tropo* do século IX, encontrado na abadia dos beneditinos em St. Gallen, na Suíça. A partir desse diálogo rudimentar, supõe-se, evoluiu todo o teatro religioso medieval que culminou nas formas tradicionais dos *mistérios*, *milagres* e *moralidades*” (VASCONCELLOS, 1987, p. 73).

³³ *Mistério* é um nome dado às peças religiosas do período medieval. “Na França (*mystère*), na Inglaterra (*mystery plays*) e na Alemanha (*mysterienspiel*) A origem do nome reporta-se à liturgia da Igreja, uma vez tratar-se, originalmente, de dramatização dos *mistérios* que envolviam os sacramentos. Mais tarde, a dramatização passou a incluir eventos extraídos da Bíblia e, também, da vida dos santos. A encenação dessas peças, que obedecia ao calendário religioso, acontecia no lado externo da igreja, às vezes na praça do mercado, outras vezes através da cidade, em palcos armados em carroças, ao contrário do *drama litúrgico*, encenado sempre no interior das igrejas” (VASCONCELLOS, 1987, p. 130-131). As peças, em geral, eram baseadas no drama litúrgico latino, podendo ser escritas por membros do sacerdócio ou não. Não se sabe quem escreveu a maior parte dos *mistérios*, pois estão sujeitos ao mesmo anonimato que cobre boa parte da arte e da literatura na Idade Média.

³⁴ *Milagre* é um “tipo de drama medieval escrito em vernáculo, encontrado na França e na Inglaterra, muito embora às vezes bastante diferentes entre si. Na Inglaterra, o termo foi usado, originalmente, como sinônimo de *mistério*. Na França, indicava peças cujo desfecho era determinado pela interferência milagrosa de Nossa Senhora” (VASCONCELLOS, 1987, p. 129).

³⁵ *Moralidade* é um “tipo de drama surgido no último período da Idade Média. Trata-se de uma obra de inspiração religiosa, mas que, ao contrário do *mistério* e do *milagre*, não retira seu argumento das escrituras sagradas. O estilo é alegórico e as personagens vão pouco além de representações de conceitos abstratos, dos quais, aliás, tomam emprestados os nomes: *Caridade*, *Morte*, *Juventude*, *Perseverança*, etc” (VASCONCELLOS, 1987, p. 133).

³⁶ *Auto*, em Portugal, durante a Idade Média, é um “nome genérico para designar qualquer tipo de peça, religiosa ou profana. O *auto religioso* era chamado de *auto sacramental*, designação também usada na Espanha, enquanto o *auto profano* recebia o nome de *auto pastoril*”. No Brasil, Luis Câmara Cascudo “nomeia de *autos* algumas manifestações semidramáticas como o *Bumba-meu-boi*, o *Fandango*, a *Lapinha* e o *Pastoril*” (VASCONCELLOS, 1987, p. 25). O *auto* é “vinculado aos *mistérios* e *moralidades*, e talvez deles proveniente, o uso designa toda a peça breve, de tema religioso ou profano, encenada durante a Idade Média: equivaleria a um ato que integrasse espetáculo maior e completo” (MOISÉS, 2004, p. 45).

século XVII, data de seu provável declínio. Igualmente, na Espanha e em Portugal, no período compreendido entre os séculos XV e XVIII.

Não se encontra, em língua portuguesa nenhum texto que faça especificamente um levantamento aprofundado sobre as origens do *entremez*. Há muitas divergências encontradas em obras e autores com relação a esse verbete, seja pela aceção, de exemplos de obras e autores, ou ainda por remeter a outras formas teatrais com que ele se mescle ou se transmute.

O **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**, de Caldas Aulete (1978, p. 96), define o *entremez* como “breve composição dramática burlesca ou simplesmente jocosa, que serve de entreto da comédia numa récita teatral; farsa”. O **Dicionário etimológico da língua portuguesa**, de Antenor Nascentes (1955, p. 127), marca a derivação vinda do francês *entremetz*, usado para designar espetáculos que ocorriam nas festas da corte da França. O autor exemplifica com os ocorridos na corte de Borgonha, nos quais se faziam os votos do faisão.

O **Dicionário de termos literários**, de Massaud Moisés, faz uma abordagem mais ampla do termo, ao apresentá-lo como recorrente em diversas línguas e proveniente do

francês arcaico ou catalão, *entremès*, prato que se serve entre dois outros, do latim *intermissus*. Considera-se como possível origem do vocábulo italiano *intermezzo*, do inglês *interlude*, do alemão *interludium* e do espanhol *entremés* (...), não raro confundido com o *arremedilho* e o *momo*, o *entremez* consistia em breves encenações de jograis ou bufões, realizadas entre um prato e outro dos banquetes fidalgos durante a Idade Média (MOISÉS, 2004, p. 148).

O **Dicionário de teatro**, de Patrice Pavis (2005, p. 129), apresenta poucas linhas sobre o termo, remetendo para outra expressão espanhola, *intermedio*. Para o dicionarista e estudioso teatral, o *entremez* é uma “peça curta cômica, no decorrer de uma festa ou entre os atos de uma tragédia ou de uma comédia, onde se apresentam personagens do povo: Lope de Rueda, Benavente, Cervantes e Calderón foram mestres do gênero”.

O *entremez* pode ser usado como sinônimo ou correspondente ao italiano *intermezzo*. Na Renascença italiana, o *intermezzo* era um tipo de entretenimento misto, com dança, com música e com pantomima, sendo apresentado em intervalos de óperas. Pode-se aludir também a um número acrobático, dramático ou musical. Em geral, essa espécie de *show* acontecia durante os entreatos³⁷ de uma peça de teatro ou ópera; era ainda concebido como coro, balé ou

³⁷ Consiste em um termo genérico que designa qualquer tipo de entretenimento encenado entre os atos ou as partes de uma peça maior. Os entreatos podem tornar-se peças curtas e autônomas, como *sketches*, pantomima, números musicais e circenses.

*sainete*³⁸. Vasconcellos (1987) acrescenta que, no século XVI, alcançou tanto prestígio que suplantou o drama, do qual fazia parte, alcançando o primeiro plano. Mas, no século XVIII, foi absorvido pela ópera.

The reader's encyclopedia of world drama (1969, p. 463), editado por dois grandes nomes da teoria e crítica teatral, John Gassner e Edward Quinn, traz a seguinte definição de *interlude*:

Drama cortesão de natureza cômica, chamado de *interlúdio* na Inglaterra, *intermezzo* na Itália, *entremés* em Espanha, e *entremets* na França. O interlúdio é considerado uma forma de transição entre o milagre inglês e peças de caráter moralista da Idade Média, estando totalmente desenvolvido no drama elisabetano. Durante o reinado da dinastia Tudor, interlúdios escritos por John Heywood (1497-1580) foram encenados pelos artistas dos interlúdios do Rei. Consistem em esquetes breves ou diálogos, feitos para entreter a realeza durante um longo banquete. Durante o mesmo período, interlúdios didáticos, escritos em latim e com proposta moralista, foram dados em inglês às escolas públicas. No antigo teatro espanhol (século quinze), os *entremeses* foram encenados entre os atos de uma peça longa. Eles são peças cômicas curtas e que geralmente finalizam com música e dança. Os *entremeses* desenvolveram-se, mais tarde, como peças de apenas um ato e os mais famosos deles foram escritos por Cervantes e Luis Quiñones de Benavente³⁹.

Carlos Ceia, em seu **Dicionário de termos literários**, traz a seguinte definição no verbete *interlúdio*:

Derivado do latim *interludere*, “no meio do jogo, do divertimento”, o termo refere-se a um breve episódio ou a uma parte lúdica que entrecorta a sequência normal dos atos de uma peça de teatro. Inicialmente, o *interlúdio* foi uma peça ligeira autônoma, sempre com intenção lúdica ou burlesca, e que durante a Idade Média e o Barroco, ganhou diferentes acepções, como o português *entremez*, italiano *intermezzi*, o francês *entremets* ou o espanhol *entremeses*. (...) Algumas destas representações, quase sempre realizadas em ocasiões festivas, estão próximas das moralidades medievais (veja-se, por exemplo, a primeira peça dita de *interlúdio*, o texto fragmentário inglês: **Interludium** de Clerico et Puella, **The clerk and the girl**, 1290-1335), dos *milagres* e dos *mistérios* e de toda a produção alegórica que nesse tempo, se servia desde os banquetes da corte até os serões dos nobres, ou até nas universidades. O *interlúdio* teve particular importância na secularização do drama e na forma com que promoveu o desenvolvimento da comédia burguesa, desde cedo fixada nos salões das aristocracias europeias (CEIA)⁴⁰.

³⁸ *Sainete* refere-se a uma pequena peça de teatro de origem espanhola, com poucas personagens, em geral duas ou três, de caráter popular e jocoso, de apenas um ato. De acordo com alguns críticos, substituiu o *entremez* após o século XVII. Atualmente, passou a designar um gênero bem conhecido e popular, o *sketch* ou, em português, o esquete.

³⁹ Tradução minha. No original: “*Interlude*. Court drama of a comic nature, called the interlude in England, the *intermezzo* in Italy, the *entremés* in Spain, and the *entremets* in France. The *interlude* is considered a transitional form between the English miracle and morality plays of the middle ages and fully developed Elizabethan drama. During the Tudor reign, *interludes* written by John Heywood (1497-1580) were performed by the **Players of the King's Interludes**. They are brief skits, or dialogues, designed to entertain royalty between courses of a long banquet. During the same time, didactic *interludes*, written in latin and with an edifying moral, were given in english public schools. In early Spanish theater (fifteenth century), the *entremés* was played between the acts of a long play. They are short, comic pieces, often ending in music and dance. The *entremés* later developed into a one act play, the most famous of which were written by Cervantes and Luis Quiñones de Benavente”.

⁴⁰ Carlos Ceia: s.v. “*Interlúdio*”. **E-Dicionário de termos literários** (EDTL). Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

Assim, o *entremez* ganhou espaço como uma pequena peça dramática, com três características marcantes: a brevidade, o improvisado e o intervalo, pois como gênero intermediário, é apresentado entre peças maiores, como comédias, tragédias ou óperas. Moisés explica que,

intercalando-se em representações demoradas, os *entremezes* funcionavam como períodos de repouso para os espectadores e figurantes; e, refletindo a própria antinomia do mundo barroco, “também serviam de distração, pondo o cômico junto à seriedade, o riso alegre ao lado das lágrimas”; além disso, realçavam o mérito das comédias ou emprestavam-no quando acusavam carência, e salvavam o espetáculo se a apresentação maior se revelasse de inferior qualidade. Todavia, “o principal objeto do *entremez* era preencher intervalos da função mais importante; se não havia entreatos, como no final da peça sucedia, o *entremez* fazia-se desnecessário” (MOISÉS, 2004, p. 148).

Na Idade Média, o *entremez* está vinculado às breves encenações realizadas por *jograis* ou *bufões*, durante festas ou banquetes, ou entre atos de outras peças, inclusive religiosas. No entanto, mesmo com o intento de divertir, não deixava de representar ou pintar criticamente a sociedade pois, por trás de seu realismo mundano e profano, gozava do aplauso do público.

Moisés (2004, p. 149) aproxima o *entremez* ao *kyogen* (*kiogen*) japonês, por apresentar algumas características e funções análogas. O teatro japonês clássico admite quatro formas⁴¹: *Noh*, *Kyogen*, *Kabuki*, *Bunraku*. O teatro *Noh* traz, em seu bojo, o teatro cômico *kyogen*, sendo, por isso, os dois, inseparáveis. Contudo, eles são opostos em alguns aspectos como, por exemplo, o primeiro é um teatro simbólico e ritual, apresentado numa atmosfera estética rarefeita. Já o segundo tem como finalidade o riso. Uma peça *Noh* pode ser intercalada por um ou vários *kyogen*. Em razão disso, o *kyogen* se aproxima da estética do *entremez* ocidental.

O Dicionário de termos literários, de Carlos Ceia, traz uma abordagem longa sobre o *entremez*:

Continuam por esclarecer alguns aspectos relacionados com a origem deste termo, porém, segundo Luiz Francisco Rebello, deriva provavelmente do *entremetz* francês que, na Idade Média, era a designação comum para breves divertimentos que ocorriam frequentemente entre os pratos servidos nos banquetes das festas cortesãs. No entanto, a partir dos séculos XIV e XV, o termo *entremez* começa a ser utilizado em todas as cortes do ocidente latino, apresentando, porém, um significado impreciso, ao nomear diversos tipos de representações cênicas. Frequentemente, servia para designar pequenas representações de forma rudimentar que ocorriam durante a celebração de casamentos ou coroações na corte, dominadas geralmente por personagens de guerreiros, dançarinos, gigantes, etc., que dramatizavam em estrados montados e decorados para esse propósito, onde o espetáculo visual, auditivo e mímico era preponderante sobre o texto literário que, por vezes, era quase inexistente. Só no século XVI é que o termo se define, designando exclusivamente uma pequena representação de caráter burlesco, composta por canto, dança, gesto, e um texto rudimentar em prosa, que aparecia entre os diferentes atos de uma peça dramática mais

⁴¹ O *Kabuki* e *Bunraku* foram declarados como Patrimônio Intangível da Humanidade, pela UNESCO, em 2001.

longa. Destinava-se a combater o eventual desinteresse do público que porventura se divertiria mais com o caráter episódico e cômico do *entremez*, identificando-se melhor com estas personagens que punham em cena as fraquezas mais comuns da sociedade humana (CEIA)⁴².

O trabalho descritivo e de referências, na descrição do verbete, neste dicionário, é mais completo e interessante, pois remete a uma das possíveis origens do termo *entremetz* francês e marca seu nascedouro “entre um e outro prato”, bem como faz distinção entre os *entremezes* nos séculos XIV, XV, XVI.

O **Dictionary of literary terms**, de John Anthony Cuddon, afirma que o *entremez* é

um termo espanhol, que deriva do francês *entremets*. Uma diversão (dramática ou não) que ocorre durante um banquete. Na Catalunha, foram chamados *entremeses* e o termo foi, posteriormente, aplicado a *interlúdios* dramáticos durante a procissão de Corpus Christi. Em castelhano, durante os séculos XVI e XVII, são breves *interlúdios* cômicos realizados entre os atos de uma peça. Muitos foram escritos por dramaturgos bem conhecidos, incluindo Cervantes, Lope de Vega e Calderón. No século XVIII, entretenimentos semelhantes foram nomeados de *sainetes*; e no século XIX, o gênero *chico*⁴³ foi comparável [aos *entremeses*] (CUDDON, 1977, p. 223)⁴⁴.

A **Enciclopédia luso-brasileira de cultura** (s/d, p. 610 - 611) avança um pouco na datação, ao citar o século XVII na Espanha:

Pequena peça teatral, de um só ato, de tipo burlesco ou jocoso. Este gênero foi cultivado sobretudo na Espanha, no fim do século XVI e meados do século XVII. O nome designava primitivamente foliões mascarados (gigantões ou cabeçudos) que percorriam as praças públicas nas grandes festas populares; aplicou-se, depois, ao entreato que entretinha o público entre as diversas partes da comédia ou do drama, costume este já usado na representação dos extensos *mistérios* do teatro medieval. O *entremés* distingue-se do *sainete*, por este só ter lugar após a conclusão das grandes peças. Posteriormente, a distinção estava em que o *sainete* podia ser musicado e era sempre de costumes, ao passo que o *entremez* era de menos fôlego quanto ao tema (jocoso) e quanto às personagens (máximo de três). Ao *entremés* musicado deu-se na Espanha, o nome de *tonadilla*, que começou por ser epílogo do *entremés* (1757) e acabou por substituí-lo (1770), até por sua vez desaparecer ao impor-se a *zarzuela*⁴⁵. Honraram o *entremés* autores como Cervantes, Calderón de la Barca, L. Quiñones de Benavente (o maior de todos, no gênero), Ramon de la Cruz e os irmãos Alvarez Quintero. Na Itália, menos individualizado e característico, o *entremés* teve também cultivadores desde G. Giacobbi (começo do século XVII) até Goldoni (meados do século XVIII).

⁴² Carlos Ceia: s.v. “Entremez”. **E-Dicionário de termos literários** (EDTL). Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

⁴³ Luiz Paulo Vasconcellos, em seu **Dicionário de teatro**, afirma que é uma “expressão genérica usada na Espanha para indicar peças cômicas de curta duração, sejam elas *sainetes* ou *zarzuelas*. O tom geral do gênero *chico* é ostensivamente caricatural, com predominância do uso da música. O gênero *chico* teve seu período áureo no século XIX, embora ainda sobreviva no interior da Espanha” (VASCONCELLOS, 2009, p. 122).

⁴⁴ Tradução minha. No original: “A Spanish term deriving from French *entremets*. A diversion (dramatic or otherwise) between the courses of a banquet. In Catalonia they were called *entrameses* and the term was later applied to dramatic *interludes* during the Corpus Christi procession. In Castilian, during the 16th and 17th C., they are brief comic *interludes* performed between the acts of a play. Many were written by well-known dramatists including Cervantes, Lope de Vega and Calderón. In the 18th C., similar entertainments were named *sainete*; and in the 19th C. The gênero *chico* was comparable.”

⁴⁵ Tipo de opereta espanhola cujo nome deriva de Palácio de la Zarzuela, residência de verão de Felipe IV onde, no Século de Ouro, eram encenadas, com muita frequência. Nessa época, o grande criador de zarzuelas foi Calderón de La Barca. O gênero permaneceu popular até o século XVIII, quando, então, cedeu lugar no gosto do público à grande ópera italiana.

Para finalizar a investigação sobre o verbete *entremez*, cito a **Enciclopedia dello spettacolo** (1957, vol. IV, p. 1509), que diz:

Entremez - gênero dramático cujo nome (certamente derivado do francês *entremetz*, estabelecido para designar a forma de representação que costumava ser feita durante banquetes); foi utilizado no território espanhol em um sentido muito amplo antes de tomar, no início do século XVII, no sentido estrito de composição dramática curta, de caráter jocoso e popularesco, tendo sido destinado a ser intercalado entre um e outro ato de um drama mais longo⁴⁶.

Nota-se que o *entremez*, quanto às origens do termo, remonta aos banquetes medievais, percebendo-se que suas características vão sofrendo mudanças pois, de divertimento e apresentação cênica, em festas, passou a designar representações de caráter jocoso e popularesco, situado entre atos de outra peça maior. Depois disso, alcançou um significado mais amplo, tornando-se uma peça autônoma e ligando-se ao cordel.

1.3 ENTREMEZ: ORIGENS MEDIEVAIS

A Idade Média interessa a esta pesquisa por dois motivos principais: porque o nascedouro do *entremez* se dá neste período e porque as obras dos dramaturgos estudados possuem caráter medievalizante. A medievalidade está presente em uma via de mão dupla, ou seja, pelos modelos formais adotados, em razão da aproximação com o teatro católico medieval ibérico, e pela inserção da dramaturgia profana, ao flertar com elementos da farsa e da comédia.

Neste estudo, para fins didáticos, será adotada a divisão em dois períodos⁴⁷: Alta Idade Média e Baixa Idade Média. A Alta Idade Média é o período que compreende desde a queda do Império Romano Ocidental, por volta do século V d.C., até o século X. O segundo refere-se à Baixa Idade Média, que se estende do século X ao século XV, cujo marco é o ano de 1453, com a tomada de Constantinopla, sede do Império Bizantino, pelo Império Turco-

⁴⁶ Tradução minha. No original: “*Entremés*. – Genere dramm., il cui nome (derivato quasi sicuramente dal francese “*entremetz*”, invalso a designare le rappr. che si solevano effettuare durante i banchetti), fu usato in territorio spagnolo in una estesissima accezione prima di assumere, agli inizi del Seicento, il significato ristretto di breve composizione dramm., di carattere giocoso, popularesco, destinata ad essere intercalata fra un atto e l’altro di lavori dramm. di più ampio respiro”.

⁴⁷ Entretanto, essa não é a única definição possível. Atualmente, a mais comum, entre os pesquisadores, como, por exemplo, Antônio Carlos Azevedo, a Idade Média é uma “designação de emprego moderno, surgida entre os humanistas italianos para caracterizar um período intermediário entre a Antiguidade e o Renascimento. Os limites cronológicos da Idade Média são - a exemplo dos demais períodos históricos - variáveis e controvertidos quanto ao começo e quanto ao término”. Em geral, para fins didáticos, considera-se como Idade Média o período entre os séculos V ao XV. No entanto, alguns estudiosos “colocam seu fim no século XV, outros no século XVII, ou a caracterizam unicamente à luz do modo de produção dominante ou de relações sociais atípicas” (AZEVEDO, 1999, p. 246).

Otomano. Entretanto, em algumas regiões, como em Portugal e Espanha, a Idade Média tem se desdobrado até meados do século XVII.

Os três autores nordestinos, aqui abordados, têm como fonte a cultura popular do Nordeste que, por sua vez, tem origem na produção cultural popular da Idade Média. Assim, o romanceiro popular, as festas populares e suas respectivas fontes temáticas tornam-se pano de fundo das peças estudadas.

Foi no período da Baixa Idade Média que ocorreu o apogeu da civilização medieval, ou, em outros termos, o apogeu da Igreja Católica, ou a chamada civilização cristã europeia. Até o século IX, prevaleceu o sistema econômico feudal, com cidades acasteladas, devido às invasões bárbaras. Depois do século X, ocorreram fenômenos como o renascimento comercial e urbano, ocorridos graças ao movimento das Cruzadas. Esse movimento de pessoas e novas relações comerciais reorganizou a estrutura das cidades e fez surgir um novo grupo social: a burguesia.

Ligia Vassalo, em estudo sobre a narrativa medieval, afirma que a Idade Média

vai do desaparecimento da hegemonia de um centro unificador representado pela *urbs* romana pagã da Antiguidade até o surgimento dos estados nacionais cristãos do Renascimento. Mas para isso passa pela conversão religiosa dos reis e chefes de tribos – que a impõem a seus povos; pelo fenecimento da estrutura urbana, monetária e comercial, que no entanto reaparece depois; pela criação da sociedade feudal hierarquizada e rural, na qual clero e aristocracia se associam para subjugar o povo, em grande parte formado por servos; pela paulatina transformação do latim que, assimilado aos diferentes dialetos dos invasores, produzirá os vários idiomas modernos da Europa Ocidental (VASSALO, 1984, p. 47).

Vassalo adota a divisão da Idade Média em fases: Alta Idade Média, Plena Idade Média, Baixa Idade Média:

Deste modo, a cada fase corresponderá um tipo de produção específico, coerente com a ideologia da sociedade que o gera. Portanto, na Alta Idade Média, durante a fase das invasões, encontramos os mitos germânicos, que precedem as canções de gesta, já referentes à glorificação de um herói nacional. Na Plena Idade Média floresce o romance de cavalaria. O reaparecimento das cidades e do comércio, bem como o surgimento da burguesia e das universidades, embrião de uma cultura leiga, trazem uma literatura popular, a qual, com a ascensão da classe, na Baixa Idade Média, resultará em manifestações burguesas propriamente ditas. Dadas as condições sociais e históricas da Europa Ocidental, muito semelhantes durante a Idade Média, e o eixo unificador representado pelo clero, a literatura deste período é universal, quanto à produção e à divulgação (VASSALO, 1984, p. 48).

De acordo com Margot Berthold (2008, p. 185), a Idade Média “não foi mais *escura* do que qualquer outra época, tampouco seu teatro foi cinzento ou monótono”. Portanto, o teatro medieval não se revela escuro ou envolto em brumas. Ao contrário, é colorido, instigante. Dialogou com Deus e com o Diabo, ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu

esplendor fortemente ligado à liturgia cristã. Carrega a herança da antiguidade teatral. Entretanto, conforme aponta a autora (BERTHOLD, 2008, p. 185), “suas formas de expressão não foram as mesmas da Antiguidade e, pelos padrões desta, foram não clássicas”.

Em torno do século X, o teatro que, desde a queda do Império Romano, estava adormecido e subjugado à sua forma mais primária, recebeu um novo alento. Isso ocorreu em razão de a igreja desejar abrir um canal de comunicação com toda a Europa, já que estava isolada no uso do latim, que já não era mais falado. John Gassner (1991, p. 159) marca a necessidade sentida pela Igreja de usar o teatro para ser acessível ao povo comum, ao frisar que “o drama cristão surgiu inevitavelmente como resposta ao problema prático de levar a religião a um povo iletrado, incapaz de entender os responsos latinos e a Bíblia latina de São Jerônimo”.

A igreja desejava que os fiéis assimilassem conceitos bíblicos. O formato mais adequado eram as *moralidades*. Luiz Paulo Vasconcellos, ao abordar essa questão, destaca:

As cerimônias religiosas, com sua dramaticidade latente, seu ritual opulento e simbólico, além das catedrais que começavam a ser construídas, e que ofereciam um espaço esplêndido para dramatizações, foram campos férteis para esse despertar da atividade dramática. A própria estrutura das antífonas, com seu modelo de respostas por coros alternados, já era, por si só, uma forma de diálogo. A interpolação do *tropo*⁴⁸, em textos preexistentes, foi o primeiro passo concreto para a formação do drama litúrgico, que é a primeira forma dramática medieval, ainda escrita em latim (VASCONCELLOS, 1987, p. 197).

O drama litúrgico se desenvolveu nos mosteiros beneditinos, em especial, na França e na Espanha. Gassner entende essas representações inicialmente com apelo mais erudito, mas mais tarde, tornados mais populares. Ele evidencia que

(...) é a Igreja que vai fornecer a maior porção de fermento ao drama nascente. De início, os clérigos, que desprezavam o teatro popular, contentaram-se com piedosos esforços nos mosteiros onde o estudo clássico não fora totalmente destruído pela derrocada do Estado romano. Estamos familiarizados com o trabalho de determinada freira na Abadia beneditina de Gandersheim, na Saxônia, de nome Hrosvitha, diversamente aclamada como *a Safo cristã* e *a voz cristalina de Gandersheim*, que glorificou o martírio e a castidade, em peças modeladas segundo as refinadas comédias de Terêncio. Esses exercícios nos claustros beneditinos dirigiam-se a um pequeno círculo de eruditos e o espírito dessa atividade teatral, que bem pode ter desenvolvido o talento histriônico dos clérigos que mais tarde representariam para as massas, carecia dos elementos populares tão necessários à criação de uma dramaturgia vital. (...) Ainda assim, a Igreja estava destinada a criar peças mais populares. Disponha dos recursos mais ricos para a dramaturgia, em virtude de sua posição preeminente na Europa (GASSNER, 1991, p. 158 - 159).

⁴⁸ Em teatro, interpolações feitas em textos litúrgicos medievais que, no século IX, serviram de base literária para o drama litúrgico.

O público apreciava as encenações religiosas e a Igreja acolheu essas representações teatrais. Todavia, o teatro medieval manteve um relacionamento dual com a Igreja, de aproximação e de repulsa, ao longo do tempo.

Explorando a aproximação do teatro com a Igreja, Berthold ressalta que

a cristianização da Europa Ocidental cultivara florestas e almas. Elementos do *teatro primitivo*, sobreviventes nos costumes populares, o instinto congênito da representação e a força não secularizada da nova fé, combinaram-se, perto do final do milênio, para conjugar os vestígios esparsos do teatro europeu numa nova forma de arte: a representação nas igrejas. Seu ponto de partida foi o serviço divino das duas mais importantes festas cristãs, a Páscoa e o Natal. O altar tornou-se o cenário do drama. O coro, o transepto e o cruzeiro emolduravam a peça litúrgica a expandir-se cada vez mais e devolviam o eco das antífonas solenes provenientes das alturas imaginárias às quais se dirigiam (BERTHOLD, 2008, p. 185).

O altar e o púlpito viraram elementos cênicos nas ocasiões em que se encenavam os dramas litúrgicos. Gassner complementa:

Os sacerdotes começaram a empregar quadros vivos, como os descritos em relação à adoração síria de Tamuz, e acrescentaram pantomimas simbólicas, quando solenemente baixavam o crucifixo, na Sexta-Feira Santa, escondiam-no sob o altar e depois o erguiam com o júbilo apropriado no Dia de Páscoa. Em breve, foram erigidos sepulcros permanentes para esse propósito, na área do coro. Os espetáculos se tornaram cada vez mais elaborados e as representações dramáticas começaram a ganhar diálogos salmodiados, precedidos e seguidos por grandes hinos latinos, pois mais uma vez, tal como na Grécia e no Oriente, não era possível separar o primitivo teatro medieval da música e da poesia lírica (GASSNER, 1991, p. 160).

Mais tarde, foram inseridos diálogos salmodiados ou *tropos*, nas sequências mudas da missa de Páscoa. Então, o coro era dividido em dois grupos antifonais, com os anjos de asas brancas mantendo guarda no sepulcro de Cristo, de um lado, e de outro, as mulheres que chegavam em busca do corpo de Cristo. Até mesmo os padres tomavam parte das encenações, em figurinos ricamente confeccionados, tendo papéis de destaque em que entoavam estrofes a que o coro respondia.

Gassner registra um enriquecimento no tropo de Páscoa, ao evidenciar que

o *tropo* de Páscoa evoluiu até se tornar uma peça litúrgica (conhecida sob vários nomes como *representatio*, *representatio miraculi* ou simplesmente *miraculum* ou *milagre*) como o **Sepulchrum** de Orléans, que consiste em três episódios - a visita das três Marias, o anúncio que fazem a Pedro e João da nova de que Cristo subiu aos céus, em vista do que os dois santos correm para a tumba, e a aparição de Cristo a Maria Madalena exatamente no momento em que esta brada: “Meu coração está ardendo de desejo de ver meu Senhor!” Para a Segunda-Feira da Semana Santa, havia uma peça como **Peregrini ou Viandantes da Catedral de Rouen**, datada do século XII, na qual viajores na estrada para Emaús encontram Cristo e não conseguem reconhecê-lo até que, sentado à mesa, parte o pão *para eles* e desaparece. Para o Natal, havia peças como **Pastores de Rouen**. Doze dias depois, vinham os Magos, na qual três reis estrangeiros surgem resplandecentes em suas vestimentas e trazem raras oferendas, e peças correlatas como **Herodes**, de Orléans, em que, depois de ser informado do nascimento do rei do mundo, Herodes se comporta como o bombástico herói a que se refere Shakespeare em **Hamlet**. Ainda mais importante, historicamente,

embora muito menos eficaz, é **Prophetæ (Profetas)** na qual o drama litúrgico já começa a adquirir material do Antigo Testamento e a preparar caminho para as encantadoras peças em vernáculo, como **Abraão** e **Isaac**. Entre as personagens dos profetas estão Isaías, São João Batista, de longos cabelos, e até mesmo Balaão, montado em seu lúcido asno; suas profecias são ecleticamente confirmadas, de forma bem característica do medievo, por Virgílio, com seu tinteiro de chifre e sua pena de escrever, pela Sibila romana e por Nabucodossor (GASSNER, 1991, p. 161).

Ainda outro passo foi dado pela Igreja para contribuir para o sucesso dessas peças, segundo Gassner:

As peças sobre santos começaram a ser escritas em conexão com os dias dos santos e as procissões eclesiásticas, sendo Corpus Christi a mais elaborada destas, um festival de primavera estabelecido em 1624, pelo Papa Urbano IV, em honra da Sagrada Hóstia. Na realidade, Corpus Christi se tornou o principal ensejo de apresentação do milagre ou dos assim chamados *mistérios*, bem como das peças sobre as vidas de santos (GASSNER, 1991, p. 161 - 162).

O teatro ganhou originalidade e esplendor ao alcançar a rua e a vida cotidiana:

Com as peças sobre santos, os dramas eclesiásticos escritos em latim e representados na Igreja atingiram o limite de suas potencialidades, e a dramaturgia só poderia continuar a se desenvolver empregando o diálogo vernacular e oferecendo a obra livre para os gostos e interesses do povo. Mas uma vez que a dramaturgia conquistara um tema rematado nas narrativas bíblicas e se tornara flexível, bem como compreensível para aqueles que não conheciam latim, dela podiam se encarregar as laboriosas classes médias das cidades. Ademais, as representações transcenderam os limites físicos das catedrais e tiveram de ser encenadas no adro; finalmente, foram transferidas para as ruas e praças públicas. Mais uma vez, como na Grécia, o drama deixou a igreja (GASSNER, 1991, p. 162).

Foram necessários cinco séculos para que a cerimônia pascal chegasse aos *mistérios* da Paixão e aos *ciclos* de Natal e dos Profetas. Berthold (2008, p. 185) ressalta que, “durante esses séculos, a **Ecclesia triumphans** estendeu sua autoridade para além da casa de Deus, projetando-a para as cidades e as aldeias, e, analogamente, a representação litúrgica saiu do espaço eclesial, diante do portal, para o pátio da igreja e a praça do mercado”.

Quando o teatro ganha as ruas e praças, os locais são preparados para as apresentações pelas corporações e confrarias. Constrõem-se plataformas e tablados, procissões e encenações são organizadas em estações previamente determinadas. Berthold (2008, p. 186) explora a multiplicidade dessas representações e a variedade de gêneros representados, ao apontar que, “ao lado do Evangelho, descobriram e exploraram as inesgotáveis reservas do *mimo*, da arte do ator em todas as suas potencialidades - o Carnaval (*Fastnachtsspiel*) e a representação camponesa, a farsa, a *sottie*, a alegoria e a *moralidade*”.

Um exemplo que pode ser o mais antigo documento a registrar essa atividade dramática é o **Regularis concordia**, escrito por volta de 970, por Ethelwod, bispo de Winchester, que apresenta essa miscelânea entre o sagrado e o profano, ou o teatro sacro e os

elementos do teatro profano. Berthold (2008, p. 189), ao citar essa obra, destaca que “a **Regularis Concordia** de Winchester, que remonta ao século VII, e é um dos pilares mais antigos da Igreja anglo-saxã, é também - no sentido estrito da história do teatro - o primeiro exemplo de *direção teatral* para a representação medieval na Igreja, muito embora não vá além da solenidade cerimonial da celebração litúrgica”.

Regularis concordia possui instruções cênicas do bispo de Winchester, estabelecendo assim um padrão básico para a dramatização latina da celebração da Páscoa no mundo ocidental. Foram feitos vários acréscimos que seguiam o texto dos evangelhos, sobretudo, quando aparece a primeira pantomima na igreja, em que três intérpretes depositam os incensórios no sepulcro, tomam o sudário e, diante do coro, mostram que o Senhor ressuscitou. Entretanto, o enriquecimento cênico maior deu-se em virtude da entrada em cena do *mercator*, que era boticário, curandeiro, medicastro e piluleiro do burlesco e do *mimo*. O *mercator* foi introduzido na peça pela primeira vez por volta de 1100, e abordava as mulheres⁴⁹, para lhes oferecer produtos, usando o recurso da pantomima. Para essa cena, foram introduzidos alguns objetos cênicos, como uma mesa com balança, caixas com produtos, frascos com unguentos, óleos e perfumes, que marcam o cenário do primeiro *interlúdio mundano*, nas palavras de Berthold (2008, p. 191).

Assim, o teatro medieval ganhava contornos, sempre em amálgama com o teatro religioso, o popular e o profano. No teatro medieval, já havia um movimento em direção à abertura do diálogo com o público, conforme indica a pesquisadora:

O salto até a cena do *mercador* de Erlau, do século XV, é enorme. Nela, Medicus ainda discursa num mal falado latim, mas, apoiado por sua esposa Medica e seus assistentes Rubin e Pusterbalk, solta uma enxurrada de invectivas, que deixam as três Marias atônitas. Nada poderia ser mais sincero do que sua ameaça de que deveriam parar de chorar e se recompor, se não *vou lhes dar uma no nariz*. No final, o próprio Medicus começa a questionar se ele e seus companheiros não teriam ido longe demais, e volta-se, apologético, para o público. “Talvez os tenhamos aborrecido com nossa gritaria”, ele sugere, e anuncia que vai retirar-se e deixar que as Marias sigam seu caminho (BERTHOLD, 2008, p. 191).

Mais tarde, o *interlúdio* do *mercator* cederá lugar aos lamentos recitados, parte em alemão, e parte em latim, devido a uma censura da Igreja. Berthold esclarece:

Mas o *mercator*, juntamente com sua esposa e assistentes, não tem direito à salvação. Bertoldo de Regensburgo condenou-os categoricamente em seus sermões do século XIII; até mesmo os nomes de seus assistentes, Pusterbalk e Lasterbalk, eram traiçoeiros e repulsivos o suficiente, dois nomes

⁴⁹ Até o século XV, em geral, os papéis femininos, mesmo na lamentação de Maria, a mãe de Jesus, aos pés da cruz, eram representados por clérigos ou ainda outros eruditos, embora exista uma pista em contrário. Há um entalhe em marfim que retrata Maria como uma canonisa, datado da segunda metade do século X. Assim, pode-se supor que mulheres representavam a virgem, ainda que fosse uma exceção, e não regra.

de demônios que os bons cristãos costumavam atribuir aos atores. Essa aguda censura reside num fato da história do teatro. O vendedor de unguentos e sua parentela palradora e abusada foram os primeiros a falar novamente com a voz do *mimo imortal*. Quando, dessa forma, o *mimo* voltou de novo à vida, teve necessariamente de fazê-lo em latim, mas isso o ligou tanto mais a seus antigos predecessores (BERTHOLD, 2008, p. 194).

Embora o teatro medieval esteja intimamente ligado à igreja, como já dito, sempre apresentou uma relação de aproximação e de repulsa. Em alguns períodos, o teatro, como descrito acima, foi vítima de preconceito, sendo combatido e condenado. Berthold (2008, p. 199) faz um importante lembrete sobre o teatro medieval, ao ressaltar que, “embora a corrente do teatro medieval possa, de modo geral, parecer uniforme no que diz respeito a suas raízes, suas aspirações, possibilidades de representação e, sobretudo, em suas origens na fé cristã, ele se divide em múltiplas correntes no delta de seu desenvolvimento”.

As encenações desses dramas, iniciadas no interior das igrejas, deslocaram-se aos poucos, no século XII, primeiramente para o portal de entrada da igreja e, mais tarde, para a praça pública. Deste modo, as primitivas celebrações dramáticas dos autos da Paixão e dos Mistérios, cada vez mais numerosas e bem representadas, foram se emancipando da Igreja, ganhando outros espaços (as ruas, a praça do mercado e as salas de teatro), sendo encenadas durante todo o verão.

Diante desse novo quadro, que tirou o teatro do domínio físico da Igreja, este ganhou autonomia administrativa e estética, e financiadores, em geral, eruditos e nobres. Isso fez com que o drama litúrgico se espalhasse pela Europa toda. Vasconcellos salienta que

o desenvolvimento do drama litúrgico, e sua transformação de acordo com as diferentes características culturais encontradas em cada canto da Europa, resultou em manifestações múltiplas do mesmo gênero, tais como o *auto sacramental* na Espanha e em Portugal; a *Sacra Rappresentazione*, na Itália; e os *mistérios* e *milagres*, na França e na Inglaterra. A organização dos festivais, bem como a encenação dos espetáculos, ficava a cargo de corporações religiosas, ou confrarias, como a *Confrérie de La Passion*, na França, e a *Feast of Corpus Christi*, na Inglaterra (VASCONCELLOS, 1987, p. 198).

Outra novidade, no século XIII, foi a aproximação com a cavalaria. Cavaleiros, nobres e príncipes ofereciam apoio financeiro à arte dramática. Assim sendo, os autos, em geral, não eram apresentados em igrejas, e sim, na corte. Com linguagem refinada e próxima da poesia épica das cortes, sugere, segundo Berthold, um patrono principesco:

A total omissão de hinos latinos, a ênfase reconhecível no sentimento da classe dos cavaleiros e a introdução de figuras de servos - tudo sugere um esforço para apresentar a história da Páscoa ao senhor do castelo e seus hóspedes num meio social adequado. Assim, do oratório eclesiástico saiu o primeiro drama falado nas terras do norte do Ocidente, e sua encenação se deve a um patrono nobre (BERTHOLD, 2008, p. 196).

O século XIII é marcante, pois traz grandes inovações para o desenvolvimento do teatro ocidental como o primeiro teatro falado; o *auto* sendo apresentado na corte, com cenas e temas ligados a novelas de cavalaria, possibilita uma contextualização para a plateia nobre.

Com esses progressos na cena medieval, Cristo já não é símbolo, mas um personagem que fala e atua. Enfim, a cerimônia dramática se abre para a livre representação ou adaptação. Os espetáculos agora retratam Pilatos e os soldados romanos, além das três Marias, pantomima e voz, em cenas que fixam o cotidiano.

E o inferno ganha destaque. Berthold ressalta o fascínio dos artistas medievais pelo inferno e pelo diabo, bem como por oposições, como salvação e danação, sagrado e profano, céu e inferno:

Nos ciclos da paixão dos séculos XV e XVI, entretanto, que frequentemente tinham a duração de vários dias, o Inferno assumiu um papel mais importante e provocativo, muitas vezes beirando a violência crua. Na retratação do Inferno, o teatro tentou superar a arte pictórica. O mundo pecador deveria contemplar o abismo do qual se aproximava. O poder do inferno, que guardava imperadores e reis da mesma forma que sacerdotes indignos, usurários, prostitutas, assassinos e alcoviteiras, era assim reconhecido. Uma vez que o autor do Juízo Final se desvinculara do cenário da igreja, foi necessário somente um passo a mais para chegar às sátiras seculares das corporações e para as representações profanas da Dança da Morte. De acordo com velhas crenças populares sobre as orgias noturnas dos Mortos, a Morte personificada força os vivos a segui-la em seu séquito, independentemente de idade, sexo ou condição social - tanto o papa quanto o velho mendigo, a respeitável burguesa quanto o devasso menestrel (BERTHOLD, 2008, p. 198).

Deste modo, a desvinculação da Igreja impactou o teatro positivamente, pois abriu espaço para as sátiras seculares e para as representações profanas. Percebe-se que, aos poucos, foram sendo inseridos, nas peças religiosas e seculares, elementos da farsa e da moralidade. Os espetáculos deixaram de ser escritos e dirigidos por membros da igreja, passando para as mãos de professores e eruditos, que organizavam os espetáculos de Páscoa, Pentecostes e Natal, juntamente com seus alunos. Essas peças foram traduzidas do latim para diferentes línguas vernáculas. A partir dessa remodelação, as peças receberam novas cenas, cenários e objetos cênicos.

Os menestréis e os mimos também aparecem com força total, oportunizando a inserção de outros artistas, como mascarados e bobos⁵⁰. John Gassner aborda este período enfatizando a presença de menestréis, ao destacar que

⁵⁰ Uma espécie de personagem ingênua e tonta, em Lope de Rueda, que era objeto de burla, converteu-se mais tarde no *gracioso*. O *bobo* ou *fool*, de acordo com Luiz Paulo Vasconcellos é uma personagem característica do teatro elisabetano. Ele diz que “seu nome contrasta com suas principais qualidades intelectuais, uma vez tratar-se de personagem invariavelmente inteligente e sagaz. Sua função, em geral, é a de observador e comentador da ação da peça” (VASCONCELLOS, 1987, p. 92).

os poetas (vates ou bardos) incorporam elementos dramáticos em seus recitativos. Os menestréis declamam poemas com a pantomima adequada e contos românticos como **Aucassin e Nicoleta** ou farsescos, como os *fabliaux*. Várias das baladas primitivas estão carregadas de drama e são dramáticas na estrutura, posto que narram sua estória através do diálogo e observam o princípio da progressão dramática. Algumas delas, como as baladas de Robin Hood, realmente chegam a formar pequenas peças nas quais o romântico bandoleiro desafia o regime dos conquistadores normandos da Inglaterra. As justas, as execuções públicas, as procissões civis e religiosas, os *titereiros* e *jograis ou acrobatas* contribuem com a cor e a excitação coletiva do teatro, sem cristalizá-las em peças (GASSNER, 1991, p. 158).

A arte de rir e de provocar o riso é o que populariza o *mimo*. Ao contrário dos atores atelanos, os *mimos* romanos não utilizavam máscaras⁵¹. Alguns deles ridicularizavam a Igreja. Embora os *mimos trocistas* tenham se convertido à nova fé, Berthold (2008, p. 167) esclarece que, para o *mimo*, “não fazia diferença entre parodiar os deuses antigos e expor ao ridículo os seguidores de uma nova fé. O batismo, com seu cerimonial característico (...), era um tema. Parodiava-se aquilo que não se conseguia entender. Zombava-se daquilo que, em outros aspectos, estava além da compreensão da massa”.

A mesma autora ainda comenta sobre os *mimos* e sua representação: “à arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos. O chiste verbal, somado a essas proezas sem palavras, físicas, levou às primeiras e breves cenas improvisadas. Era o início do *mimo primitivo*. Seu alvo era a imitação” (BERTHOLD, 2008, p. 136).

A partir das múltiplas representações dramáticas levadas à cena na corte daquela época, Vasconcellos (1987, p. 199) destaca “(...) uma série de representações dramáticas ou semidramáticas praticadas nos círculos das cortes, como o *interlúdio*, o disfarce, os torneiros, as entradas reais, os *tableaux vivants*, entre outras”.

O *entremez* compõe o rol dessas apresentações. Arêas, igualmente, reforça a presença do *interlúdio* em fins da Idade Média ao escrever que

a *moralidade*, a partir do século XIV, com suas alegorias representando o vício e a virtude em luta pela posse da alma, e o *interlúdio*, ainda há pouco negligenciado pelos estudiosos, já não estavam mais ligados a datas religiosas, como os ciclos de *mistérios*. Talvez a mais notável das *moralidades* conhecidas, publicada em fins do século XV e de autor desconhecido, seja **A convocação de Todo-o-Mundo** (*The summoning of Everyman*), ou simplesmente, **Everyman** (o famoso trecho entre **Todo-o-Mundo e Ninguém** contido no **Auto da Lusitânia**, de Gil Vicente, inspira-se por força, nele) (ARÊAS, 1990, p. 45 - 46).

Esses *interlúdios* ou *entremezes* eram pequenas peças apresentadas para um grupo seleto de pessoas, tendo como local de *performance* o salão de banquetes de algum nobre,

⁵¹ A máscara, a dança e a pantomima são alguns dos inventos mais antigos do mundo. Ver estudo em ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

neste caso, diferenciando-se dos *mistérios e moralidades*, representadas em praças e feiras e para um grande número de pessoas.

Neste cenário medieval, prospera o *entremez*, que possui variada tipologia, com características como o humor e a sátira, além de uma linguagem sempre irreverente. Embora nasça na Idade Média, o *entremez* perdura até a contemporaneidade, perfazendo um longo caminho durante esses últimos séculos.

1.4 O GÊNERO *ENTREMEZ*: UM PERCURSO HISTÓRICO E ESTÉTICO - FRANÇA

O teatro, como arte e produção cultural, revela-se e entremeia-se no contexto histórico-político-social, embora nem sempre faça uso de correntes estéticas em voga no momento em que é produzido, podendo canibalizar movimentos do passado ou antecipar-se ao futuro. Conforme destaca Beatriz Resende (RESENDE, 1994, p. 125), o teatro “é um excelente exemplo de movimento de ideias, de contaminações, de buscas, de retomadas que formam o universo das artes”. Por isso, pode-se pensar uma determinada época pela produção artística como prática social, com seu rol de significados. A partir disso, busca-se rastrear a presença do *entremez* no teatro europeu, marcadamente de raízes medievais, religiosas, populares e profanas que, posteriormente, traz influências ao teatro moderno, inclusive o brasileiro.

Cabe salientar que há uma grande dificuldade em estudar e definir gêneros dramáticos do teatro medieval e do Renascimento. Observa-se que, muitas vezes, o título da obra/peça não corresponde ao gênero, tampouco ao enunciado de abertura ou às rubricas, bem como ao texto como um todo. Os gêneros não estavam bem definidos ou caracterizados, no período medieval, podendo ser chamados genericamente por um nome e se referir a uma ampla gama de representações dissemelhantes entre si. Nomear ou trabalhar um texto com características específicas, de um determinado gênero, não era uma preocupação dos autores daquela época.

Ligia Vassalo ressalta que se faz imprescindível pensar o período medieval a partir de duas óticas: o hibridismo e a intertextualidade:

(...) A visão de mundo medieval, o teatro desse período não faz a priori uma distinção canônica entre dramaturgia litúrgica e profana, pois pela ideologia do teocentrismo todas as misturas e fusões se dão sob permissão divina. Consequentemente, não só os temas como as formas vão se imbricando, num processo sempre híbrido. Portanto, a medievalidade é um importante foco de hibridismo e de intertextualidade, não só em nível de texto, mas ao de estrutura da forma (VASSALO, 1993, p. 104).

O *entremez* possui algumas brumas e borrões históricos, que envolvem certos períodos e locais da Europa. A falta de documentação ou bibliografia imprecisa, falsas atribuições, imprecisão de datas, tudo isso perpetua a obscuridade de certos aspectos do *entremez*. Contudo, é possível traçar ou percorrer um caminho em busca desse gênero cômico em diversos países, pois cada local possui suas particularidades e datação histórica individual, às vezes não coincidente com outros espaços territoriais.

É a partir dessa ótica que se começa esse tópico com o teatro francês, por dois motivos: primeiro, por ser esse o berço do *entremez*, como já dito anteriormente; e também porque a França teve uma experiência inovadora, com seu teatro popular e profano, alegre e festivo, ainda que provindo do ambiente religioso. Ao estudar os primórdios do teatro francês, nota-se sua conexão com as tradições populares. Já no século XIII, o teatro cômico começou a se afirmar como gênero independente do teatro religioso, nascido dos *intermédios profanos ou bufos*. Apreende-se que as representações ocupam um importante espaço no calendário religioso e folclórico, sejam elas religiosas ou profanas. As farsas, as *sotties*, os sermões jocosos (*sermon jouyeux*) e outras festividades ocorriam em ambiente de carnaval⁵², como será discutido mais adiante.

Antoine Adam, em **Histoire de la littérature française au XVII^e siècle**, marca os primórdios no século IX com uma obra de caráter religioso, **St. Eulalie**; já no final do século X, figura a **Vie de St. Léger** e a **Vie de St. Alexis**, no século XI. Todavia, em fins do século XI, a literatura francesa recebe influência da cavalaria, desenvolvendo, a partir dela, uma rica corrente de poesia épica, que se inicia com **La chanson de Roland**. Depois disso, surgem os *ciclos* ou *gestas*, agrupando à volta de um herói central canções de época e autores distintos, como o **Ciclo du Roi, Garin de Monglane** e **Doon de Mayence** (ADAM, 1956, p. 13 - 29). Essa fase, por sua vez, deu origem ao desenvolvimento da literatura cortês, com dois gêneros: a poesia lírica e o romance.

A poesia lírica, inicialmente, teve influência da língua provençal⁵³ e depois da *langue d'oc*⁵⁴. As duas línguas, já assimiladas, fundem-se na vasta síntese do século XIII, alargam-se em variedades poéticas medievais, como as *chansons de toile*⁵⁵, *rotrouenges*⁵⁶, *albas*⁵⁷,

⁵² Essa reflexão tem como ponto de partida a obra bakhtiniana que estuda as relações entre o carnaval e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Maiores detalhes em BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília, Hucitec, 2008.

⁵³ O provençal ficou conhecido devido à presença dos trovadores do amor cortês na literatura portuguesa dos séculos XII e XIII.

⁵⁴ Para maiores detalhes, consultar <file:///C:/Users/Ro/Downloads/19831-70742-1-PB%20(1).pdf>.

⁵⁵ Canções recitadas por trovadores, nos séculos XII e XIII. Tem indícios de ser composta por mulheres que cantavam enquanto teciam. As canções de *toile* são consideradas, dentre outras, dos mais belos poemas escritos em francês antigo.

*pastorelas*⁵⁸, *reverdies*⁵⁹, *chansons à danse*⁶⁰, etc. Já o *romance*, a princípio em verso, resulta do encontro de três correntes: as literaturas antigas, as cantigas de gesta e as lendas da Bretanha, essas última, por meio de **Tristan**, de Tomás da Bretanha, ou, ainda, de outro escritor chamado Bérout, escritas por volta de 1170, sobre a lenda de Tristão e Isolda. A literatura em torno da lenda do rei Arthur (com ligação de temas e personagens, como Tristão) recebe o nome de *ciclo arthuriano* (ADAM, 1967, p. 35 - 36). No século XIII, ainda há o **Lancelote-Graal**, lendas arthurianas, escritas em francês. Composto de cinco volumes em prosa (romance em verso), de autoria incerta, tematiza a busca pelo Santo Graal e as aventuras de Lancelote. Essa obra funde mito e fé. Paralela a toda essa literatura, surge uma literatura de tipo burguês, em que avultam o tipo farsesco, como os *fabliaux*⁶¹, **Le roman de renart**⁶² (*Les contes de renart*) e *isopets*⁶³, sendo os dois últimos poemas épicos que contam histórias de animais (ADAM, 1967, p. 2 - 36). Citam-se esses textos poéticos e as novelas de cavalaria, pois, conforme Gassner (1991, p. 158), “(...) várias baladas primitivas são carregadas de dramas e dramáticas na estrutura, posto que narram histórias através do diálogo e observam o princípio da progressão dramática”. É dessa forma que ambos os gêneros influenciam o teatro medieval, com seus temas e personagens.

Conforme explana Madeleine Lazard (1980, p. 13), o teatro em território francês, em meados do século X, até o século XII, lançou as sementes do que viria a ser o teatro cristão, ao adotar os ritos litúrgicos romanos. O drama litúrgico surgiu em terras francesas, depois do século X. Eram feitas representações de textos sagrados durante as missas, geralmente, em forma de salmos cantados e recitados pelos clérigos. Aos poucos, foram incluídos gestos e

⁵⁶ Um tipo de poesia medieval, do final do século XII, acompanhada por música, e que possuía refrão. De características incertas e pouco documentadas.

⁵⁷ É um tipo de poesia lírica que descreve o encontro amoroso entre dois amantes, cuidados por uma espécie de guarda, que faz vigília a eles. São encontradas *albas* de caráter religiosa e profana.

⁵⁸ É um gênero de cantiga medieval trovadoresca, muito encontrada no norte da França. Os temas giram em torno de uma pastora e um cavaleiro, e em geral, de conteúdo humorístico. Nas suas mais diversas manifestações em literaturas da Europa, estas cantigas representaram caracteristicamente o compor poético de cada país, nas suas mais diversas formas de abordagem do tema. De modo geral, a influência provençal reduziu essa poesia à simples proposta amorosa à pastora, feita pelo cavaleiro.

⁵⁹ É uma antiga forma poética, em que o poeta vai ao encontro da primavera. Fazia uso de personagens fictícias e alegóricas, como uma bela mulher, para representar a primavera.

⁶⁰ É uma canção da Idade Média, cultivada, em especial, no século XIII, e constituía-se como um acompanhamento para dançar.

⁶¹ É um poema narrativo, cultivado na França, nos séculos XII e XIII. Aproxima-se das fábulas e do conto maravilhoso, em geral composto em dísticos octossilábicos. Moisés diz que, “de cunho realista, os *fabliaux* caracterizam-se pelo cômico grosseiro, oscilante entre a simples piada equívoca e a sátira direta, arrasante e, não raro, pornográfica” (MOISÉS, 2004, p. 183).

⁶² **Le roman de renart** é um conjunto de 27 poemas, de vários autores, em versos octossilábicos, provavelmente escritos entre 1170 e 1250. Os poemas contam histórias e as personagens são animais, dentre eles, a raposa *renart*. Os poemas parodiam as canções de gesta e os romances cortesões.

⁶³ São textos que remontam à tradição de histórias sobre animais, escritas ainda em latim. São chamadas *isopetos* as fábulas de Esopo, catalogadas e escritas durante a Idade Média.

acrescentadas cenas do Velho e Novo Testamento. Foi invenção francesa o tropo dialogado **Quem quaeritis**, do século X, e os primeiros dramas litúrgicos como **Ordo prophetarum** e **Ordo stellae**, do século XI, em língua latina. Em latim, e em vulgar, **Danielis ludus**, de Beauvais, e só em vulgar, o **Le jeu**⁶⁴ **d'Adam ou Mystère d'Adam**, do século XII, que marca o nascimento do teatro francês ou do teatro escrito em língua francesa.

O teatro passou aos poucos a ser laico, deixando gradativamente a representação das igrejas. Quando o drama litúrgico saiu do altar, indo para a porta da igreja, passa a ser encenado, não mais em latim, mas sim, em francês. Naquele momento, passa a ser denominado *drama semilitúrgico*. Lazard (1980, p. 14) diz que, depois do século XII, algumas peças, embora ainda com certo teor religioso, passaram a ser apresentadas em praça pública como, por exemplo, a peça **Jeu de Saint Nicolas**, de Jean Bodel (1200). Outras peças foram famosas nos séculos XIII e XIV, contando a vida dos santos, tanto de forma narrativa, como dramática. A essas peças deu-se o nome de *milagres*. São exemplos desse tipo **Miracle de Théophile de Ruteboeuf** e **Les miracles de Notre Dame**.

No século XIII, surgem peças de divertimento, como a *homilia* charlatanesca, de Ruteboeuf, **Dit de l'Herberie**; a fábula dramática **Courtois d'arras**; a farsa **Le garçon et l'aveugle**. A primeira peça conservada, **Le jeu de la feuillée**, atribuída a Adam de la Halle, é considerada uma amostra da visão do mundo carnavalesco.

Aos poucos, os *milagres* foram superados pelos *mistérios*⁶⁵ e pelas *paixões*⁶⁶, como, por exemplo, a peça **Mystères de la Passion**. Os mistérios eram representados por estudantes e confrarias, no século XIV. Lazard (1980, p. 15) entende que essas peças tratavam do tema da Paixão, sob inspiração litúrgica, e dramatizavam a história da humanidade, desde a criação até as hagiografias⁶⁷. Foram montadas companhias⁶⁸ que organizavam essas representações, que levavam vários dias, e exigiam um grande aparato, com cenários e inúmeros atores.

Johan Huizinga (1990) fez um estudo das formas de vida medieval nos séculos XIV e XV, sobretudo na França e nos países baixos. Ele destaca o gosto pelo luxo e pelo exagero na sociedade. Esse fato ganhava maior preponderância nas festas da corte, pois desempenhavam grande importância na vida social da época. Assim, as festas tinham função estética e social.

⁶⁴ *Jeu* é uma forma dramática dos séculos XII e XIII, na França. Refere-se a representações litúrgicas (autos) que dramatizam temas bíblicos. Depois do século XIII, o *jeu* passa a trabalhar temas profanos.

⁶⁵ Mikhail Bakhtin frisa que o riso se introduz nos *mistérios*, que estão impregnados de elementos carnavalescos.

⁶⁶ Forma dramática medieval inspirada nos evangelhos, representava a Paixão de Cristo (BAKHTIN, 2008, p. 13).

⁶⁷ É uma forma de biografia, dentro do hagiológico, que relata a vida de santo, beato ou ainda outro servo de Deus.

⁶⁸ A companhia **Confraria da Paixão**, de Paris, fundada em 1402, foi a primeira. Depois disso, surgiram outras, que faziam suas apresentações, até o parlamento proibi-las.

O estudioso cita o *entremets* (*entremez*) como parte de uma festa borgonhesa celebrada em Lille, em 1454, e outra em Bruges, em 1468, em comemoração ao casamento de Carlos, o Temerário, com Margarida de York. Diz:

É difícil imaginar contraste mais absoluto do que o formado por bárbaras manifestações de pompa arrogante com as pinturas dos irmãos van Eyck, Dirk Bouts e Roger van der Weyden, de tão suave e sereno recolhimento. Nada mais insípido e de mau gosto do que esses *entremets* que consistiam em (...) uma orquestra completa, navios aparelhados, castelos, macacos ou baleias, gigantes e anões e todos os enfadonhos absurdos das alegorias. Temos dificuldade em considerar estes espetáculos como qualquer coisa que não seja manifestações de um incrível mau gosto (HUIZINGA, 1990, p. 258).

O olhar do estudioso não observa com muita simpatia essas primeiras manifestações cênicas do *entremez*, embora elas sejam extremamente importantes do ponto de vista histórico e de registro de presença do gênero cômico em seu nascedouro. Ele marca uma diferença de estilo do festival da corte com os festivais religiosos, na sua concepção, o primeiro sempre muito inferior ao segundo.

As festas na corte eram acontecimentos importantes e solenes, pois como destaca Huizinga (1990, p. 259) “os livros eram custosíssimos, o campo cheio de perigos, a arte rara; o indivíduo dispunha de escassos meios de distração. Todos os divertimentos literários, musicais e artísticos estavam mais ou menos ligados aos festivais”. As festas populares medievais pautavam-se no canto e na dança e não raro associavam-se as festas da Igreja. Somente depois do século XV surgiu uma nova forma de festival, com estilo próprio, portanto mais distanciado das festas eclesiásticas.

As festas da corte destinavam-se a dar “a visão do sonho da vida heróica (...) a montagem das extraordinárias festas de Lille e de Bruges é, por assim dizer, literatura aplicada, e o peso da representação material destruía a última porção de encanto que a literatura, com a leveza das suas fantasias, tinha até então preservado” (HUIZINGA, 1990, p. 260).

O mesmo estudioso comenta que vinham pessoas de além-mar para assistir aos espetáculos, alguns nobres, além de muitos convidados de honra. Explica que

começava-se por ir admirar as peças montadas em lugares fixos; depois vinham os *entremets*, isto é, as representações de *personnages* e quadros vivos. O próprio la Marche representou um papel importante na Santa Igreja, aparecendo numa torre no dorso de um elefante que um turco gigantesco conduzia. As mesas estavam carregadas de decorações extravagantes. Uma nave aparelhada, um prado rodeado de árvores com uma fonte, rochedos e uma estátua de Santo André, o castelo de Lusignan com a fada Melusina, uma cena de tiro aos pássaros junto de um moinho de vento, um bosque onde vagueavam feras e, por fim, uma igreja com um órgão e cantores cujos cantos alternavam com a música da orquestra de vinte e duas pessoas metidas dentro de uma empada gigantesca (HUIZINGA, 1990, p. 260-261).

Essas peças ou representações foram perdidas no tempo. Não há vestígios delas para que se possa pensar na sua amplitude ou no conjunto de cena. Contudo, cabe frisar que eram grandiosas e ousadas para a época.

O nosso problema é determinar a qualidade do bom ou do mau gosto que tudo isso representa. Não nos interessa o teor alegórico e mitológico destes *entremets*. Mas qual seria o valor da execução artística? O que se procurava era sobretudo a extravagância e a grandiosidade. A torre de Gorcum representada na mesa do banquete de Bruges, em 1468, tinha 46 pés de altura. La Marche fala numa baleia que também lá figurava: “E este era certamente um belo *entremet* pois havia mais de quarenta pessoas”. As maravilhas mecânicas eram muito admiradas: pássaros vivos soltando-se da boca de um dragão vencido por Hércules e curiosidades deste gênero em que, para nós, não transparece qualquer ideia da arte da execução. O elemento cômico era de grau inferior: javalis tocando trompetas na torre de Gorcum; noutra lado cabras entoando um motete, lobos tocando flauta e quatro grandes macacos fazendo de cantores – tudo isto em honra de Carlos, o Temerário, que era um bom amador de música (HUIZINGA, 1990, p. 261).

Por certo, embora com muito exagero, nas palavras do medievalista, cumpre ressaltar que essas decorações, os figurinos e os cenários eram produzidos por artistas da época, sobretudo pintores, encarregados da parte de cenografia na festa. Frisa-se ainda que não eram apenas artistas locais, pois se convocava artistas de outros lugares para trabalhar em Bruges. Neste sentido, é difícil crer que fossem trabalhos feios ou disformes, mas, sim, que deviam atender ao gosto da época.

Na evolução do teatro medieval francês, percebe-se que os textos dos séculos XIV e XV são comprovadamente derivados das festas populares e das cerimônias burlescas. Mikhail Bakhtin faz um longo e interessante estudo sobre a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, definindo suas características e dimensões. Principia problematizando o riso popular e suas formas, frisando que o riso é pouco estudado e quando o é, aparece deformado a partir de um olhar moderno, que se volta para o medieval. Ao abordar as múltiplas manifestações dessa cultura, aponta que

o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc - possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível (BAKHTIN, 2008, p. 3 - 4).

O estudioso faz uma divisão dessas formas e manifestações em três grandes categorias. A primeira, “as formas dos ritos e espetáculos” (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); a segunda, “as obras cômicas verbais” (inclusive as paródicas), de diversa natureza: em latim ou em língua vulgar; por fim, as “diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro” (insultos, juramentos, blasfêmias)

populares, etc.). Para ele, as três categorias refletem “um mesmo aspecto cômico do mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 4).

Vários aspectos do texto bakhtiniano interessam a esta pesquisa e serão abordados paulatinamente ao longo do trabalho. Sobre as celebrações carnavalescas, Bakhtin destaca:

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas dias inteiros, celebravam-se também a *festa dos tolos (festa stultorum)* e a *festa do asno*; existia também um *riso pascal (risus paschalis)*, muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das *festas do templo*, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais *sábios*). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os *bufões* e os *bobos* assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a *eleição de rainhas e reis para rir* para o período da festividade. Todos esses ritos e espetáculos, organizados à maneira cômica, apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida*, aos quais os homens da Idade Média pertenciam, em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender, nem a consciência cultural da Idade Média, nem a civilização renascentista (BAKHTIN, 2008, p. 4 - 5).

A duração dessas celebrações carnavalescas é reveladora, pois em algumas cidades totalizavam três meses, não consecutivos, no ano. Quase todas as festas possuíam aspectos cômicos populares e públicos, e já eram consagradas pela tradição.

O carnaval não era coincidente com nenhuma festa religiosa, mas realizado nos dias que antecediam à quaresma. Bakhtin explica que, no interior da Igreja, tolerava-se a existência de um culto paródico, de formas e ritos especificamente cômicos. Até mesmo as cerimônias e ritos civis sérios eram acompanhados por bufões e bobos:

(...) O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade (...) Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana (BAKHTIN, 2008, p. 5 - 6).

Naquele período de festa, imperava a inversão e a dualidade na percepção do mundo e da vida humana, segundo Bakhtin (2008, p. 5). Isso não foi invenção medieval, pois já existia

na sociedade primitiva. Ele diz que, paralelo aos cultos sérios, existiam os cultos cômicos que transformavam as divindades em objetos de burla e blasfêmia.

Bakhtin (2008, p. 7) destaca que a festa é a “propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média”. Faz também uma distinção entre as festas oficiais e as festas populares. Ressalta que, nas oficiais, havia uma hierarquia de títulos, graus, funções, em que as pessoas ocupavam seu lugar reservado, “ao seu nível e aos seus iguais”. Já nas festas carnalizadas não, pois todos eram iguais. Nas festas carnavalescas, todos conviviam “sem hierarquias ou compartimentação”.

A comunicação se dava por uma linguagem específica, e por gestos, que não levavam em conta a etiqueta ou a decência. Essa linguagem, usada nas relações familiares e na praça pública, era caracterizada pelo uso frequente de grosseria blasfematória e expressões injuriosas. Bakhtin frisa que, sem conhecer essa linguagem, é impossível estudar a literatura do Renascimento e do Barroco.

Na Idade Média, eram comuns os espetáculos e rituais cômicos. Os espetáculos teatrais se entrelaçavam aos festejos do carnaval. Todavia, Bakhtin (2008, p. 6) faz uma ressalva ao dizer que “(...) o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação”. Para Bakhtin, o carnaval é a segunda vida do povo, uma vida festiva, que se fundamenta no princípio do riso. Assim, o público não assiste ao carnaval: ele vive o carnaval, já que sua existência é para ele e depende dele para subsistir. Durante o período do carnaval, o povo deve viver segundo suas leis, nas palavras de Bakhtin, que seriam *as leis da liberdade*.

Entre as festas ou a vida festiva medieval, destaca-se a *festa dos loucos*. Sobre ela, o estudioso escreve:

Trata-se sobretudo das *festas dos loucos* (*festa stultorum, fatuorum, follorum*) que estudantes e clérigos celebravam no dia de Santo Estêvão, Ano-Novo, no dia dos Inocentes, da Trindade, de São João. No início, eram ainda celebradas nas igrejas e consideradas perfeitamente legais, mas tornaram-se em seguida semilegais, e finalmente ilegais nos fins da Idade Média; continuavam contudo a ser celebradas nas ruas e tavernas, e incorporavam-se aos folguedos de *Mardi Gras*. Na França, a *festa dos loucos* se manifestou com mais força e perseverança: inversão paródica do culto oficial acompanhado de fantasias, mascaradas e danças obscenas. No Ano-Novo e Trindade, os regozijos do clero eram particularmente desenfreados. Quase todos os ritos da *festa dos loucos* são *degradações grotescas* dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glutoneria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento, etc. (...) Acabamos de dizer que a *festa dos loucos* se manteve com perseverança na França. Possuímos dela uma curiosa apologia que data do século XV. (...) Sublinha-se seu caráter não sério, de *brincadeira* (bufo). Esses folguedos são indispensáveis “a fim de que a tolice (a

bufonaria), que é a nossa segunda natureza e parece inata ao homem, possa ao menos uma vez por ano manifestar-se livremente” (BAKHTIN, 2008, p. 64 - 65).

O riso e a bufonaria, nesse contexto, são a segunda natureza do homem. Por isso a *feira dos loucos* surgiu para que a pessoa se expressasse livremente uma vez por ano. Esses excessos ou *degradações bufas* eram permitidos para que, depois disso, se voltasse ao Senhor com zelo total.

Bakhtin (2008, p. 66) destaca que o riso popular penetrava nos círculos religiosos médios e superiores e elenca várias razões para tal. Destaco aqui uma delas, a qual diz que “a Igreja fazia coincidir as festas cristãs e as pagãs locais, que tinham relação com os cultos cômicos (a fim de cristianizá-los)”. Essa tradição do riso em torno da Igreja e da paródia⁶⁹ de textos e ritos sagrados se perpetuou, embora com restrições, até fins do século XVII, ainda que vários concílios e tribunais tentassem impedi-la.

Anselmo Vasconcellos (2012, p. 42) destaca a teatralidade da *feira dos loucos*, ao dizer que “os atores se faziam de loucos para expressar livremente os pensamentos. A condição artística lhes oferecia imunidade para dizer, sem reprimendas, o que as pessoas comuns não ousavam”. Nesta festa, havia a inversão de valores, de papéis, de vestimentas, etc. Permutava-se o superior com o inferior. Assim, nessa festa, o *bufão* era *eleito rei* e elegia-se um *abade*, um *bispo*, um *arcebispo* e um *papa para rir*. Por fim, celebrava-se uma missa.

Bakhtin faz referência ainda a outra festa medieval, a *feira do asno*, ao apontar que ela

(...) evoca a fuga de Maria levando o menino Jesus para o Egito. Mas o centro dessa festa não é Maria nem Jesus (embora se vejam ali uma jovem e um menino), mas o asno e seu *hinham!* Celebravam-se *missas do asno*. Possuímos um ofício desse gênero redigido pelo austero eclesiástico Pierre de Corbeil. Cada uma das partes acompanhava-se de um cômico *Him Ham!*. No fim da cerimônia, o padre, à guisa de benção, zurrava três vezes e os fiéis em vez de responder *amém*, zurravam outras três. O asno é um dos símbolos mais antigos e mais vivos do *baixo* material e corporal, comportando, ao mesmo tempo, um valor degradante (morte) e regenerador (BAKHTIN, 2008, p. 67).

Nas duas festas, o riso desempenha o papel principal, tornando-se análogas ao carnaval e ao *charivari*⁷⁰, segundo o estudioso. Dessas representações, participavam atores cômicos profissionais ou amadores. Conforme lembra Bakhtin (2008, p. 68), “a tradição

⁶⁹ “Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico” (PAVIS, 2005, p. 278).

⁷⁰ É um desfile jocoso para execrar indivíduos que, de algum modo, ameaçavam as normas familiares ou comunitárias. Os execrados eram, por exemplo, homens velhos que se casavam com mocinhas jovens; mulheres de vida desregrada (adúlteras) ou noivas que se casavam grávidas, usando véu e grinalda; homens jovens sedutores de viúvas e de mulheres casadas; homens (maridos) violentos ou excessivamente fracos. Nestes casos, havia o costume de fazer o indivíduo a ser execrado montar ao contrário em um asno e expô-lo, desta maneira, diante de toda a comunidade.

antiga permitia o riso e as brincadeiras licenciosas dentro das igrejas, na época da Páscoa”. Destinavam-se a quebrar a austeridade dos ofícios e torná-los mais próximos do povo comum, pelo riso carnavalizado, como, por exemplo, o riso pascal (*risus paschalis*) e o riso de Natal, que persistiram até o fim do século XVI. No primeiro, as brincadeiras se realizavam durante os sermões e, no segundo, eram canções com temáticas variadas e assuntos laicos, cantadas nas igrejas, às vezes usando melodia de uma *canção bufa*⁷¹.

Na evolução do teatro medieval, muitos textos dramáticos, em língua francesa, dos séculos XIV e XV, são chamados de nomes genéricos, abarcando uma série de formas teatrais. Sobressaem-se, no século XV, três formas principais: as *farsas*, as *sotties* e o *auto carnavalesco*⁷². Aquele século deixou, ainda, como legado, outras representações cômicas, como os *sermões jocosos*⁷³ e as *moralidades*, que não farão parte deste estudo.

Berthold explica o parentesco entre o auto carnavalesco e a farsa:

Como seu primo-irmão, o auto carnavalesco, a farsa não necessitava de técnicas cênicas especiais. Um simples pódio, com acessos laterais e por trás - como no palco de Terêncio - eram suficientes. A farsa vivia da astúcia verbal, não importando se seu palco fosse montado numa sala pública, num auditório de universidade, numa casa particular ou no palácio arcebispal. Situações e personagens cômicas, identidades trocadas e planos para enganar alguém ofereciam esplêndidas oportunidades para os destaques de atuação e tornavam-se assim o incentivo para que os mimos profissionais viessem ajudar os amadores e conseguir aplausos especiais (BERTHOLD, 2008, p. 256).

O *auto* é classificado, em geral, como um gênero breve, com tema religioso ou profano. Como já foi dito, a definição de gêneros é problemática na Idade Média, pois alguns vocábulos podem ter sido tomados como sinônimo de qualquer peça de teatro. Por exemplo, de acordo com Luiz Francisco Rebello (2006), o *auto medieval* deve ser compreendido no sentido de *entremez*. A partir disso, nota-se que os gêneros medievais se revelam intercambiáveis ou superpostos. E, apesar de o *entremez* ter como berço a França, ele desaparece nomeadamente, mas parece ressurgir entrelaçado ao auto carnavalesco e à farsa francesa, conforme já dito anteriormente, em citação expressa de Eugenio Asensio (1971, p. 17 - 18).

A farsa, tal qual se cultivou na Idade Média, não aparece na antiguidade greco-latina. No entanto, Moisés (2004, p. 187) afirma que “as peças de Aristófanes, Plauto e Terêncio

⁷¹ *Comédia bufa* ou *sottie* é uma composição dramática francesa de caráter profano e cômico.

⁷² O *auto carnavalesco* se refere a representações cômicas de espírito carnavalesco e jocoso.

⁷³ O *sermão jocoso* tem sua origem na *festa dos loucos* e se caracteriza pela paródia às instituições religiosas. Nesta festa, de origem popular, as igrejas eram tomadas por *loucos* que simulavam eleições de clérigos e do *papa do riso*.

empregavam recursos farsescos. Tal circunstância permite conjecturar que a gênese da farsa medieval se encontra no teatro satírico pré-cristão”.

A farsa é representada como um espetáculo popular, tanto pela encenação como pelo conteúdo das peças. Moisés apresenta alguns aspectos da farsa quando explica:

Lembrando o burlesco em todos os aspectos e relacionada até certo ponto com a *fabliaux*, a farsa despontou no crepúsculo da Idade Média francesa (“*farce* surgiu por volta de 1400” [ZUMTHOR, 1972, p. 448]): a princípio, consistia numa breve peça cômica, situada, a modo de intervalo, no meio de mistérios; mais tarde, passou a desenvolver existência autônoma (MOISÉS, 2004, p. 186 - 187).

Percebe-se que, em cada local (país de origem), um gênero pode apresentar variações e assumir diferentes terminologias. Este é o caso do gênero em questão que, embora recebendo o nome de *farce*, apresenta características muito próximas do *entremez*⁷⁴.

Quanto à etimologia da palavra, Patrice Pavis (2005, p. 164) ressalta que se refere ao “alimento temperado que serve para rechear (em francês, *facir*) uma carne - indica o caráter de corpo estranho desse tipo de alimento espiritual no interior da arte dramática”. É interessante observar que, tanto o *entremez*, como a *farsa*, estão ligados pela etimologia da palavra ao contexto alimentar. O primeiro, entre um prato e outro, e a segunda, como recheio de outro alimento.

A farsa é o gênero mais forte, vivo e duradouro, até o final do século XVII, na França. Quase metade das obras cômicas do século XV e XVI pertence a esse gênero, segundo Lazard (1980, p. 66). Ainda, segundo a mesma autora (1980, p. 154) o termo *comédia*, utilizado no século XIV, na França, abrange realidades muito diferentes no século XVI. Significa tanto *farsas* (*comoedia* é a tradução latina da palavra *farsa*), como *moralidades alegóricas*, *sátiras* ou *peças religiosas*. Em 1549, Robert Estienne reeditou seu dicionário franco-latino, traduzindo o termo *farsa* por *comédia*, *mimus*. A importância da farsa reside em introduzir um novo tipo de comédia na França, pois era apresentada, tanto para um pequeno grupo de pessoas na rua, na aldeia ou na feira, como para multidões, em grandes festas, como o carnaval e a *feira dos loucos*. Com relação ao palco da farsa, este era múltiplo, podendo se compor por espaços abertos, nas ruas e nas feiras, ou por locais fechados, como tavernas, casas de nobres e até o palácio arcebispal.

⁷⁴ “A mais remota manifestação farsesca foi, provavelmente, a encontrada na *fábula atelana*. Depois, no último período do teatro medieval e no primeiro do teatro renascentista, a forma ressurgiu sob diversas denominações: *sottie*, na França; *shrovetide*, na Alemanha; *interlúdio*, na Inglaterra, entre outros” (VASCONCELLOS, 1987, p. 90).

Muitas vezes, é difícil distinguir a farsa de outros gêneros cômicos, como monólogos, *sotties*, moralidades, uma vez que a farsa faz livre uso de temas e personagens desses outros gêneros, sempre privilegiando o exagero e o riso (LAZARD, 1980, p. 68).

A **Enciclopedia dello spettacolo** (1957, vol. V, p. 39) marca a confusão e o debate acalorado em torno da farsa e de sua origem. Parte da crítica acredita que sua gênese seria a *festa dos loucos* e o *sermão jocoso*, ou seja, que teria surgido da cena *giullaresca* (goliardos). Outra corrente crítica defende que, dos foliões e da festa, poderia ter nascido o sermão jocoso e a *sottie*, mas não a farsa. Isso porque a farsa alcança o riso, não pela paródia, mas com a percepção imediata e realista das situações cômicas. Por esse olhar, a farsa teria derivado do monólogo dramático⁷⁵. De acordo com Lazard (1980, p. 46), o monólogo dramático aparece como a manifestação mais antiga e básica do teatro cômico. Foram preservados mais de sessenta textos, dentre monólogos e sermões jocosos, deste gênero.

Berthold frisa que o *esprit* francês não dispensou o traje de bufão:

Conta-se que as palavras “*Revenons à ces moutons*” foram usadas pela primeira vez num palco perto do Sena, em Ruão. Elas derivam de um gênero de representação cujo aguçado espreitar teatral deve tudo à espiritualidade gaulesa: a farsa. Suas origens remontam, tanto às festas dos bufões, quanto às recitações dialogadas dos agressivamente chistosos menestrelis (BERTHOLD, 2008, p. 255).

Cabe observar que a **Enciclopedia dello spettacolo** (1957, vol. V, p. 41) detalha a propagação do termo farsa, ao aclarar:

Da França, o termo *farsa* se propaga - como farsa - na Itália (em Nápoles, no final do séc. XV); ao mesmo tempo é amplamente usado, juntamente com a *écloga*⁷⁶ e o *entremés*, na Espanha; e logo acabará por conquistar a cena teatral de cada país (na Alemanha, a farsa é equivalente a *Fastnachtspiel*, mais tarde, a *Posse*)⁷⁷.

As farsas francesas eram peças profanas, inseridas em um mistério, ou poderiam ser apresentadas depois dos mistérios ou moralidades, antes de ganharem autonomia como peça principal. Pavis evidencia:

(...) Geralmente se associa ao cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira

⁷⁵ Para Paul Zumthor o *mime* é um gênero literário definido, ora como *mimo*, ora como *monólogo dramático* (ZUMTHOR apud ADAM, 1967, p. 40).

⁷⁶ Égloga ou écloga (latim *egloga*), ligada à poesia bucólica, mais tarde designa poemas de tema pastoril. Na Espanha, em alguns dicionários e estudos, a *égloga* é usada como sinônimo de *entremés*.

⁷⁷ Tradução minha. No original: “Dalla Francia il termine *farce* si diffuse - come *farsa* - in Italia (a Napoli, sul finire del sec. XV); nello stesso tempo è largamente usato, accanto alle voci *egloga* e *entremés*, in Spagna; e presto finirà col conquistare le scene di ogni paese (ma in Germania il vero equivalente della *farsa* è il *Fastnachtspiel*, più tardi la *Posse*”.

abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano (PAVIS, 2005, p. 164).

Em princípio, era escrita em verso, como os demais gêneros dramáticos da época. Somente mais tarde passou a ser escrita em prosa. Usava o diálogo ou monólogo, além da ação e demais elementos, como cenário e vestuário. Com temas variados (inclusive com adaptações para o palco de histórias da tradição oral, fábulas, contos e novelas), esses diálogos tematizavam a vida cotidiana, utilizando o engano como ponte para o riso. Algumas peças continham cenas eróticas e obscenas dirigidas, em especial, ao público cortesão e aristocrático.

Caricatura da realidade, as farsas são obras cômicas e satíricas que criticam a sociedade da época, como a igreja, a sociedade, as convenções sociais, etc. Berthold, em seus estudos sobre o teatro ocidental, também toca nesta questão: “sua brilhante entrada na história da literatura e do teatro foi marcada por **Maistre Pierre Pathelin**, uma obra que trata de um trapaceiro trapaceando com o *negócio do carneiro* (...). Escrita por um autor desconhecido, foi representada pela primeira vez por volta de 1465 (BERTHOLD, 2008, p. 255).

É um dos temas favoritos da farsa satirizar os profissionais e dar-lhes atributos como clérigos obscenos e imorais, soldados covardes e fanfarrões, advogado ganancioso, médicos charlatões. Mas o tema comum a todas as farsas é a presença do astuto, que supera todas as dificuldades. As outras personagens farsescas são medíocres, moral ou intelectualmente (LAZARD, 1980, p. 70).

Jean-Pierre Bordier (1999, p. 7), que pesquisa questões atinentes à literatura francesa, particularmente ao período medieval, ao refletir sobre o teatro medieval, afirma que, no século XV, em terras francesas, o termo *farsa* se refere a todas as peças do teatro cômico que têm como característica a brevidade.

O dicionarista Carlos Ceia, no **Dicionário de termos literários**, no verbete *farsa*, reforça as palavras de Bordier, quando se refere à “enorme abrangência que o termo *farsa* adquiriu na Idade Média”:

No intuito de tentar esclarecer um pouco a evolução que este conceito sofreu até ao final da Idade Média, referir-se-ão duas definições de *farsa* dadas por autores do séc. XVI e citadas por Jessica Milner Davis (1978). A primeira é de Giovan-Maria Cecchi e surge no prólogo de uma peça sua de 1585, **La romanessa**: *The Farsa is a new third species between tragedy and comedy. It enjoys the liberties of both, and shuns their limitations... It is not restricted to certain motives; for it accepts all subjects - grave and gay, profane and sacred, urbane and rude, sad and pleasant. It does not care for time or place...* (DAVIS, 1978, p.13-14). A segunda é de P. Delaudun d’Aigaliers e surge numa obra de sua autoria de 1598, **L’art poétique françois**: *Le sujet [de la farce] doit estre gay et de risée; il n’y a ni scenes ni pauses. Il faut noter qu’il n’y a pas moins de science à savoir bien faire une farce qu’une eglogue ou moralité.* (Idem, p.13). Com base nestes dois testemunhos da

época, é lícito inferir-se que, no séc. XVI, a farsa era vista como um gênero dramático que autorizava uma grande variedade temática, privilegiando a de natureza cômica, e que não encarava de forma muito rígida a sua configuração formal, nomeadamente, as unidades de tempo e de lugar, tão valorizadas pela tradição clássica, e a divisão do texto em cenas ou pausas. Também se percebe, desde logo, a enorme abrangência que o termo *farsa*, entretanto, adquirira, dada a sua capacidade de designar um vasto número e um conjunto heterogêneo de peças, muito dissemelhantes entre si (CEIA)⁷⁸.

Há numerosos exemplos do gênero farsesco francês, produzidos nos séculos XV e XVI, época em que teve grande circulação, sendo exemplos as peças **O pastelão e a torta, O caldeireiro, O tanoeiro**, entre tantos outros.

Segundo Pavis (2005, p. 164), a farsa pode ser encontrada até o século XVII. Depois disso, está ligada à comédia, como pode ser verificado em estudos de peças de Molière e sua comédia de intriga.

Berthold cita uma farsa que foi proeminente entre as demais. Trata-se da anônima **La farce de Maître Pathélin**⁷⁹ (1460-1470), que vem a ser a obra-prima do teatro cômico da Idade Média, no século XV. Gassner resume o enredo em poucas palavras, ao dizer que,

na França, entre numerosas *soties* ou *farsas* sem relevo particular, encontramos a deliciosa **Farsa de Mestre Pierre Pathelin**, obra anônima na qual um advogado pobre escapa de pagar a conta de um vendedor de tecidos fingindo loucura e depois vence o caso de um pastor ensinando-lhe a se comportar como um inocente, respondendo *béee* a todas as perguntas. Então, quando o bem-sucedido advogado tenta cobrar seu salário, recebe o mesmo remédio do cliente, que assimilou muito bem as lições de Pathélin⁸⁰ (GASSNER, 1991, p. 177 - 178).

Farsa de Mestre Pierre Pathelin é considerada a primeira comédia francesa, embora não se usasse a palavra *comédia* no teatro francês, antes dela, e sim, a expressão *teatro cômico*. Essa farsa possui muitos detalhes que remontam às festas de bufonaria e às recitações dos menestrelis, enquanto a presença de brincadeiras remete aos *momos*, *entremezes* e *arremedilhos*.

Berthold (2008, p. 255) faz outros apontamentos sobre a farsa de Pathelin, ao frisar que “o diálogo mordaz, as frases polidas a desembocar em brincadeiras grosseiras traem o

⁷⁸ Carlos Ceia: s.v. “Farsa”. **E-Dicionário de termos literários** (EDTL). Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

⁷⁹ Texto completo disponível em: <<http://www-rohan.sdsu.edu/~french/305A/pathelin.pdf>>

⁸⁰ A **Farsa de Mestre Pierre Pathelin** dialoga com a peça **As nuvens**, de Aristófanes, ao fazer crítica social, em especial ao caricaturar profissões, ao utilizar as sutilezas da oratória e também por repetir a personagem endividada. Aristófanes faz uma crítica feroz ao modelo de educação vigente na *polis* pelos sofistas, como substituição ao modelo tradicional, que não mais era considerado como adequado à formação. No currículo se destacavam, sobretudo, duas disciplinas: a dialética e a retórica, consideradas vitais para se preparar um cidadão para ser um agente diligente na vida pública. A crítica a esse novo modelo educativo pode ser encontrada na comédia **As nuvens**, pois faz caricatura de uma escola sofista. Essa peça traz como personagem o filósofo Sócrates, como principal representante sofista, caricaturado como uma figura que se utiliza de seu conhecimento e talento de oratória para trapacear, inverter valores e manipular argumentos para que o justo se torne injusto, etc. A personagem Sócrates atua como um elemento que induz seus discípulos a esse caminho distorcido.

conhecimento do meio profissional contemporâneo dos advogados”. Essa peça teve grande influência sobre o teatro seiscentista, em autores como Molière e Shakespeare, e sobre a *commedia dell’arte*⁸¹. Poderiam participar das representações como intérpretes dessas peças atores amadores e profissionais. Nestas ocasiões, os atores amadores tinham oportunidade de ver e participar do trabalho de *mimos profissionais*.

Berthold traz, em seu estudo, uma prova histórica sobre os primórdios da farsa, datada de 1398, portanto, anterior a Pathélin, ao dizer que

(...) remonta a um édito do Preboste de Paris, de 1398, e que ela se desenvolveu a partir daí com as representações das **Basoches** du **Palais** de Paris, documentada desde 1442. Estas eram marcadas principalmente para a terça-feira gorda e, alcançando um público bem maior do que o círculo de seus membros, eram muito aplaudidas como divertidas *bufonarias* (BERTHOLD, 2008, p. 256).

Estavam em voga, na França naquela época, os grupos ou sociedades compostas por clérigos, profissionais e estudantes que realizavam brincadeiras dramáticas ou semidramáticas. Os estudantes de Direito formaram um grupo chamado Clercs de la Basoche ou também chamados de Basoches du Palais e, ao tempo, foi formada também uma sociedade estudantil chamada Les enfants sans souci ou Compagnons du prince des sots.

As peças criadas e encenadas pelos Clercs de la Basoche inseriam processos jurídicos. A estudiosa também aborda a crítica social e a sátira, presentes neste tipo de textos, revelando quem eram seus maiores cultuadores e a classe social a que pertenciam, ao destacar que

seus fundadores eram advogados e escritores, estudantes e associações cênicas de cidadãos, eruditos errantes, mercadores e artesãos. As melhores em astúcia e originalidade eram as associações de juristas conhecidas como Basoches, que haviam se estabelecido durante o século XIV, em Paris e nas províncias. Essas associações realizavam reuniões anuais, em que se entretinham com pantomimas e pequenos diálogos farsescos. Possuíam um estoque incrível de cenas de julgamento, casos fictícios de direito e problemas de jurisdição, vistos ao espelho distorcido da sátira a si mesmos (BERTHOLD, 2008, p. 256).

A farsa se desenvolveu com as representações das Basoches du Palais de Paris. Esse gênero cômico usava a auto-ironia e a zombaria política e social. Além de se apresentar para o povo comum, a farsa também mostrou habilidade cortesã. Em 1499, em Avignon, foi encomendada uma farsa para um visitante ilustre. Não se sabe se o autor logrou êxito ou não, todavia, sabe-se que, mais tarde, ele passou a ser mantido por fundos públicos.

⁸¹ De cunho popular, era apresentada nas ruas e praças públicas, com texto improvisado, chulo e grosseiro, fazendo uso de pequenas máscaras (que cobriam apenas a parte superior do rosto), exceto os *innamorati*, que não usavam máscaras. Os tipos dessa comédia são oriundos das comédias de Plauto e de Terêncio. A *commedia dell’arte* descende da *farsa atelana* e dos festejos carnavalescos da Idade Média (*bufões, histriões e jograis*).

Berthold (2008, p. 256) registra que a farsa é irmã gêmea da *sottie* ou *sotie*⁸², ao dizer que “*farsa e sottie* divertiam o público e atores de forma tão igual que é quase impossível determinar uma diferença precisa entre elas. Os heróis da farsa são truões em trajes comuns ou cortesãos – os heróis da *sottie* são gente comum ou da corte em vestimenta de bobo”.

Marvin Carlson (1997, p. 67), de forma muito semelhante a Berthold, afirma que “a comédia francesa, a farsa ou *sottie*, é uma peça simples, curta e explícita, destinada unicamente a fazer rir, sem nada do escopo moral da comédia clássica (Sébillot, na verdade, acha-a mais próxima do mimo romano)”.

Discordando de Carlson e Berthold, Patrice Pavis (2005, p. 368) aponta uma diferença entre elas, ao dizer que “(...) a *sotie* é a peça dos *sots* (dos loucos) que, debaixo da máscara da loucura, ataca os poderosos e os costumes (...)”. A *sottie* se caracterizava, especialmente, pela crítica política, social e religiosa, bem como pelo tom de sátira.

Lazard (1980, p. 56) entende que, entre as manifestações do teatro cômico, no século XVI, a *sottie* e a farsa são os dois principais gêneros na França, com um grande número de peças ocupando um lugar de destaque na arte teatral do período. A autora defende que, até hoje, é difícil distinguir a *sottie* da farsa. As primeiras definições de *sottie* remontam o século XVI. Ela cita algumas diferenças como, por exemplo, a *sottie* ter derivado da *fête des fous*, usar a paródia e romper com a hierarquia estabelecida. Já a farsa, ao contrário, buscaria copiar a realidade, exagerando-a em todos os sentidos. No entanto, a autora lembra que Jean Bouchet se recusa a separar radicalmente as duas formas, pois a *sottie* une a farsa com as representações dos loucos ou tolos. A autora cita alguns teóricos que defendem a unificação dos gêneros ou a separação entre eles. Primeiro, E. Droz e G. Cohen, que adotam o seguinte ponto de vista: a distinção entre a farsa e a *sottie* não existiu na forma textual; poderia ser uma representação de farsa ou *sottie*, a critério do ator. A diferença residiria, provavelmente, na forma de encenação e interpretação dos atores. Depois, cita um estudioso da farsa, chamado B. Bowen, que defende uma clara separação entre os dois gêneros (LAZARD, 1980, p. 57). A estudiosa francesa refere, ainda, dois teóricos que se posicionam pela diferença entre os dois gêneros: Jean-Claude Aubailly e Jean-Baptiste Porion acreditam, respectivamente, que os temas e estrutura dos dois gêneros são opostos, sendo determinados pela sua finalidade teatral; e que a *sottie* corresponde ao grau zero da construção dramática, enquanto que a farsa, ao contrário, é conhecida pelo uso de diferentes mecanismos de astúcia e malícia (LAZARD, 1980, p. 58). Para finalizar a discussão, Lazard conclui que a *sottie* é, portanto, uma forma

⁸² Para Bakhtin (2008), é um gênero carnalizado do fim da Idade Média.

teatral difícil de classificar e de entender, uma vez que trabalha com o *nonsense*. Deste modo, a *sottie* continua suscitando debates e sendo objeto de inúmeros estudos⁸³.

O **Dicionário de termos literários** traz um estudo⁸⁴ sobre o verbete *sottie*, neste caso, grafado em português (Portugal) como *sotia*. O verbete traz a seguinte definição:

Termo do fr. *sottie* e de *sot*, que literalmente, significa *louco*. Composição dramática de carácter profano e cômico, que se desenvolveu na França a partir do séc. XV e que desapareceu no final do séc. XVI. Escritas e representadas pelos *sots*, comediantes amadores originários da média burguesia, que se associavam propositamente para as actuações, as *sotias* eram representações de carácter satírico e frequentemente abstracto, recheadas de inúmeras personagens, com um cenário muito reduzido e cuja forma deve muito às manifestações e ao espírito das antigas *fête de fous* - insolentes paródias às cerimônias religiosas. Por vezes, era um espectáculo que se limitava a um cortejo de várias personagens que faziam acrobacias, encontrando-se dominadas pela loucura, e desenrolando-se entre elas um diálogo quase absurdo, cheio de duplos sentidos, equívocos e obscenidades, que provocava o riso do espectador. No entanto, na sua maioria, estas representações punham em cena personagens que representavam as diferentes classes sociais ou responsáveis do governo, acabando por ser julgadas por um tribunal de *sots*, presididos pela *Mère Sotte*, que tinha como objectivo desvendar e censurar os vícios ou as injustiças da vida social e política, mas nunca esquecendo o cômico imediato, dominando sempre um tom boêmio e debochado, e sendo evidente um certo gosto pelo obsceno. Nestes julgamentos, os *sots* eram uma espécie de censores públicos anônimos, designados apenas por um número, ou qualidade genérica, com função crítica. O seu costume reduzia-se a um fato cinzento com um capuz com orelhas de burro, que evocava a principal característica do seu personagem, a loucura, que simultaneamente lhe conferia imunidade contra a censura. As personagens conduzidas a julgamento eram personificações alegóricas das classes sociais, que acabavam por ser condenadas. Porém, estavam firmemente convencidas da sua loucura e rejeitavam a responsabilidade dos seus actos, que acabavam por recair num terceiro grupo de personagens que representava a causa do mal e da desordem social. Obviamente, os responsáveis apontados não podiam ser elementos do regime, sendo substituídos por alegorias que simbolizavam o poder vigente. Mais tarde, a *sotia* perdeu o seu carácter processional e, recorrendo também à alegoria, punha em cena a adaptação de um acontecimento real, de uma ideia ou de um aspecto do quotidiano, procurando transmitir uma mensagem de denúncia social e moral, sempre protegida contra a censura pelo elemento da folia. Neste caso, o papel do *sot* alterava-se, deixando de ser censor e transformando-se numa vítima, sendo a função crítica transferida para o público. A *sotia* surgia, assim, como voz contestatária da opinião pública, hábil e convenientemente disfarçada por uma loucura simulada. No entanto, no reinado de Luís XII, o próprio rei se serviu dela para alertar a população para os problemas da nação. É o caso da célebre peça intitulada **Sottie du jeu du Prince des Sots**, de autoria de Gringoire, que alertou a população para a ambição do Papa Júlio II, que pretendia opor a Itália aos seus antigos aliados franceses (CEIA)⁸⁵.

O que chama atenção é a representação estar vinculada aos *sots*, pois eram esses atores cômicos que formavam grupos para essas atuações de carácter satírico. Assim, há uma aproximação da *sottie* com a *festa dos loucos*, citada por Bakhtin, pois ambas parodiavam a religião e provocavam o riso.

⁸³ Madeleine Lazard cita um estudo que parte da hipótese de que a *sottie* seria gênero especificamente homossexual, propondo uma descrição e classificação de trocadilhos e expressões que constituem um código sexual (LAZARD, 1980, p. 59).

⁸⁴ O estudo possui como referência a obra AUBAILLY, Jean-Claude. **Le théâtre médiéval profane et comique: la naissance d'un art**. Paris: Larousse, 1975.

⁸⁵ Carlos Ceia: s.v. "Sotia". **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL). Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

Esse sentido reforça-se quando Berthold (2008, p. 256) destaca que

a *sottie* está intimamente ligada aos Enfants sans Souci (crianças sem preocupação) de Paris e outros incontáveis grupos de tipo semelhante, que se espalharam pela França do século XV. Cada um possuía seus próprios estatutos, seu próprio rei dos bufões, seu *prince des sots* (príncipe dos bobos) e sua *mère des sots* (mãe dos bobos). Em conceito e imagem, a *sottie* era realmente muito mais antiga. Já no século XII, um entalhe de consolo na torre sul da catedral de Chartres mostrava a mãe gorda e feia de um bobo, conduzindo um asno a tocar lira. O príncipe dos bobos e a mãe dos bobos são os papéis-título da peça mais conhecida do parisiense Pierre Gringoire, autor de sátiras e *sotties*. Seu **Jeu du Prince des sots et de la Mère Sotte** foi apresentado na terça-feira gorda de 1512, em Paris; era um afiado ataque à Igreja, um panorama da época sob a roupagem da bufonaria (BERTHOLD, 2008, p. 257).

Nas *sotties*, os *loucos* ou *bobos* faziam observações e trocavam ideias sobre pessoas e acontecimentos contemporâneos a eles. Uma diferença marcante é com relação à personagem: na farsa, são seres humanos com nomes mas, na *sottie*, muitas vezes, são personagens alegóricas. Ao que tudo indica, a *sottie* usava a *máscara da loucura* como uma arma em batalhas políticas, sociais e religiosas.

Nota-se que a *sottie* não apresentava características fixas, podendo adquirir formatos diferentes, dependendo da apresentação. Em geral, era um espetáculo com acrobatas em *estado de loucura*, com seus diálogos recheados de duplo sentido e, ainda, obscenidades que provocavam o riso do público.

A *sottie* era utilizada também para fazer ironias e zombarias políticas. Algumas dessas peças poderiam trazer problemas da época, como aconteceu em algumas ocasiões em que ocorreram pedidos de prisão para o dramaturgo e realizador da peça e seus atores. Depois de analisar o processo, em geral, o Parlamento optava pela libertação de todos os acusados.

É importante frisar que os componentes dos grupos de *sottie* eram oriundos da classe média. Logicamente representavam personagens de diferentes classes sociais, dentre elas pobres, clérigos, censores e demais autoridades do governo. Os censores eram os *sots* e as personagens julgadas eram alegorias (LAZARD, 1980, p. 63).

A partir do século XV, os gêneros cômicos alcançaram plenitude, por meio de formas variadas e intercambiantes: farsa, *sottie*, monólogo dramático, sermão jocoso, auto carnavalesco, etc.

Ao longo do Renascimento, o teatro europeu iria aprimorar seus recursos cênicos e se voltar para os cânones da antiguidade clássica. Por outro lado, adjacente a esse teatro erudito, surge também a *commedia dell'arte*, originada por volta do século XVI, na Itália, atingindo o auge e a popularidade no século XVII, mas entrando em decadência no século XVIII. A *commedia dell'arte* construiu-se sobre bases teatrais não canônicas e extraliterárias,

alcançando grande repercussão em toda a Europa e influenciando obras e autores. A partir disso, nota-se que a chegada e permanência do teatro clássico não significou a morte do teatro popular, pois a arte dos artistas populares juntou a expressão burlesca dos cômicos medievais com o refinamento do período renascentista, influenciando posteriormente a obra de Molière⁸⁶.

Na metade do século XVI, foram levadas à cena a primeira tragédia e a primeira comédia clássicas da literatura francesa, respectivamente, **Cléopatre** e **Eugène** (1552), ambas de Étienne Jodelle⁸⁷. Essas duas peças iniciam o classicismo francês, que se afasta da raiz popular. No entanto, somente no século XVII o teatro ganharia *status*, originalidade e maior qualidade cênica (para os padrões renascentistas), com Pierre Corneille e Jean Racine, na tragédia, e com Molière, na comédia. Com eles, resume-se o teatro clássico francês, pois são eles os grandes representantes do teatro europeu do século XVII.

Pierre Corneille (1606-1684) escreveu comédias, tragicomédias e tragédias. Adam (1951, p. 339 - 343) faz referência a várias peças do dramaturgo, como a comédia **Mélite** (1629) e a tragicomédia **Clitandre** (1632). Destaca, sobretudo, **O Cid** (1636), peça com a qual o dramaturgo ganha destaque imediato. O classicismo tem seu início na França com a peça **O Cid**, ao obedecer às três unidades: tempo, ação e espaço. Beatriz Resende salienta que,

após uma experiência com quatro comédias, Pierre Corneille (nascido em 1606) escreve sua primeira tragédia, **Medéia**, uma imitação clássica. Dedicou-se, então, ao estudo do teatro espanhol, que vivia momentos de grande prestígio, em especial, **As aventuras do jovem Cid**, de Guillèn Castro. O resultado foi a tragicomédia **O Cid**. O curioso aí é que o classicismo, como espírito de época, se instaura em sua plenitude e assim permanecerá até que o movimento filosófico da época devore suas próprias regras clássicas. Em minha opinião **O Cid** é, juntamente com **Fedra**, de Racine, a grande obra clássica (RESENDE, 1994, p. 128).

Jean Racine, autor de **Andromaque** (1667), foi muito influenciado por Corneille. Note-se que ambos fazem uma interessante construção psicológica de suas personagens, com focos diferentes, pois enquanto as personagens de Corneille são vítimas dos *deveres*, as de Racine são dos *sentimentos*. Resende, ao abordar as peças do dramaturgo, ressalta que

(...) Racine escreve **Ifigênia** e outro lance de dramaturgia euripidiana, **Fedra**. Este é o ponto áureo de sua carreira. Dentro dos limites do classicismo francês, com suas regras de contenção, esta peça se afirma como um tremendo *tour de force* de atuação, pois que é extraordinária por sua exploração das profundezas de uma mente obcecada pela paixão (RESENDE, 1994, p. 132).

⁸⁶ Antoine Adam chama Molière de o Terêncio francês (ADAM, 1952, p. 403).

⁸⁷ Suas peças eram frágeis, do ponto de vista da criação estética, pois havia ausência de psicologia, conflito dramático e ação insignificantes.

Racine dá às mulheres o papel principal em suas tragédias, revestindo-as de amores furiosos e força, podendo levá-las até as últimas consequências em seus intentos como, por exemplo, o suicídio e o assassinato.

Depois de Racine, a tragédia entra em um período de declínio. Então, reaparece em cena a comédia e um dos seus maiores representantes: Jean-Baptiste Poquelin - o conhecido e reconhecido Molière. Monah Delacy (2003, p. 106), ao abordar as fontes do dramaturgo, diz que “inspirado de início na *commedia dell'arte* e em Terêncio, cria uma fina comédia de sociedade, psicológica e satírica”. Resende acrescenta que Molière

(...) é considerado o maior dramaturgo cômico da França e talvez, junto com Aristófanes, um dos maiores do teatro europeu. Sua grande estreia se dá em 1658, no Louvre, diante do jovem Luís XIV (e sua corte), que fica fascinado com a irreverência do autor. (...) É Molière quem leva para a França a influência do desenho de cena italiano, com seus cenários pintados e a maquinaria elaborada. Na realidade, estabelece, na prática, uma ligação entre os dois grandes tragediógrafos, atuando em **Nicomedes**, de Corneille, e encenando **A tebaida**, de Racine (RESENDE, 1994, p. 132).

Para Adam (1952, p. 181 - 402), o dramaturgo francês era um artista multifacetado, ator, dramaturgo e encenador. Em sua época, foi muito reconhecido, obtendo um teatro para abrigar sua companhia, até então itinerante. Levou à cena sua primeira comédia **O estouvado** (*L'étourdi*), em 1653. Suas peças mais importantes são: **As preciosas ridículas** (*Précieuses ridicules*), de 1659, e **O avarento** (*L'avare*), de 1668. Ambas as peças apresentam tipos universais.

1.5 O GÊNERO *ENTREMEZ*: UM PERCURSO HISTÓRICO E ESTÉTICO - ESPANHA

O teatro medieval espanhol desenvolveu-se em uma linha profundamente religiosa, todavia, por razões díspares da França. A Península Ibérica foi invadida, no século VIII, pelos muçulmanos, dando início, a partir dessa data, a uma longa batalha dos cristãos para expulsá-los e restituir o domínio europeu ao local. Esse processo foi longo e sangrento, durou quase oitocentos anos, tendo desfecho somente em 1492, com a derrota final dos muçulmanos e a unificação da Espanha. Ao retomar a península, nasceu nos cristãos espanhóis um ideal conjunto e um sentimento de pertencimento nacional pela fé cristã. Esse cenário deu à Igreja domínio e força inimagináveis, podendo ser revelador o fato de que Fernando e Isabel eram tratados e conhecidos como *os reis católicos* (HELIODORA, 2013, p. 149 - 150).

Na Espanha, conservam-se poucos documentos escritos e pouquíssimas obras teatrais da Idade Média. É indiscutível que havia atividade teatral naquela época. No entanto, é fato

que alcançou um desenvolvimento muito menor do que no restante da Europa. Neste sentido, um dos principais problemas é mapear a origem das primeiras manifestações da arte teatral em solo espanhol. Uma corrente crítica relaciona o surgimento das formas teatrais com a lírica, especificamente com as manifestações dialogadas como *serventecios*⁸⁸, *debates* ou *recuestas*⁸⁹ e *pastorelas*. Apesar dessas obras não terem caráter de representação, elas já continham uma pequena ação. Outra corrente acredita que o teatro possa ter derivado da liturgia e das festas religiosas que marcadamente possuem elementos dramáticos⁹⁰. Em geral, essa última teoria é a mais aceita em relação à origem do teatro espanhol durante a Idade Média. Isso se dá em virtude de que partes da missa foram traduzidas para a língua *romance*, para que assim alcançasse maior abrangência e compreensão (DALMASSO, 1968, p. 7 - 8).

Durante o período, há notícias de representações religiosas e profanas, algumas com forte raiz doutrinal. As obras dramáticas, de caráter religioso, eram divididas em dois ciclos: Navidad (nascimento) e Pasión (paixão). Considera-se como obra mais antiga **El Auto de los Reyes Magos**, datado do final do século XII, como pertencente ao ciclo ligado ao nascimento de Cristo. Esse auto tematiza a visita dos três reis magos ao menino Jesus, baseado no relato do evangelho de São Mateus. Foram encontrados apenas fragmentos desse texto, com apenas cinco cenas. Apesar disso, permite conjecturar ou traçar algumas características sobre o teatro do período.

Havia, também, *los juegos escolares*, uma obra religiosa, composta em latim e escrita por estudantes e sacerdotes. Abordava temas bíblicos e representava a vida de santos. No início, *los juegos escolares* eram celebrados em latim, dentro das igrejas, por estudantes e clérigos. Porém, no século XIII, passou a utilizar língua *romance* e a ser escrita e representada por estudantes e atores laicos, em locais públicos, como ruas e praças.

Depois que o teatro saiu do espaço religioso, buscou um novo público e novas formas de representação, surgindo, com isso, uma forma profana, burlesca e grosseira, chamada de *juegos de escarnio*. Durou pouco, pois Alfonso X, em 1263, promulgou um documento que proibia que o clero tomasse parte ou assistisse a essas peças. Dalmasso defende duas origens possíveis dos *juegos de escarnio*: a vulgarização e deformação do teatro litúrgico; e a

⁸⁸ O *serventésio* ou *serventés* é uma forma poética de origem trovadoresca, proveniente da região de Provença, na França, por volta do século XI.

⁸⁹ Os primeiros poemas de debate remontam ao século XIII, relacionando-se com as *recuestas provenzales*. Em uma mesma obra, produz-se o confronto de dois pontos de vista diferentes sobre a mesma questão ou tema. Sua origem remonta aos debates latinos medievais do século X. Foram compostos por escritores cultos e eram muito populares.

⁹⁰ Dalmasso (1968, p. 7) frisa que muitos diálogos que compõem a missa, como os ofícios religiosos, os cantos alternados, as antífonas, os responsos e os acompanhamentos musicais, contêm elementos dramáticos.

procedência das farsas latinas populares, chamadas de *mimos* e *atelanas*, cuja transmissão passou a ser oral, em virtude da proibição da igreja (DALMASSO, 1968, p. 10).

O *entremez* foi documentado pela primeira vez, em solo espanhol, no século XIV, sendo possível traçar uma evolução histórica do gênero. Segue o relato⁹¹:

O termo *entremez* foi documentado pela primeira vez na Catalunha, de onde o seu uso se estende a outros estados do Reino de Aragão. Em 1381, em um banquete durante os festejos de coroação da rainha Sibila, da parte do marido Pedro IV, de Aragão (III da Catalunha), foi apresentado com grande pompa *un belo entremez*, o qual consistiu em um pavão real com a cauda aberta; no peito do pavão estava incluída uma composição poética, da qual foi conservado o texto. Pela tradução do termo, *entremez* passou a indicar também as apresentações, as quais, em tempos assaz remotos, começou-se a fazer uso em território catalão por ocasião da festa da corte ou da procissão do Corpus Christi. (...) Das notícias existentes dos festejos organizados por Giacomo I, pela visita de Afonso X, de Castela, a Valença (1269?), consta que os marinheiros percorreram estradas onde foram levantados galeras e navios de combate e, ali, foram encenadas batalhas de laranjas. E também sabemos que em 1391 (esta é a primeira notícia conhecida, embora o costume possa até ser mais antigo), na procissão do Corpus Christi, de Barcelona (cujos vestígios primeiros datam de 1320-23), figuravam as personagens do rei David e do gigante e representava-se o Paraíso (com Adão, Eva, a árvore e a serpente) e a arca de Noé; conhecemos, com detalhes, os festejos por ocasião da coroação de Martino I (1399) e de Ferdinando I, de Antiquera (1414), mas o termo *entremez* não figura nas relações, provavelmente porque estas eram feitas por cronistas aragoneses ou castelhanos; isso pode indicar que se trata de um tipo de representação similar aos precedentes nas disposições emanadas em 1413, em Valença, pelas boas-vindas ao próprio Fernando I, em 1414 (4 *entremezes*, 3 dos quais descrevendo o emblema do rei, 7 tronos e 7 períodos) (ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO, 1957, vol. IV, p. 1509 - 1510).

O *entremez* surge, pois, na Catalunha, sendo depois propagado para outros espaços da Espanha. É interessante observar que, no século XIV, os *entremezes* faziam parte das festas da corte espanhola e integravam as apresentações cênicas, durante a procissão de Corpus Christi, em Barcelona.

Esses espetáculos, além da ação dramática, coreográfica e musical⁹², provavelmente, continham diálogo, constituindo um tipo de representação teatral. Mas não há notícia de ter

⁹¹ Tradução minha. No original: “Il termine *entremès* è documentato per la prima volta in Catalogna, donde il suo uso venne poi esteso agli altri Stati del regno di Aragona; nel 1381 in un banchetto durante le feste per l’incoronazione della regina Sibila da parte del marito Pietro IV d’Aragona (III di Catalogna) fu presentato con gran pompa *un bell entremès* consistente in un pavone reale con la coda spiegata: nel petto del pavone era stato racchiuso un componimento poetico di cui ci è stato conservato il testo. Per traslato il termine e. passò poi, a indicare anche i congegni di cui, in tempi assai remoti, si cominciò a far uso in territorio catalano in occasione di feste a corte o della processione del Corpus Domini. Dalle notizie pervenuteci sui festeggiamenti organizzati da Giacomo I per la visita a Valenza del genero Alfonso X di Castiglia (1269?) consta che i marinai trascinarono per le strade carri su cui erano issate galere e navi da combattimento dall’alto delle quali essi inscenarono battaglie a base di arance; e sappiamo che, nel 1391 (è questa la prima notizia conosciuta, sebbene l’usanza debba essere ben più antica), nella processione del Corpus Domini di Barcellona (che si fa risalire al 1320-23) figuravano i personaggi del re Davide e del gigante e le rappr. del Paradiso (con Adamo, Eva, l’albero e il serpente) e dell’arca di Noè; conosciamo pure nei particolari i festeggiamenti per l’incoronazione di Martino I (1399) e di Ferdinando I di Antequera (1414), ma il termine *entremès* non figura nelle relazioni prob. perché queste erano dovute a cronisti castigliani o aragonesi. Esso sta invece già a indicare un tipo di rappr. simile ai precedenti nelle disposizioni emanate nel 1413 a Valenza per le accoglienze riservate allo stesso Fernando I nel 1414 (4e., 3 dei quali raffiguranti lo stemma del re, 7 troni e 7 età)”.

perdurado nenhum texto integral, com exceção de notícias e alguns documentos que os mencionam. Assim, não se sabe a sua forma exata⁹³:

Os três mistérios valencianos do Paraíso, de *São Cristóforo* e de *Herodes*, cujo texto foi conservado e que tem figurado na procissão do Corpus até hoje, não tiveram origem no *entremez*, como se afirma, mas eles foram incorporados em um dado momento, respectivamente depois de 1517 e antes de 1587, entre 1553 e 1587, mas depois de 1587; assim como ocorreu em Castela, onde alguns trabalhos de L. Fernández foram representados em plataformas durante a procissão do Corpus, já em 1501. O fato de não se ter outras notícias sobre textos de *entremezes* catalães não significa que não houvesse representações dotadas de ação e diálogo e, portanto, de textos; já na primeira metade do século XV, a essas representações dramáticas era dado o nome de *entremesos*; e o termo deve ter sido logo estendido a tipos bem diversos de representações, uma vez que em um documento de Maiorca, datado de 1442, está assinalada a encenação de “*entremezes* de enamoramentos, alcovitarias e outros atos desonestos e reprováveis”, ou seja, espetáculos indubitavelmente profanos. Com o mesmo termo, em 1481, vem indicado o **Mistério da ressurreição de Lázaro**, isto é, um trabalho de caráter religioso (ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO, 1957, vol. IV, p. 1510 - 1511).

Entre os séculos XV e XVI, aparecem os primeiros textos preservados. Conservaram-se, além de mistérios, uma coletânea de farsas e églogas, de Lucas Fernández (1474-1542), intitulada **Farsas y églogas al modo y estilo castellano y un Diálogo para cantar**, publicada em Salamanca, em 1515, sendo três das farsas de assunto religioso, são elas: **Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo; Auto o Farsa del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo; Auto de la Pasión**⁹⁴. As obras de caráter religioso assemelham-se esteticamente à obra de Juan del Encina, considerado seu mestre. As peças de caráter profano são: **Comedia de Bras Gil y Beringuella; Farsa o cuasi comedia; Farsa o cuasi comedia del soldado** (DALMASSO, 1968, p. 17 - 18). A crítica considera mais importante seu teatro religioso do que o profano, em virtude da época de produção.

Juan del Encina (1468-1529) foi poeta, músico e cantor⁹⁵, além de dramaturgo. Ficou conhecido tradicionalmente como o *pai do teatro espanhol*⁹⁶ e compartilha com Gil Vicente a

⁹² Deve-se lembrar que a missa, como outros ofícios religiosos, possuía cantos alternados, as antífonas, os responsos e os acompanhamentos musicais.

⁹³ Tradução minha. No original: “I tre misteri valenziani del Paradiso, di S. Cristoforo e di Erode, il cui testo ci è stato conservato e che hanno figurato nella processione del Corpus fino ai nostri giorni, non hanno avuto, come è stato affermato, origine dagli e., ma a essi furono incorporati in un dato momento, rispettivamente dopo il 1517 e prima dell’87, tra il 1553 e l’87 e dopo il 1587; così come era avvenuto in Castiglia dove alcuni lavori di L. Fernández venivano rappresentati su piattaforme durante la processione del Corpus già nel 1501. Il fatto che non ci siano state conservate altro che notizie dei testi degli e. catalani, non implica che non esistessero rappr. dotate di azione e di dialogo e pertanto di testi; già nella prima metà del XV sec. a queste rappr. dramm. era dato il nome di “entremesos”; e il termine dovette ben presto estendersi a tipi ben diversi di rappr., se in un documento di Maiorca del 1442 si fa cenno a “entremeses de enamoraments, alcavotaries e altres actes deshonestes e reprovats”, e cioè a spettacoli indubbiamente profani. Con lo stesso termine nel 1481 viene indicato il mistero della Resurrezione di Lazzaro e cioè un lavoro di carattere religioso”.

⁹⁴ Segundo Dalmaso (1968, p. 18) **Auto de la Pasión** é a obra mais importante de Lucas Fernández e uma das mais importantes do primitivo teatro religioso.

⁹⁵ Foi cantor em três papados em Roma, a saber: Alexandre VI, Julio II e Leão X. Em 1519, ordenou-se sacerdote, servindo em Jerusalém e na Espanha.

paternidade do teatro ibérico. Sua obra dramática pode ser dividida em dois períodos: a fase espanhola e a fase italiana. As peças da primeira fase são mais simples em relação à segunda, já mais madura, e de obras mais acabadas. Escreveu peças religiosas e profanas. Entre as obras religiosas, encontram-se as representadas no **Ciclo de Navidad**, de 1492 e de 1498. Dentre as obras profanas, do primeiro período, destacam-se as **Eglógas de Carnaval**, representadas em 1494 e **Égloga en requesta de amores; Égloga de Mingo, Gil y Pascuala**, de 1496. Eram pequenas peças de dramatização pastoril⁹⁷, em que o dramaturgo trabalha com a oposição cidade *versus* campo, satirizando a linguagem e a moda da época. Em 1497, foi representada a peça **El triunfo del Amor o Representación del Amor**, para o príncipe Juan de Castilla, com uma personagem alegórica: o amor. Essa peça pertence ao segundo período e possui uma perspectiva renascentista e pagã, coincidente com sua fase de Roma. São representativas as seguintes peças do dramaturgo: **Égloga de Fileno, Zambardo y Cardónio**, escrita em versos, a **Égloga de Cristino y Febea**, com traços pagãos e uso do mito, e a **Égloga de Plácida y Victoriano**, com tema erótico e forma trágica (DALMASSO, 1968, p. 13 - 15).

Além de serem apresentados em festas na corte e durante as procissões, os *entremezes* figuravam entre outras peças maiores. Em geral, o espetáculo se baseava em uma representação breve e jocosa, com poucas personagens, que objetivava divertir o público. Apesar de, em solo espanhol, ter se referido a diversos tipos de representação, pois além dos temas religiosos, ligava-se, sobretudo, ao profano, a julgar pela temática relatada na enciclopédia italiana, é provável que, quando o espetáculo ganhou as ruas e elementos profanos, também passou a utilizar mais recursos dramáticos e cênicos. Dalmasso (1968, p. 55) comenta que, em algumas oportunidades, colocavam-se várias divisórias em cena, que eram alinhadas ou superpostas, em palcos fixos, onde se moviam ou representavam os atores.

Na Espanha, como em Portugal, os nobres prestigiavam os espetáculos teatrais. Por isso, no início do século XVI, Gil Vicente, Bartolomé Torres de Naharro, Juan del Encina escreveram peças (autos e *entremezes*) encenadas para um público aristocrata. Na Espanha, em 1561, Filipe II mudou a Corte para Madrid, levando consigo um conjunto de dramaturgos, artistas e demais agregados. Os espetáculos teatrais foram muito apreciados e valorizados nessa época.

⁹⁶ A obra de Juan del Encina é muito importante entre os autores de *entremezes* primitivos, pois possui características como: o trabalho com mitos; o uso de personagens alegóricas; traços pagãos; temas eróticos e forma trágica. Esses traços estéticos e temas serão retomados por vários outros dramaturgos, ao longo da história do teatro espanhol.

⁹⁷ Refere-se à representação do drama hierático do nascimento de Jesus, com bailados e cantos próprios.

Gil Vicente (nasceu por volta de 1465 e 1470 e faleceu por volta de 1536), foi uma figura importante do teatro pré-lopesco, por fundir com perfeição elementos medievais e renascentistas. Gil Vicente falava e escrevia peças em português e castelhano, por isso é chamado de autor bilíngue, razão pela qual também figura na história da literatura espanhola. Uma publicação de Gil Vicente, de 1562, apresenta uma classificação de suas peças que gera debate, pois não se sabe se tal classificação é de Gil Vicente ou de seu filho, responsável pela organização da publicação. O fato é que a classificação e a cronologia das peças apresentam muitos problemas. Essa questão será retomada e esmiuçada, na parte da pesquisa que aborda o *entremez* em solo português. Cabe aqui frisar duas peças: **Auto de fé**, representado em 1510 e a **Trilogia de las barcas**, na qual a **Barca de la Gloria**, possui o texto em castelhano. No grupo de peças profanas, estão as farsas **O velho da horta**, **Farsa dos físicos** e **Farsa de Inés Pereyra**. Segundo Dalmasso (1968, p. 22), essas peças têm sido comparadas com os *entremezes* de Cervantes.

Outro escritor importante desse período é Bartolomé Torres Naharro, nascido entre 1480 e 1490, e falecido em 1531, sendo contemporâneo de Gil Vicente. É considerado o primeiro autor dramático e reconhecido pelo trabalho com a *comedia* profana. Teve sua obra publicada em Nápoles, em 1517, contendo seis *comedias* e *diálogo pastoril*, sob o título de **Propalladia**. Foi um dramaturgo muito propositivo em suas ideias sobre a dramaturgia, pois escreveu uma espécie de prefácio, na referida publicação, que define o que é *comedia* e comenta as divisões das peças em *atos* ou *jornadas*, apontando o número ideal de personagens em cada ato. Vanessa Ballalai aborda o tema:

O termo *comedia* surge com Torres de Naharro, no início do século XVI, para designar um novo gênero que rompia com a separação clássica entre comédia e tragédia e que ele definiu como “artifícios engenhosos com alegres acontecimentos no final”. Assim, a *comedia* evolui, mas pode ser ainda definida como uma peça com uma intriga que em geral termina bem, misturando o sério e o cômico, uma tendência lírica e uma tendência realista (BALLALAI, 1994, p. 121).

Cabe observar que a *comedia* espanhola é o *drama espanhol*, que designa uma ação dramática qualquer, tanto de gênero cômico, como trágico, ou nascido da miscelânea de ambos. Naharro ainda dividiu em *comedias o noticias* e *comedias a fantasia*, sendo a primeira embasada em acontecimentos reais e corriqueiros, e a segunda em tema fantástico ou simulado. Torres de Naharro foi autor de várias peças, entre elas **Soldadesca**, em que se pode perceber influências de outros dramaturgos, dentre os quais Plauto e Terêncio. Também de autores italianos da época, como Ludovico Ariosto e Nicolau Maquiavel. Essa peça é considerada um *entremez* ampliado, pelo grande número de personagens e pela sátira política

da época. Ainda são importantes outras peças, publicadas em coletânea, sob o título **Propalladia** (1517), com oito *comedias* e um prólogo; são **Tinellaria**, **Jacinta**, **Serafina**, **Himenea**. Ainda duas obras posteriores **Calamita** (1520) e **Aquilana** (1524) (DALMASSO, 1968, p. 24 - 26). Ao que tudo indica, Naharro foi o primeiro a trabalhar com o *gracioso*⁹⁸.

Para fechar o panorama pré-lopesco, faz-se necessário mencionar Lope de Rueda (1510-1565), um grande nome do teatro espanhol do período, chamado de *Terêncio sevillhano*, por fazer do teatro uma instituição popular. Sua obra foi publicada (1567) em três volumes, por outro grande dramaturgo, Juan de Timoneda (1518-1583) que, por sua vez, foi muito reconhecido como dramaturgo, mas, sobretudo, por seu legado no trabalho de compilação de textos com temas ligados ao popular. Sua obra profana é vasta. Introduce, em algumas peças, músicas e canções populares. Talvez sua maior marca seja ter nacionalizado a comédia italiana e inserido, em suas peças, um tipo de bobo, que evoluiu do pastor primitivo. É ele quem, mais tarde, torna-se o *gracioso*⁹⁹.

Lope de Rueda angariou experiência e inspiração, em especial, na observação do trabalho das companhias italianas, que desde 1535, percorriam a Espanha. Por exemplo, descobriu que as *comedias de intriga*, com incidentes românticos, faziam sucesso com o público, pois as companhias italianas usavam esses elementos. Assim, tomou para si como um modelo, logicamente que o adequando à realidade local espanhola. Rueda fundou sua própria companhia e saiu em longas jornadas por toda a Espanha. Participou das representações de Corpus Christi em Sevilha, em 1559; de Toledo, em 1561; naquele mesmo ano, em Madri, onde teve um espectador ilustre: Miguel de Cervantes¹⁰⁰. O conjunto da obra de Rueda abarca *comedias*, colóquios, diálogos e *pasos*¹⁰¹.

⁹⁸ É um termo antigo para se referir ao ator cômico. Esse cômico fazia brincadeiras e divertia tripulantes e passageiros durante as viagens, com ditos jocosos e pequenas representações cômicas. O *gracioso*, em geral, usava os mesmos recursos que os *histrionas* e *jograis* medievais, pois representavam (declamavam), cantavam, dançavam e faziam saltos. De acordo com o **Diccionario de la Lengua Castellhana** (conhecido como **Diccionario de Autoridades**) “o termo *gracioso* refere-se àquele que tem papel festivo e chistoso nas *comedias* e *autos*, que diverte ou entretém”. Já no **Diccionario de termos literários**, de Carlos Ceia, “o termo diz respeito a uma função específica na comédia normalmente atribuída a um ator-comentador dos atos das personagens principais, sempre com o intuito de produzir o cômico pela crítica mordaz. O *gracioso* é uma espécie de *truão* (não uma personagem tipo, representante de uma classe social, mas uma criação teatral única), cujas intervenções são sempre mordazes, sendo facilmente comparável ao *fool*, de Shakespeare ou ao *parvo*, de Gil Vicente, por exemplo, ou, com maior evidência, comparável ao papel moralizador que o coro do teatro clássico grego desempenhou”. Carlos Ceia: s.v. “Gracioso”, **E-Diccionario de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

⁹⁹ Para maiores detalhes, consultar a obra de Lope de Rueda, **Lope de Rueda**. México: La biblioteca enciclopédica popular, 1946, p. 5 - 6.

¹⁰⁰ CERVANTES, Miguel de. “Prólogo al lector” em **Teatro completo**, Barcelona: Planeta, 1987, p. 7 - 8.

¹⁰¹ O *paso* é um tipo de *interlúdio*, uma peça teatral com duas características bem marcadas, o *caráter cômico e satírico* e a *intercalação* entre outras representações.

A *Enciclopedia dello spettacolo* (1960, vol. VII, p. 1720 - 1721) traz a seguinte definição de *paso*:

Com a acepção de *ação de passagem* (lat. *passus*) o vocábulo foi utilizado pelo espanhol Lope de Rueda, na primeira metade do século XV, para designar cenas concisas de caráter cômico utilizadas em *comedias* e farsas; reutilizado por outros comediógrafos, indicou, mais tarde, também breves textos autônomos com todas as características dos primeiros *pasos* de Rueda. Os *pasos* de Rueda são baseados na entonação satírica e na busca do efeito cômico: obtido, este, através de um diálogo vivo, ágil e efervescente, numa linguagem geralmente popular, mas sempre aderente ao tipo representado; a entonação satírica transpassa no cuidado com o qual são caracterizadas as personagens que participam da ação: na maioria pessoas do povo, servos gulosos, ladrões, valentões, tolos. O tipo preferido de Rueda é o do bobo, em todos os aspectos e tons: do tolo simplório, ingênuo e rude, que aguenta todo o tipo de brincadeira por parte dos parceiros (como Mendrugo, no **La tierra de Fauja**) ao vilão malicioso (como Pablo Lorenzo, no **Colóquio de Camila**). Núcleo central dessas cenas não é então o enredo, nem a narração de casos dramáticos, mas sim a ação que se desenvolve principalmente como expressão de caracteres, e que é centrada às vezes em brincadeiras contra o tolo (**La Carátula, Cornudo y contento, Pagar y no pagar**), ou na malandrice de lacaios (**Los criados**, ou o *paso* inserido no **Coloquio de Tymbria**); às vezes na intervenção na ação dos valentões (como Vallejo e Grimaldo, na **Eufemia**); de escravas negras e vítimas de servos patifes ou de maliciosas ciganas. Em 1567, Juan Timoneda publicou uma coletânea com o título de **Deleitoso**, pequena coleção de *pasos* de Lope de Rueda (sete textos: **Los criados, La Carátula, Cornudo y contento, El convidado, La tierra de Fauja, Pagar y no pagar, Las aceitunas**) por ele assimilados arbitrariamente aos *entremeses* (...). Foi justamente observado que, entre as cenas de Lope de Rueda, não existe completa junção, e que os vários elementos estão entrelaçados com tamanha independência, que podem ser enucleados e substituídos por outros; o *paso*, como observa Mendendez y Pelayo, constitui, portanto a verdadeira estrutura destes textos, dos quais, mesmo que autônomos, acrescentam o valor. Depois de Rueda, o mesmo Timoneda intitulou de *paso* alguns trabalhos breves que chamou de *entremeses*; os mais notáveis são: **Los ciegos y el mozo, Los dos clérigos, El soldado y el moro**. O termo *paso* voltou, enfim, recentemente à voga, graças aos irmãos Alvarez Quintero, os quais compuseram, inspirando-se diretamente aos traçados de Rueda, alguns *pasos* extraordinários pela graça dos diálogos e o extremo cuidado na representação dos tipos: **La cuerda sensible, Lo que tú quieras**, e, aprazível no estilo, **Mañana de sol**¹⁰².

¹⁰² Tradução minha. No original: “Nell’accezione di “azione di passaggio” (lat. *passus*) il vocabolo fu usato dallo spagnolo Lope de Rueda, nella I metà del XV sec., a designare brevi scene a carattere comico da inserirsi in commedie o farse; ripreso da altri commediografi, designò in seguito anche brevi testi autonomi conservanti tuttavia le caratteristiche dei primitivi *pasos* ruediani. Alla base dei *paso* di Lope de Rueda stanno l’intonazione satirica e la ricerca dell’effetto comico: quest’ultimo è ottenuto per mezzo di un dialogo vivo agile e frizzante in un linguaggio generalmente popolare, ma sempre aderente al tipo rappresentato; l’intonazione satirica trapela dalla cura con cui vengono caratterizzati i personaggi che partecipano all’azione: per lo più gente del popolo, servi golosi, ladroni, spacconi, sciocchi. Il tipo preferito da Rueda è quello del *bobo*, in tutti i suoi aspetti e sfumature: dallo sciocco semplicione, candido e rozzo, che sopporta ogni genere di scherzi dai compagni (come Mendrugo ne **La tierra de Fauja**) al villano malizioso (come Pablo Lorenzo nel **Coloquio de Camila**). Nucleo centrale di queste scene non è dunque un motivo d’intreccio, né la narrazione di casi drammatici, bensì un’azione che si svolge prevalentemente come espressione di caratteri, e che è imperniata a volta su burle giocate ai danni del *bobo* (**La Carátula, Cornudo y contento, Pagar y no pagar**), o su mariuolerie di lacchè (**Los criados**, inserito nella commediografi, o il *paso* inserito nel **Coloquio de Tymbria**); a volte sull’intervento nell’azione di spacconi (come Vallejo e Grimaldo nell’**Eufemia**); di schiave negre, vittime di servi bricconi; di malizione gitane. Nell’1567 Juan Timoneda pubblicò coletânea tit. di **Deleitoso** una piccola raccolta di *paso* di Lope de Rueda (sette testi: **Los criados, La Carátula, Cornudo y contento, El convidado, La tierra de Fauja, Pagar y no pagar, Las aceitunas**) la lui assimilati arbitrariamente a *entremeses* (...) è stato giustamente osservato che fra le scene delle commediografi di Lope de Rueda non esiste completa fusione, e che i vari elementi risultano giustapposti con tanta indipendenza, che possono venire enucleati o sostituiti da altri; i *paso*, come osserva Mendendez y Pelayo, costituiscono pertanto la vera e propria nervatura di questi testi, di cui, sebbene autonomi, accrescono il valore. Dopo Rueda, lo stesso Timoneda intitolò *paso* alcuni brevi lavori che poi

O *paso* não foi uma invenção de Rueda. Antes dele, o gênero foi trabalhado por Juan del Encina e Diego Sánchez de Badajoz. Mas é com Rueda que esse formato amadurece e se torna pleno. As obras conservadas do dramaturgo são: **Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora**; uma *comedia* em verso intitulada **Discordia y cuestión de amor**; três colóquios pastoris: **Camila, Tymbria** (em prosa) e **Prendas de Amor** (em verso). Os *pasos* são: **Los criados, La carátula** (1545), **Cornudo y contento, El convidado** (1546), **La tierra de Jauja** (1547), **Pagar y no pagar, Las aceitunas** (1548). Sem dúvida, os *pasos* são os mais famosos e conhecidos do grande público. O *paso* **Cornudo y contento** (1546), de Lope de Rueda, conta a história do ingênuo Martín de Villalba, que é enganado por sua esposa Bárbara, com um estudante chamado Jerônimo. Villalba é duplamente enganado pela esposa, primeiro pela infidelidade, e, depois, com a mentira de estar abrigando um parente, na sua casa quando, na verdade, é o amante. A esposa, o médico e o estudante convencem Villalba de que Bárbara está doente. Assim, o marido deve ir com constância ao médico e tomar todos os remédios destinados a ela, com a alegação de que se tornaram uma só pessoa, ao contrair núpcias. Essa estratégia destina-se a deixar a sós os amantes. A peça apresenta uma galeria de tipos, já conhecidos do público da época: o doutor, o simples ou ingênuo, o hóspede trapaceiro e a mulher infiel.

Os *pasos* foram muito populares no Século de Ouro, equivalentes ao *lazzo* ou *lazzi*¹⁰³ italiano que é

o nome dado a um breve solo improvisado durante o espetáculo de *commedia dell'arte*. O *lazzo* consistia num *ornamento gestual e vocal*, uma espécie de *aparte* dado pelo ator. A execução do *lazzo* era feita, em geral, pelas personagens pertencentes à categoria dos criados, ou *zanni*. As indicações dos momentos em que o intérprete deveria executar um *lazzo*, cômico ou sério, encontravam-se registradas nos roteiros. O *lazzo* difere da *burla* por ser menos extenso, além de comprometido com a temática da cena (VASCONCELLOS, 1987, p. 115).

O teatro de Lope de Rueda representa uma semente do que virá a ser o Século de Ouro espanhol. O dramaturgo popularizou o teatro e cultivou o gosto do público pelas representações cênicas. Ele trazia ao tablado temas, situações e personagens que eram facilmente reconhecidos e que provocavam riso ou reflexão no público. O *bobo*, uma espécie

chiamò *entremeses*; i più notevoli sono: **Los ciegos y el mozo, Los dos clérigos, El soldado y el moro**. Il termine *paso* è infine tornato recentemente in voga ad opera dei fratelli Álvarez Quintero, i quali hanno composto, rifacendosi direttamente agli schemi di Rueda, alcuni *paso* notevoli per la grazia del dialogo e l'estrema cura nella rappresentazione dei tipi: **La cuerda sensible, Lo que tú quieras**, e, delizioso nel suo genere, **Mañana de sol**".

¹⁰³ O **Diccionario del teatro** ratifica o significado e uso do termo italiano *lazzo* (no singular) e *lazzi* (no plural) "lazzi é um termo da *commedia dell'arte*. É um elemento mímico e improvisado pelo ator que serve para caracterizar de uma maneira cômica a personagem" (PAVIS, 1984, p. 289).

de personagem ingênua e tonta, que era objeto de burla, converteu-se mais tarde no *gracioso*¹⁰⁴. Sem dúvida, o maior mérito de Rueda está na aproximação com a cultura popular e a utilização da linguagem pitoresca do povo comum.

Na época de Rueda, o *paso* e o *entremez* eram *interlúdios* entre cenas ou figuravam no começo das peças. A cada intercalação, iniciava-se um novo espetáculo, dentro da *comedia*. Como exemplo, cita-se:

Registros disso podem ser encontrados na obra de Lope de Rueda, onde se vê intercalada na sua *comedia* mais séria, mostra de *pasos*. Na **Comedia Eufemia**, paralela à ação principal - a história de protagonista, a separação de seu irmão e a solução ou desenlace feliz - desenrola-se outra ação, representada pelos serviçais que, ao lado dos seus senhores, num plano inferior, vivem de forma grotesca em suas disputas. Essa ação acessória, independente da *comedia* propriamente dita, converte-se nos *graciosos entremeses* (CERVANTES, 2004b, p. 15).

O século XVI é período de um teatro rico, fértil, variado em formas e com muitos autores. Os *entremeses* que cultivavam raízes na tradição popular, em constante diálogo com os temas populares, faziam um grande sucesso com o público, até mais que as *comedias*:

O *entremés*, um gênero dramático de pouca extensão, apresentado geralmente junto a outro mais extenso, surgiu entre 1500 e 1550, da necessidade que sentiam os dramaturgos espanhóis da primeira fase do “Século de Ouro Espanhol” de introduzir pequenas cenas suplementares, de caráter alegre e musical, com o objetivo de animar a um público cujo interesse pudesse estar desestimulado por uma ação lenta ou monótona no desenrolar da peça principal (CERVANTES, 2004b, p. 14).

A intercalação pode ser vista como uma estratégia que permitia descanso ou troca de figurino de atores, funcionando como *intervalo* para o público. Neste período, o *entremez* assume sentidos amplos e ganha diferentes nomeações, adquirindo o mesmo caráter da farsa de Sebastián de Horozco (1510 - 1580) e dos *pasos* de Lope de Rueda. Uma enciclopédia frisa que

o termo *entremez* figura, embora com sentido muito vago, em uma breve farsa de S. de Horozco, posterior a 1550. Foi também aplicado às composições do mesmo gênero de L. de Rueda, o qual preferiu, todavia, a denominação de *paso*; aparece, também, em composições do **Códice de autos viejos**¹⁰⁵ (ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO, 1957, vol. IV, p. 1511)¹⁰⁶.

Em seus estudos sobre o teatro pré-lopesco, Dalmaso (1968, p. 17) revela que “a denominação *farsa* parece ter sido de origem castelhana, pois a representação de *comedias*

¹⁰⁴ Cervantes construiria Sancho Panza com traços do *gracioso*.

¹⁰⁵ O **Códice de autos viejos** é uma coletânea de teatro religioso (96 peças de um ato), com autos, farsas e *entremeses*, de tradição medieval, que data da segunda metade do século XVI.

¹⁰⁶ Tradução minha. No original: “Il termine e. figura altresì, sebbene com senso molto vago, in una breve farsa di S. de Horozco posteriore al 1550. Fu pure applicato a composizioni dello stesso genere di L. de Rueda, il quale preferì tuttavia la denominazione “paso”; compare anche in composizione del *Códice de autos viejos*”.

eram chamadas *farsas*”. Eugenio Asensio, numa mesma linha, marca um vínculo entre *entremez* e *farsa*, ao apontar que “o parentesco do *entremez* com a *farsa* levou muitos estrangeiros - e mesmo alguns espanhóis - a qualificá-lo de *farsa abreviada* (ASENSIO, 1971, p. 17 - 18)¹⁰⁷.

Há uma aproximação, segundo a enciclopédia italiana (p. 1511), dos *entremezes* com as *farsas* e os *pasos* de Lope de Rueda: “(...) essas composições possuem o mesmo caráter das *farsas* de fins do século XV e da primeira metade do século XVI e dos *pasos* de Lope de Rueda, da metade do cinquecento”¹⁰⁸. É importante frisar que os *pasos* de Lope de Rueda são *entremezes*. Somente figuram com nome diferente, seguindo uma terminologia utilizada por Juan de Timoneda, que utiliza os vocábulos *pasos* e *entremezes* de forma indistinta. Dalmasso (1968, p. 43 - 44), todavia, afirma que o *paso* é mais primitivo como forma dramática, com valor de cena e incidente, e o *entremez* adquiriu um significado de peça curta, a partir da metade do século XVI (a partir de 1550), formato que assumirá no teatro de Cervantes.

A *comedia* foi o modelo do Século de Ouro espanhol. Todavia, o *entremez* é considerado um dos gêneros mais originais e significativos da época de ouro, marcadamente, como um período de esplendor e popularidade.

Nesta pesquisa, esse período de ouro será compreendido como o espaço temporal entre 1580 e 1680¹⁰⁹, principalmente em função da efervescência da dramaturgia e da atividade teatral dessa época. Basta verificar a galeria de importantes dramaturgos, desse período, que se tornaram vitais para a história do teatro ocidental, como Cervantes (1547-1616), Lope de Vega (1562-1635), Calderón de La Barca (1600-1681) e Tirso de Molina (1579-1648), dentre outros.

Miguel de Cervantes foi romancista, poeta e dramaturgo espanhol, o criador do Dom Quixote, a personagem mais conhecida da literatura espanhola, e talvez uma das mais conhecidas da literatura ocidental. Foi revolucionário, na literatura, ao usar a ironia e o humor. Nota-se, sobretudo, a radical originalidade de Cervantes frente ao código teatral pré-lopesco e do próprio Lope de Vega. Em 1615, publicou **Ocho comedias e ocho entremeses nuevos, nunca representados (Oito comédias e oito entremeses novos, nunca antes representados)**, marcando seu trabalho com o *entremez*. Entre as peças ditas longas, as mais

¹⁰⁷ Tradução minha. No original: “El parentesco del entremés con la farsa ha llevado a muchos extranjeros y algunos españoles a calificarlo de “farsa abreviada”.

¹⁰⁸ Tradução minha. No original: “Questi componimenti hanno lo stesso carattere delle farse della fine del XV sec. e della prima metà del XVI e dei “pasos” di L. Rueda, della metà del Cinquecento”.

¹⁰⁹ *O século de ouro espanhol* possui datações divergentes (1550 - 1650 e 1580 - 1680), conforme diferentes autores. Assim sendo, neste estudo, adotar-se-á aquela seguida por Jacó Guinsburg, em seu **Teatro espanhol do século de ouro** (2012).

populares são: **La Numancia**, além de **El trato de Argel**. Além do trabalho como dramaturgo, escreveu **Dom Quixote**, em duas partes (1605-1615), além de **Galatea** (1585) e **Novelas exemplares** (1613). No início de sua carreira, fez muito sucesso entre os outros escritores e o público. Posteriormente, caiu em descrédito e já não conseguia mais colocar suas peças em cena. Por isso, promoveu a publicação de **Ocho comedias e ocho entremeses, nuevos**, pois ao menos as peças poderiam ser lidas, já que não seriam encenadas.

Lope de Vega nasceu quinze anos depois de Miguel de Cervantes. Eles são contemporâneos. Todavia, são notórias, em Cervantes, algumas influências e críticas à obra de Lope, inclusive na divisão de sua obra em fases: fase pré-lopesca e fase lopesca. No “Prólogo al lector” revela-se um homem amargurado pela falta de interesse do público e de outros cômicos ao seu teatro. Faz muitos elogios a Lope de Rueda, mas critica diversas vezes Lope de Vega, ao dizer, sobretudo, que o dramaturgo avassalou e colocou debaixo de sua jurisdição todos os outros comediógrafos. Pode-se perceber que ele marca um antagonismo em relação à obra **Arte nuevo de hacer comedias**, ao se insurgir contra as novas técnicas e lastima a perda de qualidade do teatro, em relação ao tempo anterior, ou seja, anterior a Lope de Vega. Ao largo das polêmicas, percebe-se que **El labirinto de amor** possui forte influência lopesca e **Ocho comedias e ocho entremeses, nuevos** apresenta uma relação de repulsa e de atração à fórmula de Lope, ao valorizar alguns aspectos inovadores, mas também apontar falhas, como por exemplo, a excessiva codificação da *comedia nova*.

Miguel de Cervantes aderiu ao *entremez* quando esse já era popular. Todavia, ainda não estava consolidado. Os *entremeses* são obras da fase madura do dramaturgo, melhor aceitos pelo público do que suas *comedias*. Com Cervantes, o gênero adquiriu *status* dramático e artístico, contribuindo para sua permanência futura:

(...) Os caracteres, apenas esboçados nos antigos *entremeses*, são, em Cervantes, fruto de uma observação aguda e perspicaz da realidade e a irônica - mas humaníssima - compreensão do autor revela cada lado, do patético ao grotesco. Composições como **La guarda cuidadosa**, **El Vizcaíno fingido** e, sobretudo, **El Retablo de las maravillas**, constituem modelos do gênero (ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO, 1957, vol. IV, p. 1512)¹¹⁰.

As peças cervantinas denotam uma observação aguda e perspicaz da realidade, utilizando o irônico, o patético e o grotesco. Cervantes avança na construção do texto dramático, pois suas personagens já não são tipos populares comuns, como nos *pasos*, e sim,

¹¹⁰ Tradução minha. No original: “I caratteri, solo abbozzati negli antichi e., sono in Cervantes frutto di un’acuta e perspicace osservazione della realtà e la ironica, ma umanissima comprensione dell’autore ne svela ogni lato, dal patetico al grottesco. Componenti come *La guardia cuidadosa*, *El Vizcaíno fingido* e soprattutto *El Retablo de las maravillas*, costituiscono modelli del genere”.

figuras individualizadas e bem construídas como, por exemplo, o aproveitamento e a exteriorização de sentimentos ou pensamentos escondidos na alma de suas personagens. Os temas principais dos *entremezes* cervantinos são o amor e a sátira social. Note-se que dois espaços se sobressaem nas peças: o rural e o citadino. Há sempre o trabalho com as oposições, nos *entremezes*, às vezes em defesa do matrimônio cristão, e às vezes em feroz sátira. É o que se infere da leitura dos *entremezes* **El juez de los divorcios** e **El rufián viúdo**, por exemplo.

Percebe-se, ainda, um amadurecimento entre os primeiros *entremezes* e os últimos, com relação ao tema, à complexidade das personagens e à qualidade artística e técnica na sucessão de quadros. São mais simples os *entremezes* **El juez de los divorcios**, **El rufián viúdo** e **La elección de los alcaldes de Daganzo**. São um pouco mais complexos **La guarda cuidadosa** e **El Vizcaíno fingido**, com uso de apartes e com trocas de cenário. Seus três últimos *entremezes* são a plenitude da técnica e da estética, no caso, **El retablo das maravillas**, **La cueva de Salamanca** e **El viejo celoso**. Os dois primeiros possuem *teatro dentro do teatro*, pois incluem um espetáculo dentro de outro espetáculo, e o último *teatro fora do teatro*, por apresentar vozes fora da cena.

El retablo de las maravillas constitui um modelo para outros dramaturgos. O objetivo principal da peça era provocar o riso. No entanto, é visível a sátira social e a carnavalização do tema. Esse *entremez* apresenta-se crítico e desmistificador, devido aos costumes e padrões em que viveu o dramaturgo, pois faz uso de um embuste popular, de origem folclórica, que narrava os poderes mágicos de um pícaro.

A enciclopédia italiana de que se tem valido neste estudo, faz alusão a outro importante dramaturgo espanhol, Lope de Vega, ao indicar que,

no tempo de Lope de Vega, o termo *entremez* ganharia o sentido de *comedia* antiga, isto é, precedente da reforma lopiana de cunho popular, cômica, realista e de breve duração; floresceu, assim, com características fixas essenciais do antigo *entremez* espanhol, já considerado como gênero dramático autônomo, “(...) no que ficou o costume de chamar de *entremezes* as *comédias* antigas, onde reside a sua força e arte, constituindo uma ação entre gente plebeia porque jamais se viu *entremez* de rei” (Lope de Vega, **Arte nuevo de hacer comedias**, vv. 69-73). O tema e a linguagem são por vezes bastante livres até a licenciosidade (**Filipina y el sacristán**); as personagens são arquetípicas em gênero, realistas - embora retratadas cruamente - da sociedade contemporânea. Os temas dizem respeito aos mais pobres. Alguns desenvolvem esquematicamente contos breves populares; outros tendem a complicar o evento com elementos a ele estranhos (**La Mamola**). Todos são escritos em prosa; em determinado momento da apresentação, era permitido aos atores a improvisação (**Entremés de un hijo que negó a su padre**). Monólogos numerosos e longos (ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO, 1957, vol. IV, p. 1511 - 1512)¹¹¹.

¹¹¹ Tradução minha. No original: “Al tempo di Lope de Vega, il termine e. diverrà equivalente di *commedia* antica, precedente cioè la riforma lopiana, di taglio popolare, comica, realista e di breve durata; vengono così fissate le caratteristiche essenziali dell’antico e. spagnolo, già considerato come genere dramm. autônomo “(...

Lope de Vega era adjetivado variadamente como o *monstro da natureza* e a *fênix dos engenhos*, pela fecundidade e qualidade de sua obra. Trabalhou com tantos gêneros que é difícil abarcar o conjunto de sua obra entre autos, comédias, poesia lírica, poesia narrativa e prosa. Dedicou-se, desde a *loa*¹¹², até as vidas dos santos. Devido ao volume de sua obra, não existe uma coleção completa da produção do autor, até mesmo porque muitas peças teatrais se perderam ao longo do tempo. Possui uma grande fortuna crítica, com estudos importantes de Menéndez Pelayo, La Barrera, Cotarelo, Hartzenbusch e tantos outros. Em 1604, já tinha escrito 219 peças e, em 1632, chega à impressionante marca 1.500 *comedias*. Dessas peças, restam apenas cerca de quinhentas, de vários gêneros dramáticos¹¹³.

Além de dramaturgo, Lope de Vega também foi um pensador do teatro do seu tempo, pois ao escrever **Arte nuevo de hacer comedias**¹¹⁴ definiu suas ideias sobre a *comedia*, marcando dois pontos essenciais, ao abordar o sentido que o *entremez* ganha, atrelado à chamada *comedia* antiga, e ao frisar que, no gênero cômico, as personagens e temas circulam em torno dos mais pobres, socialmente.

Cabe destacar que, quando Lope de Vega começou a produzir textos teatrais, no final do século XVI, já havia muita atividade teatral na Espanha, como já descrito anteriormente. Entretanto, cabe a Lope de Vega o título de criador do teatro nacional espanhol, sobretudo porque foi o criador da *comedia* espanhola. Juan de la Cueva deu os primeiros passos na defesa de um teatro nacional que não se submetesse às normas clássicas, mas foi Lope de Vega quem teorizou sobre isso, desenvolvendo a temática do romanceiro¹¹⁵, em obras

de donde se ha quedado la costumbre/de llamar entremeses las comedias/antiguas, donde está en su fuerza el arte, /siendo una acción y entre plebeya gente, /porque entremés de rey jamás se ha visto”, Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv.69-73). Tema e linguaggio sono a volte assai liberi, fino alla licenza (*Filipina y el Sacristán*); i personaggi sono in genere archetipi, realisticamente, sebbene rozzamente, disegnati, della società contemporanea. I temi sono per lo più poveri: alcuni sviluppano schematicamente brevi racconti popolari o letterari; altri tendono nondimeno a complicare la vicenda con elementi a essa estranei (*La Mamola*). Tutti sono scritti in prosa; in alcuni momenti della rappr. era lasciata agli attori facoltà di improvvisazione (*Entremés de un hijo que negó a su padre*). Numerosi i lunghi monologhi”.

¹¹² Era uma pequena composição breve, em verso, que se encenava antes do primeiro ato ou jornada de uma peça maior. A *loa* fazia uma espécie de resumo do argumento da peça de caráter religioso ou profano. Inicialmente, era um monólogo, depois ganhou *status* de diálogo, com maior ação dramática. Era acompanhada de instrumentos musicais e, às vezes, era cantada. Ao que parece, o primeiro dramaturgo a fazer uso da *loa*, no teatro espanhol, foi Bartolomé de Torres Naharro. Nos séculos XVI e XVII, tanto na Espanha como em Portugal, costumava-se iniciar uma *comedia*, de caráter cômico ou sério, religioso ou profano, com um tipo teatral denominada *loa*. Poderia ser apresentada como *monólogo* ou *diálogo*.

¹¹³ VEGA, Lope. *Lope de Vega*. Lisboa: Verbo, 1972, p. 33-48.

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Lope%20de%20Vega%20-%20El%20arte%20nuevo%20de%20hacer%20comedias.pdf>. Acesso em: 20 maio 2015.

¹¹⁵ *Romance*, também chamado de *romance antigo* ou *bizantino*, é uma forma tradicional. Retoma temas gregos ou troianos e corresponde à época das canções de gesta (final do século XI). Era redigido em versos octassílabos, depois passou a fazer uso do dodecassílabos ou versos alexandrinos. No *romance*, em geral, ao final de todos os versos pares, repete-se a mesma assonância, e nos ímpares, não há nenhuma rima. É comumente utilizado para a

inspiradas em assuntos tradicionais. Ele aperfeiçoou o estilo, com naturalidade e simplicidade, sobretudo exaltou tudo o que era nacional, valorizando a importância estética do folclore, com suas canções, danças, tradições e ditos populares. Propôs ajustes no texto teatral, como: a forma dos três atos ou jornadas com intriga, crise e solução; a variedade de metros; a desobediência às três unidades dramáticas (ação, espaço, tempo), usando o espaço e tempo somente como elementos para dinamizar a ação das peças; introduz, na intriga, a ação cômica; mistura o trágico com o cômico; diminui a violência e os exageros em cena; torna mais rica a construção de personagens, em especial a feminina. As personagens lopescas agrupam-se em diferentes tipos: a figura do *donaire* ou *gracioso*, representado em uma grande galeria de criados e criadas; as figuras principais: senhores e senhoras, de diversas camadas sociais; o senhor tirano, conquistador, usurpador; o rei justiceiro; o defensor da honra; as damas disfarçadas em figuras masculinas; a mulher brava e tirana; o nobre leal.

Pela impossibilidade de citar e nomear as peças, destacam-se apenas duas obras: **Fuenteovejuna** (1619) e **O perro do Hortelão** (1613-1616). A peça **Fuenteovejuna**¹¹⁶ (1619), uma espécie de drama libertário rotulado como uma mistura entre o trágico e o cômico, talvez seja a obra mais conhecida e mais encenada do dramaturgo, citada na segunda lista de **O peregrino na sua pátria**, de 1614, impressa na parte XII de suas *comedias*, em 1619. A peça é baseada em uma crônica de Randes e Andrada, que trata da forte aliança entre a coroa e as massas, bem como em dois episódios históricos, o primeiro ocorrido em Fuente Ovejuna, em 1476, e o segundo, uma guerra civil de Ciudad Real, por uma disputa de sucessão. Com relação a Fuente Ovejuna, o povo cordobês não estava submetido à coroa e, sim, à Ordem de Calatrava. O comendador do povo, Fernán Gómez de Gúzman, no entanto, não respeitava as leis e cometia abusos de poder, sendo um verdadeiro tirano. Traía, assim, duplamente, ao povo e os reis católicos. No enredo, o povo se levanta contra a injustiça e o abuso de poder. A população unida chega até Gúzman e o mata. Quando chega o inquiridor, para saber quem foi o causador da morte, um a um, o povo responde: “Fuente Ovejuna, senhor”. Desta forma, é impossível descobrir a identidade do responsável pela morte de Gúzman. Assim sendo, o povo pede perdão real e os reis católicos fazem a absolvição coletiva. Então, a vila passa a ser incorporada à coroa. A obra possui três atos, com doze, dezessete e vinte e cinco cenas, respectivamente. São três os temas principais: a rebeldia, a honra e o amor. O protagonista da ação é a aldeia. A ação segue uma gradação ascendente e o

narração. As canções de gesta e as novelas de cavalaria, em especial o ciclo arthuriano, pertencem ao estilo épico e são redigidas em *romance*, chegando esse formato até a literatura de cordel no Brasil.

¹¹⁶ A obra recebe a catalogação de *tragicomédia* por três razões principais: a mescla de personagens de classe alta e baixa; mescla de elementos trágicos e cômicos; pelo desfecho com a morte de uma personagem.

verso é rico e variado. Ao longo da peça, o estilo varia, indo do lirismo pastoril aos ecos dos rebelados e injustiçados.

A peça **O perro do Hortelão**, escrita por volta de 1613 a 1616, narra a história de Diana, uma jovem nobre (condessa de Belflor), que se apaixona por Teodoro. Trata-se de um amor impossível, pela desigualdade social entre os dois. Teodoro, por sua vez, é apaixonado por Marcela. Diana usa diversas artimanhas para impedir o enlace matrimonial entre Teodoro e Marcela. O esperto escudeiro de Teodoro, de nome Tristão, arma um arдил para elevar à categoria de Teodoro à nobreza. Para tal, usa um velho nobre que perdeu um filho e a memória, fazendo-o crer que Teodoro é seu filho desaparecido. Depois desse logro e do falso título de nobreza, Diana resolve se casar com Teodoro. No entanto, Teodoro não quer conquistar ou casar com Diana. Por meio de um embuste, assim, conta-lhe a verdade. Para surpresa, Diana apaixonadíssima, deixa de lado os preconceitos e as diferenças, aceitando Teodoro, mesmo sem título de nobreza.

Durante o século XVII, a Espanha já estava em crise política e financeira. Mesmo assim, os reinados eram glamurosos e investiam em arte e cultura. Durante o reinado de Filipe III, Madrid enche-se de jardins e de obras de artes (esculturas e pinturas) e os fatos religiosos, políticos, históricos ou festivos tornam-se grandes representações teatrais. Mas foi no reinado de Filipe IV que o rei teve duas grandes celebridades ao seu alcance, pois foi modelo para o célebre pintor Velázquez e conviveu de perto com Lope de Vega. Esse reinado foi um período de obsessão religiosa, sendo abundantes as obras da arquitetura monástica (VEGA, 1972, p. 105 - 120).

Tirso de Molina (1571/1579-1648) foi religioso, poeta e dramaturgo. Dividiu-se entre a carreira religiosa e a de escritor de *comedias*. Cultivou, em especial, a *comedia* de capa e espada. Todavia, escreveu também peças religiosas, como a trilogia **La Santa Juana**. Sucesso de público e de crítica, era considerado quase tão bom autor como Lope de Vega. Sobretudo, é conhecido por ser o criador do mito de Don Juan, na obra **El burlador de Sevilla**, escrita por volta de 1617. Produziu cerca de quatrocentas peças, das quais restam apenas oitenta. Outra grande contribuição desse dramaturgo refere-se à construção de personagens, pois nota-se que o escritor trabalha a profundidade psicológica, em especial, das figuras femininas, que foram suas grandes protagonistas, como por exemplo, em **Don Gil de las calzas verdes** e em **El vergonzoso en palácio**.

Luis Quiñones de Benavente (1589-1651) foi sacerdote, poeta e dramaturgo. Dedicou-se, em especial, à poesia religiosa e ao *entremez*. Em sua época, foi considerado um modelo no gênero cômico e teve a genialidade reconhecida por sua veia satírica e cômica. Foi o

primeiro a escrever *entremeses* em verso e com partes cantadas, costume logo copiado por outros dramaturgos. Fez uso de personagens tipo e se mostrou um astuto observador da sociedade de seu tempo. Publicou sua primeira coleção, intitulada **Jocoseria** (1645) e suas principais obras são: **El doctor Juan Rana** (entremez cantado), **El abadejillo**, **El barbero**, **Flor de entremeses, bayles, y loas**¹¹⁷.

Pedro Calderón de La Barca (1600-1681) foi poeta e dramaturgo. Por sua longevidade, Calderón testemunhou quase todo o século XVII, em tempos de paz e de guerra, participando dos reinados de Filipe III, Filipe IV e de Carlos II. Com um olhar como de um cronista, conjugou a vitalidade popular com a observação do espaço e do ambiente que experimentou. Aos 25 anos, iniciou sua carreira no teatro. Rapidamente se tornou o dramaturgo da corte. Dedicou-se a muitos gêneros teatrais, como *comédias*, *entremeses*, *autos* e *loas*. Dirigiu várias representações de autos sacramentais e de outras peças. Menos fecundo que Lope, no entanto, tecnicamente melhor que ele, fez adequações no formato teatral, ao reduzir o número de cenas e de personagens. Usou cenografia e valorizou a presença da música, em suas peças. Naquela época, tornaram-se frequentes o uso de maquinários, nos autos sacramentais, para dar forma ao irreal ou sobrenatural. Seus temas, em geral, circulam em torno do amor, da honra, da infidelidade e da religiosidade. Calderón é o autor que atinge o ápice do drama espanhol barroco. Calderón deixou mais de cem *comedias* e mais de setenta autos sacramentais. Destacam-se as obras **El dragoncillo**, **El laurel de Apolo**, **El mágico prodigioso**, **La dama duende**, **El alcalde de Zalamea**. Suas obras primas são **La vida es sueño** e **El gran teatro del mundo**¹¹⁸.

A marca do teatro do século XVII é a sua função e poder efetivos na vida social da população, tanto do povo comum, como dos nobres, na corte. A popularidade e o grande número de pessoas que assistiam aos espetáculos fez com que as companhias teatrais da época pensassem na proposição de lugares específicos para as apresentações. Os palcos anteriores eram improvisados, às vezes somente um tablado¹¹⁹ ou uma espécie de palco sobre rodas¹²⁰, que se deslocava conforme a necessidade. Esse espaço anterior, quase improvisado, deu origem ao espaço teatro-*corral*. Primeiro, foi apenas um espaço entre duas edificações; depois, passou para as tavernas, até chegar à construção de um local ou casa de espetáculo. Os mais famosos são o **Corral del Principe** e o **Corral de la Pacheca**. Esses espaços foram

¹¹⁷ Disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, em: <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

¹¹⁸ Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon>.

¹¹⁹ Para Lope de Vega, bastava um tablado, dois atores e um bom texto, mas cedeu ao uso de maquinarias e cenários, porque era o gosto do público da época.

¹²⁰ Algumas peças eram apresentadas em um palco sobre rodas, uma espécie de procissão ou cortejo, contendo quadros vivos ou conjunto de cenas.

adquirindo algum requinte e conforto, como toldo que protegia do sol, arquibancadas e uma espécie de camarote, ocupado pelos mais ilustres, além de uma *cazuela*, que abrigava, especificamente, as mulheres. Esse fato não era isolado ou apenas espanhol, pois o Vaticano e a França também construíram locais específicos para as representações teatrais (BALLALAI, p. 118).

Vários gêneros ganham destaque nos *corrales*, Ballalai esclarece, ao dizer que

o *corral* oferecia um espetáculo bem mais amplo, que se compunha de dança, músicas, e outros gêneros teatrais como o *entremez*, a loa, a jácara, o sainete, a mogiganga. Os *entremezes*, por exemplo, apresentam tipos grotescos em situações cotidianas. O baile é momento da dança; (...) Há ainda a intervenção do *gracioso*, o equivalente do bobo elisabetano, que apresenta seu monólogo. Além disso, há canções no início ou no final, e danças às quais a população pode aderir. Todas estas manifestações, carregadas de farsa e realismo grotesco, representam uma espécie de contraponto em relação à *comedia* que lida com situações muitas vezes idealizadas e romanescas. Constituem intervenções na *comedia* que se divide em três jornadas (três atos): antes da primeira, ao final de cada uma das jornadas e depois da última, há uma intervenção deste tipo. Dessa forma, o espetáculo é repetidamente interrompido. Mas a interrupção só faz dar início a um novo espetáculo, provocando um desdobramento contínuo do teatral (BALLALAI, 1994, p. 121).

Como se viu, a *comedia*, tanto de caráter religioso quanto profano, divide a cena com os chamados gêneros intermediários como o *entremez*, a loa, a jácara¹²¹, o *sainete*, a *mogiganga*¹²², muito popular pelo espetáculo visual e pelo diálogo vivo. As pequenas peças interrompem a encenação da peça principal, tornando o espetáculo variado e pluriartístico. Deste modo, o *corral* oferecia, não um espetáculo, mas sim, espetáculos, pois cada vez que uma jornada era interrompida, outro espetáculo intermediário começava, em geral, com tema cômico e burlesco. A multiplicidade artística, composta por teatro, dança e música, movimentava as apresentações. Alguns episódios ou jornadas acabavam em dança ou no chamado *baile*, o qual o público também participava e se divertia. Naquela época, a plateia não era silenciosa, tampouco respeitosa. Se não gostava dos espetáculos, jogava legumes e objetos, gritava e interrompia as apresentações.

Ainda nessa época, são descritos dois tipos de festas-espetáculos na corte, em que o povo era espectador ou ator. O povo era espectador nas festas da aristocracia, como os casamentos, coroações, torneios, cortejos. O povo era ator nas festas de carnaval, procissões e festas de santos. Havia as festas-espetáculo para os aristocratas, como os torneios, as touradas e as chamadas *particulares*. Os torneios eram representações sociais de capa e espada e as

¹²¹ Termo castelhano, de etimologia incerta e obscura, refere-se a um tipo de balada marginal, escrita em forma de *romance tradicional*, que se cantava, normalmente, em intervalos ou no final dos atos das *comedias*. Em geral, esse gênero fazia uso de linguagem grosseira e obscena.

¹²² A *mogiganga* era, em sua origem, uma espécie de farsa de raiz carnavalesca. Na representação, usava os artifícios da máscara e do disfarce. Refere-se a um gênero breve e cômico, escrito em versos e acompanhado de música. Encerrava a *comedia*, figurando depois da terceira jornada ou ato.

touradas, uma espécie de disputa de habilidades entre homem e animal. Já as *particulares* designavam um teatro feito na e para a corte. Utiliza-se o transbordamento da cena e a teatralização da vida, pois esse tipo de teatro usava os palácios, os jardins e as fontes como espaços¹²³ de representação, e as pessoas convidadas, como parte do espetáculo. Nessas representações, as pessoas usavam máscaras e disfarces; dançavam e cantavam, transformando, assim, o espaço real em um espaço de representação, fazendo uma interessante fusão entre a vida e a arte (BALLALAI, 1994, p. 109 - 110).

No final do século XVII, o *entremez* começa a desaparecer da cena ou a entrar em decadência. São vários os motivos, mas pode-se destacar dois, a saber, os ataques dos teóricos do Iluminismo, que o consideravam vulgar, por não se enquadrar nos ideais estéticos do Neoclassicismo, e pelo fortalecimento do *sainete*. A partir disso, aos poucos, o *entremez* vai sendo substituído pelo *sainete*. Pavis confirma essa mudança, ao dizer que, “(...) no final do século XVII, [o *sainete*] vem a substituir o *entremez*, torna-se uma peça autônoma, principalmente nas composições de Ramón de la Cruz, que faz dele uma peça popular para relaxar e divertir o público (...) Fica em voga até o final do século XIX” (PAVIS, 2005, p. 349). Como seu predecessor, o *sainete* apresenta poucos recursos e traços burlescos e críticos, com forte inspiração no quadro de costumes e na realidade social.

1.6 O GÊNERO *ENTREMEZ*: UM PERCURSO HISTÓRICO E ESTÉTICO - PORTUGAL

Quanto à literatura portuguesa, é o conjunto de obras ou toda produção literária escrita em língua portuguesa por escritores portugueses. Conforme ressalta Óscar Lopes (1966), excluem-se deste bojo os autores brasileiros posteriores a 1822 e as obras escritas em dialeto galego, com exceção dos primitivos tempos trovadorescos. Ele comenta que a literatura portuguesa passou a ser documentada a partir do final do século XII, após a fundação do Condado Portucalense e do Reino de Portugal. A literatura em questão esteve ligada, até o século XVIII, a outras literaturas, especialmente à literatura de língua castelhana. Nas palavras de Lopes (1966, p. 6), “à influência castelhana, dominante nos séculos XV, XVI, XVII, devemos acrescentar as influências vindas da literatura provençal (séculos XII, XIII e XIV), italiana (séculos XV e XVI, especialmente) e francesa, que predomina desde o século XVIII”.

¹²³ Surge ainda uma espécie interessante de cenário à moda italiana, composto por painéis, que fechavam o fundo e as duas laterais do local de apresentação.

O registro mais antigo é um texto poético de autoria de Pai Soares de Taveirós¹²⁴ (século XII). Contudo, Lopes ressalta a existência de uma literatura oral, anterior à escrita, ao referir que

(...) deve reparar-se que a literatura escrita é, em todos os povos, precedida (e depois acompanhada) por uma literatura de transmissão oral, popular, e já se descobriram claros vestígios de uma literatura galaico-portuguesa deste gênero, anterior à independência do nosso país (estribilhos no final de poesias árabes de autores hebraicos, desde meados do séc. XI) (LOPES, 1966, p. 6).

O historiador português António Henrique de Oliveira Marques (1971) aborda a questão da vida cotidiana medieval, em seus vários aspectos, como, por exemplo, a educação e a escrita. Educar não era dever da coroa e tampouco da Igreja, embora ambas as instituições tivessem entre os seus um grande número de indivíduos que detinham certo conhecimento. Todavia, não era incomum que alguns curas e frades não soubessem ler nem escrever. Assim, o analfabetismo era generalizado. Entretanto, o analfabetismo, na Idade Média, não era sinal de falta de cultura para as massas, nem para as elites, pois o conhecimento era passado por um cabedal cultural de transmissão oral. O que supria a falta de livros era a visita de trovadores e jograis que vinham para declamar poemas, tocar instrumentos e dançar. Marques (1971, p. 174) afirma que “(...) os conhecimentos teóricos e práticos transmitiam-se, sobretudo, por via oral. Tradições populares, romances, provérbios e sermões tinham na formação dos indivíduos e das coletividades um papel tão importante como o livro de nossos dias”. Alguns mosteiros e conventos abrigavam grupos alfabetizados que principiaram a formação educativa de futuros membros de suas ordens religiosas, passando a receber, posteriormente, outros públicos que desejavam instrução, dando origem às primeiras escolas e, depois, às universidades¹²⁵.

O vasto império romano difundiu a língua latina, idioma do Lácio (atual Roma), tornando-a língua corrente nos territórios ocidentais. As aulas eram dadas em latim e se escrevia também em latim, embora se falasse português. Os alunos aprendiam exclusivamente caligrafia gótica. Não tinham liberdade de traçado, tampouco podiam inserir traços pessoais na escrita, devendo somente se ater a copiar, sem adulterar o texto. Escrevia-se em pergaminhos de forma abreviada, para aproveitar todos os espaços, pela raridade e pelo preço do material. Talvez isso forneça pistas sobre alguns hiatos históricos e, em alguns casos,

¹²⁴ A grafia do nome próprio *Pai* segue a transcrição de Óscar Lopes, 1966, p. 5.

¹²⁵ O que entendemos hoje por universidade distancia-se da universidade da Idade Média, que era uma espécie de liceu, às vezes funcionando como um prolongamento da escola primária e abrigando pessoas de idades diversas. Para maiores detalhes sobre o assunto, ver Reinhold Aloysio Ullmann, **A universidade medieval**, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

ausência de registros artísticos durante a Idade Média, pois era dispendioso obter materiais para a escrita e ainda eram raros os escribas.

O latim culto evoluiu nos meios populares, dando origem a uma língua diversificada, por influência das falas regionais e conversação cotidiana, nascendo o latim vulgar. O latim vulgar, por sua vez, deu origem a vários falares, depois da queda do Império Romano:

O conjunto das regiões onde se falavam tais dialetos costuma designar-se por România e a cada um deles (ou ao seu conjunto) atribui-se o nome de *romance* ou *romanço*. Quando, pelo fim da Idade Média, se fundaram os primeiros estados modernos nos territórios da România, os dialetos principiaram a reduzir-se, em cada país, graças ao predomínio daquele que era falado na região mais importante; e assim principiaram a definir-se as línguas *românicas* ou *novi-latinas* modernas: o português (incluindo o galego), o castelhano, o catalão, o provençal, o francês, o italiano, o romancho ou ladino (falado num cantão suíço) e o romeno (LOPES, 1966, p. 7).

Essa é a origem do português de Portugal e, posteriormente, do português brasileiro. Lopes (1966, p. 7) frisa que “(...) o português corresponde à evolução e adiantada fusão do conjunto de dialectos ocidentais da Península Ibérica, que também originaram o galego, inicialmente pouco diferenciado dos dialectos portugueses portenhos e com eles constituindo o galaico-português usado por uma importante escola ou corrente de poesia trovadoresca”. Por isso, Lopes distingue duas fases na história da língua portuguesa: a arcaica, que abrange fins do século XII até o século XVI; e a moderna, a partir do século XVI. A partir disso, é possível concluir que o português literário dependeu muito da vida na corte e da moda europeia de trovar em galaico-português, na corte portuguesa e castelhana. O mesmo autor explica:

Nada há de surpreendente no facto de a Literatura Portuguesa escrita principiar em verso e não em prosa, pois isso aconteceu normalmente em todas as literaturas. Uma das funções que o verso desempenhava na fase ainda não escrita das literaturas consistia em facilitar a fixação e transmissão das obras literárias pela memória, graças à regularidade de seu ritmo. Até mesmo se verificavam as narrativas e as normas de interesse moral jurídico ou prático, do que hoje se notam vestígios na rima e no ritmo bem soante de muitos provérbios da sabedoria popular. Também ainda hoje se encontram vestígios dos cantores ou narradores ambulantes, os *jograis* ou *segréis* da nossa Idade Média, que erravam pelas romarias, feiras, solares senhoriais e cortes de uma dada área linguística a difundir as principais criações literárias (LOPES, 1966, p. 13).

A cultura e as distrações são uma rica fonte de pesquisa sobre o aparecimento ou a presença de formas de manifestações teatrais nestas sociedades, como é o caso do *momo* e do *entremez*, que possuem uma estreita relação com a sociedade medieval e seus modos de viver e de se divertir. Marques (1971, p. 185) afirma que “os tipos de divertimentos, sua intensidade e frequência se acham condicionados pelo nível social e pelas possibilidades materiais”. Na Idade Média, essa relação era ainda mais marcante, pois havia as diversões da nobreza e as do

povo. As diversões da nobreza eram os torneios ou os saraus, onde se trovava e cantava. Já o povo tinha as folganças, que objetivava fazê-lo esquecer das labutas e dificuldades cotidianas. Logicamente, as diversões para o povo eram mais raras e sem requinte. O clero participava de divertimentos da nobreza e o povo tomava parte ativa de apresentações eclesiásticas, como os mistérios e o canto religioso.

O estudioso afirma que, dependendo do divertimento, este poderia ser somente observado ou poderia dele participar um ou outro grupo, ou ainda ser vedada a participação de ambos. Por exemplo, os *momos*, as touradas, as justas e os torneios, poderiam ser assistidos por todos os membros da comunidade medieval, durante as festividades. No entanto, a participação nas touradas, nos torneios, nas justas¹²⁶, era exclusividade dos nobres. Os *momos* eram um divertimento cortês, mas em ocasiões de festividades, eram apresentados à comunidade local e aos convidados estrangeiros, em geral nobres e pessoas ligadas ao clero. Uma atividade muito apreciada entre os nobres e o clero, era a caça, a montaria e a cetraria (ou falcoaria)¹²⁷. Era vedada a toda a comunidade a participação em festas judaicas ou em folguedos mouriscos.

As transformações sociais, ocorridas entre os séculos XI e XV, oportunizaram algumas mudanças sociais: a aproximação entre os sexos e as distrações pacíficas¹²⁸. Com isso, ficaram populares as procissões, as aclamações reais e os banquetes oferecidos pelo rei, em momentos comemorativos. A nobreza também se divertia dentro de casa, nos longos invernos, ou durante temporadas chuvosas, em que o rei, ou o senhor e suas famílias, precisavam se entreter. Assim, tornaram-se comuns, neste período, as longas conversas, os jogos de tabuleiro, o canto e a dança (MARQUES, 1971, p. 185 - 190).

Durante os séculos XII e XIV, os trovadores¹²⁹ e jograis desempenharam papel importante nos divertimentos da nobreza. De acordo com Luiz Francisco Rebello (1977), não há diferença entre os jograis e os segréis, com raízes vindas da tradição dos antigos mimos e

¹²⁶ A *justa* era um combate entre dois cavaleiros armados de espada ou de lança. Era um espetáculo obrigatório em todas as festividades. Esse tipo de torneio do século XV assumia ares de representação teatral.

¹²⁷ É a arte de criar, domesticar e adestrar falcões e outras aves. Marques (1971, p. 186) explica que “a caça, na Idade Média, conhecia fundamentalmente dois tipos: *montaria*, ou caça de perseguição violenta a animais, e *cetraria*, ou caça através de aves de rapina domesticadas”.

¹²⁸ Os divertimentos dos nobres, na Idade Média, em sua maioria, eram violentos e voltados para os homens, como a caça, os combates à espada e outros desportos de combate. Com as mudanças sociais que foram ocorrendo, permitiu-se às mulheres participação nas chamadas *distrações pacíficas*, que eram os entretenimentos em ambientes fechados, como os jogos de tabuleiro e os saraus, com declamações, canto e dança (MARQUES, 1971, p. 194).

¹²⁹ Trovadores ou poetas medievais, em regra um nobre ou fidalgo decaído, culto criador do texto poético e da música que a acompanhava.

histriões, figurando na Idade Média como “os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada, o que os obrigava a serem, antes de mais nada, *actores*” (REBELLO, 1977, p. 26).

Segundo o estudioso, o testemunho mais antigo de manifestação teatral na Idade Média portuguesa é o *arremedilho*. Ele assim explica:

A própria etimologia da palavra *arremedilho* insinua que se trataria de uma representação elementar em que a declamação e a mímica se combinavam para tornar mais atraente e persuasiva a fábula contada pelos jograis ao seu auditório popular ou cortês: “como a iluminura animada das novelas ou das canções épicas da Idade Média”, na definição de Oscar de Pratt. *Remedadores*, com efeito, se chamavam no reinado de Afonso X de Castela (...) (REBELLO, 1977, p. 26).

O repertório dos arremedadores era tão vasto como seu público. Formava-se em festas populares, de senhores e da corte, e em cerimônias religiosas. Seus temas eram alimentados por antigas lendas, sátiras, narrativas de peregrinos e heróis, vidas de santos, cantares de amor e novelas de cavalaria.

Rebello cita uma carta que documenta o *arremedilho*:

Trata-se de uma carta (que se conserva na Torre do Tombo), datada do mês de Agosto desse ano, confirmativa de uma doação feita pelo rei D. Sancho I da propriedade de umas terras Canelas, lugar da freguesia Poiaris do Douro, ao jogral Bonamis e a seu irmão Acompaniado, em paga de um *arremedilho* que se havia representado na sua corte; esta doação foi confirmada em 1222, por D. Afonso II, a Bonamis e aos herdeiros de Acompaniado, entretanto falecido. Diz, textualmente, esse documento transcrito por Sousa Viterbo, no seu **Elucidário: Nos mimi supranominati debemos Domino Nostro Regi pro reboratione unum arremedilum** (REBELLO, 1977, p. 25).

Luciana Stegagno Picchio (1979), diferentemente de Rebello, defende, em seu estudo, que o chamado *arremedilho* não se constitui em gênero dramático e que tampouco é português. Ela faz um longo estudo sobre o termo *arremedar* e da interpretação da carta de doação de terras aos jograis Bonamis e Acompaniado. Explica que

(...) o *arremedilho* não tem, em primeiro lugar, nada que ver com o *momo*, termo que inicialmente servia para designar a *máscara* e só num segundo tempo a *mascarada*: mascaradas habituais no âmbito da Corte, tanto que o próprio rei, muitas vezes, não desdenhava mostrar-se em público *echo momo*. E mascaradas que constituíam a tarefa nocturna de cavaleiros ocupados em “justear del día y momear de la noche”. O fazer *remedilho* português – actividade peculiar de uma certa categoria de jograis inferiores, como eram os jograis *remedadores* – teria sido por seu lado só um equivalente de *imitação grotesca* e, por essa razão, a expressão não significaria representar uma *farsa* ou um *entremês* típicos da tradição dramática portuguesa, mas sim gracejando imitar alguém, macaquear os seus modos e jeitos; e isto, como manifestação jogralesca, não teria sido peculiar só aos jograis portugueses, mas a toda a jogralidade europeia (PICCHIO, 1979, p. 162 - 163).

Rebello (2006) faz outra referência à recitação mimada, apresentada por Bonamis e Acompaniado, ao destacar:

Pode supor-se que se tratou da recitação mimada de qualquer episódio das novelas de cavalaria, como era próprio de jograis e trovadores, tão frequentes na corte dos reis da primeira dinastia. Teófilo Braga viu no arremedilho “a célula originária a partir da qual se formou o fio da tradição dramática entre nós”; e outros elos fiáveis dessa cadeia deparam-se-nos nas *tenções*¹³⁰, nas cantigas de escárnio e mal-dizer, de amor ou de amigo dos Cancioneiros, nos tropos litúrgicos alusivos aos ciclos do Nascimento e da Paixão de Cristo, nas laudes¹³¹ e cantigas espirituais¹³², nos *entremezes* dos momos palacianos (REBELLO, 2006, p. 9).

Nos séculos XIII e XIV, sobretudo nos reinados de D. Afonso III e seu filho D. Dinis, a poesia jogralesca floresceu. Contudo, chama a atenção as nomeações distintas e a hierarquia entre jograis, segréis, remedadores e caçurros, goliardos e soldadeiras. Os primeiros eram os de maior categoria, e que se apresentavam na corte ou em casas de nobres, e os últimos se voltavam para um público mais popular e humilde, e em geral se apresentavam em espaços abertos. Marques explica essa distinção:

(...) A terminologia da época faz distinção entre jograis propriamente ditos - os que tocavam instrumentos, remedadores - os que preferiam fazer imitações, *segréis* - os de maior categoria, que se apresentavam nas cortes, caçurros - os mais pobres e menos cotados, que se dirigiam exclusivamente à população com programas rudes e ingênuos, soldadeiras - bailarinas e tangedoras, semiprostitutas, etc. (...) os mimos, actores ambulantes, especialistas em farças¹³³ e em composições pré-teatrais, que frequentavam as cortes e lhes faziam ouvir os arremedilhos, antepassados das nossas peças de teatro. No século XIV, ou talvez antes, surgiram em Portugal os goliardos, clérigos vagabundos ou escolares transviados, que estavam a meio do caminho entre os jograis e os trovadores, compondo eles próprios, recitando, cantando e actuando como histriões (MARQUES, 1971, p. 197).

Havia um número fixo de jograis na corte: somente três. Todavia, cabe marcar a presença de trovadoras nessas mesmas cortes, também nobres, e as suas correspondentes nas classes inferiores ou populares, as jogralesas. Essas jogralesas eram também dançarinas, recebiam a alcunha de *soldadeiras* devido ao pagamento recebido pelas apresentações e à má fama de prostitutas¹³⁴. Quanto aos *goliardos*¹³⁵, eram estudantes ou clérigos pobres, itinerantes, de espírito transgressivo e provocador. Esses goliardos perambulavam declamando seus poemas satíricos, denunciando os abusos e a corrupção da Igreja, ou cantavam o amor erótico, por vezes, usando termos picantes e ousados.

¹³⁰ Uma cantiga dialogada entre dois trovadores, que travam uma espécie de disputa poética sobre determinado assunto, escolhido ou improvisado.

¹³¹ É um tipo de canção religiosa, também chamada de *cântico* ou *hino de louvor*, não litúrgica, em geral dedicada à Virgem Maria, a Cristo ou ao santo de devoção.

¹³² É um tipo de canção religiosa, sendo inspirada em orações poéticas.

¹³³ A palavra *farsa* tem origem no galicismo *farce*, sendo a origem etimológica o latim. A palavra está grafada conforme cotejo da obra portuguesa que utiliza a palavra grafada com cedilha *farça*.

¹³⁴ Para maiores detalhes, consultar a obra de Esther Corral Días, **As mulheres nas cantigas medievais**. Sada: Castro, 1996, p. 80 a 85.

¹³⁵ Goliardo (*giullaresche*) designava o clérigo ou estudante vagabundo que, seguindo as pegadas de um imaginário Golias, levava uma vida errante e boêmia. Eram satíricos, sobretudo com a Igreja e o Papa, exaltavam os prazeres da carne, como a comida, a bebida e o sexo. Exerceram muita influência durante os séculos XI e XII. Desapareceram quase por completo, durante o século XIII.

Lopes, assim como Marques e Rebello, também explana sobre a arte dos trovadores e sobre os principais vestígios deixados por esses cantores ou narradores ambulantes, esclarecendo como, provavelmente, essa arte se propagou no século XIII, ao referir

Um dos principais centros de convergência e de irradiação dessa arte de jograis deve ter sido Santiago de Compostela, onde se juntavam peregrinos de todo o Ocidente europeu e, em especial, da Península. As cortes de Castela e de Portugal, sobretudo no tempo de Afonso X e do nosso D. Afonso III, acolheram e desenvolveram essa tradição jogralesca. Os jograis tendiam, por fim, a converter-se, nessas cortes, em simples executantes vocais e instrumentais de cantigas feitas por fidalgos-poetas. Esses últimos, que se intitulavam *trovadores*, além dos temas e das formas poéticas populares galaico-portuguesas, procuravam também imitar, a certa altura, a poesia mais requintada e artificiosa das cortes da Provença, aquela que mais se desenvolveu, a arte de *trovar*. Daí um contraste de tendências que se verifica na nossa poesia trovadoresca: há uma tendência para a simplicidade e espontaneidade popular, e outra tendência oposta, para uma certa complicação de temas, ritmos e formas de expressão. E dos gêneros líricos correspondem, em geral, a essas tendências contrastantes: respectivamente, *a cantiga de amigo* e *a cantiga de amor*. Ao par dessas composições líricas, produziram-se também composições satíricas, em que predomina um tom chocarreiro e vulgar: as *cantigas de escárnio e de mal dizer* (LOPES, 1966, p. 14).

As *cantigas de amor* traduziam sentimentos de homens fidalgos e as *cantigas de amigo* eram de tradição folclórica, de expressão poética e musical feminina, eram acompanhadas por canto e dança, sendo algumas destas poesias as *bailias*¹³⁶, ligadas a algumas romarias. As *cantigas de escárnio e mal dizer* têm influência provençal¹³⁷. A diferença entre as duas é que a de *mal dizer* citava o nome da pessoa retratada e a de *escárnio*, não.

Rebello (1977, p. 29 e 2006, p. 15) aproxima *as cantigas de amigo, de escárnio e mal dizer*¹³⁸ das manifestações teatrais, porque os músicos, cantores e dançarinas se utilizam do canto e do instrumental em suas apresentações. Segundo o historiador, este testemunho foi deixado nas iluminuras que adornam o **Cancioneiro da Ajuda**, do século XIII, retratando essas cenas.

Menos frequentes, mas não menos importantes, eram os espetáculos de momos. Os momos eram divertimentos cortesões, encenados por ocasião de festividades e que extraíam os

¹³⁶ “É um tipo de *cantiga de amigo*, de origem provençal, próprio para a dança. A *bailia* segue, em regra, uma estrutura paralelística, adequada à dramatização da cantiga interpretada por um grupo de donzelas: a protagonista ou cantadeira executa as principais estrofes; as restantes cantoras, formando um coro, entoam o refrão. Distingue-se da *balada* por incluir convite à dança e por possuir uma estrutura formal mais regular e autônoma”. Carlos Ceia: s.v. “Bailia ou Bailada”, **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

¹³⁷ A poesia provençal desenvolveu-se em cortes senhoriais do sul da França e se irradiou para outras regiões, como Catalunha e Itália (LOPES, 1966, p. 2).

¹³⁸ As cantigas constam na base de dados do Projeto *Littera*, edição, atualização e preservação do patrimônio literário medieval português, disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>>.

seus temas e suas personagens das novelas de cavalaria, cujos episódios transpunham para a representação teatral através, da ação mimada, dançada e recitada.

Rebello faz dois esclarecimentos sobre os momos, respectivamente com relação à terminologia e ao gênero, destacando:

O primeiro é de ordem terminológica: a palavra *momo* usa-se para designar, indiferentemente, tanto a própria representação, o próprio espetáculo em si, como as personagens mascaradas que nesse espetáculo participavam e os trajes e máscaras por elas trajadas. É nessa última acepção, mais próxima, sem dúvida, do seu primitivo significado, que o vocábulo surge entre nós pela primeira vez, citado em (1256), no testamento da Infanta D. Mafalda, filha de Sancho I, que lega a seu irmão, D. Pedro, um *momum quadratum*; e que, século e meio depois, Gomes Eanes de Zurara o emprega na **Crônica da tomada de Ceuta** (Capítulo 23), ao relatar que, no ano de 1413, “mandou o Infante (D. Henrique) a Lisboa e ao Porto por panos de sirgo e lã, e bordadores e alfaiates, para fazerem suas livrés e *momos* (...)”. É inegável que se tratava, neste caso, de um adereço destinado a utilizar-se num divertimento cortês. Na acepção de personagem mascarada, o termo aparece por exemplo numas trovas do **Cancioneiro geral**, em que Afonso Valente alude à avantajada figura de Garcia de Resende (que Gil Vicente comparou a um *peixe tamboril*) como idónea *para momo de serão*. O segundo esclarecimento visa lembrar que os momos não constituíam um gênero especificamente português: eles correspondem aos *momos* franceses medievais, às faustosas *momarie* venezianas, “semelhantes às procissões imaginadas por Lourenço de Medicis, inspiradas nas remotas fontes da arte antiga” e aos *momos* castelhanos a que aludem a **Crônica de Juan II** e a **Relación**, do contestável Miguel Lucas ou o **Breve tratado para unos momos** que fez Gomez Manrique, em 1467, por incumbência da Rainha Católica D. Isabel de Espanha (REBELLO, 1977, p. 46 - 47).

Os *momos*, como categoria dramática, ganharam muita importância nos cem anos que precederam Gil Vicente, ou seja, no século XV. Eram comuns em festas natalinas e celebrações régias e comemorativas. Há relatos famosos sobre os momos e *entremezes*.

Marques afirma que os momos e as momices são ancestrais das representações teatrais, ao estabelecer que

um momo era uma máscara, um disfarce exótico que se envergava para fazer rir ou para impressionar o público. Era costume os momos acompanharem seus disfarces com gesticulação histriônica, em arremedos simbólicos ou inerentes a um entrecho próprio. Por isso os momos e as momices se podem também contar entre os antepassados das representações teatrais (...) (MARQUES, 1971, p. 203).

A partir disso, sabe-se que, na sociedade medieval portuguesa, aconteciam espetáculos com momices, danças, tangeres¹³⁹, em intervalos entre o serviço de cada prato nos banquetes, e que eram conhecidos como *entremezes*.

Na corte portuguesa, os reis costumavam realizar grandes festas, durante casamentos, nascimentos e festividades, com o intuito de oferecer ao povo e aos convidados estrangeiros

¹³⁹ Segundo Marques (1971, p. 187), os instrumentos mais comuns eram a viola, a cítola, o alaúde, a harpa, a rota, a sinfonia, o arrabil e, ainda, a giga, a baldosa, a bandurra e o manicórdio.

espetáculos deslumbrantes, o que evidenciava poder e riqueza. Essas festas poderiam durar um dia até uma semana.

Marques documenta a presença do *entremez*, em 1414, ordenado pelo infante D. Henrique, por ocasião das festividades do Natal:

O infante D. Henrique ofereceu grandes festas aos seus pares, no Natal de 1414. Para isso “mandou o Infante a Lisboa e ao Porto por panos de sirgo (seda) e de lã e broladores (bordados) e alfaiates para fazerem suas librés e momos (...) E o espetáculo foi um sucesso: “ali houve momos de tão desvairados maneiras que a vista deles fazia mui grande prazer”. Na mascarada tomavam parte, às vezes ou sempre, membros da nobreza. “E assim houve outros muitos momos de fidalgos em grande perfeição” (MARQUES, 1971, p. 203).

Há, ainda, outra festa referenciada na história da corte portuguesa, realizada em função do casamento da Infanta Dona Leonor, de Portugal, com Frederico III, da Alemanha, na data de 13 a 25 de outubro de 1451, em que foram apresentados *entremezes*. Marques descreve todos os dias dessa festa em minúcias. Todavia, destacam-se os dias 14 e 21 de outubro, em que constam as apresentações teatrais:

Em 14 de outubro, desenrolou-se um espetáculo teatral no centro de Lisboa, junto à Sé. Actores figuravam com suas máscaras e vestes, os sete eleitores do sacro Império Romano Germânico no acto da eleição de Frederico III; outros representavam o Papa, os cardeais da cúria romana, o imperador e a imperatriz, altos dignatários da igreja portuguesa, cônegos e demais clérigos. Depois de uma bênção simbólica, aproximaram-se jovens vestidos de anjos, transportando a coroa imperial e entoando cânticos laudatórios. Um cenário apresentava o paraíso, com uma alta torre, de cujas janelas saíam anjos, voando e deitando rosas sobre as imperiais cabeças. Mais adiante, noutro cenário, podiam ver-se as figuras de todos os reis de Portugal até Afonso V. Aí, e dirigindo-se ao povo espectador (quase vinte mil pessoas, no dizer de Walckenstein), um doutor pronunciou arenga laudatória dos feitos heroicos dos monarcas portugueses contra os infiéis. Em declamação vibrante e dramática, foi narrada a história do Infante Santo; a assistência derramou copiosas lágrimas. Apareceram então três jovens representando as virtudes teologais que exortaram a imperatriz a cumprir seus deveres de esposa e de católica. Em apoteose final, surgiu uma fonte, deitando água de rosas sobre um aprazível horto, onde se viam diversos animais selvagens. E a concluir o espetáculo, treze profetas pronunciaram à imperatriz toda a sorte de prosperidades (MARQUES, 1971, p. 207).

Esse relato chega até nós por uma testemunha presencial que descreveu sob a forma de diário, os festejos: o padre Nicolau Lanckmann, de Walckenstein. Este sacerdote fora enviado pelo Imperador alemão a Portugal, com poderes de representá-lo durante a cerimônia matrimonial de D. Leonor com seu filho.

Sobre as festividades do dia 21 de outubro, Marques (1971, p. 207) apenas aponta que “(...) retomaram-se os momos com mais um espetáculo de teatro, em que participavam o rei de Tróia e seus filhos (...)”. Ao contrário de Marques, Rebello descreve esse dia em detalhes. Baseando-se no mesmo diário de Lanckmann, relata que,

no dia 21 de Outubro “um indivíduo vestido com grande luxo, acompanhado de numerosa comitiva, dizendo ser o rei de Tróia e trazer consigo três filhos, Heitor, Príamo e Ajax, em trajes reais, e com esplêndido aparato”, apresentou-se declarando que viera “de longes terras ultramarinas” (...) para tomar parte nas justas ordenadas por D. Afonso V, o qual aceitou o desafio. “E - continua Lanckmann - fizeram-se aqueles esplêndidos e brilhantes passos de armas como nenhuns iguais foram vistos antes, a que assistiu muita nobreza da Inglaterra, Escócia, Irlanda, Sevilha e outros países. Um evidente propósito de representação, de recriação para fins espectaculares de episódios reais (a eleição, aclamação, e coroação do Imperador) ou simplesmente alegóricos (a saudação à Imperatriz recitada pelos anjos e pelas virtudes teologais, o vaticínio dos profetas, o repto do rei troiano) presidiu os festejos descritos pelo Delegado de Frederico III, e não se afigura errôneo perscrutá-lo até no próprio torneio justado entre D. Afonso V e seus companheiros de armas e o suposto rei de Tróia e seus filhos (...) (REBELLO, 1977, p. 51 - 52).

Esses dois relatos ratificam que o período medieval português foi muito rico em distrações e que a riqueza do nobre era demonstrada pelo tamanho da festa, pelo número de dias em que ocorria e, ainda, pela presença de atrações variadas, como jograis, momos ou *entremezes*.

Rui de Pina e Garcia Resende, por meio de seus estudos, dão-nos a dimensão do que seriam esses espetáculos e a qualidade teatral alcançada por eles. Rebello os cita:

E Rui de Pina, (...) na **Crônica de D. João II** (Capítulo 21), menciona as “grandes festas de toiros, canas e momos” com que, em 1486, foi recebida na corte daquele monarca tal “Monseor Duarte, senhor d’Escallas em Inglaterra, irmão da rainha da Inglaterra, mulher que foi d’el-rei D. Duarte”. Mas o esplendor de todas essas festas depressa foi suplantado pela riqueza e variedade dos momos que o Príncipe Perfeito, quatro anos depois, mandou fazer em Évora, por ocasião das cerimónias do casamento de seu filho Afonso com a princesa D. Isabel de Castela, e que foram precedidos por outros em comemoração do anúncio dos esponsais, nos quais tomaram parte o rei e os fidalgos da corte “com muita graça e gentileza de cores e divisas, como para seus propósitos se requeria”. Garcia de Resende, que numas trovas da sua **Miscelânea** saudosamente os evoca, chama-lhes, na **Vida e feitos d’el-rei D. João II** (Capítulo 127), “muito excelentes e singulares”, acrescentando que eram “tantos, tão ricos e galantes, com tanta novidade e diferenças de *entremezes*, que creio que nunca outros foram vistos”. E ao compará-los às “fábulas de Amadis e Esplandião”, o moço de escrevaninha de D. João II implicitamente os filiava na tradição épica dos romances medievais de cavalaria (REBELLO, 1977, p. 53).

Essas manifestações teatrais não eram um aglomerado de fragmentos, soltos ou improvisados. Ao contrário, eram espetáculos pensados, elaborados, com cenografia e figurino próprios. Representavam episódios reais e alegóricos, com desfiles de cavalaria e simulações de justas e desafios, maquinários e outras parafernálias que faziam personagens serem suspensas e anjos voarem. Os momos faziam uso do gestual e do texto declamado, conforme explica Rui de Pina, citado por Rebello:

O “*entremez* do Cavaleiro do Cisne”, integrado nos momos de 1490, não deixaram de nos dizer que este “saiu com sua *fala*, e em joelhos deu à Princesa um *breve* conforme a sua tenção de a querer servir nas festas do seu casamento”, breve que “se publicou *em alta voz*”, acrescentando Rui de Pina que “logo vieram outros *momos* (...) com *palavras* e invenções de muita ardileza e galantaria” (REBELLO, 1977, p. 57 - 58).

Os momos e os *entremezes* sempre aparecem juntos, em celebrações e festividades, isso porque, em Portugal, os *entremezes*, em geral, eram apresentados nos intervalos de outras distrações, especialmente a de *momos*.

A **Enciclopedia dello spettacolo** faz uma referência direta ao *entremez*, em terras portuguesas, ao apresentar o seguinte relato:

(...) Breves composições dramáticas em forma rudimentar na qual a mímica e a dança foram notavelmente preponderantes sobre o texto, reduzindo a proporção de simples argumento, compreendendo *momos* e *arremedilhos* já durante o século XV, sendo, portanto, as origens do teatro português; representados nas festas da corte, constituíam um espetáculo de puro divertimento; o primeiro *entremez* português conhecido é **Entremez do Anjo**, de autoria do Conde de Vimioso (1470 C.), e cujo texto foi incluído mais tarde no **Cancioneiro Geral** de Garcia Resende (ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO, 1957, vol. IV, p. 1512)¹⁴⁰.

Essa enciclopédia cita o *momo* e o *arremedilho* como origens do teatro português e inventaria o **Entremez do anjo**, de D. Francisco de Portugal¹⁴¹, Conde de Vimioso, como o “primeiro *entremez* conhecido em solo português”. Rebello descreve esse *entremez* ao dizer que,

(...) com maior interesse, o “breve do conde de Vimioso (D. Francisco de Portugal, 1478? -1549) de um momo que fez sendo desavindo, no qual levava por entremês um anjo e um diabo”. Muito esquematicamente, dramatiza-se nesta última composição o debate de um cavaleiro enamorado entre um diabo, que o tenta, e um anjo, que o protege e traz a presença da sua amada, cuja benevolência solicita para ele. Das quatro personagens intervenientes, duas apenas - o Cavaleiro, que na fala inicial resume em prosa, o conflito em seu íntimo travado, e o Anjo, que dirige à dama a cantiga final - tem a seu cargo a parte declamada do *entremez*; as duas restantes (a Dama e o Diabo) permanecem silenciosas, mas é já, sem dúvida, um esboço de teatro – e que, embora rudimentarmente, prefigura o debate que Gil Vicente amplificaria, com seu gênio criador, no **Auto da Alma** e nos três autos das **Barcas** (REBELLO, 1977, p. 62 - 63).

De acordo com Rebello (1977, p. 61), os momos e os *entremezes* fazem parte ou correspondem a “uma fase mais recuada” dos esboços dramáticos a que pertence Anrique da Mota¹⁴² (ou Henrique da Mota) e que “transpõe, decididamente, as fronteiras do teatro, em cujos domínios se instala com afoiteza”. Assevera ainda que

¹⁴⁰ Tradução minha. No original: “Brevi composizione dramm. di forma rudimentale, in cui la mimica e la danza hanno notevole preponderanza rispetto al testo, ridotto alle proporzioni di semplice argomento, compagno accanto ai “momos” e agli “arremedilhos” già durante il XV sec., alle origini pertanto del teatro portoghese; rappr. nelle feste di corte essi hanno un carattere di puro divertimento. Il primo e. portoghese conosciuto è l’*Entremez do Anjo* del Conte di Vimioso (1470 c.) il cui testo fu più tardi incluso nel *Cancioneiro Geral* di Garcia Resende”.

¹⁴¹ O escritor D. Francisco de Portugal, o Conde de Vimioso, nasceu por volta de 1478 e faleceu em 1549.

¹⁴² Em outro estudo, Rebello (2006, p. 39) sinaliza que a inclusão desse autor no **Cancioneiro Geral** deve-se a oito poemas e quatro composições “de índole tendencialmente dramática”, além do **Processo de Vasco Abul** e uma **Carta sobre a morte de D. Inês de Castro**, que contém elementos líricos, narrativos e dramáticos.

estamos, no entanto, ainda em regiões circunvizinhas da literatura dramática propriamente dita. Nem D. Francisco de Portugal, nem Pero de Sousa Ribeiro, nem Fernão da Silva, nem Rui de Sousa *fazedor de momos*, lembrado por Álvaro Barreto, poderão ser considerados verdadeiros dramaturgos, ainda que hajam colaborado em manifestações artísticas cuja potencial teatralidade não se afigura susceptível de controvérsias. Nas páginas do **Cancioneiro Geral** surge-nos, porém, um autor para quem a poesia se estrutura dramaticamente, para quem o diálogo é um modo natural de expressão: queremos, já se deixa ver, aludir a Anrique da Mota (REBELLO, 1977, p. 63).

Anrique da Mota¹⁴³ se aproxima das farsas francesas e, em razão de seus “diálogos dramáticos”, é considerado como um dos precursores de Gil Vicente. Sua maior contribuição foi deixar cinco textos ou diálogos dramáticos: **Lamentação (ou Pranto) do clérigo**, **Farsa do alfaiate**, **Farsa do hortelão**, **Lamentação da mula** e **Processo de Vasco Abul**. São famosas e citadas, em especial, duas de suas composições, o *entremez* **Lamento do clérigo** e a **Farsa do alfaiate**.

O *entremez* **Lamento do clérigo** possui elementos teatrais, como rubricas, personagens em ação e diálogos. No enredo, um clérigo acusa a serva e amante de ter derramado seu vinho. É um tema carnavalizado, tematiza a relação entre o vinho e o clero, a luxúria e o concubinato, explorados pelos *goliardos*, em tom jocoso e satírico. Mais tarde, esses temas são trabalhados por Gil Vicente, em seus *entremezes* e farsas.

A **Farsa do alfaiate**¹⁴⁴ é dialogada, contendo pequenas indicações cênicas e ação. São personagens o Alfaiate, D. João, João de Belas e o Juiz. As personagens de Anrique da Mota estão ligadas à tradição europeia da farsa francesa, pois todas elas constituem tipos e os temas retratam o cotidiano citadino.

Ao abordar o teatro português de um ato, Rebello faz uma importante elucidação com relação ao *entremez*:

Logicamente, todos os textos do primitivo teatro português, até o advento da obra vicentina, e incluindo a quase totalidade das peças constitutivas do respectivo corpus - com a apontada exceção da Rubena e poucas mais - são num acto único. *Auto*, aliás, termo obviamente derivado do latim *actus* (ou, na sua forma arcaica eventualmente empregada pelo próprio Gil Vicente, *ayto*) servia, não só para designar uma composição dramática de breve extensão, como toda e qualquer representação em geral. Na multiplicidade de vocábulo que se nos deparam nos mais diversos textos coevos, das crônicas ao **Cancioneiro Geral** de Resende - *arremedilhos* e *momos*, *loas* e *entremezes* -, é nessa última acepção que *auto* deve ser tomado (REBELLO, 2006, p. 8).

¹⁴³ Esse autor teria nascido por volta de 1470 e falecido depois de 1545. Formado em Direito, foi escudeiro do rei D. Manuel, em 1499, e exerceu as funções de Juiz dos Órfãos, em Óbidos. Era escrivão da corte, por isso seu nome encontra-se ligado a muitos documentos. Filho de uma rica família vinculada à produção de uvas e vinhos, foi comerciante de vinhos, sendo esse um dos temas recorrentes em sua obra.

¹⁴⁴ Lopes (1966, p. 28-29) faz uma referência à farsa em Portugal como um gênero intermediário satírico, apresentado ou usado para preencher os intervalos dos *mistérios*. Diz ainda que eram “composições satíricas muito chocarreiras, por vezes, obscenas, acerca dos mais diversos incidentes, que chegam a esboçar um gênero teatral, a farsa, como acontece com o **Processo de Vasco Abul**”.

Com base na explanação de Rebello, o termo *auto* nomeava, não apenas uma peça teatral breve, como toda e qualquer forma de representação teatral. Para o estudioso, esse termo deve ser tomado no sentido de *entremez*. Para ratificar essa afirmação, cita um documento datado de 1436:

Testemunham-no uma alusão que lhe é feita pelo rei D. Duarte num documento datado de 1436, as trovas do **Cancioneiro** em que Duarte de Brito se refere aos momos régios de 1451, e estes versos ditos pelo personagem do Representador no **Auto da Natural Invenção de Chiado** (c. 1550): “uns lhe chamaram comédias, /outros representações;/e outros, a solta rédeas, /tinham mil opiniões. /outros, de baixa gramática, /que vós tendes cá por cautos,/lhe porão por nome autos;/outros não, senão que é prática”. Mas advirta-se que, diversamente do que acontece com outras categorias que remetem para um conteúdo específico - tragédia, comédia, farsa, mais tarde drama -, *auto* aplica-se indiferentemente a obras de temática religiosa, profana ou mesmo romanesca: vejam-se os *autos de devoção*, a farsa chamada **Auto da Índia** ou o **Auto da Bela Menina** de Sebastião Pires, respectivamente (REBELLO, 2006, p. 8).

A partir dessas considerações, é possível dizer que, embora Gil Vicente seja considerado por muitos críticos o marco zero da dramaturgia portuguesa, fica evidente, pela documentação em relatos históricos, e pela citação de *momos* e *entremezes*, que existiram manifestações teatrais anteriores ao dramaturgo. Isso não diminui a importância da obra vicentina, mas marca a presença de outras formas de representação em uma época anterior a ele.

Rebello aventa a possibilidade de Gil Vicente ter assistido a algumas apresentações palacianas de momos e *entremezes* que, posteriormente, possam ter dialogado em alguns de seus episódios. Destaca:

Em 25 de Dezembro de 1500, Ochoa de Ysásaga, embaixador de Lisboa dos reis católicos Fernando e Isabel de Espanha, dirigiu a estes uma longa carta em que descreve minuciosamente as cerimônias litúrgicas e as festas que tiveram lugar na corte de D. Manuel, por ocasião de Natal. Mais do que nas crônicas de Garcia de Resende e Rui de Pina, em que se alude aos “muitos excelentes e singulares *momos*”, “tão ricos e galantes, com tanta novidade e diferenças de *entremezes*, que [...] nunca outros tais foram vistos”, encontra-se neste documento a descrição mais completa e circunstanciada que até agora conhecemos das manifestações teatrais palacianas que antecederam o surto da obra vicentina, em cuja gestação desempenharam um papel relevante, com interesse acrescido de transcrever-se o texto dos vários *entremezes*, em verso e prosa de que a representação se compunha. Não custa admitir que Gil Vicente a ela haja assistido - teria então à volta de 25 anos, e escreveria daí a dois a sua primeira composição dramática -, pois são evidentes as semelhanças entre alguns de seus episódios e as *comédias romanescas* em que, como naqueles, se prolonga o espírito das novelas de cavalaria. Assim, o **Horto de amores** e o **Bosque encantado** dos *momos* de 1500 têm a sua correspondência no pomar e no jardim onde D. Duardos e o Amadis se encontram com suas amadas, ou a Bela Menina “do auto homônimo de Sebastião Pires” é surpreendida pelo fidalgo de França (REBELLO, 2006, p. 29).

A carreira dramática de Gil Vicente se inicia com peças pastoris como **Auto da visitação, ou o Monólogo do vaqueiro** (1502), que é a primeira obra conhecida como escrita pelo dramaturgo.

Rebello critica o fato de que esse *entremez* possa ser considerado a peça inaugural do teatro português, pois julga que esse deve ser compreendido como ponto de chegada de toda uma tradição dramaturgica anterior a ele. Em relação ao assunto, esclarece:

(...) A obra genial de Gil Vicente, autor e intérprete desse monodrama, foi simultaneamente o ponto de chegada de toda uma germinação dramaturgica e o ponto de partida para uma nova florescência: como exemplarmente definiu Mário Martins, ela representa “a crista triunfante de uma vaga, até então de pouca altura, mas que já vinha de longe, do coração da Idade Média” (REBELLO, 2006, p. 9).

Já Lopes volta-se para a descrição da produção vicentina¹⁴⁵, destacando o diálogo com a arte dos *moscos* e com o teatro espanhol. Considera que

Gil Vicente escreveu cerca de 50 obras de teatro, muitas delas em castelhano ou bilíngues. A sua carreira dramática principia por uma série de peças pastoris comemorativas de grandes solenidades mundanas ou religiosas (**Visitação**, autos **Pastoril Castelhana**, **Dos Reis Magos**, etc), gênero que durante seus 34 anos de actividade artística constantemente retomou. Desde 1509, escreve também farsas (**Auto da Índia**, **O velho da Horta**, **Quem tem farelos**, **Inês Pereira**, etc.) ridicularizando o desejo de ascensão social, os ideais femininos de soberania amorosa, os amores de velhos ou clérigos, os usurários, as alcoviteiras, etc. Entretanto, sentindo-se mais experiente nas funções (que doravante exerce) de organizador de espetáculos palacianos ou religiosos, escreve e encena vistosas peças alegóricas que, de certo modo, continuam os antigos *moscos*, e que deviam ser de grande agrado, constituindo um gênero a que mais tarde se dá o nome impróprio de *tragicomédia* (**Auto da fé**, **Exortação da guerra**, **Frágua de amores**, etc.); concebe solenes obras afins das *moralidades* e *mistérios* franceses (os autos das **Barcas e da Alma**; **Breve sumário da história de Deus**; etc.); e, mais tarde, faz representar comédias de enredo cavaleiresco mais intrincado (**Comédias de Rubena**, **do Viúvo**, **D. Duardos**, etc.) (LOPES, 1966, p. 48 e 49).

Como o teatro português não tinha uma tradição de peças teatrais escritas, o dramaturgo dialogou com obras espanholas, em especial, com a produção teatral de Juan del Encina.

Gil Vicente trabalhou com as formas medievais, pois utilizava em suas criações o *mistério* (religioso), o *entremez* (popular) e o *momo* (cortês). Rebello reforça esse fato, ao frisar que o teatro português ganhou qualidade a partir da obra vicentina, podendo, enfim, figurar na dramaturgia universal:

Solidária ainda das formas esquemáticas do teatro medieval, na sua tríplice face religiosa, popular e cortês (de que são arquétipos, respectivamente, o *mistério*, o *entremez* e o *momo*), mas tendendo já para uma expressão moderna, reflexiva das transformações sociais, políticas, religiosas que a Renascença e os *descobrimientos* estavam imprimindo a uma Europa que emergia do feudalismo, a obra dramática de Gil Vicente situa-se numa encruzilhada de caminhos que o solicitavam com idêntico poder de atração. Daí a pluralidade de impulsos detectáveis nas suas *comédias*, *farsas* e *moralidades*, escritas entre 1502 e 1536 (...) (REBELLO, 2006, p. 51).

¹⁴⁵ Além de escrever seus *autos*, *entremezes* de música e bailados, encenava ele próprio algumas de suas peças.

É no cenário do século XVI que acontece a maioria teatral em Portugal, pois encontra em Gil Vicente um excepcional iniciador. E, igualmente, em António Ferreira¹⁴⁶ e Luís de Camões¹⁴⁷, dois cultores notáveis.

Rebello (2006, p. 12) afirma que Gil Vicente foi o último dramaturgo da Idade Média e o primeiro da Era Moderna que escreveu farsas, comédias e autos que descendem diretamente das “manifestações cortesãs, populares e religiosas do teatro medieval, que depurou e superou”.

Através dos séculos, mesmo com alguns hiatos históricos, o teatro português sobreviveu e ganhou novos impulsos, nos reinados de D. João V (1689-1750) e de D. José I (1714-1777), com a construção de casas de espetáculos e com inúmeras adaptações de peças teatrais da dramaturgia universal. Rebello esclarece essa efervescência ao destacar que

(...) a atividade teatral intensifica-se: constroem-se novas casas de espetáculos, escrevem-se, traduzem-se, adaptam-se, imitam-se peças de todos os gêneros - tragédias e comédias, farsas e *entremezes* - que se editam em folhetos de *cordel* (mas a tradição deste tipo de edições vinha já do século XVI) e se representavam nos teatros públicos *com geral aplauso*. Não só a Espanha, mas também a França (Molière, Corneille, Voltaire) e a Itália (Metastasio, Goldoni) abastecem os repertórios - e um judeu nascido no Brasil, mas radicado em Portugal desde a infância, Antônio José da Silva conferem um novo alento à dramaturgia lusitana, com as suas *óperas joco-sérias* em que, recorrendo por vezes ao disfarce da mitologia, põem em cheque os costumes da aristocracia setecentista, a vazia retórica barroca, a lógica formal da escolástica. Não lhe perdoou a Inquisição, que o condenou a morrer pelo fogo (REBELLO, 2006, p. 12).

Rebello destaca, pois, a presença do dramaturgo Antônio José da Silva, que “confere um novo alento à dramaturgia lusitana”. Suas comédias fazem referência ao momento histórico social da escrita, mesmo as de inspiração mitológica, não se furtando à denúncia social, política e moral. Esse brasileiro, de origem judaica, deixou a pátria brasileira aos oito anos de idade, sendo vítima da Inquisição, no ano de 1739.

O *entremez* **O grande governador da Ilha dos Lagartos** (1735), de Antônio José da Silva¹⁴⁸, avulta a coletânea de Rebello. Primeiramente, Rebello (2006, p. 497) explica a origem desse *entremez*, ao dizer que “a primeira dessas *óperas*, **Vida do Grande D. Quixote e do Gordo Sancho Pança**, horizontalmente estruturada em forma narrativa, é uma livre adaptação de alguns episódios da novela cervantina, a que o autor acrescentou outros de sua própria lavra (...)”. Esclarece, também, sobre o processo de autonomização ou fragmentação das peças, ao salientar:

¹⁴⁶ A obra mais conhecida do autor é a **Tragédia de Inês de Castro**, em cinco atos, de inspiração clássica.

¹⁴⁷ As peças camonianas são **El-Rei Seleuco**, **Auto de Filodemo** e **Anfitriões**.

¹⁴⁸ São peças do dramaturgo: **A Esopaida ou a vida de Esopo** (1734), **Os encantos de Medeia** (1735), **O labirinto de Creta** e **Anfitrião ou Júpiter e Alcmena** (1736), **As variedades de Proteu** e **As guerras do Alecrim e Manjerona** (1737) e o **Precipício de Faetonte** (1738).

(...) Embora o texto que representa Antônio José da Silva nesta antologia não seja, na sua origem, uma peça em um ato, mas um segmento da **Vida do Grande D. Quixote e do Gordo Sancho Pança**, constituído pelas cenas IV a VI da segunda parte, (...), possui no entanto uma unidade dramática que permite a sua autonomização. Tanto assim que, após a publicação integral da *ópera*, e até ao fim do século XVIII, sob o título **O grande governador da Ilha dos Lagartos** e designado como *entremez*, se imprimiram várias reproduções parciais desse episódio em folhas volantes, ditas de *cordel* (REBELLO, 2006, p. 498).

A produção e o comércio dos textos em cordel eram de baixo custo e de fácil aceitação pelo público. Assim, as peças que permitiam sua autonomização eram desmembradas ou fragmentadas, designadas como *entremez* e vendidas em forma de cordel. É marcante, no cordel, o fato de que essas peças se destinavam tanto à encenação como à leitura. Grande parte das peças circulava anônima, só ganhando autoria e posteridade pela inserção em publicações como as coletâneas dos cancioneiros. Sem publicação, as peças perduravam graças ao apelo da oralidade e aos seus temas populares ligados à religiosidade, ao folclore ou aos contos orais, sendo representadas ou cantadas em feiras, praças e vilas.

Do século XVIII, vem a contribuição de Leonardo José Pimenta, com várias farsas e *entremezes*, nas palavras de Rebello (2006, p. 561), “enquadráveis no repertório do teatro dito de cordel”. A **Ambição dos Tartufos invadida** (1770) é uma farsa que se inspira ou faz uma versão do **Tartufo**, de Molière. Pimenta trabalha com uma linha anticlerical, de origem na sátira vicentina, trazendo à cena personagens (frades) corruptas e licenciosas.

Em solo português, o *entremez* tem uma enorme tradição, como já visto. Depois do século XVI, liga-se à literatura de cordel. O século XVIII foi chamado de *século do cordel*, em razão da grande produção de folhetos e a popularidade dos *entremezes*.

1.7 ELEMENTOS FESTIVAIS¹⁴⁹ NO ENTREMEZ

As origens rituais e a influência posterior do *entremez*, no teatro, é um tema controverso e debatido. No entanto, o rito, o culto aos deuses e os elementos ligados à festa popular e o riso são uma fonte inesgotável para o teatro, em que não se sabe ao certo quem influenciou quem nos primórdios. Asensio¹⁵⁰ aborda essa questão:

¹⁴⁹ O termo *festival* é a forma adjetiva para *festa*. Asensio (1971, p. 18 - 24) utiliza a palavra *festivales* para se referir aos traços ou elementos de *festas* populares, sagradas e profanas, presentes nos *entremezes*. O *entremez* coaduna sagrado e profano, por isso a *festa* e o *riso* estão presentes tanto nas festas religiosas do Corpus, Páscoa e Natal como nas festas mágicas e rituais, como as agrárias, de *plantação* e de *colheita* e as *carnavalescas* como a do *asno*, dos *loucos* e dos *tolos*.

¹⁵⁰ Tradução minha. No original: “Las formas dramáticas centrales - *comedia*, tragedia, auto religioso - han brotado de un rito. En qué medida el origen afecta a la esencia constituye un tema debatido. Según algunos influenciados por la antropología o el folklore, como Paolo Toschi, el rito no solamente crea las formas, sino que las continúa vitalizando y dando fuerza casi mágica. A la órbita de estas ideas se sintió atraído un tan eminente

As formas dramáticas centrais - comédia, tragédia, auto religioso - brotaram de um rito. E que medida a origem afeta a essência, eis o tema debatido. Segundo alguns influenciados pela antropologia ou pelo folclore, como Paolo Toschi, o rito não apenas cria as formas, mas também continua vitalizando-as, dando-lhes uma força quase mágica. Na órbita dessas ideias, se sentiu atraído um tão eminente conhecedor de nosso teatro primitivo, como Joseph E. Gillet, o qual movido – e, às vezes, creio que desencaminhado - por R. Stumpf e O. Hoefler, no tomo final de sua grande obra sobre Torres Naharro, entrevê, por detrás de certos traços de sua *comedia*, a sobrevivência de usos festivos, arraigados em cerimônias secretas e associações de sabor pagão. Por outro lado, Bertold Brecht opina que “se o teatro nasceu do culto, isso quer dizer que ao separar-se dele, converteu-se em teatro: dos *mistérios*, tomou não a missão cultual, mas pura e simplesmente o deleite e o passatempo” (ASENSIO, 1971, p. 18 - 19).

Asensio dá um exemplo da obra **San Isidro Labrador de Madrid**, de Lope de Vega, em que se fundem poesia e rito. Ele destaca:

O que certos investigadores, deslumbrados pela novidade, exageraram a importância artística de sobrevivências ambíguas, não deve levar-nos a ignorar ou mesmo menosprezar os sentimentos e atitudes arcaicas soterrados no teatro de eras civilizadas. Usos remotos, pré-cristãos se mantêm mais ou menos cristianizados, em autos arcaicos e bailes cênicos. O baile do *vilão* que Lope introduz em **San Isidro Labrador de Madrid**, fundindo poesia nova e velhos ritos agrários, atualiza a *vida* do trigo, desde a sementeira até a colheita, correspondendo, ponto por ponto, como se fosse forjado por um falsário, à descrição da arte entre os primitivos, dada por Christopher Caldwell (ASENSIO, 1971, p. 19)¹⁵¹.

O *entremez*, como gênero literário, traz igualmente traços de cerimônias pré-cristãs, personagens e ações carregadas de significações simbólicas. Asensio explica:

Em seu repertório, recolhe uns tipos e um espírito cômico enraizados na celebração cristã do Corpus e a pagã do Carnaval. Pois se o simples louco passeia no séquito do Carnaval por toda a Europa, o sacristão é o personagem obrigatório nas castiças celebrações do Corpus espanhol, em que se aborda a costumeira vaia do estado, costumes e saberes clericais, as festas do pequeno bispo, as festas do asno e do tolo se difundiram por todo o Ocidente. Não podemos estabelecer a ponte histórica, mas sim a semelhança de atitudes, a comunidade de espírito irreverente até a língua sacra, o sermão pedante, a leviandade da gente da igreja (ASENSIO, 1971, p. 20)¹⁵².

conocedor de nuestro teatro primitivo como Joseph E. Gillet, el cual, movido - y a veces creo que descaminado - por R. Stumpf y O. Hoefler, en el tomo final de sus grande obra sobre Torres Naharro, entrevé tras ciertos rasgos de sus *comedias* la pervivencia de usos festivos, arraigados em secretas ceremonias y asociaciones de sabor pagano. En cambio, Bertolt Brecht opina que “si el teatro nació del culto, eso quiere decir que al apartarse de él se convirtió en teatro: de los *mistérios* tomó, no la misión cultual, sino pura y simplemente el deleite y pasatiempo”.

¹⁵¹ Tradução minha. No original: “El que ciertos investigadores, encandilados por la novedad, hayan exagerado la importancia artística de supervivencias ambíguas, no debe llevarnos a ignorar o menospreciar los sentimientos y actitudes arcaicas soterrados em el teatro de eras civilizadas. Usanzas remotas, precristianas se mantienen, más o menos cristianizadas, em autos arcaicos, bailes escénicos. El baile del “villano” que Lope introduce em *San Isidro Labrador de Madrid*, fundiendo poesía nueva y viejos ritos agrarios, actualiza la vida del trigo desde la siembra a la siega, correspondiendo punto por punto, como si hubiese sido forjado por um falsario, a la descripción del arte entre los primitivos dada por Christopher Caudwell”.

¹⁵² Tradução minha. No original: “En su repertorio recoge unos tipos y un espíritu cômico enraizados em la celebración cristiana del Corpus y la pagana del Carnaval. Pues si el simple loco campea em el séquito de Carnaval por toda Europa, el sacristán es personaje obligado em las castizas representaciones del Corpus español a las que aporta la usual rechifla del estado, costumbres y saberes clericales que las fiestas del obispillo, el Festum asinorum o Stultorum habían difundido por todo el Occidente. No podremos establecer el puente

O carnaval, na Idade Média, era uma grande peça de teatro direcionada a cidades inteiras, inclusive na participação. Nessas festas, eram montados palcos provisórios (em forma de tablado), em ruas e praças, e a população toda participava como atores ou como espectadores. Em geral, os temas carnalizados nos espetáculos permitem que se discuta a condição de homens e mulheres, pois a carnavalização suspende as normas vigentes durante as festas.

Outra marca do carnaval é a interação, neste caso, mistura de realidade com ficção, nas peças, em geral. Isso se dá quando o ator interrompe a cena para falar com o público ou para refletir, não mais sob a máscara da personagem, mas sim, como a pessoa real, que está ali por detrás daquela figura de ficção. A partir disso, a carnavalização do tema, a atuação das personagens e a linguagem se unem para provocar o riso. No carnaval, usa-se uma linguagem própria para criar um mundo às avessas, com a clara intenção de provocar riso.

Carnaval é festa. Assim, as brincadeiras fazem parte da vida e a vida vira festa. O Carnaval é o elemento desencadeador do riso, unindo alegria e zombaria. Essa atmosfera carnalizada está entranhada na origem do *entremez*, aspecto que é bem marcado ao se falar da “libertação exaltada dos instintos, a glorificação do comer e do beber - que nos recorda a dos pastores de Juan de Encina na **Égloga de Antruejo**, a licença jocosa que se regala com as traições conjugais, com o escárnio do próximo e zombaria tanto mais risonha, quanto mais pesada” (ASENSIO, 1971, p. 20)¹⁵³.

Asensio faz uma interessante ligação do *entremez* com o carnaval, ao frisar:

Um contato obscuro com o Carnaval parece denunciar o flagelo - látigo ou bastão - que costumava fazer parte da indumentária do louco simples. Uma copiosa iconografia demonstra que, em várias modalidades, usava-se os *sots* da cena francesa, em fins do século XV e começos do século XVI, igual aos *zani* da *commedia dell'arte* italiana: Arlequim, Polichinelo, etc. O flagelo do espanhol simples - com o qual agride as demais personagens e remata a peça em meio a estrondo e algazarra - recebe o curioso nome de *matapecados* (ASENSIO, 1971, p. 20)¹⁵⁴.

O *entremez* irmana o sagrado e o profano. É herdeiro dos *mimos* e da função de fazer rir. Durante as festas de carnaval, era costume o flagelo e o espancamento, com o intuito de

histórico, pero sí la semejanza de actitudes, la comunidad de espíritu irreverente hacia la lengua sacra, el sermón pedante, la liviandad de la gente de iglesia”.

¹⁵³ Tradução minha. No original: “el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber - que nos recuerda la de los pastores de Juan del Encina en la **Égloga de Antruejo**, la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada”.

¹⁵⁴ Tradução minha. No original: “Un oscuro contacto con el Carnaval parece denunciar el azote - látigo o bastón - que acostumbraba a formar parte del atuendo del simple o loco. Una copiosa iconografía demuestra que, em varias espécies, lo usaban los *sots* de la escena francesa a fines del XV y comienzos del XVI, igual que los *zani* de la *commedia dell'arte* italiana: Arlequín, Polichinela, etc. El azote del simple español - con el que en el desquite final aporrea a los restantes personajes y remata la pieza entre el estruendo y algazarra - recibe el curioso nombre de *matapecados*”.

fazer rir. Usavam-se elementos rituais que irmanavam o sagrado e o profano, como o uso de uma espécie de bastão (*matapecados ou castigapecados*), para *purificar* a pessoa espancada:

A sua denominação de *matapecados* ou *castigapecados* possui plena significação se, nos festivais de Carnaval - ou nos que o Corpus com suas máscaras e figurões - assinalarmos um papel no ritual de eliminação do mal, personificado por dragões, tarascas, Judas ou outras mil metamorfoses da vítima expiatória (ASENSIO, 1971, p. 22)¹⁵⁵.

Tendo em vista que toda festa religiosa necessita de um pouco de irreverência, o teatro religioso foi salpicado de cenas jocosas. Assim, adotou-se uma solução: separaram-se os *entremezes* que precediam e seguiam o auto, dissociando o burlesco do sagrado:

Os dois *entremezes*, conforme exigem os contratos, costumavam acompanhar a cada auto e eram a parte mais aplaudida pelo povo, sem que a devoção impedisse saborear a anedota em que se ria, se não às costas do sacerdote, intangível pelos cânones de Trento, às costas de seus servos e prolongações (ASENSIO, 1971, p. 22 - 23)¹⁵⁶.

Segundo Asensio, o *entremez* agregou-se a velhos gêneros, apropriou-se dos motivos e enfoques, das modalidades cênicas, linguagem verbal, fundindo esses elementos com muita originalidade:

O *entremez* constitui um tipo teatral fixado por Lope de Rueda, que se move entre dois pólos: o uno, a pintura da sociedade contemporânea com sua fala e costumes; o outro, a literatura narrativa, descritiva ou dramática. Da literatura oral ou escrita, quer dizer, da facecia, a ação celestinesca, a novela picaresca, a fantasia satírica, a descrição de tipos e ambientes, toma sobretudo um repertório de assuntos, personagens, gracejos, atmosfera. Da *comedia* se apropria, ademais de uma porção de assuntos, inspirações e modelos de forma ou estilo. A história do *entremez*, gênero secundário, exige constantes incursões em outras formas literárias das quais ele recebe alimento e renovação. Frente à comédia, da qual começa sendo um simples esqueje transplantado, sente uma crescente necessidade de especializar-se e diferenciar-se em tonalidade e fórmulas (ASENSIO, 1971, p. 25 - 26)¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Tradução minha. No original: “Su designación de matapecados o castigapecados cobra plena significación si en los festivales de Carnaval - o en los del Corpus con sus mascarones y figurones - le asignamos un papel en la ritual eliminación del mal, personificado por dragones, tarascas, Judas u otras mil metamorfoses de la víctima expiatoria”.

¹⁵⁶ Tradução minha. No original: “Los dos entremes que, según exigen los contratos, solían escoltar a cada auto, eran la parte más aplaudida por el Pueblo menudo, sin que la devoción impidiese saborear la anécdota em que se reía, si no a costa del sacerdote, intangible por los cánones de Trento, a costa de sus adláteres y prolongaciones”.

¹⁵⁷ Tradução minha. No original: “El entremés constituye un tipo teatral fijado por Lope de Rueda que se mueve entre dos polos: el uno, la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y costumbres; el otro, la literatura narrativa, descriptiva o dramática. De la literatura oral o escrita, es decir, de la facecia, la acción celestinesca, la novela picaresca, la fantasía satírica, la descripción de tipos y ambientes, toma sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, gracejos, atmósfera. De la *comedia* se apropia, además de un almacén de asuntos, inspiraciones y modelos de forma o estilo. La historia del entremés, género secundario, exige constantes incursiones a otras zonas literarias de las que recibe alimento y renovación. Frente a la *comedia*, de la que empieza siendo un simple esqueje transplantado, siente una creciente necesidad de especializarse y diferenciarse en tonalidade y fórmulas”.

O estudioso aponta uma relação umbilical entre o *entremez* e a farsa **La Celestina**, ao dizer que “**La Celestina**, no que se pode chamar de nível dos servos, e a novela picaresca fecundaram o *entremez* em todo o seu âmbito” (ASENSIO, 1971, p. 29)¹⁵⁸. Reforça, ainda, que qualquer tipo literário pode transpassar material ao *entremez*, desde a sátira até a literatura documental. Talvez por isso seja justificado incluir o *entremez* entre os gêneros que descrevem tipos e costumes:

A crítica atual tende a recomendar primores diferentes: a intensidade da visão imaginativa, a síntese da observação e da criação. Só com infinitas cautelas se pode afirmar que o *entremez* seja um tipo de teatro realista, arquivo da vida de uma época; apesar de sua maior adesão à linguagem cotidiana, de suas personagens vulgares, goza de uma ampla liberdade criativa desde o seu nascimento e nos dias de Filipe III e IV cresce até acolher as mais desaforadas fantasias. É aos hábitos do *entremez* que pertence à convenção pela qual tudo o que tenha uma adequada representação cênica possui uma cidadania artística, baseada não na existência mundana das personagens e em uma historicidade dos incidentes, mas em sua verdade imaginativa, reveladora da condição do homem; basta aproximá-lo do público e integrá-lo ao teatro cômico para dar-lhe uma atmosfera robusta: cor local, fala de todos os dias. A ação da corporeidade rumo às mais desenfreadas invenções (ASENSIO, 1971, p. 32 - 33)¹⁵⁹.

O estudioso frisa que o *entremez* nos brinda com um quadro de temas de discussão moral. Sobretudo, aponta para a dificuldade em estabelecer traços específicos que diferenciem o *entremez* de outros gêneros teatrais, especialmente aqueles que possuem em seu cerne o elemento cômico, como a farsa e a comédia:

(...) O *entremez*, amparado por seus privilégios festivos, brinda-nos este quadro: justiça espancada, padres enganados, maridos traídos, ingênuos frustrados; em uma palavra: férias morais. Sobre até o extremo a dificuldade quando queremos estabelecer as notas específicas do *entremez* frente aos outros gêneros teatrais, especialmente aqueles dois em que o elemento cômico pertence à essência: a farsa e a comédia (ASENSIO, 1971, p. 34 - 35)¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Tradução minha. No original: “**La Celestina**, en lo que podríamos llamar el piso de los criados, y la novela picaresca en todo su ámbito han fecundado el entremés”.

¹⁵⁹ Tradução minha. No original: “La crítica actual propende a encomiar primores diferentes: la intesidad de la visión imaginativa, la síntesis de observación y creación. Sólo con infinitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro realista, archivo de la vida de una época. Apesar de su mayor adherencia al lenguaje cotidiano, de sus personajes vulgares, goza desde su nacimiento de una amplia libertad imaginativa que en los días de Felipe III y IV crece hasta acoger las más desaforadas fantasías. A los hábitos del entremés pertenece la convención por la cual todo lo que halla una adecuada representación escénica posee una ciudadanía artística, basada no en la existencia callejera de los personajes o en la historicidad de los incidentes, sino en su verdad imaginativa reveladora de la condición del hombre. Basta para acercarlo al público e integrarlo en el teatro cômico darle una atmósfera robusta: color local, habla de todos los días. La acción da corporeidad a las más desenfreadas invenciones”.

¹⁶⁰ Tradução minha. No original: “(...) el entremés, amparado por sus festivos privilegios, nos brinda este cuadro: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ingenuos chasqueados, en una palabra, vacaciones morales. Sube de punto la dificultad cuando queremos establecer las notas específicas del entremés frente a los otros géneros teatrales, especialmente aquellos dos en que el elemento cômico pertenece a la esencia: la farsa y la comedia”.

Asensio continua sua longa explanação sobre as possíveis semelhanças do *entremez* com a farsa e a comédia, frisando a dificuldade de apontar traços específicos que os diferenciem. Assim, evidencia que

as semelhanças com a farsa, tal como se desenvolveu na França e na Itália, são tão abundantes que não é raro incluir o *entremez* na farsa; é o que faz a excelente **Enciclopedia dello spettacolo**, a mais moderna e sortida de que dispomos. No entanto, convém separá-los; faltou no teatro primitivo espanhol uma tradição de peças resolutamente cômicas. O que Sánches de Badajoz e outros dramaturgos da primeira metade do século XVI nomeiam de farsa é um amálgama de elementos cômicos e sérios, sentimentais e grotescos e que designa tanto a representação sacra quanto a profana: autos de bodas, de Corpus, de Carnaval. Podemos chamar de *entremezes* o **Auto de Repelón** de Juan del Encina, diversão carnavalesca na qual os estudantes ofendem, roubam e chamam outros de caipiras. Ou a uma curiosa representação de Sebastião de Horozco, destinada a um tablado conventual que, ainda que contemporânea de Lope de Rueda, oferece uma modalidade mais arcaica. Mas se bem que a aparição de um outro tipo de peça cômica de breves dimensões parece inevitável; o certo é que o gênero floresceu por obra de Lope de Rueda. Ao separar-se da *comedia* que o precede e segue envolvendo-o e condicionando-o, sob a pressão do ambiente e do exemplo de alguns criadores, formou uma modalidade diferente; nasceu como simples episódio, primeiramente incluído e mais tarde segregado do corpo da peça principal, na qual o aplauso do público o fazia tomar proporções desmedidas até nela não poder mais caber. Uma vez extraído, este ramo cresceu pujante e adquiriu uma morfologia especial, explicável pela sua situação de contraste e prolongamento da *comedia*. O contraste se impulsiona a contemplar o mundo, não como o grande teatro de ações nobres, mas como a selva de instintos em que a ação anima de um lado a suplementá-la, mostrando quadros que transbordam comédia e, de outro, a imitar seus recursos de estilo e versificação por vezes a parodiar seus temas e personagens (ASENSIO, 1971, p. 35 - 36)¹⁶¹.

A comédia influenciou tanto o *entremez* que este pode ser considerado um gênero complementar dela. Asensio aponta o riso e a visão anti-heróica como dois elementos responsáveis por essa aproximação. Esclarece ele:

A comédia influencia o *entremez*, principalmente através do gracioso ou da *figura de donaire* e sua visão anti-heróica. A constelação de atitudes e comentários que envolve o gracioso pode sem violência ser transpassada na órbita do *entremez*. Mas as divergências radicais no tocante a

¹⁶¹ Tradução minha. No original: “Las semejanzas con la farsa tal como se desenvolvió en Francia e Italia son tan abundantes que no es raro incluir al entremés en la *farsa*: tal hace la excelente Enciclopedia dello Spettacolo, la más moderna y copiosa de que disponemos. Sin embargo conviene separarlos. Faltó en el primitivo teatro español una tradición de piezas resueltamente cómicas. Lo que Sánches de Badajoz y otros dramaturgos de la primera mitad del XVI apellidan farsa, amalgama elementos cómicos y serios, sentimentales y grotescos, designa lo mismo la representación sacra que la profana: autos de bodas, de Corpus, de Carnaval. Entremeses en profecía podríamos llamar al **Auto del repelón** de Juan del Encina, diversión carnavalesca donde los estudiantes injurian, roban y apelean a unos rústicos; o a una curiosa representación de Sebastián de Horozco destinada a un tablado convetual, que, aunque coetánea de Lope de Rueda, ofrece una modalidad más arcaica. Pero si bien la aparición de un tipo de pieza cômica de breves dimensiones pareciese inevitable, lo cierto es que el género brotó por obra de Lope de Rueda. Al separarse de la *comedia* que le precede y sigue envolviéndole y condicionándole, bajo la presión del ambiente y el ejemplo de algunos creadores, formó una modalidad diferente. Nació como simple episodio cómico primeramente incluido, más tarde segregado del cuerpo de la pieza principal, en la que el aplauso del público le hacía tomar proporciones desmesuradas hasta no caber en ella. Una vez desgajada, esta rama creció pujante y adiquirió una mortologia especial explicable por su situación de contraste y prolongación de la *comedia*. El contraste le empuja a contemplar el mundo no como el gran teatro de nobles acciones, sino como la selva de instintos en que el fuerte gación le anima de un lado a suplementarla mostrando cuadros que desbordan de la *comedia*, de otro a remedar sus recursos de estilo y versificación, a veces a parodiar sus temas y personajes”.

situações, censo humano e nível cômico nos forçam a considerá-los como gêneros complementares (ASENSIO, 1971, p. 36)¹⁶².

O estudioso destaca algumas características marcantes do *entremez*, como aceitar alegremente o caos do mundo, já que sua matéria são as lacunas e imperfeições da sociedade do seu tempo e as instituições humanas. A ótica jocosa é deformante. O ambiente cômico retira a seriedade do acontecimento e da personagem, em que a dor e a maldade são apresentadas essencialmente como recortes de hilariedade.

No *entremez*, a linguagem exige a gesticulação em que a representação das personagens tende a desembocar em dança e canto, complementos naturais de sua orientação mímica.

Neste sentido, o *entremez* é um gênero ainda em busca de sua identidade e quase ignorado pela crítica atual. Nas palavras de Asensio:

O *entremez* é um gênero em perpétua busca de sua própria forma, que ziguezagueia entre a historieta e a revista, a fantasia e o quadro de costumes. Apoia-se sem escrúpulos em todas as formas assimiláveis de divertimento, como o baile, a música, a mascarada (ASENSIO, 1971, p. 40)¹⁶³.

Para finalizar, o *entremez* nasceu e floresceu na Idade Média, em uma época em que a dramaturgia não obedecia ao rigor dos gêneros literários, em que são comuns textos híbridos. Ligia Vassalo discute o problema de definição dos gêneros medievais, ao ressaltar:

A esse respeito, o teórico Hans-Robert Jauss menciona duas dificuldades: alinhar os gêneros medievais dentro da tríade moderna e definir os próprios gêneros daquele período segundo a ótica do público que os consumia, já que não conhecemos bem os critérios então adotados. Ademais, boa parte do material se perdeu, restando em alguns casos apenas um exemplar de cada tipo específico de produção (VASSALO, 1993, p. 29).

De fato, até hoje, é difícil traçar um percurso do *entremez* na Península Ibérica, pois não é possível compreendê-lo como um gênero *puro* sem considerar seu contato com outras formas teatrais, em especial, por ter nascido em ambiente medieval, em que o hibridismo e a ausência de formas genuínas são traços desse período (VASSALO, 1993, p. 29). Talvez esse fato explique o ziguezaguear desse gênero cômico por entre outras formas de representação, às vezes dialogando, outras vezes se camuflando, muitas vezes contrastando com outros

¹⁶² Tradução minha. No original: “La *comedia* influencia el entremés principalmente a través del gracioso o figura del donaire y su visión antiheroica. La constelación de actitudes y comentarios que envuelve al gracioso puede sin violencia ser traspasada a la órbita del entremés. Pero las radicales divergencias en lo tocante a situaciones, censo humano y nivel cômico nos fuerzan a considerarlos como géneros complementarios”.

¹⁶³ Tradução minha. No original: “El entremés es un género inestable, perpetuamente buscando su forma, ziguezagueante entre la historieta y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres. Se apoya sin escrúpulos en todas las formas asimilables de divertimento, como el baile, la música, la mascarada”.

gêneros, e por fim se afirmando como gênero cômico que perdurou ao longo da história do teatro (logicamente que com formatos e características diferentes, dependendo do local de produção e da estética vigente do período em que circulou) e que chegou até o século XX.

2 ENTREMEZ: O ETERNO RETORNO NA HISTÓRIA DO TEATRO

O que chama atenção, ao se estudar o gênero *entremez*, é seu *eterno retorno* ou seu constante reaparecimento, ao longo da história do teatro, adaptando-se a diferentes momentos históricos e estéticos. Esse gênero cômico, no Brasil, apresenta algumas características e aproximações com o *entremez* medieval ibérico, pois dele descende diretamente. Partindo dessa constatação, verifica-se que o *entremez* está presente em nossa tradição desde as naus, durante as muitas travessias a caminho do que hoje chamamos de terras brasileiras.

Os tripulantes e passageiros reproduziam, a bordo das naus que os traziam ao Novo Mundo, a vida social e cotidiana análoga à levada em terra firme. Dadas as condições de hierarquia, de espaço físico e devido às precárias condições sanitárias e de higiene, as pessoas embarcadas sempre estavam cientes de estarem em alto mar e à mercê dos perigos comuns aos navegadores, como os ataques de piratas ou de corsários e as intempéries da natureza. Eles reproduziam, durante os períodos de *calmaria*, missas, festas, diversões, comemorações e celebrações, aos moldes das realizadas em Portugal.

A partir disso, busca-se mapear a presença desse gênero cômico em manifestações teatrais ainda embrionárias¹⁶⁴ e em representações teatrais a bordo das naus portuguesas, em seus longos deslocamento marítimos, entre vários destinos, inclusive o Brasil e, no chamado *teatro desembarcado*, já em solo brasileiro. Neste viés, cumpre pensar num movimento duplo ou em uma via de mão dupla; primeiro, um movimento de vinda ou de chegada do *entremez* via naus e, segundo, um movimento de retomada de textos medievais, sobretudo do teatro religioso (*autos*) e do popular e profano (*entremezes* e *farsas*) que, além de servirem para entreter os tripulantes, ainda trouxeram às terras recém-povoadas as tradições, os cultos e os costumes portugueses¹⁶⁵.

Outro enfoque será a investigação de textos que *sejam* ou que *intercalem* o *entremez* à peça de gênero híbrido, no período romântico brasileiro, especialmente na comédia de costumes, de Martins Pena; também no teatro brasileiro moderno, até chegar à segunda geração moderna, na qual se inserem os autores que constituem o corpus desta pesquisa.

¹⁶⁴ Opta-se por chamar de *manifestações teatrais ainda embrionárias*, em vez de representações paradramáticas, como nomeadas por Carlos Francisco Moura. As principais manifestações teatrais a bordo das naus eram a **Festa do Imperador do Espírito Santo** e a **Festa em comemoração à passagem da Linha do Equador**. Ainda são mencionadas outras representações, como as **Invenções**, os **Enigmas**, os **Emblemas** ou **Grifos**, a **Procissão de Corpus Christi**, danças como a **Folia** e a **Chacota**.

¹⁶⁵ Reflexão baseada na discussão do Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt, na aula de pós-graduação do dia 08 de agosto de 2015, no curso de especialização em Literatura, na disciplina de Dramaturgia brasileira, na PUCRS.

Faz-se importante frisar, enfim, que, ao estudar a história da dramaturgia de um certo local e período histórico, não há como desvinculá-la da história da cultura, da política e da sociedade, sendo vital pensar no seu contexto de criação e de circulação. Só assim se agregará valores e sentidos estéticos específicos.

2.1 NAVEGAR É PRECISO, VIVER NÃO É PRECISO¹⁶⁶: A MODA DAS NAUS NAS REPRESENTAÇÕES TEATRAIS

Os portugueses, assim como outros povos antes deles, buscaram expansão econômica e territorial, através das navegações. Além de saírem em grandes aventuras em busca de novos caminhos marítimos e novas conquistas, também a *moda* das naus e dos navegantes ficava em terra firme, uma vez que elas figuravam em representações teatrais, de momos e de *entremezes* e em grandes festejos e solenidades, promovidos por reis e rainhas, como casamentos e festas religiosas. As representações faziam uso cenográfico de batéis¹⁶⁷, naus¹⁶⁸ e personagens em papéis de mareantes¹⁶⁹. A obra **Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII**¹⁷⁰, de Carlos Francisco Moura (2000), que investiga o teatro a bordo de naus portuguesas, cita, como exemplo disso, o festejo ocorrido em 1490, promovido por D. João II, em Évora, em comemoração ao casamento do filho D. Afonso, com a Infanta Isabel (filha dos reis católicos). Naquela ocasião, foram encenados momos e *entremezes* para os quais o rei mandou construir uma sala de madeira de grandes proporções (média cerca de 100m de comprimento, por 24m de largura e por 24m de altura) e que utilizava a técnica de construção naval.

No primeiro dia das oitavas do natal foram ultimados os preparativos. No dia seguinte começaram as representações de momos reais e *entremezes*, e, com uma cenografia que representava o mar, entraram em cena nove batéis grandes, e depois uma nau a vela, *coisa espantosa*, tudo

¹⁶⁶ Os romanos tiveram necessidade de desbravar outros territórios, devido a uma crise de abastecimento, por volta do século I a.C., porque a cidade de Roma tinha se tornado muito populosa. A navegação, naquela época, constituía-se em um grande risco, porque as embarcações eram rudimentares e havia ainda o perigo de ataques de piratas. Assim, os romanos tiveram que decidir entre ficar em segurança, em terra firme, ou salvar a cidade da fome, lançando-se ao mar, para desbravar novos lugares. Neste contexto, o general Pompeu (106 - 48 a.C.) teria proferido a lendária frase *Navigare necesse; vivere non est necesse*. De acordo com Deonísio da Silva, em **A vida íntima das frases** (2012), Pompeu teria usado essa frase “para persuadir marinheiros a zarpar com os navios carregados de alimentos, mesmo em meio a uma tempestade, porque havia muita fome em Roma”. Posteriormente, a frase “Navegar é preciso, viver não é preciso” ficou afamada no poema “Navegar é preciso”, do escritor português Fernando Pessoa (2004, p. 841).

¹⁶⁷ Refere-se a um tipo de barco comum, de pequeno porte, muito usado na época.

¹⁶⁸ Alude-se a um tipo de navio antigo, que possuía as formas arredondadas (tanto do casco como do velame).

¹⁶⁹ Faz-se referência, de forma geral, aos tripulantes de uma embarcação, ou seja, aos marujos.

¹⁷⁰ Essa obra possui duas edições, a primeira de 1981 e, outra, revista, ampliada e atualizada, editada no ano 2000.

acompanhado do estrondo da artilharia, toque de trombetas¹⁷¹, atabales e outros instrumentos, apitos dos mestres¹⁷², etc (MOURA, 2000, p.16).

Também houve representações e *momos* nos festejos de Natal de 1500, na corte do rei D. Manuel. Um enviado dos Reis Católicos conta, em carta, que uma das representações exibia cena em que um grupo de romeiros, a caminho de Santiago, saía de um bergantim¹⁷³, dirigia-se ao rei e lhe entregava um documento. Outra menção ocorre na **Tragicomédia da nau d'amores**, do dramaturgo Gil Vicente, encenada em 1527, em Portugal, em que uma nau e mareantes são elementos de cena.

Segundo Moura, a tradição das naus, como parte da cenografia, nas representações portuguesas do século XV, migrou para o Brasil, junto com os primeiros navegantes, sobretudo, através da chegada dos primeiros padres jesuítas.

A mais grandiosa representação dessa época foi o **Auto das onze mil virgens**, celebrada na Bahia, em 21 de outubro de 1584. Essa peça foi representada cinco vezes, entre os anos de 1582 e 1605, inspirada na vida de Santa Úrsula e na lenda das Onze mil virgens¹⁷⁴. Essa festa, em geral, ficava a cargo dos estudantes e das confrarias da época. Sua comemoração fazia parte de uma grande festa do Colégio da Bahia, em que estudantes e moradores da cidade desempenhavam papel cênico, ao saírem em procissão, pelas ruas.

José Galante de Sousa, em **O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil**, cita um testemunho de Fernão Cardim:

Saiu na procissão uma nau à vela por terra, mui formosa, toda embandeirada, cheia de estudantes, e dentro nela iam as Onze mil virgens ricamente vestidas, celebrando seu triunfo. De algumas janelas falaram a Cidade, Colégio e uns anjos todos mui ricamente vestidos. Da nau se dispararam

¹⁷¹ Segundo a **História genealógica da casa real portuguesa**, de D. Antonio Caetano de Sousa (1739, p. 695, Tomo VI), os toques de trombeta e atabales (um tipo de instrumento de percussão) eram utilizados para anunciar declarações do reino, a chegada de autoridades, bem como o início de combates. Também faziam parte do festim denominado *alvorada aos reis*, que antecedia à madrugada da noite de Natal. Disponível em: <http://purl.pt/776/4/>.

¹⁷² Nos séculos XVI e XVII, os mestres eram figuras vitais nos navios, pois esses reproduziam a estrutura da sociedade. Nesse microcosmo, os oficiais correspondiam ao poder, neste caso, os fidalgos; o capelão representava ao clero; o escrivão, ao cartório; e os pilotos e cirurgiões, à ciência. O mestre era o *nocher* ou o sábio do navio. Alguns acumulavam a função de capitão e de piloto (que não recebia suas ordens, caso o posto fosse destinado a outra pessoa que não o mestre). O mestre dava orientações por apitadelas, por meio de seu apito-mor (confeccionado de prata). Os principais eventos da rotina de bordo eram ordenados por toques de apito, tanto para chamar quem exercia funções específicas, como para eventos que envolvessem somente parte da tripulação. O apito tem sido, ao longo dos tempos, uma das peças mais características do equipamento de uso a bordo. Os gregos e romanos já o usavam para fazer a marcação do ritmo dos movimentos de remo nas galés e, durante a Idade Média, caso o navio fosse invadido, o mestre preferia jogá-lo ao mar do que vê-lo cair em mãos erradas ou de inimigos, pois o acesso ao apito significava ter controle sobre o navio e sua tripulação.

¹⁷³ É um tipo de embarcação (galé ou galera) de um a dois mastros e velas redondas ou vela latina, movida a remo (cerca de 30 remos) e utilizada para ligação entre um navio maior e os locais de terra firme ou ainda usado para exploração de arredores. Essa embarcação era comum, tanto na marinha de guerra, como na mercante.

¹⁷⁴ De acordo com a lenda, Santa Úrsula foi martirizada junto com onze mil virgens, na cidade de Colônia. Essa lenda foi propagada pela **Legenda Aurea Sanctorum**, escrita pelo Beato Tiago de Voragine (1230 - 1298), mas há outras versões em português e espanhol. Um estudo muito interessante é de Fr. António-José de Almeida. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10540.pdf>>.

alguns tiros d'arcabuzes, e o dia dantes houve muitas invenções de fogo, na procissão houve danças e outras invenções devotas e curiosas. À tarde se celebrou o martírio dentro da mesma nau, desceu uma nuvem dos Céus, e os mesmos anjos lhe fizeram um devoto enterramento; a obra foi devota e alegre, concorreu toda a cidade por haver jubileu e pregação (SOUSA, 1960, p. 94).

Uma nau à vela, que se deslocava por terra, durante a procissão, fazia parte da cenografia e da representação do auto. Essa nau deveria ser grande e espaçosa, pois dela eram disparados tiros de arcabuzes e a representação dava-se nesse espaço cênico. Moura acrescenta que,

além da representação do triunfo das virgens dentro da nau, outros atores, de fora, personificando a cidade do Salvador, o Colégio dos Jesuítas e anjos, participaram do espetáculo. “De algumas janelas falaram à cidade, colégio, e uns anjos todos mui ricamente vestidos.” Houve os tiros de praxe, fogos de artifício, danças e outras representações. (...) Prosseguiu, depois, a representação a bordo da nau, concluindo o verdadeiro auto com grande efeito cenográfico (MOURA, 2000, p. 19).

Essa festa foi celebrada mesclando cerimônias religiosas e profanas, com “teatro, danças, fogo de artifício, cavalhadas, sermões, missa solene, procissão, recepção dos sacramentos - a clássica e provinciana romaria portuguesa, aumentada, uma vez por outra, com a participação de atos públicos escolares” (SOUSA, 1960, p. 95).

Há cartas e diários que indicam que a representação das **Onze mil virgens** também ocorria em alto-mar, servindo como instrumento para avivar o ânimo e a confiança em Deus, durante as longas e perigosas travessias marítimas, regadas a tempestades e a saqueadores.

Em 1619, há nova menção de uso de uma galera com mais 30 metros em cena, na **Real tragicomédia del descubrimiento y conquista del Oriente**, de autoria do Pe. Antônio de Sousa. Essa peça, segundo Moura, foi representada pelos alunos dos padres jesuítas perante Filipe IV, de Espanha e III de Portugal (1605-1665), em agosto de 1619, na cidade de Lisboa.

Moura (2000, p. 22) destaca um registro de 1794, na Vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuiabá, sobre um festejo público em comemoração ao nascimento da Princesa da Beira, em que moradores locais se ofereceram para construir duas embarcações. Os moradores, contudo, não conseguiram entregar as duas embarcações, somente uma, e por isso, o festejo, em 1795, contou com um só navio e, em substituição ao segundo, foi construída uma fortaleza para compor o cenário.

2.2 O ENTREMEZ A BORDO DAS NAUS PORTUGUESAS

Em geral, considera-se como data inicial das navegações portuguesas o ano da conquista de Ceuta, 1415. Essa data é quase 100 anos anterior ao considerado *marco zero* do teatro português, com a obra de Gil Vicente, conforme já mencionado neste estudo.

Moura recorreu a várias fontes (cartas, diários, documentos oficiais) para apontar a presença de encenações como *autos*, *momos*, *entremezes*, *diálogos*¹⁷⁵, *comédias*, *folias*¹⁷⁶, a bordo das naus, em viagens entre os séculos XV ao XVIII:

Os diários e relações de viagens fazem menção, a cada passo, dos autos e *entremezes*, diálogos e comédias, folias e chacotas, que se encenavam. Devemos observar que estas representações, religiosas e profanas, para além de fazerem com que as tripulações esquecessem as durezas e os perigos da viagem, acabaram por ser, também, uma forma de levar para as terras descobertas muitas das tradições, cultos e costumes portugueses (MOURA, 2000, p. 11).

A pesquisa de Moura é precursora e fundamental, pois não foi encontrada outra obra, no Brasil, que se debruce sobre documentos históricos e que catalogue as representações teatrais e as manifestações teatrais ainda embrionárias, presentes nos navios portugueses. Há duas pesquisas semelhantes à de Moura, em Portugal, ambas escritas pelo Pe. Mário Martins. São elas: **Teatro quinhentista nas naus da Índia** (1973) e **O teatro nas cristandades quinhentistas da Índia e do Japão** (1983). A primeira, datada de 1973, trata apenas das representações ocorridas no século XVI, em naus a caminho da Índia e em dados baseados em documentação dos padres jesuítas; a segunda, publicada dez anos mais tarde, em 1983, apresenta relatos de jesuítas sobre diálogos e comédias representadas nas naus, com a anuência de membros superiores da Igreja.

Moura faz um mapeamento das representações teatrais ocorridas nas naus, em seus longos e perigosos trajetos de travessia marítima. Através de cartas e diários, sabe-se de várias situações, como tempestades, incêndios, motins, ataques de piratas e diversos outros acidentes

¹⁷⁵ O *diálogo* era um gênero representado a bordo, mas depois aparece no teatro desembarcado. Em geral, os diálogos eram escritos por missionários religiosos, para serem representados a bordo. Nos séculos XV e XVI, há várias peças desse gênero, produzidas por não religiosos, como, por exemplo, **Diálogo sobre a ressurreição** (1527), de Gil Vicente; **Diálogo gracioso de Terracuça** (1645), de Antônio de Almeida; **Diálogos entre portugueses e castelhanos** (1672), de Francisco Pestana.

¹⁷⁶ A *folia* era uma dança e canção popular da Idade Média. Em Portugal, nos séculos XV e XVI, o termo era sempre associado a manifestações populares com dança, canto e baile. De acordo com Garcia de Resende, citado por Ferreira, a folia ocorria tanto nas festividades populares, como nas festas da corte. A adoção da folia, pela corte, e sua pré-disposição para o improvisado e a variação, garantiram seu sucesso e sua longevidade. Entre os séculos XVII e XVIII, a folia refere-se, especificamente, a uma “folgança ruidosa; pândega” (FERREIRA, 2010, p. 356), constituindo-se em uma brincadeira com a finalidade última de divertir o povo. Sua origem remonta “uma dança de carnaval relacionada aos ritos de fecundidade” (SACHS apud LIMA, 1962, p.101). Essa dança carnavalesca era acompanhada por vários instrumentos musicais e homens vestidos de mulheres, que agiam como se estivessem em estado de loucura (LIMA, 1962, p.101).

durante as travessias. Assim, as representações teatrais desempenhavam papel importante enquanto forma de ocupação e distração a bordo. O teatro quebrava a monotonia do cotidiano, ocupando algum tempo na preparação de espetáculos, entre ensaios, confecção de cenários e de figurinos.

A religião era alimentada nas naus como em terra, seja pelas constantes missas, como por festas religiosas e autos. Os religiosos a bordo assistiam espiritualmente aos viajantes e regravam a rotina com missas diárias. As missas cantadas eram deixadas para domingos e feriados. As representações teatrais serviam tanto à religião como ao entretenimento, pois a população do navio precisava ter sua fé alimentada pela religiosidade, mas também apreciava as distrações profanas. O estudioso explica:

(...) No século XVI, as tripulações e os passageiros reproduziam a bordo as comemorações religiosas e os divertimentos tradicionais em Portugal, cujas origens remontavam à Idade Média. Se, já adiantado o século XVI, ainda se mantinham a bordo essas tradições, com mais razão teria ocorrido o mesmo no século anterior, cronologicamente mais próximo das origens medievais (MOURA, 2000, p. 24-25).

As primeiras representações, ocorridas dentro das naus, e assim documentadas, remontam ao século XVI. Todavia, esse costume pode ser bem mais antigo, só que dele não remanesçam registros. Moura (2000, p. 23) baseia seus estudos em provas documentais. Ele explica que “pesquisando na **História trágico-marítima** e na coleção **Documenta Indica** encontramos notícias de representações a bordo: 1560, na Nau S. Paulo, 1561, na nau S. Filipe, e 1563, também na S. Filipe. E concluímos, também, que, na armada de Pedro Álvares Cabral, vinha, pelos menos, um cômico”.

A Nau S. Paulo partiu de Belém, em 25 de abril de 1560. Por intercorrências durante a viagem, aportou à Baía de Todos os Santos, em 27 de agosto do mesmo ano. Depois de mais de 40 dias de conserto da nau e da recuperação de doentes, partiu da Bahia em 02 de outubro, a caminho da Índia. A nau encalhou na costa de Samatra¹⁷⁷, em 1561. O pesquisador comenta a facilidade com que os homens do mar passavam do terror das tormentas às festas e zombarias. É documentado um auto de Natal, dentro da Nau S. Paulo, à luz de tochas, em 25 de dezembro de 1560.

¹⁷⁷ Samatra ou Sumatra, maior ilha pertencente à Indonésia. A forma Samatra é mais usada em Portugal, enquanto que, no Brasil, a mais comum é a grafia Sumatra. Neste trabalho, segue-se a mesma grafia da palavra constante na **História trágico-marítima**, compilada por Bernardo Gomes de Brito, (1735, Tomo I, p. 413-415 e 477-479). Maiores detalhes ver <<http://www.leituraspdf.com.br/livros/hist%C3%B3ria-tragico-maritima>>.

E tornando a meu propósito, amainámos de todo, e fomos correndo com uma moneta¹⁷⁸ a redor dos castelos¹⁷⁹, até que sobre a noite nos abrandou e abonançou o tempo, e se verificou, e viu bem claro em nós o que já disse; porque de noite houve um auto na tolda¹⁸⁰ com tochas, tão bem representado, e de tão boas figuras, e aparatos, como o pudera ser dentro em Lisboa; com que houve novo prazer, e bem diferente do que todo o dia tivemos da tormenta passada (MOURA, 2000, p. 32).

Sabe-se da representação desse auto, porque, menos de um mês depois, a Nau S. Paulo naufragou na costa de Samatra. Assim, houve a escrita de uma **Relação da viagem e naufrágio da nau São Paulo**¹⁸¹ (que foi para a Índia no ano de 1560, de que era capitão Rui de Melo da Câmara, mestre João Luís e piloto Antônio Dias), por Henrique Dias¹⁸², criado de D. Antônio, Prior do Crato, sobre a viagem, em que consta o auto, mas refere-se, sobretudo, ao naufrágio. A presença de Henrique Dias, na nau São Paulo, decorre do fato de que ele era boticário e seguia para o Oriente a fim de servir o hospital de Goa (KOCKEL, 2014, p. 10).

Na viagem de 1561, da nau S. Filipe, fazia parte da tripulação um cômico. Têm-se notícias desse fato por uma carta escrita em 02 de dezembro de 1563, por Jácome Braga. Essa carta relata que, em 1561, viajava o vice-rei D. Francisco Coutinho, Conde do Redondo, a bordo da nau S. Filipe. Durante essa viagem, um cômico fez representações e conta-se que ele já era conhecido de outras viagens, por seus números e divertimentos pois, além do vice-rei, outras autoridades (governadores) já haviam tentado impedi-lo de realizar tais espetáculos, considerados profanos e impróprios. Essas apresentações cômicas e números de magia eram, muitas vezes, confundidos com práticas demoníacas. Pela carta, sabe-se que os jesuítas que estavam a bordo tentaram convencer ou impedir o *gracioso* de fazer seus espetáculos. Depois de muitas admoestações, eles conseguiram convencer a todos do *pecado* de tais encenações. Depois disso, todos se arrependeram e o cômico se converteu à fé cristã.

Outra carta menciona fatos relativos à viagem da nau S. Bárbara, em 1574, que registra quatro representações teatrais ocorridas dentro dela. Moura (2000, p. 23) afirma que, “antes desta data, já havia, talvez, teatro nos barcos que dobravam o Cabo da Boa Esperança.

¹⁷⁸ Refere-se a um acréscimo de tecido que era colocado na vela do navio e tal dispositivo permitia reduzir facilmente as velas, quando o navio poderia não resistir ao vento forte.

¹⁷⁹ Alude ao lugar mais elevado da proa do navio.

¹⁸⁰ É o lugar mais público do navio, ou seja, vai do mastro grande até o mastro da popa (mastro de mizena ou ré). Neste espaço ocorriam as batalhas, as missas e as representações.

¹⁸¹ Esse relato possui duas publicações, mas historiadores concluíram que são do mesmo autor: Henrique Dias. A primeira, de 1565, anônima, de que resta apenas um exemplar na biblioteca do National Maritime Museum, de Greenwich; e a segunda, de 1735, na **História trágico-marítima**, de Bernardo Gomes de Brito.

¹⁸² Há pouquíssimas informações biográficas a respeito de Henrique Dias, que se apresenta a si mesmo, no texto, como “homem de crédito, que viu e passou tudo isto” (LANCIANI, 1979, p. 12). Ver mais detalhes na obra **Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII**, de Giulia Lanciani (1979). Disponível em: <file:///C:/Users/Ro/Downloads/bb041.pdf>.

Mas a primeira notícia de que nos recordamos vem-nos de Baçaim¹⁸³, a 28 de novembro de 1574, numa carta do Pe. Bartolomeu Vallone, a relatar a sua viagem de Lisboa para a Índia”. Esse padre jesuíta descreve as representações a bordo da nau que fazia a rota da Índia, em 12 de abril de 1574, na Páscoa (Dia da Ressureição do Senhor). Com intervalo de dois meses, foi encenado, em 10 de junho de 1574, um auto, durante a festa de Corpus Christi, escrito em castelhano, por Pedro Ramon, membro da Companhia de Jesus. Também foram colocadas em cena, durante a viagem, uma **Comédia de Santa Bárbara**¹⁸⁴ e um **Diálogo do milagre de Nossa Senhora**.

Na nau S. Francisco, em 1583, registram-se apresentações cômicas e outros gêneros. Sabe-se delas por meio de uma carta escrita por Fúlvio de Gregori, um missionário, de 03 de dezembro de 1583. Ele documenta que, tanto os soldados, como os passageiros da nau, passavam o tempo a representar comédias e outras peças de teatro, pelo menos em três ocasiões: a primeira, foi à festa de Pentecostes, em que encenaram a vida e a morte de João Batista. Ele não revela quais são as outras ocasiões, mas deduz-se que sejam a Páscoa e Corpus Christi, já que o Natal raramente era comemorado em alto mar, pois, em geral, as naus saíam durante os meses de março e abril, e a viagem durava, no máximo, seis a oito meses, quando não havia intercorrências. Assim, era comum os passageiros e tripulantes passarem o Natal desembarcados.

Foi representado um *auto sacramental*, intitulado **Tentações de Cristo no deserto**, durante uma viagem da nau Santiago, no ano de 1585. Foram realizadas missas e procissões durante a viagem, talvez por haver um grande número de religiosos entre os passageiros. A Páscoa, por exemplo, foi comemorada com missa cantada e procissão no convés. Festejou-se ainda, nesta viagem, o dia de vários santos, como S. Antônio, S. João Batista, S. Paulo e S. Pedro. Com maior esmero, comemorava-se o Corpus Christi, para o qual se elegiam quatro mordomos e se construía uma capela e outros cenários improvisados. Moura (2000, p. 44) explica que, “na procissão de Corpo de Deus, se procurou *arremedar* as que se faziam no reino, destacando-se *uma folia e uma dança*, “que fizeram homens oficiais da nau”, e as prosas, que, na proa, disseram o *Agnus Dei*”¹⁸⁵. Junto a essa festividade religiosa, tem-se

¹⁸³ Foi um antigo porto, a cerca de cinquenta quilômetros ao norte de Bombaim, no estado de Maharashtra, no noroeste da Índia.

¹⁸⁴ Moura (2000, p. 77) lembra que a concepção clássica de comédia nem sempre sugere humorismo ou sátira. Ele cita o **Dicionário Calepino**, do século XVI, segundo o qual a *comédia* é uma fábula sobre pessoas humildes e a *tragédia*, sobre príncipes e heróis. Neste contexto, não causa espanto uma peça ser *denominada de comédia* e tematizar o martírio de uma santa.

¹⁸⁵ Essa expressão latina significa *cordeiro de Deus*, utilizada no cristianismo para fazer referência a Jesus Cristo e a sua morte sacrificial, em prol da humanidade.

notícia da representação teatral em que Cristo vencida o Diabo. Essa nau naufragou nas Bassas da Índia¹⁸⁶, no Canal de Moçambique, naquele mesmo ano.

Sobre a nau de S. Cristóvão, em 1591, existe uma carta, de Diogo Guerreiro, padre jesuíta, que documenta espetáculos teatrais de jesuítas além de peças profanas. A carta do religioso menciona a necessidade de se criarem regras para a convivência entre a tripulação e os passageiros, durante as longas viagens, em especial, com relação às distrações e às representações. Ele argumenta que, se os padres não realizassem peças religiosas (diálogos e comédias), seriam encenadas à revelia, peças profanas.

É com base nestas informações que se pode afirmar que houve representações a bordo das naus, tanto de caráter religioso, quanto profano. Foram comuns, nos séculos XV e XVI, as peças religiosas laicas ou também chamadas de *hierático-populares*, análogas às peças medievais europeias, em especial, as representadas na França, Espanha e em Portugal. Neste sentido, a miscelânea entre sagrado e profano remonta aos primórdios do teatro e, como não poderia deixar de ser, alcança os séculos seguintes, tanto em terra, como em alto mar.

Para Moura (2000, p. 59), isso se deve à origem popularesca dos membros da tripulação, entre os quais a “tradição tem mais força”. O autor reforça que, ainda hoje, em pequenos povoados, são comuns esses *autos* à semelhança aos daquela época.

Aos poucos, o teatro português ganhava contornos mais populares, o que vai se refletir nas representações a bordo das naus:

Durante o domínio dos Filipes¹⁸⁷ (1580-1640), publicaram-se em Portugal, em folhetos de cordel e em volumes, muitas peças em castelhano, de autores espanhóis, e também de autores portugueses. Isso punha à disposição do público, a preços reduzidos, muitas peças típicas da época, *as comédias de capa e espada*, como as denominou Teófilo Braga, o que possibilitava sua representação a bordo (MOURA, 2000, p. 59-60).

O cordel se adequava com perfeição aos escassos recursos da imprensa, porque, em geral, tinha somente 16 páginas (15x20cm), ou seja, dobrando-se duas folhas em quatro partes, já se tinha o folheto.

Moura (2000, p. 60-61) documenta *momos* e temas ligados à *novela de cavalaria*, a bordo e em solo brasileiro, no século XVI. Em Portugal, naquele mesmo século, era grande a quantidade de folhetos de cordel em espanhol, do gênero de capa e espada. Seus temas e

¹⁸⁶ É um grupo desabitado de ilhas do Oceano Índico da costa meridional da África, a sul de Moçambique. É território francês desde 1897.

¹⁸⁷ Os reflexos da dominação filipina em Portugal podem ser vistos também na arte do período, pois o teatro espanhol dominava a cena portuguesa, já que se escrevia, se publicava e se encenava em espanhol, deixando pouco espaço para o teatro em português.

personagens fizeram parte das encenações nas naus. Moura explica que ocorriam, durante as viagens,

nos primeiros tempos da navegação, música, dança, representações jogralescas parateatrais e teatrais da Idade Média. A partir do século XVI, a esse repertório vieram acrescentar-se peças que eram publicadas em Portugal, onde a imprensa havia sido introduzida no século anterior. As únicas adequadas à representação a bordo eram as curtas, de temas populares, profanas ou hieráticas. (...) As preferidas seriam as impressas em folhetos de cordel¹⁸⁸, que tinham como característica geral serem curtas e, além disso, eram vendidas a preços baixíssimos (MOURA, 2000, p. 92).

O espírito das cruzadas e da cavalaria chegou até os navegadores, pois havia, naqueles tempos, uma espécie de *cavalaria navegante*: assim como os cavaleiros usavam a cruz de Cristo em vermelho e branco, em seus mantos, os navegadores estampavam-na na vela principal das naus. Moura (2000, p. 88) comenta que os navegadores portugueses adotaram nomes de cavaleiros do Ciclo Bretão, como Tristão, Lancelote, Percival e Arthur. A moda da cavalaria navegante forneceu, ainda, temas, personagens e enredos para o teatro português e, conseqüentemente, para o teatro brasileiro. Em especial, percebe-se a influência de dois ciclos, a saber, o Bretão, especialmente com a Távola Redonda e o Santo Graal; e o Carolíngio, com as canções de gesta, com temas relativos a duas personagens emblemáticas, Rolando e Carlos Magno. Em viagens em que jesuítas não estivessem presentes, provavelmente peças profanas e peças com temas ligados à cavalaria eram representadas a bordo. Há muitos relatos sobre padres jesuítas *zelosos*, que atiravam ao mar livros considerados *ruins*, e que eram substituídos por *bons* materiais de leitura, tanto para tripulantes, como para os demais passageiros.

No século XVIII, os *entremezes* continuaram a ser publicados em *folhas volantes* ou *pliegos sueltos*, ou seja, em forma de cordel. Muitas dessas peças eram anônimas ou deles constava apenas as iniciais. Certamente, muitas dessas peças foram encenadas, mas há ausência de documentação que comprove esse fato:

Em 1771, a bordo do navio Santa Ana-Carmo-S. Jorge são representados os *entremezes* **As preciosas redículas, O velho namorado**, e outro, cujo título não é declarado. E aqui, já podemos documentar a sincronia com o teatro que se fazia em Portugal - pois os dois *entremezes* tinham sido publicados nesse mesmo ano em Lisboa (MOURA, 2000, p. 62).

¹⁸⁸ Moura frisa que Gil Vicente, em vida, só publicou em folhetos de cordel mas que, pouco antes de falecer, teria começado a reunir as peças publicadas nos folhetos. Somente em 1612, cerca de vinte e seis anos após a morte do dramaturgo, seu filho Luís Vicente compilou e publicou a obra do pai. Mesmo depois de sua obra publicada, as peças de Gil Vicente continuaram a ser divulgadas em folhetos de cordel.

O estudioso cita esses dois *entremezes* que possuem registro e que foram comprovadamente colocados em cena a bordo: **As preciosas redicolas**¹⁸⁹ foi adaptado ou baseado em Molière, em 18 de novembro de 1771, durante viagem da nau Santa Ana-Carmo S.Jorge a caminho do Brasil; O **Novo entremez do velho namorado, impertinente e enganado**¹⁹⁰ foi apresentado durante a viagem do dia 27 de novembro daquele mesmo ano. Esse registro é feito com base no **Diário de viagem do governador e capitão de Minas Gerais e Cuiabá**, Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cárceres.

2.3 O BRASIL EM CENA: O CONTEXTO DO DESCOBRIMENTO E O TEATRO DE EVANGELIZAÇÃO

Nos próximos tópicos, aborda-se o teatro desembarcado. Assim, a abrangência temporal e histórica é ampla, pois a intencionalidade é examinar a herança portuguesa e as primeiras matrizes que marcam a busca pela construção de um teatro nacional, com elementos e características locais.

O teatro reflete o desenvolvimento histórico, político e social do Brasil, graças à chegada de naus que demandavam seu território. São muitos os documentos¹⁹¹ que relatam a visão de mundo, os hábitos e os costumes indígenas, bem como as condições de vida dos colonos portugueses, durante o processo de ocupação e exploração da nova terra. Na **Carta** escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, relata-se que havia um homem *gracioso* e um gaiteiro entre os tripulantes do navio, que interagiam com os indígenas em *danças* e *folias*. A carta¹⁹² traz o seguinte relato:

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém¹⁹³, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele

¹⁸⁹ Esse *entremez* é adaptado da comédia **Les précieuses ridicules (As preciosas ridículas)**, de Molière, levada à cena em 18 de novembro de 1659, no Teatro Petit-Bourbon, em Paris. No século XVIII, em Portugal, Molière foi o dramaturgo que mais teve comédias reduzidas a *entremezes*.

¹⁹⁰ Disponível em: <<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=131546&img=10765>>.

¹⁹¹ Dentre muitos textos, destacam-se o **Tratado da Terra do Brasil** (1537, editado em 1826) e a **História da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**, ambos de Pero de Magalhães Gandavo; o **Tratado Descritivo do Brasil** (1587), de Gabriel Soares de Souza e os **Diálogos das grandezas do Brasil** (1618), de autoria atribuída a Ambrósio Fernandes Brandão. Os escrivãos relatavam tudo o que viam, ouviam e sentiam. Assim, os relatos ganham uma dimensão maior que a informativa, pois sintetizam o olhar dos europeus diante de uma terra descrita como *edênica*, em vários sentidos, como pela natureza exuberante; pela nudez, liberdade e vida coletiva indígena; pelas possibilidades mercantilistas locais. Sobretudo, os textos chamam atenção por relatar a construção de alteridades no contato entre os integrantes da expedição portuguesa e os indígenas, na *nova terra*.

¹⁹² Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>.

¹⁹³ É uma pequena cidade portuguesa, próxima a Lisboa.

muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras, e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito.

Esse *gracioso* era Diogo Dias, da Armada de Cabral. A carta faz menção a alguns recursos utilizados por atores cômicos durante as apresentações, como gaitas¹⁹⁴, tamboril¹⁹⁵ e cascavéis¹⁹⁶. Havia ainda as folias. Em solo brasileiro, um dos registros mais interessantes é o da folia entre os índios. Pedro Álvares Cabral, ao perceber que Diogo Dias era bem recebido e interagiu com os indígenas, mandou-o com outros mais para a aldeia, com ordem de que permanecessem no local. A carta cita o envio de grupos de reconhecimento às aldeias, ao dizer que

o Capitão mandou a dois degredados e a Diogo Dias que fossem lá à aldeia (e a outras, se houvessem novas delas) e que, em toda a maneira, não viessem dormir às naus, ainda que eles os mandassem. E assim se foram. (...) Diogo Dias e Afonso Ribeiro, o degredado, aos quais o Capitão ontem mandou que em toda maneira lá dormissem, volveram-se, já de noite, por eles não quererem que lá ficassem. Trouxeram papagaios verdes e outras aves pretas, quase como pegadas, a não ser que tinham o bico branco e os rabos curtos. (...) Neste dia, enquanto ali andaram, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som dum tamboril dos nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus.

A mesma carta menciona a construção de uma cruz e a realização de uma missa pelos portugueses, em que indígenas observavam atentamente o rito cristão:

E, segundo que a mim e a todos pareceu, esta gente não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, senão entender-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer, como nós mesmos, por onde nos pareceu a todos que nenhuma idolatria, nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados ao desejo de Vossa Alteza. E por isso, se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo para os batizar, porque já então terão mais conhecimento de nossa fé, pelos dois degredados, que aqui entre eles ficam, os quais, ambos, hoje também comungaram.

Deve-se sempre ter em mente que o país colonizador, ou seja, Portugal, não tinha uma forte tradição de dramaturgia ou de espetáculo que pudesse ser trazida para a colônia brasileira, além dos *momos*, dos *arremedilhos* e dos *entremezes*, pois o teatro de Gil Vicente estava ainda por *nascer*, já que se tem como seu marco o ano de 1502, datação de sua primeira peça. A intenção dos portugueses e da coroa era tornar os indígenas escravos passivos e cristãos. Para tal, a carta solicita que se enviassem clérigos para catequizá-los. Para a doutrinação, os jesuítas usaram, sobretudo, duas linguagens artísticas, a música e o teatro, já

¹⁹⁴ A carta faz referência ao *tocador de gaita*, que também aparece em várias peças e nas ilustrações, em folhas de rosto, das compilações de obras, tanto de Gil Vicente, como de outros autores da época.

¹⁹⁵ *Tamboril* ou *tamborim* era um tipo de tambor provençal (século XV), com fuste cilíndrico alongado, tocado apenas com uma baqueta. Em geral, era tocado acompanhado de uma flauta de três orifícios.

¹⁹⁶ *Cascavéis* era uma espécie de globo de metal que possui, dentro dele, uma pequena bola cilíndrica, também metálica, que produz som ao ser agitado.

que o idioma, nestes primórdios, apresentava-se como um desafio na comunicação com os habitantes locais.

Além de povoar as novas terras, era interesse da coroa *humanizar* os índios que aqui estavam. Sousa explica sobre esses primeiros tempos da colônia:

Muito cedo viu D. João III que não podia contar exclusivamente com os seus capitães-mores. O problema não se limitava a dirigir a massa de colonos imigrados. Havia o indígena que era necessário humanizar. Fazia-se preciso, ao lado do elemento colonizador, alguém que acreditasse em alguma coisa além da felicidade material, que se deixasse nortear por sentimentos diferentes da ambição e da luxúria. Foi então que o rei *Piedoso* resolveu pedir o auxílio dos filhos de Loiola, para a catequese do gentio. E assim chegou aqui, em 1549, a primeira missão jesuítica, chefiada por Manuel da Nóbrega. Anchieta viria mais tarde, com o segundo governador geral, em 1553 (SOUSA, 1960, p. 82).

O registro da carta de Caminha, que solicitava ao rei o envio de “clérigo para os batizar”, começa a se concretizar com a chegada dos primeiros jesuítas¹⁹⁷ ao Brasil, sob o comando de Manuel da Nóbrega, dando início assim à missão de catequização dos *gentios* do novo mundo. Nove anos depois de fundada a Companhia de Jesus, chega à Bahia, em 29 de março de 1549, na esquadra do primeiro governador-geral, Tomé de Sousa (1549/1553), o primeiro grupo de jesuítas, formado pelos padres Manuel da Nóbrega, Leonardo Nunes, João de Azpilcueta Navarro, Antônio Pires e os irmãos Vicente Rodrigues e Diogo Jácome. Em 1553, padre Manuel da Nóbrega enviou um grupo de jesuítas, entre eles José de Anchieta (1534-1597)¹⁹⁸, para fundar um colégio, que também serviria de morada aos padres e, que, posteriormente, daria origem à vila de São Paulo¹⁹⁹.

O trabalho jesuítico ligado à educação já era anterior à chegada ao Brasil, pois “conhecidos educadores na Europa, os jesuítas é que se dedicaram à mesma atividade na colônia. A ordem já possuía um repertório de dramatizações pronto, que serviria em qualquer

¹⁹⁷ A Companhia de Jesus é uma ordem religiosa da Igreja Católica, sendo seus membros conhecidos como jesuítas. Essa ordem nasceu das atividades do seu fundador, Inácio de Loyola (1492-1556), e demais companheiros, que se consagraram pelos votos de pobreza, de castidade e de trabalhos apostólicos na Terra Santa ou em outras terras, conforme determinação do Papa. Os jesuítas não foram os primeiros religiosos a se alojarem na Colônia, mas, por certo, foram os mais importantes e que exerceram maior influência no contexto colonial. Os padres receberam subvenções e concessões da Coroa portuguesa, não só para o trabalho de catequização e conversão, como também de proteção aos índios do trabalho escravo e cativo. Ficaram no Brasil cerca de duzentos e dez anos, até serem expulsos dos territórios portugueses, no ano de 1759, em razão do quadro político de regime monárquico absolutista, em que o Marquês de Pombal declarou guerra à Ordem Jesuíta, entre outras acusações, pela prática de comércio ilegal e pela incitação da população contra a coroa.

¹⁹⁸ José de Anchieta pertencia a uma família de cristãos-novos, ou seja, de judeus convertidos, por parte de mãe. Por isso, poderia enfrentar problemas com a Inquisição, na Espanha, onde nasceu. Foi enviado, ainda na adolescência, para estudar em Portugal. Aos 17 anos, entrou para a Companhia de Jesus, sendo pouco tempo mais tarde enviado para o Brasil. Este padre espanhol foi declarado santo da Igreja Católica, canonizado em 2014, pelo Papa Francisco. É um dos fundadores da cidade de São Paulo e considerado o *Apóstolo do Brasil*, por seu pioneirismo na evangelização do país.

¹⁹⁹ Recebeu este nome devido ao fato de a missa de fundação do Colégio de São Paulo ser celebrada no dia 25 de janeiro de 1554, dia de comemoração da conversão do apóstolo São Paulo a Cristo.

lugar para o ensino religioso, a alfabetização e o que poderíamos chamar ensino social e moral” (HELIODORA, 2013, p. 370).

Ao abordar as primeiras manifestações teatrais no Brasil, a figura proeminente é a de José de Anchieta pois, ao perceber o gosto dos indígenas pela teatralidade dos ritos da missa e pela música, ele as utilizou como forma de aproximação e comunicação, marcando seu nome no que se chama de *teatro jesuítico*. A partir disso, ele não mediu esforços em prol de seu único objetivo: cristianizar os povos indígenas. Dominava quatro idiomas: português, espanhol, latim e tupi²⁰⁰. Usou os conhecimentos linguísticos da língua tupi, a excelente oratória e a habilidade para escrever peças de teatro, aproximando-se dos povos indígenas e os evangelizando. Também era tarefa dos padres zelar pelo lado espiritual dos já cristãos e cristãos novos.

Os padres logo perceberam a inclinação natural dos indígenas para a música e para a dança. Sousa faz essa referência ao explicar que

o nosso indígena dispunha, por natural inclinação, de grande habilidade para a música e para a dança. O Pe. Fernão Cardim refere que os índios tinham o gosto da trova repentista, em que narravam as façanhas dos antepassados, e que nisso as mulheres levavam a palma. A dança era complemento obrigatório dos festejos bárbaros. O mesmo Cardim, que esteve presente a muitos deles, admirado “por não se esperarem tais festas de gente tão bárbara”, dá testemunho do canto dos meninos-índios, dos motins de guerra (simulados) dos *cunumis*²⁰¹ (meninos), da dança, do uso de instrumentos musicais, etc. Os missionários perceberam logo o partido que poderiam tirar para a catequese, aproveitando tão excelentes inclinações do aborígene. Começaram aderindo ao ritmo da música e da dança indígenas, para depois ensinarem a dança portuguesa e sistematizarem o estudo da música instrumental (SOUSA, 1960, p. 83).

Como explicita Sousa (1960, p. 84), “(...) daí ao teatro, era apenas um passo. Essa loquacidade, aliada ao espírito dramático do indígena, construía meio caminho andado”. Nota-se, neste relato, que já há alguns elementos embrionários da encenação, pois embora o teatro jesuítico tivesse um caráter religioso, não deixava também de ter aspectos ou elementos profanos e divertidos.

Sousa faz um panorama sobre o ambiente social e a corrente migratória do Brasil do século XVI:

Para que se tenha uma ideia exata do ambiente social do Brasil no século XVI, é necessário não perder de vista duas realidades muito importantes, que estiveram presentes nos primeiros

²⁰⁰ Anchieta aprendeu a língua nativa para se aproximar dos povos indígenas e contribuiu para historicizá-la, ao escrever **Arte de Gramática da Língua mais usada na costa do Brasil**, na metade do século XVI. Tem-se notícia de que era usada uma versão manuscrita dessa gramática, datada de 1556, no Colégio da Bahia. No entanto, a gramática impressa é de 1595, apenas dois anos antes da morte do religioso.

²⁰¹ De acordo com o **Dicionário Tupi - Latim**, do Padre Manoel de Moraes, a palavra *cunumi* significa *menino*. Disponível em: <<http://arlindo-correia.com/dicionario.html>>.

momentos da colonização: a espécie das correntes migratórias, que aqui se caldearam com o indígena, e a disposição de ânimo do colono para com a terra que ele vinha explorar. De ambos os fatos e de suas consequências nos dão testemunho os cronistas da época. Nas primeiras correntes migratórias concorria gente de todas as camadas sociais, até mesmo criminosos, “com exceção única dos réus em heresia, traição, sodomia e moeda falsa” (SOUSA, 1960, p. 81).

A colonização do Brasil, por portugueses, foi de exploração de riquezas e de assentamento temporário e não permanente, como aconteceu com outros locais que serviram de ocupação definitiva de território.

João Roberto Faria, em **História do teatro brasileiro**, descreve os primórdios do teatro no Brasil:

Se já em 1557 o padre Manuel da Nóbrega, o primeiro provincial do Brasil, escreve um diálogo sobre a **Conversão do gentio**, o teatro propriamente dito vai expandir-se sobretudo a partir de 1567 (data aproximada), quando o padre José de Anchieta, por sugestão de Nóbrega, faz representar em São Paulo de Piratininga uma peça intitulada (por motivos que só podemos conjecturar) **Pregação universal** (...) (FARIA, 2012, p. 21).

Anchieta usou o teatro, de forma didática, em prol de algo maior a ser alcançado, na sua concepção, para disseminar o cristianismo. Escreveu 12 peças, entre os anos de 1561 e 1597, usando os gêneros/formas teatrais de acordo com o público a ser atingido. Para os índios, escreveu *autos*, em tupi, valendo-se de nomes de tribos inimigas para representar o mal. Para os padres, para os alunos dos colégios e dos seminários, escreveu *autos religiosos* em latim, representados em comemorações e cerimônias religiosas. Para a população, em geral, colonos, não-cristãos ou os chamados gentios, bem como para os cristãos novos, ele escreveu *autos sacramentais* em que mesclava português e espanhol, em geral, abordando temas religiosos, com moralidades e personagens alegóricas. Graças aos relatos históricos, sabe-se que “foi grande o gosto do teatro do século XVI, já por parte do indígena, já por parte do colono” (SOUSA, 1960, p. 84):

Seria um erro, porém supor que, antes dos jesuítas, não tivesse havido teatro no Brasil. É certo que, antes do teatro missionário, já se promoviam representações teatrais. A prova disso é o fato de ter sido o **Auto de pregação universal**, de Anchieta, composto e representado, a fim de impedir os abusos que se cometiam com as representações feitas nas igrejas. Tratava-se possivelmente das pantomimas e danças lascivas da **Festa dos loucos**, de que nos fala Melo Moraes Filho. Por outro lado, não há dúvida de que as primeiras peças, de que se tem notícia, foram escritas pelos jesuítas, razão por que se consideram marco inicial do teatro no Brasil as representações levadas a efeito pelos catequistas (SOUSA, 1960, p. 85).

O **Auto de pregação universal** foi apresentado entre 1567 e 1570, restando dele, infelizmente, apenas dois fragmentos. Cronologicamente, esse auto é considerado o primeiro

que se escreveu no Brasil. Todavia, antes dele houve uma outra representação, na aldeia de Santiago, na Bahia, em 25 de julho de 1564, o **Auto de Santiago**.

Sousa (1960, p. 97-100) relaciona, em seu estudo, 22 representações teatrais, durante o século XVI, entre autos, diálogos, éclogas, tragédias e tragicomédias. Nesta pesquisa, opta-se por apenas citar algumas, por serem emblemáticas daquele período. Um dos autos mais conhecidos é **Na festa de São Lourenço** ou **Mistério de Jesus**, como também é nomeado. Essa peça é atribuída a Anchieta, embora alguns apontem como seu autor o Pe. Manuel do Couto:

De outras peças cujo texto se conhece, ou de que ficou apenas memória nas crônicas da época, deduz-se que o seu conteúdo é mais ou menos o mesmo, traindo sempre a preocupação da catequese. Poderíamos citar a **História do Rico avarento e Lázzaro pobre**, representada em Olinda, em 1575, cujos frutos morais, diz-se, foram muitos, comovendo de tal forma o auditório, que houve quem fizesse promessa de dar anualmente mil cruzados de esmolas; o auto que se celebrava o martírio das **Onze mil virgens**, representado por ocasião da respectiva festa, a vinte e um de outubro, sempre com grande concurso de espectadores; o auto de **S. Sebastião**, levado à cena em 1585, à porta da Misericórdia, no Rio de Janeiro, causando grande impressão no auditório, por se ter representado ao vivo o martírio do santo; o drama (...) tinha por assunto a vida de São Francisco Xavier (SOUSA, 1960, p. 89).

É possível que Anchieta tenha entrado em contato com a obra de Gil Vicente, enquanto estudava em Coimbra. Vilma Arêas (2003, p. 3), em artigo intitulado “Anchieta e Gil Vicente: linhas de prumo, linhas de flutuação”, faz uma interessante aproximação crítica entre Gil Vicente e José de Anchieta, por ambos pertencerem ao século XVI, mas, em princípio, com intenções e propósitos bem diferenciados. O teatro jesuítico tinha como intuito a catequese dos índios brasileiros, o que, para Arêas, não constitui empecilho para a aproximação com Gil Vicente. O caráter popular de ambos parece constituir o amálgama entre ambos, pois o teatro de Gil Vicente tematizava o cotidiano e as crenças populares, como a crença em santos e no Diabo. Esse caráter é igualmente encontrado em Anchieta, logicamente com o filtro religioso²⁰².

Para Arêas, deve-se pensar nos dois autores a partir da ótica da época em que viveram ou estavam inseridos e das condições de produção. A primeira diz respeito ao impacto das navegações e dos grandes navegadores e da agitação ideológica criada pela religião católica. A segunda é a questão do mecenato, pois Gil Vicente era dramaturgo na corte e protegido real. Já José de Anchieta era missionário jesuítico, desejoso de “constituir nas Américas um império religioso”. Acrescenta, ainda:

²⁰² Décio de Almeida Prado (1993, p. 15) expõe a dificuldade de se classificar as peças de Anchieta e recomenda não pensar o teatro do religioso como qualquer outro da história do teatro, pois se pode correr o risco da *não compreensão* e de *injustiça*, já que, sabidamente, era um teatro para evangelizar.

Um outro cruzamento diz respeito ao bi ou plurilinguismo dessas obras. Embora dois terços da obra vicentina estejam escritos em português, [Gil Vicente] compôs também peças inteiramente em espanhol e outras, mescladas dos dois idiomas. Já Anchieta, como sabemos, escreveu em quatro idiomas: espanhol, português, latim e tupi, obedecendo à tradição e à evidência do público misto que assistia às atividades. Devemos mesmo sublinhar, com Edwaldo Cafezeiro, que no plurilinguismo da babel colonial, a atividade teatral funcionava como instrumento de comunicação, “paralela, e mesmo integrada, àquela prestada pela *língua geral* dos indígenas brasileiros”, reprimida por Portugal no século XVIII (ARÊAS, 2003, p. 3).

Outro foco de importância dos jesuítas é a introdução das *lapinhas* e dos *presépios* no Brasil que, por tradição, passaram a integrar as festas folclóricas brasileiras:

O presépio apareceu em Portugal, em 1391, introduzido pelas freiras do Salvador. Depois, informa Câmara Cascudo, no século XVI o assunto foi dramatizado no plano popular. Vieram, a seguir, os *pastoris* que substituíram as lapinhas e deles passaram a diferir, porque estas, ao contrário daqueles, eram representadas diante do presépio, sem intercorrência de cenas alheias ao devocionário. Entre os autos populares figuram também o *fandango*, a *congada*, o *bumba-meu-boi* e quejandas manifestações folclóricas, em que alguns pesquisadores pretendem ver as verdadeiras fontes do nosso teatro (SOUSA, 1960, p. 90).

Cabe apontar que talvez a importância dos *autos* de Anchieta esteja na mistura de sagrado e profano, e no fato de que seu teatro sacro repete alguns elementos vicentinos, como personagens (Deus, diabos, santos, personalidades históricas) e seus atores se dirigem diretamente ao público, o que, aliás, não era uma novidade, pois o teatro medieval já usava desses artifícios.

O século XVII marcou o declínio do teatro jesuítico, pelo menos no que diz respeito a espetáculos com a finalidade catequista, porque a obra missionária já estava consolidada, eis que os jesuítas detinham o monopólio da educação, agrupando em seus colégios os *curumins* e os filhos dos colonos para serem espiritualmente formados e culturalmente educados, de norte a sul, do Brasil. Todavia, conforme comenta Sousa,

o declínio do teatro jesuítico não significa, no caso, desenvolvimento da cena profana. Pelas notícias que nos ficaram, foram escassas as nossas atividades teatrais no século XVII. É necessário não esquecer que esse século foi para nós um período de crise histórica. Franceses no Maranhão, holandeses na Bahia e em Pernambuco, desentendimentos entre jesuítas e paulistas, revolta de Manuel Beckman, lutas de Palmares, fora tantos outros fatos com que nos vimos a braços e que prejudicaram as nossas atividades artísticas (SOUSA, 1960, p. 103).

A crítica se divide com relação à importância do teatro jesuítico e sobre poderem ser chamadas essas manifestações de teatro ou não. Faria, em **História do teatro brasileiro**, faz a seguinte reflexão:

O teatro chegou tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos

missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX (FARIA, 2012, p. 21).

Ao estudar o período, o que se deve ter em mente é que o Padre Anchieta não teve a pretensão de criar um teatro nacional e, sim, de usá-lo como instrumento de evangelização e que os jesuítas, como conjunto, foram os responsáveis pelas raízes da educação religiosa e laica, em solo brasileiro, nos primeiros tempos de colônia.

2.4 TENTATIVAS DE CONSTRUÇÃO DE UM *TEATRO BRASILEIRO*, NOS SÉCULOS XVII E XVIII

Como lembra Lothar Francisco Hessel, em **O teatro no Brasil: da colônia à regência** (1974), o século XVII é o século da defesa e o século da expansão, em que o país faz esforço de “constituir-se, de formar a nacionalidade. Nessas ocasiões supremas, em que está em jogo a própria existência dos povos, os povos como que se esquecem da arte para só cuidar da vida” (HESSEL, 1974, p. 17). Assim, o povo daquele século distanciou-se do teatro, mas nem por isso deixou de sobreviverem diversas manifestações cênicas.

No período colonial, as representações dramáticas coexistiam com as comemorações religiosas ou cívicas:

Durante o período colonial, os espetáculos teatrais no Brasil confundem-se frequentemente com cerimônias religiosas, continuando a praxe dos tempos em que jesuítas eram os únicos mestres da arte cênica. É um teatro que, embora profano, complementa o papel desempenhado pela Igreja. As festividades leigas acompanham o calendário litúrgico. As festas do Natal, Páscoa, Pentecostes, os cortejos carnavalescos e as cavalhadas pouco diferem das procissões, como estas abrilhantando-se com música de fanfarras, salvas de tiros, fogos de artifício e mascaradas. No teatro e na igreja, comemoram-se, sob tiradas de eloquência e recitações de poesias, os nascimentos, consórcios e aniversários de príncipes, princesas e estadistas, bem como grandes eventos históricos ou políticos (...). Por outro lado, tanto as autoridades religiosas como as civis participam dos benefícios de ordem espiritual e moral que tais espetáculos podem trazer ao povo (HESSEL, 1974, p. 11).

Contudo, encontram-se algumas representações esporádicas, como a de 1641, que envolvia os festejos comemorativos da aclamação de D. João IV, no Rio de Janeiro, em que se organizou uma *encamisada*²⁰³, que reuniu mais de cem cavaleiros. Hessel frisa que essas representações se relacionam com as formas dramáticas, pois

²⁰³ Câmara Cascudo explica que, “primitivamente fora ataque guerreiro onde os soldados punham camisas sobre as couraças como disfarce. Depois, mascarada noturna, com archotes. Tornou-se desfile incluído nas festividades públicas, ignoro se com o uso de máscaras” (CASCUDO, 1972, p. 245).

as brilhantes cavalgadas pelas ruas da Bahia ou de Pernambuco; as explosões de alegria acompanhadas de danças e de cantos, dos negros africanos; os jogos dos ameríndios; as máscaras, os ritos do Carnaval; tudo isso, se não é teatro propriamente dito, relaciona-se de certo modo com a representação dramática, nas quais se manifesta o espírito de celebração, mormente nos grupos étnicos em formação (HESSEL, 1974, p. 22).

Ao se realizar a catalogação de autores e obras do século XVII, observa-se que são poucas as obras e menos os autores, e ao se tratar das manifestações de teatro mais populares, as dificuldades são ainda maiores, pela escassez de críticos e teóricos que se debruçam sobre o tema, ou, ainda, de documentos que os mencionem. Sousa refere essa carência de fontes:

Na obra de Gregório de Matos, respinga-se, aqui e ali, pelo conteúdo de suas poesias, alguma notícia da atividade teatral do século, como podem servir de prova as seguintes: a uma comédia que fizeram os pardos confrades de Nossa Senhora do Amparo; a umas comédias que se representaram no sítio da Cajaíba; a um curioso que em Pernambuco lhe consultou sobre uma farsa que compusera, a que chamam *passo*; a um frade a quem uma freira pediu o hábito para fazer um *entremez* etc (SOUSA, 1960, p. 104).

Há um interessante inventário de autores e representações, arrolado por Sousa (1960, p. 104-105), relativo ao século XVII. Os autores citados são: Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque (1639-1725), baiano, escreveu três autos sacramentais, que nunca foram impressos ou encenados; José Borges de Barros (1657-1719), baiano, escreveu a comédia **A constância com triunfo**, também, provavelmente, sem impressão e encenação; Tomás do Couto (1668-1715), carioca, jesuíta, instruía seus alunos na arte da oratória e da representação, em especial, no Pará e no Maranhão; Frei Francisco Xavier de Santa Teresa (1686-1737), baiano, compôs uma tragicomédia intitulada **Santa Felicidade e seus filhos**; Salvador de Mesquita (1646-?)²⁰⁴, carioca, escreveu e imprimiu o drama **Sacrificium Jephthe Sacrum** e algumas tragédias à moda de Sêneca, nunca encenadas; e, por fim, Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), nascido em Salvador, Bahia. Foi o primeiro a ter um livro publicado, **Música do Parnaso**, em Lisboa, em 1705, tendo se constituído em precursor na arte de escrever obras de literatura dramática, destinadas, em tese, à representação.

²⁰⁴ Ignora-se a data de morte de Salvador de Mesquita. Todavia, pode-se fazer uma estimativa, pela data de suas publicações, pois ele editou, em Roma, o drama sacro **Sacrificium Jephthe Sacrum** (1682), e, em 1716, também em Roma, Salvador de Mesquita publicou, composição semidramática em latim, intitulada: **Decem Triumpho Summo Triumphorum Patri, ac Domino nostro D. Clementi P. XI a Salvatore Mesquita Brasilico Lusitano Romano Dicati**. Portanto, sua morte deve ser posterior a 1716.

Escreveu em espanhol²⁰⁵ duas comédias, **Hay amigo para amigo** (resposta para **No hay amigo para amigo**, de Rojas Zorilla) e **Amor, engaños y celos**, provavelmente nunca encenadas no Brasil. Botelho escreveu essas duas peças à moda de Lope de Vega, ou seja, aos moldes da *comédia de capa y espada*, que retratava os hábitos e o cotidiano de pessoas pertencentes a uma classe mais privilegiada.

As representações teatrais, inventariadas por Sousa (1960, p. 106-107), realizadas no século XVII, são, a saber, um drama que tematizava a vida de São Francisco Xavier, no ano de 1620, representado no Colégio dos Jesuítas, na Bahia; três comédias, a primeira, de 1641, representada, em português, no Palácio do Governador, em regozijo pela aclamação de D. João IV; a segunda, de 1641, em francês, no Recife, também em aclamação a D. João IV; a terceira, de 1677, no Maranhão, representada no Convento de Nossa Senhora das Mercês; dois diálogos, um representado em 1626, no Maranhão, na inauguração da Igreja de Nossa Senhora da Luz, e o outro, representado em 1688, representado no Colégio dos Jesuítas, na Bahia. Conhece-se, ainda, um auto, de 1668, representado no Colégio dos Jesuítas, no Maranhão. Por fim, em 1678, representações teatrais foram realizadas no Rio de Janeiro, por ocasião dos festejos comemorativos à instalação da província franciscana da Imaculada Conceição, separada da Bahia, com sede no Convento de Santo Antônio.

Note-se que, no século XVII, as representações teatrais são poucas e de pequena qualidade artística. Além, logicamente, da escassa documentação do período, o que dificulta montar um painel mais efetivo da arte dramática e das condições de produção e circulação das peças. O Brasil se constitui de um enorme território, o que torna um grande desafio se deslocar de um lugar a outro, naqueles tempos.

No decorrer do século XVIII, o teatro começa o seu processo de *nascimento*:

De início, mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil. Depois, caminhando para o sul, rumo ao Rio de Janeiro, seguindo o fluxo político e econômico. As duas cidades eram importantes portos de mar. Em direção ao interior, a atividade dramática só se deslocava naquelas capitanias, Minas Gerais, Mato Grosso, onde a descoberta do ouro ou de pedras preciosas gerara riquezas e improvisava núcleos urbanos da noite para o dia. A igreja continua a desempenhar papel relevante, significando sempre uma pequena ilha de saber (ou de alfabetização), perdida num mar de ignorância. Uma religiosidade difusa e mal compreendida infiltrava-se de resto em todas as iniciativas da Colônia (...) (FARIA, 2012, p. 41).

²⁰⁵ Bárbara Heliodora (2013, p. 372) explica que “(...) não é estranho que o baiano tenha escrito em castelhano, pois nasceu ainda sob o domínio da Espanha. Além do mais, foi graças a essa união fortuita que entradas e bandeiras puderam penetrar e desbravar as terras que deram a forma quase definitiva do Brasil, ignorando a barreira virtual do meridiano que, segundo o Tratado de Tordesilhas, separava o mundo em duas partes, uma para a Espanha e outra para Portugal”.

Existem duas fontes de informações importantes que retratam esse século XVIII, sobretudo sua primeira metade, nos seus contextos histórico e cotidiano. A primeira delas é a literatura dos viajantes estrangeiros; e a outra, é a história das vilas:

(...) Os viajantes estrangeiros (...) deixaram testemunho de espetáculos de má qualidade, interpretados em sua maioria por *crioulos e mulatos* de origem humilde e nenhum preparo, sempre apresentando, muito mal, textos europeus. O tom destes viajantes é sempre de desprezo, mas registram a realização de folguedos populares, a par das tristes imitações do teatro europeu. Essa mescla de obras tão díspares corresponde a um nível inicial de atividades culturais que depois iria separar completamente os dois valores, rebaixando o folguedo para a categoria de diversão das camadas populares e restringindo para as *cortes* locais as imitações de teatro europeu. Considerando que o ensino universitário continuava proibido no Brasil, os brasileiros com condições para isso iam estudar em Coimbra, o que os tornava, via de regra, cabeças portuguesas vivendo na colônia. A outra fonte é a história das vilas, cuja população crescia e pedia divertimentos e lazer para os que se lembravam ou tinham informações de atividades culturais da matriz, e existe farta documentação sobre os cantos e danças dos folguedos populares, dos quais o Brasil é particularmente rico. Há registro de incontáveis montagens de autores, principalmente franceses, muitas vezes por companhias portuguesas que começavam a visitar a colônia, sendo que vários atores optaram por permanecer no Brasil. Sem dúvida esses não seriam os melhores mas, sim, aqueles que viam as plateias deste lado do Atlântico como mais fáceis de satisfazer. São documentadas montagens de vários autores espanhóis, além de Molière ser montado em Cuiabá na década de 1770. O único autor clássico francês nomeado é Voltaire, cuja **Zaira** teve grande sucesso (HELIODORA, 2013, p. 372-373).

No início do século, o teatro ainda era representado em um tablado em praça pública, às vezes no Palácio do Governador, ou nas igrejas:

As igrejas e os conventos continuavam ainda sendo utilizados para os espetáculos teatrais, pois La Barbinnais assistiu, em 1716, no Convento do Desterro, da Bahia, a uma representação em que se exibiam, no coro baixo, as próprias recolhidas diante de uma assistência aristocrática. Pouco a pouco, porém, procurando reprimir os abusos que isso ocasionava, a Igreja tratou de suprimir as representações no interior dos templos. Em Pernambuco, o bispo D. José Fialho, na pastoral de 13 de março de 1726, proibia os espetáculos teatrais nas igrejas, e, noutra pastoral, de 1734, ia mais longe, com a proibição definitiva da exibição de comédias em quaisquer locais (SOUSA, 1960, p. 108).

Já na segunda metade do século XVIII, houve mudanças significativas no cenário do teatro brasileiro, com o surgimento da ideia de que o teatro era uma instituição educativa, com a construção das primeiras casas de espetáculos, com apresentações dramáticas regulares, e não mais esporádicas, e com elencos estáveis e certo grau de profissionalização:

O alvará de 17 de julho de 1771 aconselhava “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grandes esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários”. (...) Não é de estranhar que se erguessem, no país, casas de espetáculo, com o bafejo oficial. Chamaram-se, ao gosto da época, *Casa da Ópera* ou *Casa da Comédia*, os primeiros edifícios ou salões que aqui se construíram, destinados exclusivamente às representações dramáticas (SOUSA, 1960, p. 109).

São também do século XVIII, depois da construção de *casas de ópera*, as primeiras tentativas em se criar companhias e estabelecer elencos fixos:

O elenco mais antigo, de que temos notícias, é o que foi criado, no Rio de Janeiro, sem despesa para o erário régio, pelo vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790). Era dirigido pelo tenente-coronel de Milícias, Antônio Nascentes Pinto, escrivão do Sêlo da Alfandega e tradutor de várias peças. Constituíam-se de cantores, dançarinos e cômicos, dentre os quais a tradição conservou os nomes de Lobato, Manuel Rodrigues, Ladislau Benevenuto, Joaquina da Lapa (ou Joaquina Maria da Conceição), mais conhecida por Lapinha, Francisca de Paula, Luísa, Rosinha, Maria Jacinta (ou Maria Joaquina), apelidada Marucas, e José Inácio da Costa, o Capacho (SOUSA, 1960, p. 113).

Em 1797, o empresário da Casa de Ópera de Porto Alegre contratou, por um ano, uma atriz cômica chamada Maria Benedita de Queirós Montenegro que, entre suas obrigações, tinha a de realizar “duas óperas novas e dois *entremezes*” (SOUSA, 1960, p. 114).

Os intercâmbios entre companhias começaram a ocorrer naquele período, pois o Brasil recebeu a visita, no Rio de Janeiro, da companhia do famoso ator português Antônio José de Paula que, após um período no Brasil, retornou a Portugal, em 1794 e, conforme Sousa (1960, p. 114), “diz-se que com algum dinheiro no bolso”. Não se sabe quanto tempo permaneceu essa companhia, mas sua estada comprova que havia público para a arte teatral no Brasil e que ela já era lucrativa.

Os artistas negros eram comuns nas companhias e nos espetáculos. Sousa (1960, p. 115) cita várias referências de viajantes do século XVIII, que faziam esse registro como em 1790, em Cuiabá, nos festejos do aniversário do ouvidor Diego de Toledo Lara Ordonhes. Entre as peças representadas, estava a comédia **Tamerlão na Pérsia**, sendo levada à cena por crioulos.

No início do século seguinte, não é diferente. Tem-se mais relatos, como o de Karl Friedrich Philipp von Martius, que visitou o Teatro S. João, na Bahia, em 1818, e que descreve que os atores eram quase todos de cor, excetuando-se as personagens *estrangeiras*, que eram representadas por brancos. O mesmo viajante afirma que assistiu, em São Paulo, a “uma opereta²⁰⁶ francesa **Le deserteur (O desertor)** encenada por gente de cor” (SOUSA, 1960, p. 115).

Outro relato interessante é de Auguste de Saint-Hilaire que, em 1819, assistiu, em São Paulo, a um espetáculo teatral, comentando que os atores eram “operários, a maior parte mulatos; as atrizes, mulheres públicas”. Em outro relato, de uma visita ao teatro de Vila Rica

²⁰⁶ É um tipo de ópera leve e cujo argumento gira em torno de aventuras românticas frívolas, episódios cômicos e fantásticos, além de algum comentário de sabor satírico-político. Na França, foi chamada de ópera-bufa, surgindo em meados do século XIX, com Jacques Offenbach (1819-1880), com sua música espirituosa, que refletia a vida parisiense do período. No século XX, perdeu espaço para a comédia musical, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos.

(atual Ouro Preto), no primeiro quarto do século XIX, novamente o viajante relata que “os atores tem o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é mulato” (SOUSA, 1960, p. 116).

Depois da renúncia de D. Pedro, nasceu um espírito nacionalista que fez com que os estrangeiros fossem deixados de lado, em prol do nacional. Com isso, os atores, dançarinos e cantores estrangeiros tiveram seus contratos extintos e foram substituídos por brasileiros, em geral, mulatos.

Neste sentido, observa-se que havia certo preconceito contra os atores em geral, que se acentuava quando eram negros. O alvará de 17 de julho de 1771, já mencionado, além de recomendar o estabelecimento de teatros públicos, e pretendia acabar com o preconceito contra atores, ao declarar que “ser ator não se constituía em nenhuma infâmia” (SOUSA, 1960, p. 117).

O repertório dramático do século XVIII repercute a influência do teatro espanhol em solo português, em especial, os nomes de Calderón e Moreto. Ainda ressoa a presença ou o diálogo com a dramaturgia francesa e italiana, com Molière, Voltaire, Maffei, Goldoni e Metastásio.

Faz-se necessário abordar alguns nomes importantes e suas contribuições para a história do teatro no século XVIII. Luís Alves (Álvares) Pinto (1745-1815), poeta e músico pernambucano, escreveu uma comédia em versos, em três atos, intitulada **Amor mal correspondido**, representada em 1780, na Casa de Ópera de Recife. Essa peça divide a crítica: parte dela considera-a como “a primeira peça de autor brasileiro, levada à cena em teatro público no Brasil”; outra parte atribui esse título a Antônio José da Silva (1705-1739), “O Judeu”. Antônio José nasceu no Brasil colônia, mas escreveu o conjunto de sua obra em Portugal, entre 1725 e 1739, sendo representado, no Brasil, antes de Luís Alves Pinto, mas sua obra, em princípio, não retrata o Brasil e, sim, Portugal. Sousa (1960, p. 125) afirma que, “por muitos motivos, o mais brasileiro é o pernambucano”. “O Judeu” escreveu sátiras em que criticava a sociedade portuguesa, usando de forma recorrente temas ligados à mitologia. Construiu peças em constante diálogo com autores da antiguidade greco-romana:

A invenção do genial poeta foi juntar à comédia de tipo espanhol algo da ópera italiana, entremeando de músicas nacionais e italianas, ou árias, os diálogos de suas peças. Assim contrapôs à estrangeira a ópera popular e nacional, menos culta ou científica, mas muito mais profunda porque se prendia às raízes da alma e da tradição popular. É necessário ainda salientar que, a despeito das influências italiana, espanhola e francesa, a obra de Antônio José possui cunho essencialmente popular, traduzido no chiste desbragado, insultuoso e baixo, como lembra Teófilo Braga, e daí a sua popularidade (SOUSA, 1960, p. 128).

Como dito, a inclusão do nome de Antônio José, na história do teatro brasileiro, não é pacífica. No entanto, isso não desmerece o trabalho do dramaturgo com os versos cantados na conclusão das cenas, em uma clara demonstração da influência da música no teatro e do uso do teatro de bonecos.

Outro ponto alto das peças de Antônio José, que interessa particularmente a essa pesquisa, é que

as suas peças, de assunto mitológico (salvo duas), de estrutura episódica, lançando mão de efeitos especiais (*tramoias*, no jargão no teatral) e de constantes mutações de cenário, foram imaginadas, segundo um estilo barroco em vias de desaparecer, para se apresentarem em um teatro de bonecos, onde tudo isso se realizava através de fios, sem dificuldade. Exigiam, para ser interpretadas por atores em carne e osso, como se pretende haja acontecido no Brasil, um aparelhamento cênico, um domínio artesanal do palco, que o teatro colonial não parecia possuir (FARIA, 2012, p. 50).

Constituíam-se em novidade, no final do século XVIII, as óperas de Pietro Metastásio (1698-1782), cujos libretos eram muito famosos e imitados, talvez por ser ainda comum a imitação dos modelos artísticos europeus. Faria (2012, p. 44) explica que “a palavra *ópera*, por sua vez, não deve despertar excessivas reminiscências europeias. No contexto nacional (...), aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que contivesse números de canto, executados de conformidade com os recursos musicais de cada cidade”.

Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) foi tradutor e imitador de Metastásio, restando apenas o “drama para recitar em música”, **O parnaso obsequioso**, representado em Vila Rica, em 05 de dezembro de 1768, escrito para saudar o Governador da capitania de Minas Gerais, D. José de Meneses, conde de Valadares. Escreveu poemas dramáticos que foram representados em todo o Brasil, e traduziu alguns dramas de Metastásio, infelizmente, todos desaparecidos. Deles somente se tem notícia pelos “apontamentos autobiográficos”, escritos pelo próprio autor, enviados à Academia Brasílica dos Renascidos da Bahia, em 1759.

O escritor da peça intitulada **Eneias no Lácio**, Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1793), desaparecida sem vestígios, o que não permite supor seu conteúdo e forma, traduziu, ainda, a tragédia **Mérove**, de Maffei. Ambas as peças foram ofertadas em homenagem ao Marquês do Lavradio.

Sousa (1960, p. 128-133) apresenta uma relação de peças representadas no século XVIII, inventariando as seguintes apresentações teatrais: **Comédias** representadas no Recife, em 1711, em comemoração à posse do novo governador Félix José Machado de Mendonça; **comédias** representadas em Olinda, em 1711, por ocasião das Festas da Nossa Senhora do Ó; as peças **El Conde de Lucanor** e **Effectos de odio y amor**, ambas de Calderón, representadas na Bahia, em 1717; **Tragicomédia**, escrita pelo padre jesuíta Julião Xavier,

para o dia de Nossa Senhora da Assunção, em 1723; **Fineza contra fineza, La fiera, el rayo y la piedra** e **El monstruo de los jardines**, todas peças de Calderón, e **La fuerza del natural** e **El desdem con el desdem**, ambas de Moreto, representadas na Bahia, em 1729, durante as festas do duplo casamento de D. Fernando, príncipe das Astúrias, com a Infanta D. Maria Bárbara, de Bragança, e D. José, príncipe do Brasil, com a infanta de Espanha, D. Maria Ana Vitória; comédias representadas em Cuiabá, nas festas de transladação da imagem do Senhor Bom Jesus, em 1729; **Concórdia**, em 1731, peça representada no Maranhão, para celebrar as novas relações amistosas com o Governador Alexandre de Sousa Freire; **El secreto a voces, El príncipe prodigioso** e **El amo criado** (a primeira peça é de Calderón; a segunda pertence ao repertório espanhol e é de autor desconhecido; a terceira é de Rojas Zorilla), comédias representadas em 1733, nas festas de traslado do Sacramento, em Vila Rica; comédias, representadas em 1737, em Paraíba do Sul, nos festejos comemorativos do nascimento de uma infanta, filha de D. José; **Hercules Gallicus, Religionis Vindex**, representada em 1739, no Colégio do Pará; **La fiança satisfexa, No hay reyno como de Dios** e **Actor e Aquilles**, supostamente representadas no Recife, em 1745; **Comédia** representada em Mariana, em 1748, na festa do primeiro bispo daquela diocese, D. Frei Manuel da Cruz; **Comédia** de Metastásio, representada no Rio de Janeiro, em 1750; **La sciencia de reynar, Cueba y Castillo de amor** e **La piedra philosophal**, peças representadas em Pernambuco, em 1752, durante a aclamação de D. José I; **Encantos de Medéia, Porfiar amando, Anfitrião, Chiquito** e **Pelo amor de Deus**, peças representadas no palácio de D. João Fernandes de Oliveira, em Diamantina, entre os anos de 1753 e 1771; **Alexandre na Índia, Artaxerxes e Dido abandonada**, óperas representadas na Bahia, em 1760, em comemoração ao casamento do Infante D. Pedro; **O Parnaso obsequioso**, drama de Cláudio Manuel da Costa, representado em Vila Rica, em 1768, em comemoração ao aniversário do Conde de Valadares; **Cinco comédias e duas óperas** representadas em Cuiabá, em 1769, nas festas de recepção ao Governador Luís Pinto de Sousa Coutinho; **Mais vale amor q'um reyno** e **Vencer traições com enganos** e **Disfarçar no querer**, comédias representadas em 1770, em São Paulo, na festa de traslado da imagem de Santana; **Óperas e comédias** representadas em Cuiabá, nas festas de recepção ao Governador Luís de Albuquerque Melo Pereira Cáceres, em 1772; representações teatrais, em 1778, no Rio de Janeiro, em comemoração à instalação da Província Franciscana da Imaculada Conceição; **Amor mal correspondido**, representada em Recife, na Casa de Ópera, em 1780; **Ésio em Roma**, drama de Metastásio, representado em Recife, em 1788, no aniversário do Governador D. Tomás José de Melo; drama **A gratidão**, representado em Lisboa, em 1790, mas oferecido ao Governador de Pernambuco, Paraíba e

demais capitânias anexas; **Aódia**, drama recitado no Teatro do Pará, em homenagem à Infanta D. Maria Theresa; relação de peças apresentadas em Cuiabá, em 1790, documentadas em notas trazidas pelo Ouvidor Diego de Toledo Lara Ordonhes, além de outras comédias e *entremeses*. As relacionadas são: **Aspásia na Síria** (comédia), **Eurene perseguida e triunfante** (tragédia), **Saloio cidadão** (*entremez*), **Zenóbia no Oriente** (comédia), **Inês de Castro** (tragédia), **Amor e obrigação** (comédia), **Conde Alarcos** (comédia), **Tamerlão na Pérsia** (comédia), **Zaíra** (tragédia de Voltaire), **Ésio em Roma** (drama de Metastásio), **Focas** (tragédia).

Percebe-se o teatro ainda muito ligado às festividades religiosas e às comemorações ou festividades cívicas. Há uma quantidade de obras em espanhol, neste período, em especial dos dramaturgos que formam o **Ciclo Calderón de la Barca**, posterior ao **Ciclo Lope de Vega**. Do primeiro ciclo, são os dramaturgos espanhóis Zorilla, Moreto e Calderón, o que reforça que o castelhano ainda era uma língua comum no Brasil de então, pelo menos nas obras teatrais. Surgem, ainda, outras manifestações por influência da ópera italiana, e de seu maior mestre, Pietro Metastásio, que chega ao Brasil via Portugal:

Ao contrário das peças espanholas, importadas a princípio, ao que parece, na língua original, as óperas italianas passavam sempre por Lisboa, de onde já vinham traduzidas ou adaptadas, às vezes com títulos modificados e quase sempre sem menção do autor, através de edições chamadas de *cordel* por serem vendidas nas ruas ou ficarem expostas nas lojas, presas por barbantes. Em literatura, o vocábulo tomou logo um sentido popularesco e pejorativo. Mas em teatro, muitos autores, entre os mais ilustres, Molière, Voltaire, Goldoni (os três encenados ocasionalmente no Brasil), encontravam, em tais folhetos, graficamente pobres e de duvidosa idoneidade editorial, um veículo rápido e barato de difusão em língua portuguesa (FARIA, 2012, p. 44).

Cabe aqui frisar a presença do teatro de bonecos, durante o século XVIII, de que se tem relatos de espetáculos no Rio e em Barbacena:

Que existiram, no Rio, espetáculos de títeres, não há dúvida. J. F. de Almeida Prado²⁰⁷ refere que havia, nesta cidade, em princípios do século XVIII, um teatrinho de bonecos, e informa: “Um oficial francês, pertencente à esquadra mandada à Índia por Luís XV, julgava-o provido de bons violinos, com os quais se acompanhavam *entremeses* de caráter edificante, em que sacerdotes pagãos eram convertidos por Santa Catarina à fé cristã. Os homens sentavam na plateia, reservados os camarotes às damas cariocas, semiocultas por cortinas, que pelo fato de não haver mistura de sexos nessas divisões, figuravam como empecilho, ou pelo menos, estorvo a namoros” (SOUSA, 1960, p. 134).

Ao que tudo indica, foi comum o teatro de títeres, no Rio de Janeiro, e sabe-se do fato pelo relato de um historiador, Luís Edmundo:

²⁰⁷ Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/colaboradores/202/Joao-Fernando-de-Almeida-Prado>>.

O historiador patricio, Luís Edmundo, compulsou, em Lisboa, documentação, pela qual, diz ele, “chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar de *títeres de porta*, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbulo espontâneo dos espectadores de passagem; o dos *títeres de capote*, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos *títeres de sala*, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédias”. O mesmo historiador continua explicando: o primeiro tipo de espetáculo era levado a efeito numa porta escancarada, que uma colcha, colocada longitudinalmente, dividia em duas porções distintas; na parte superior forma-se a boca da cena, onde aparecia o boneco animado pelas mãos de um homem escondido (a cabeça era movida pelo indicador; o polegar e o mínimo moviam os braços do boneco). Os *títeres de capote* eram ambulantes. A boca de cena “é feita pelo próprio empresário com o planejamento amplo do seu capote, traçado de ombro a ombro, em linha horizontal, de tal sorte formando o campo necessário à movimentação do boneco”. (...) E, é ainda Luís Edmundo quem nos conta, havia uma casa na Rua do Cano (atual Sete de Setembro), onde se realizavam espetáculos do terceiro tipo; neste caso, há certo aperfeiçoamento: palco, cenários de papel etc (SOUSA, 1960, p. 134 - 135).

Também há o relato de um viajante, já citado anteriormente, Saint-Hilaire, em viagem pelo Brasil. O viajante faz uma descrição menos apreciativa e mais ácida do que o de Luís Edmundo sobre o teatro de bonecos, talvez por vincular este tipo de espetáculo à malandragem dos atores em usar de artimanhas para arrancar dinheiro, especialmente dos estrangeiros:

Saint-Hilaire (...), no século XIX, fala de um espetáculo de bonecos em Barbacena, (...): “No dia em que chegamos a Barbacena falaram-nos de um desses espetáculos ridículos denominados *presépio*, em que se fazem representar, por títeres, cenas tiradas da **Sagrada Escritura**. Resolvemos a princípio ir ver o *presépio*; mas renunciamos ao projeto quando soubemos por um officioso que era a nós que queriam fazer o custo do espetáculo. Em Barbacena, e provavelmente alhures, ninguém paga nada à porta do *presépio*; mas os atores proclamam honrosamente o nome dos que querem que custeiem a função, e, ao mesmo tempo, apresentam-lhes um prato em que depositam seu dinheiro. Frequentemente se nomeia um comparsa antes do estrangeiro escolhido para a vítima; aquele coloca generosamente no prato uma soma que se lhe restitui depois, e o acanhamento impede a pessoa que não está no segredo de dar menos que os que a precederam. Estavam tão resolvidos a proceder conosco dessa maneira, que o espetáculo deixou de se realizar quando se soube que nós não pretendíamos assistir a ele (...)” (SOUSA, 1960, 135).

Faria cita um festival de teatro em Mato Grosso, que possui referências documentadas e que dá luz à passagem do repertório europeu para o Brasil:

Os gêneros abordados iam da comédia seiscentista espanhola (**O conde de Alarcos**, de Mira de Amescua; **Amor e obrigação**, de Antônio Solís) à opera setecentista italiana (**Ézio em Roma**, **Zenóbia no Oriente**, de Metastásio), da comédia (**Sganarello**, baseada em Molière) à tragédia clássica francesa (**Zaira**, de Voltaire). Ainda que várias dessas atribuições de autoria sejam passíveis de dúvida, resultando de deduções atuais, impressiona a variedade de fontes, estendendo-se por dois séculos e três países. Mas a surpresa desvanece assim que se verifica, como fez um estudioso moderno, que as peças representadas em Cuiabá, sem exceção, possuíam um denominador comum, bem próximo do Brasil, via Portugal: “todas elas são *teatro de cordel*”, constatou Carlos Francisco de Moura. Mais ainda: todas haviam sido publicadas ou republicadas recentemente em Lisboa (FARIA, 2012, p. 44-45).

O estudioso afirma que esses textos faziam parte do repertório português. Por isso, deve-se adotar esse ponto de vista sobre elas. Ele continua sua reflexão, ao explicar que:

A expressão *teatro de cordel*, pouco significando do ponto de vista literário, como se tem notado, porque comportava de tudo, nem por isso deixava de corresponder a uma determinada realidade dramática. Essa identidade de palco, constituída por usos e costumes teatrais, alterava não pouco as características nacionais e estilísticas dos textos, tendendo a uniformizá-los. Um exemplo curioso desse fenômeno de contaminação literária acha-se no próprio repertório cuiabano. Pelo gênero e pelo título, dir-se-ia, nada de mais lusitano que o *entremez O Saloio cidadão*. Mas trata-se, efetivamente, de uma adaptação livre de **Le bourgeois gentilhomme**, de Molière, devida provavelmente à pena incansável de Nicolau Luís, homem de teatro em atividade nos palcos lisboetas, na segunda metade do século XVIII. A ele são creditadas perto de cinquenta de tais transcrições anônimas, ente as quais umas cinco ou seis das encenadas em Cuiabá, inclusive a tragédia **Inês de Castro** (...) (FARIA, 2012, p. 45).

O pesquisador ainda aborda as confusões conceituais quanto ao gênero ou forma das peças teatrais:

No Brasil, no distante Mato Grosso, as confusões conceituais e cênicas aumentavam. **Zaira**, passa de tragédia a ópera, enriquecendo-se com árias e duetos, e **Zenóbia no Oriente**, presumivelmente a obra de Metastásio intitulada **Zenobia ou Zenobia in Palmira**, recebe o rótulo de *comédia ou tragédia*, aparente contradição em termos, que só se desfaz se admitirmos que *comédia* está empregada na acepção espanhola e *tragédia*, na francesa. Nenhuma das duas, no entanto, convindo a uma ópera italiana (FARIA, 2012, p. 45).

O mesmo autor comenta ainda sobre essa confusão de gêneros:

(...) Fica a impressão de uma amálgama pobre de três dramaturgias ricas: a espanhola, a francesa e a italiana. Algo mal definido, que nunca é exatamente comédia (a designação mais frequente), ou tragédia, ou ópera, extraído de cada gênero alguns traços, que se fundem ao sabor das circunstâncias locais, mais como veleidade artística do que como realização efetiva. Se qualquer coisa de nacional possuíam tais espetáculos, seria apenas esta própria mistura, nascida de frustrações, de insuficiências, não de qualidades positivas (FARIA, 2012, p. 45-46).

Era comum, ao teatro da época, uma mistura de fala dramática, canto, dança, figurino luxuoso e de uma orquestra (que se posicionava ao lado do tablado). O estudioso registra a presença do *entremez*:

A Pérsia (**Tamerlão na Pérsia**), Assíria (**Aspásia na Síria**) e o Egito (**Sesostris no Egito**) surgiam em cena, ao menos nas intenções, como países remotos, lendários, habitados por heróis e heroínas de nomes convenientemente arrevesados. O outro lado da medalha necessário como complemento do espetáculo, sobretudo quando a peça principal não continha *graciosos*, era proporcionado pelo *entremez*. De fôlego curto, ligado à vida diária, deixando-se aporuguesar ou abrasileirar com facilidade, mesmo quando de nacionalidade diversa, essas pequenas farsas, por sua despreensão, não inibiam a criatividade de ninguém. Também em Cuiabá produziu-se um *composto aqui mesmo*, por um capitão dado às letras, *bastante gracioso*, ou seja, engraçado (FARIA, 2012, p. 46).

O teatro apresentava-se no Brasil sob várias perspectivas, de acordo com Faria:

O teatro apresentava-se no Brasil sob várias máscaras, às vezes tão diversas como as da comédia e da tragédia. Pelo seu lado mais pobre, mais terra a terra, contentava-se com espetáculos amadores improvisados, aproveitando-se de que, para subir a um estrado e dizer algumas frases decoradas, não era preciso nem mesmo aquele mínimo de exercício técnico imprescindível na pintura e na música. Esse hábito popular nos vinha através das naus portuguesas, seja nas quinhentistas, em que padres jesuítas encenavam vidas de santos e autos sacramentais, durante as calmarias, seja, duzentos anos mais tarde, nas embarcações setecentistas, com a maneira fortuita de preencher as horas vazias. Foi esse o caso na vinda ao Brasil de D. Luís de Albuquerque, nomeado em 1771 governador de Mato Grosso. Em seu **Diário de viagem**, ele assinala a montagem de dois *entremeses*: **As preciosas redicolas** [sic] e **O velho namorado**. A este nível de diversão, para os que falam como para os que ouvem, o teatro floresceu no Brasil em proporções em que podemos conjecturar mas não recensear (...) (FARIA, 2012, p. 52).

Para concluir, o século XVIII, embora com algumas tentativas de se firmar como uma arte nacional, ainda copia modelos estrangeiros, em especial, o espanhol, o francês e o italiano. De Portugal chegam inúmeras adaptações de peças europeias para o cordel, pois não se deve esquecer que o século XVIII lusitano é conhecido como *o século do cordel*. Há um aumento considerável de representações no Brasil, se comparado aos séculos XVI e XVII, mas ainda são muito elementares, se confrontadas com o teatro europeu. Cumpre ainda frisar que o teatro, neste período, reflete o momento histórico-social de um país em busca de firmar sua nacionalidade e suas cores locais, em uma arte dramática que fosse realizada por e para brasileiros.

2.5 O TEATRO NO SÉCULO XIX: CENÁRIOS POLÍTICOS VARIADOS E DIVERSIDADE DE GÊNEROS

No século XIX, os fatos políticos trouxeram mudanças. Em especial, o ano de 1808²⁰⁸ foi marcante, devido à ocorrência de transformações pelas quais passou o Brasil, ao transitar de colônia a Reino Unido²⁰⁹, com a chegada da Família Real em solo brasileiro. Esse fato trouxe um grande desenvolvimento local e a necessidade de se criarem condições para que localmente se ampliassem a indústria, os portos, a educação e a cultura.

Esse cenário abre espaço para certa *independência* de Portugal e que a colônia começasse a construir sua identidade. Isso, logicamente, iria se refletir na cultura como um todo, sobretudo, no teatro, pois criava condições para que, enfim, nascesse o teatro brasileiro. Em 1810, o príncipe regente, o futuro D. João VI, decretou que fosse construído um teatro, já que não se admitia, naquela época, uma casa real sem um teatro. Cerca de três anos mais

²⁰⁸ No ano de 1808, a Corte portuguesa, juntamente com cerca de 10 mil pessoas, entre elas a Família Real, a nobreza, alguns funcionários públicos e empregados domésticos, embarcou para o Brasil, sob ameaça da invasão francesa ao território português.

²⁰⁹ O Brasil deixou de ser colônia e passou a fazer parte do Reino Unido, que o agrupava a Portugal e Algarve.

tarde, o Teatro S. João²¹⁰ fica pronto, o primeiro construído no Brasil. Esse teatro sofreu um incêndio em 1824, sendo reconstruído. Em sua inauguração, importou-se a companhia portuguesa de Mariana Torres, a mais famosa atriz *trágica* de Portugal. Em suas várias fases “materiais e com nomenclatura diversa”, o edifício teatral teve períodos de ascensão e de decadência, tendo os mais variados gêneros encenados durante sua existência, desde tragédias, dramas e comédias, a óperas, melodramas, entremezes, farsas, *vaudevilles*, operetas, revistas e burletas. O teatro era usado também para comemorar festivamente acontecimentos da corte, como aniversários e casamentos, além de acontecimentos públicos, como a coroação de D. João VI e a proclamação da Independência, ocorrida em 07 de setembro de 1822.

A década da Independência trouxe uma intensa crise política que se refletiu na sociedade, como um todo, e também no teatro. Mesmo assim, houve certa movimentação, graças a companhias vindas de Portugal para o Brasil. A primeira dramática a chegar é a de Mariana Torres, em 1812 ou 1813. Retorna novamente, em 1819, e permanece até 1822. Um grupo ou companhia teatral que vem completa ao Brasil é a de Ludovina Soares da Costa, chegando ao Rio por volta de 1829. Em 1833, João Caetano estreou a primeira companhia profissional moderna, composta exclusivamente por atores brasileiros.

A peça **O Príncipe amante da liberdade ou a Independência da Escócia**²¹¹ foi fruto dessa época, importante em dois momentos cruciais da história brasileira. Em 1822, foi representada no Teatro São João, em comemoração ao aniversário de D. Pedro I e em celebração por sua aclamação como Imperador do Brasil.

A crítica afirmou, durante um longo tempo, não haver teatro até meados do século XX, isso, sempre tendo como ponto de partida uma comparação com o teatro existente em outros países europeus, sobretudo a França e a Inglaterra. Muitos desses relatos se baseavam em viajantes estrangeiros, já que a crítica das representações cênicas daquela época eram escassas ou quase nulas. No entanto, não se pode esquecer que o teatro reflete o momento histórico-social. Assim, seria praticamente impossível a existência de um *teatro brasileiro*, no modelo dos clássicos europeus, porque, simplesmente, não havia uma sociedade brasileira que pudesse ser refletida nesses moldes (HELIODORA, 2013, p. 376).

O espetáculo teatral típico, naquele período, constituía-se de três partes:

Uma noite de espetáculo típica, naquela altura, era constituída de três partes. Começava por um número *sério*, que podia ser tanto uma tragédia como um drama romântico ou um melodrama – os

²¹⁰ Faria (2012, p. 67) relaciona uma série de cinco edifícios teatrais que se sucederam sempre no *mesmo local* e com seus respectivos nomes, dados de acordo com as *circunstâncias históricas*, sendo quase todos destruídos pelo fogo.

²¹¹ Faria (2012, p. 57) transcreve relato de um jornal de 1822 sobre “como se festejava no teatro um importante evento cívico”.

três gêneros do repertório de João Caetano, a partir da segunda metade da década de 1830. Em seguida, para encerrar, vinham dois números mais leves: comédia, farsa ou bailado. Sendo tragédia, a peça seguia o padrão neoclássico, acentuando a contenção em termos de ação, de espaço e de tempo, além de ostentar notável virtuosismo formal. O drama, por sua vez, era de caráter histórico ou, então, simplesmente contava uma história sentimental. Nesse caso, as peças seguiam um estilo melodramático, que facilmente agradava o grande público. Isso acontecia na França, onde o melodrama tinha se desenvolvido, e em Portugal, que acatara a moda. No Brasil, o processo é semelhante, acrescido de uma particularidade: o melodrama toma o espaço dos gêneros tradicionais, como é o caso da tragédia, com velocidade muito maior do que naqueles países. Provavelmente são duas as razões implicadas: o nível de exigência da plateia responsável pela tendência para preferir diversões menos sofisticadas e a fórmula intrinsecamente otimista do melodrama, que encoraja heróis e heroínas a lutar por uma sorte melhor (FARIA, 2012, p. 76).

Corroborar esse formato de espetáculo o relato de Jacques Arago, que esboçou um quadro do teatro nacional, a partir do que viu, durante sua estadia no Rio. Ao se referir ao espetáculo **Zaíra**, de Voltaire, criticou o figurino e a interpretação dos atores, mas como todo o teatro aplaudiu, ele não quis destoar da maioria. Depois da tragédia, representaram-se ainda comédias e farsas. Faria (2012, p. 54) acrescenta que o “espetáculo comportava, além de **Zaíra**, três *entremèzes* (*intermèdes*, no original) e um balé completo, **Psyché**, a cargo, nos primeiros papeis, de bailarinos franceses”.

2.6 O PERÍODO ROMÂNTICO: O NASCIMENTO DA COMÉDIA

Neste trabalho opta-se pela divisão de séculos e não pelas especificidades ou características do período literário, já que o enfoque é buscar alguns autores ou peças que *abrem caminho* para a comédia e o *entremez*, no século XX. Por isso, o século XIX é tão importante para essa discussão, por ser um período de grande diversidade de gêneros, embora eles nem sempre correspondam ao tipo de peça nomeada. É no século XIX que começa a *brotar* o teatro nacional, que irá desabrochar já no século XX. Nos períodos anteriores ao século XIX, as peças são escritas por estrangeiros, imitam modelos estrangeiros e não tematizam o Brasil.

A partir disso, a intenção deste capítulo é mapear a dramaturgia cômica que, de alguma maneira, tenha contato ou que abra caminho para a presença do *entremez* no século XIX, já que traços estéticos, nascidos naquele período, serão fundamentais para a discussão do formato que adquire o *entremez* no século XX, sobretudo no teatro de cordel nordestino.

Faria (2012, p. 122) reforça o nascimento da comédia brasileira entrelaçada ao *entremez* e à *farsa*, ao dizer que, “fiel às próprias origens teatrais, enraizadas nas comemorações dionisíacas, a comédia brasileira nasceu sob o signo do *entremez* e da *farsa*, aqui abundantemente encenados nos anos de 1830”.

Múcio da Paixão, em **O teatro no Brasil** (1936), inventaria diversas peças que faziam parte do repertório de companhias dramáticas em meados de 1830 que, segundo ele, deveriam ser adaptações ou traduções de peças portuguesas e francesas. Diz:

Foi nesse período que nasceu a comédia nacional de costumes. Foi Araújo Porto-Alegre²¹² (1806-1879) quem esboçou os primeiros delineamentos de nossa comédia popular escrevendo **O sapateiro político, O tutor de Parati, O espião de Bonaparte, A estátua amazônica, O dinheiro é saúde, Os judas** (PAIXÃO, 1936, p. 158).

Paixão, ao longo de sua reflexão, todavia, frisa que é Martins Pena quem deve ser considerado o criador da comédia nacional. Conforme Faria (2012, p. 123), talvez ele tenha levado em consideração que apenas **A estátua amazônica** (escrita em 1848 e publicada em 1851) foi levada à cena, não sendo as demais peças encenadas, tampouco publicadas, já que se encontram desaparecidas.

Assim, na história do teatro brasileiro, dois dramaturgos dividem a glória de fundação. São eles Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882)²¹³ e Luís Carlos Martins Pena (1815-1848)²¹⁴. Todavia, Faria cita Hessel, em um estudo que aponta haver peças escritas e encenadas, com caráter nacional, ainda antes de Magalhães:

O livro de Lothar Hessel e Georges Raeders, **O teatro no Brasil sob D. Pedro II**, é rico em informações que podem surpreender o estudioso de teatro brasileiro acostumado a ver em Gonçalves de Magalhães o escritor dramático que inaugura o teatro romântico entre nós. Esses mesmos autores defendem a tese de que “o primeiro intento consciente de literatura dramática brasileira a que presidia um sentido nacionalista” deu-se na noite de 02 de dezembro de 1837, com a encenação da peça lírica em um ato, **Prólogo dramático**, de Araújo de Porto-Alegre (1806-1879). Essa pecinha, uma alegoria política trazia o Brasil para a cena, personalizado num jovem que precisava ser bem encaminhado para garantir seu futuro (...) (FARIA, 2012, p. 82).

Há outros autores e peças que podem ser elencados como prováveis exemplos que antecedem, em ordem cronológica, à obra de Magalhães. Faria prossegue em suas incursões pela história:

Hessel e Raeders informam que em Pernambuco, na década de 1830, houve certa atividade teatral, que resultou em peças provavelmente de autores brasileiros, como **A mulatinha pernambucana** e

²¹² Manuel de Araújo Porto Alegre nasceu em Rio Pardo, Rio Grande do Sul, em 1806, e falece em Lisboa, em 1879. Foi um artista multifacetado: escritor, pintor, cartunista. Apresentava um forte sentimento nacionalista e era conhecido por suas caricaturas e desenhos satíricos sobre o Brasil.

²¹³ Nascido no Brasil, já unido a Portugal e Algarve, foi um homem erudito. Formou-se em Medicina, já na nova Escola Médico-Cirúrgica da Corte, foi diplomada, fazendo constantes viagens para a Europa, no momento em que eclodia o Romantismo europeu e, após entrar em contato com as nuances estéticas desse período, trouxe-o para o Brasil.

²¹⁴ Nasceu no Brasil reino. Órfão de pai, foi encaminhado pelo tutor para a Escola de Comércio. Fez também a Academia de Belas-Artes. Era um homem culto e intelectualizado. Estudou história, literatura e teatro. Aprendeu vários idiomas, como inglês, francês, alemão e italiano. Foi funcionário público, serviu na corte, na Secretaria de Negócios Estrangeiros, e posteriormente, foi enviado a Londres, como adido.

Restauração de Pernambuco do jugo holandês. Em 1834, foi publicado em Porto Alegre, sem indicação de autoria, o *entremez* intitulado **O político e o liberal por especulação**. É de 1835 a peça **Thelaira ou Os espanhóis no Novo Mundo**, composta por um obscuro Antônio José de Araújo. A 02 de julho de 1837, representou-se, em Salvador, o drama **A restauração da Bahia ou A expulsão dos holandeses**, do português, naturalizado brasileiro, Manuel Antônio da Silva. Por fim, vale lembrar que Martins Pena escreveu cinco melodramas com argumentos históricos, todos em prosa, entre o ano de 1837, ou ainda antes, e o ano de 1841 (FARIA, 2012, p. 83).

De um modo geral, o ano de 1838 é apontado como o marco inicial do romantismo no teatro brasileiro. Faria (2012, p. 94) lembra que “foi em março desse ano que se deu a estreia da tragédia **Antônio José ou o Poeta da Inquisição**, de Gonçalves de Magalhães e, em outubro, a representação da primeira comédia de Martins Pena, **O juiz de paz na roça**, ambas levadas ao palco pela companhia de João Caetano”.

Gonçalves de Magalhães, também conhecido como Visconde do Araguaia, escreveu apenas duas peças, **Antonio Jose ou O Poeta e a Inquisição**²¹⁵ (1839) e **Olgiate** (1841)²¹⁶, levada à cena em 7 de setembro de 1839. Faria (2012, p. 77) diz que “sua opção foi oferecer peças híbridas, a meio caminho da tragédia neoclássica e do drama romântico, para um público preferentemente interessado nas peripécias melodramáticas”. O mesmo estudioso faz um longo estudo sobre o dramaturgo, dentro do período Romântico, asseverando que,

não obstante a crescente popularidade do drama e do melodrama no Brasil, a tragédia neoclássica continua um gênero de prestígio durante a primeira metade do século XIX. Não fosse assim, não teria entre seus cultores o escritor mais destacado do período, Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Tampouco contaria com a simpatia de João Caetano, ator de renome e empresário teatral de sucesso. A estreia de Magalhães como dramaturgo acontece em grande estilo, o que permite fazer uma avaliação do seu destaque. Dá-se no dia 13 de março de 1838, tendo por cenário o melhor teatro do Rio de Janeiro, o Constitucional Fluminense, e levada exatamente pela companhia dramática de João Caetano. Não bastasse isso, o famoso ator se incumbiu pessoalmente de representar o papel principal. A peça é uma tragédia em cinco atos, vazada em rigorosos versos decassílabos. Trata-se de **Antônio José ou O Poeta e a Inquisição** (FARIA, 2012, p. 79).

No prefácio da obra, Gonçalves de Magalhães, na edição de suas obras completas, de 1865, credita o sucesso da peça a dois fatores: ter escolhido assunto nacional e as novas técnicas dramáticas trazidas da Europa. Na verdade, a peça tem como personagem principal Antônio José, nascido e que viveu no Brasil até os nove anos de idade, passando-se todos os episódios trágicos em solo português. Faria (2012, p. 80) explica que isso pode ser devido ao “entendimento de que o tema brasileiro pode estar ligado à tradição de determinar a nacionalidade em função do local de nascimento do autor”.

²¹⁵ Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01087000#page/11/mode/1up>>.

²¹⁶ Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01088300#page/6/mode/1up>>.

O dramaturgo é pioneiro em inovações no espetáculo. **Antônio José ou O Poeta e a Inquisição** apresenta um cenário que se modifica ao longo da peça, adequando-se a mudanças de cenas e aos diferentes atos. Nos primeiros atos, são apenas salas que ambientam o espaço familiar mas, no último, retrata-se uma cela no cárcere do Santo Ofício e se sugere o momento da execução. Depois do sucesso estrondoso da primeira peça e do fracasso da segunda, Gonçalves de Magalhães encerrou sua carreira de dramaturgo. Mas se dedicou à tradução de obras dramáticas²¹⁷.

Em geral, liga-se o início do teatro brasileiro a Martins Pena, sobretudo porque sua dramaturgia reflete a vida social e cultural do Rio de Janeiro, nas décadas de 1830 e 1840. É o primeiro a falar do Brasil, do cotidiano, da mudança do rural para o urbano. O dramaturgo era fiel à cor local (escravos em cena) e ao gosto pelo pitoresco, porém, com um olhar carregado de ironia e crítica:

Se às vezes as comédias de Pena são avaliadas como ingênuas, negligentes com relação à linguagem e ideologicamente isentas (“a verdade aqui para não provocar indignação, carece de ser auxiliada provocando bom frouxo de riso”, diz ele nos **Folhetins**), por outro lado encontramos observações como a de Ruggero Jacobbi: “Qual o autor ou autores mais importantes da literatura dramática brasileira?” Tive que responder: ‘Gonçalves Dias e Martins Pena’” E a de Sílvio Romero: “Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época”. Não há como discordar. Aí estão, desdobrados em vários momentos, nossos vícios maiores: a política do favor como mola social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e a má assimilação da cultura europeia importada, que o inspirou a escrever irônicas paródias de ópera, como **O diletante**, ou os melodramas levados à cena por João Caetano. Acrescentem-se a esse rol o contrabando de escravos, os mecanismos da contravenção, a servidão por dívida, comportamentos sexuais e familiares etc. Esses e outros aspectos que percorriam a sociedade brasileira de alto a baixo, são exibidos no palco (FARIA, 2012, p. 124-125).

Neste capítulo, dá-se ênfase a Martins Pena, o grande comediógrafo do período romântico e suas comédias, sobretudo **O juiz de paz da roça**²¹⁸ (1838), **A família e a festa na roça** (1837) e **O namorador ou A noite de São João**²¹⁹ (1844), tecidas com recursos farsescos e construídas em diálogo com a *comédia* francesa e com o *entremez* (onde reina a *folia*). Todavia, ao contrário do *entremez* medieval, percebe-se, nas peças do dramaturgo, uma *defesa do progresso e da urbanização*²²⁰.

²¹⁷ Traduziu **Otelo**, não do original, mas de uma adaptação francesa.

²¹⁸ Essa peça é a primeira comédia do dramaturgo. Estreou a 04 de outubro de 1838, como parte do programa teatral da companhia dramática do Teatro de São Pedro de Alcântara, em espetáculo beneficente à atriz Estela Sezefreda, mulher de João Caetano, diretor do espetáculo.

Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000103.pdf>>.

²¹⁹ Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000281.pdf>>.

²²⁰ Reflexão baseada na discussão do Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt, na aula de pós-graduação do dia 08 de agosto de 2015, no curso de especialização em Literatura, na disciplina de Dramaturgia brasileira, na PUCRS.

Décio Almeida Prado (2008) lembra que Martins Pena

assimilou esses processos tradicionais, na medida em que se foi assenhorando da técnica e dos truques do ofício, mas sempre adicionando-lhes uma nota local, de referência viva ao Brasil, de crítica de costumes, na linha de certas comédias de Molière, de quem foi logo considerado discípulo. O seu teatro revela o pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assimilando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, com destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro (PRADO, 2008, p. 56-57).

Faria reitera o diálogo do dramaturgo com a tradição cômica francesa e sua opção por inserir elementos locais nas peças, ao dizer

Martins Pena, por sua vez, apesar das tentativas de voos altos - tropeço também de seus contemporâneos - acerta na forma miúda, vivíssima, a todo momento posta à prova no palco. Seus **Folhetins** valem também como um exemplo de sua formação, com minuciosa descrição da dramaturgia da época, através da encenação das óperas. Se lhe são familiares as convenções teatrais e a tradição francesa, vira-se também para a prata da casa: aproveita-se dos teatrinhos de feira, nos quais era comum, como no resto do mundo, populares se misturarem a intelectuais, além do circo de cavalinhos, a cujo encantamento se refere já em **O juiz de paz da roça**; Menciona ainda os teatros mecanizados que, infelizmente, só conhecemos pelos anúncios nos periódicos da corte e das províncias, tanto devia ser o seu sucesso. Ao alcance de Pena, estavam também as representações de rua, extremamente engenhosas, conforme as descreve Thomas Ewbank, com animais ensinados, fogos e figuras “de papel colorido sustentadas por delicadas armações”, executando piruetas no alto de mastros, bufões *irresistíveis* e até mesmo números da *commedia dell'arte*, como a menção que faz a *Punch*²²¹ e *Juddy*, uma das referências de **As desgraças de uma criança**. Não se pode também esquecer a proliferação, a partir da década de 1840, das caricaturas e dos desenhos cômicos, de saída inspirados na Lanterna Mágica, Periódico Plástico-Filosófico, de Araújo Porto-Alegre (FARIA, 2012, p. 128-129).

Nas peças **O juiz de paz da roça** e em **A família e a festa na roça**, o *entremez* está intercalado a uma estrutura de comédia clássica. Ambas apresentam uma dupla intriga, ficando o *entremez* mais *latente* apenas no final da peça. Na primeira obra, há duas intrigas, a familiar (em que o casal de namorados deseja se casar) e a social (a corrupção na polícia e na Justiça); na segunda, a primeira intriga é novamente familiar, concentra-se em torno do casamento, e a social gira em torno da folia do Espírito Santo e do casamento. Ambas terminam com *final feliz*, com folia, em que foliões cantam, dançam e aplaudem. Já a peça **O namorado ou A noite de S. João** é em si mesma um *entremez*, pois utiliza vários elementos farsescos, como a dança, a pancadaria e o engano:

(...) Em **O namorado ou A noite de S. João**, um de seus trabalhos mais bem urdidos e mais inovadores, Pena conjuga três fios. O primeiro é do enredo amoroso próprio da comédia de costumes, embora não se trate de uma comédia de amor (...) A segunda linha explorada é da farsa rústica portuguesa, representada pelos ilhéus submetidos à servidão por dívida. (...) Por fim, temos a linha da farsa propriamente dita, levada a cabo por um velho em suas investidas sexuais em relação à ilhoa, que tem mais dois interessados: o marido e Luís, sobrinho do velho, compondo todos uma ciranda cômica no melhor estilo. Como ponto de convergência desses três fios, há a

²²¹ *Punch* é o Polichinelo da *commedia dell'arte* (FARIA, 2012, p. 129).

fogueira de São João, metaforizada no *fogo do amor*, tendo ao mesmo tempo valor funcional e utilitário, pois à sua luz desmascara-se o velho amoroso (FARIA, 2012, p. 129).

Note-se que Martins Pena está intimamente vinculado à cultura popular, pela aproximação com o teatro de cordel, à dança folclórica (festa folclórica) e ao uso do *entremez* em suas peças. Assim, essas comédias citadas compõem-se de *entremezes*, dialogando com o *entremez português*, mas, sobretudo, com os espetáculos populares (folclóricos) de feira, de circos de cavalinhos e de números do teatro de rua.

Prado comenta que, em meados do século XIX, o *entremez* se tornou uma presença constante, frisando sua importância, ao relatar que era

um tipo de peça que retratava o Brasil, contudo, subiu ao palco com frequência, mesmo nos anos mais adversos à dramaturgia nacional: a comédia em um ato. É que as representações duravam horas, oferecendo ao público, além de um drama (ou melodrama) completo, uma ou duas pecinhas cômicas, se possível recheadas com números de canto e dança. A prática do *entremez*, como complemento de espetáculos, chegara ao Rio de Janeiro trazida pelos artistas portugueses que aportaram aqui em 1829, na companhia encabeçada por Ludovica Soares da Costa. Tratava-se de um espaço de tempo pequeno, não mais do que vinte ou trinta minutos. Mas foi o suficiente para que Martins Pena nele empreendesse uma bem sucedida carreira de comediógrafo, a primeira que em proporções tais conheceu o Brasil. O *entremez* de Portugal, gênero pouco estudado por ficar à margem do circuito literário, tinha uma presença sobretudo de palco, como expressão mais da graça pessoal e das improvisações do ator que das invenções do texto. Tudo começando e acabando em não mais do que meia hora, não havia lugar para digressões ou elaborações. A ação usava e abusava das convenções da farsa popular: quanto a personagens, tipos caricaturais, burlescos, não raro repetitivos; quanto a enredo, disfarces, quiproquós, pancadaria em cena (PRADO, 2008, p. 56).

Vilma Arêas, a respeito da presença do *entremez* nas peças de Martins Pena, diz:

Parece combinar o final clássico da comédia (a festa de encerramento) com o *musical* do *entremez*. De qualquer forma, os desequilíbrios que podemos apontar em **O juiz de paz da roça** também têm a tradição da comédia antiga e do teatro popular, o *entremez* incluído. Este, que é o que mais nos interessa, na medida em que possivelmente serviu de modelo a Martins Pena, mantém um esquema básico de enredo, com tipos de convenção (velho, galã, damas, graciosos) recheado de peças soltas, anedotas, desfile de personagens, conversas pontilhadas de graças, trocadilhos etc (ARÊAS, 1987, p.121).

As peças de Pena, como no teatro medieval, satirizam as ordens religiosas, a justiça do Império (leis civis e criminais), a polícia e a normas ou regras sociais. Um fato marcante e inédito da obra foi o fato de tematizar a nascente classe média brasileira, e não mais apenas a corte. Suas peças satirizaram cenários, personagens e costumes sociais da época.

Martins Pena escreveu ainda *melodramas*, aos quais denominou *dramas*²²², segundo Faria (2012, p. 86), confusão comum nos anos 1830 e 1840. Esses melodramas são bem

²²² É possível que Martins Pena desejasse que um de seus dramas contasse com o grande ator brasileiro João Caetano dos Santos (1808-1863), como parte do elenco. Porém, o ator não atuava em comédias e, claramente,

recebidos pela crítica, baseado no teatro romântico europeu, e é certo que o dramaturgo havia lido e conhecia profundamente o que se estava produzindo na Europa. Os dramas com esse enfoque são escritos entre 1838 e 1841, e são, a saber, **Fernando ou o cinto acusador**, **D. João Lira ou O repto**, **Itaminda ou O guerreiro Tupã**, **D. Leonor Teles e Vitiza ou o Nero de Espanha**, mas nenhuma teve maior importância. Depois desse fracasso, o dramaturgo deve ter se convencido de que a comédia era o seu melhor canal para expressar o olhar crítico sobre o Brasil.

A crítica considera importante, em especial, duas peças do comediógrafo, **Os dois ou o inglês maquinista**, em que aparece um novo aspecto da vida cotidiana brasileira: a supervalorização a tudo que é estrangeiro. E **Judas em sábado de aleluia**, peça considerada de maturidade do autor, que revela o dramaturgo, novamente, como leitor atento do teatro europeu. Nesta peça, dois elementos dialogam com dois dramaturgos europeus. Primeiro, as diferenças de temperamento e de visão de duas personagens femininas, que parecem retomar algumas comédias de Molière; e a carta de um admirador, que dialoga, no tom e estilo, com a carta que Hamlet envia a Ofélia. Ainda é digno de nota que, nessa peça, o dramaturgo dialoga com as comédias de Plauto, principalmente, no prólogo, e no desfecho, quando o protagonista se dirige ao público à maneira clássica. Mas a peça considerada pela crítica como obra-prima do autor é **O noviço** (1845)²²³, representada pela primeira vez em 10 de agosto de 1845, no Teatro São Pedro, e publicada em livro em 1853. Sem dúvida, a obra de Pena inaugura a *comédia de costumes*, usando o *entremez* em amálgama a outros gêneros teatrais daquele momento.

Outros nomes a serem lembrados neste período são Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852), José de Alencar (1829-1877), Antônio de Castro Alves (1847-1871), Joaquim da França Júnior (1838-1890), Artur Azevedo (1855-1908), mais lembrados, quase sempre, pela prosa ou pela poesia, do que por suas *incursões teatrais*.

Joaquim Manuel de Macedo alcançou enorme sucesso escrevendo comédias. Repetiu alguns temas já abordados por Martins Pena, como a corrupção e a ignorância de políticos, e fez sátira de costumes:

preferia atuar nas tragédias, em *suspeitas adaptações* de autores estrangeiros. João Caetano, além de ator, seria o que hoje chamaríamos de um *ativista cultural*, devido a sua seriedade no trabalho de atuar e de pensar a arte dramática na sua época. Em 1833, formou uma companhia somente de atores brasileiros, firmando sua posição contrária à dependência de atores estrangeiros nos palcos brasileiros. Publicou **Reflexões dramáticas** (1837) e **Lições dramáticas** (1862). João Caetano não pensava só em sua categoria profissional. Ele criou um importante prêmio de estímulo ao autor nacional.

²²³ Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000032.pdf>>.

Macedo se achava mais à vontade na comédia, que abarcava outros gêneros, fossem *inspirados no francês* (**O primo da Califórnia**), fossem as chamadas *óperas* (**O fantasma branco**), a *comédia burlesca* (**A torre em concurso**), a *comédia realista* (**Luxo e vaidade**, **Cincinato quebra-louça**) ou o *vaudeville* (**O macaco da vizinha**), no qual a semelhança de Martins Pena (**Os ciúmes de um pedestre**), descobria-se que a mulher podia enganar também o marido e não somente o pai (...) (FARIA, 2012, p. 131).

A peça mais famosa e agraciada pela crítica é **A torre em concurso** (1863). Entre as celebradas também estão **Luxo de vaidade** (1860) e **Remissão dos pecados** (1870). Deve-se levar em conta, ainda, seus dramas, mesmo sendo de pouca expressão e qualidade dramática (**O cego**, **Cobé**, **Lusbela**), pois marcam uma etapa do desenvolvimento da dramaturgia brasileira, já que ultrapassam o romantismo, ao descrever a vida brasileira daquele tempo, em um tipo de texto nomeado de *dramas de casaca* ou *dramas de tese*. O drama de tese ficou conhecido no Brasil como drama de casaca. Esse gênero de representação dramática objetivava discutir e pregar reformas sociais. Seu precursor foi Alexandre Dumas Filho²²⁴, com **Le fils naturel** (O filho natural), de 1858, dentre outras obras. Da França, esse gênero espalhou-se para outros países da Europa, sobretudo através de Henrik Johan Ibsen, com suas peças de tese como **Pilares da sociedade** (1877), **Casa de boneca** (1879) e **Fantasma** (1881). No Brasil, entre outros seus cultores, estão José de Alencar, com **O crédito** (1858), **O demônio familiar** (1858), **As asas de um anjo** (1860), **Mãe** (1862) e Pinheiro Guimarães, com **História de uma moça rica** (1861). Esses *dramas de casaca* “giravam em torno duma tensão dialética representada, alternadamente, pelo dinheiro, a honra, o casamento, as castas sociais, a mulher decaída, o escravo, o órfão, etc” (MOISÉS, 2004, p. 134).

Gonçalves Dias recebeu grande influência de Victor Hugo em seu teatro. São peças do dramaturgo **Patkull**, **Beatriz Cenci**, **Leonor de Mendonça** e **Boabdil**. A única considerada razoável, pela crítica, é **Leonor de Mendonça**, que se aproxima da qualidade de seus poemas. Sua importância está no desejo, expresso no prólogo da peça **Leonor de Mendonça**, de “querer pintar um drama determinado pelas circunstâncias daqui da terra”.

Álvares de Azevedo escreveu o singular **Macário**, segundo o próprio autor, sob influência de muitos autores do Século de Ouro espanhol e da Inglaterra elisabetana. Não chega a ser um texto de teatro, mas é facilmente adaptável para essa linguagem, e assim tem sido encenada sucessivamente, ainda hoje em dia. Esse texto ganha destaque no drama brasileiro por associar-se ao fantástico. Azevedo ainda escreveu uma pequena obra em versos, em um ato, chamada **Boêmios - Ato de uma comédia não escrita**. Faria (2012, p. 103)

²²⁴ Um dos autores dramáticos mais lidos do Segundo Império francês, Alexandre Dumas Filho nasceu em Paris, em 1824. Filho ilegítimo de Alexandre Dumas, foi reconhecido pelo pai somente aos sete anos de idade. Grande parte da temática de sua dramaturgia gira em torno das relações familiares e da figura feminina.

aponta para o desfecho da peça incomum para o século XIX: “Quando termina o relato, surge a figura de um velho calvo metido num camisolão. É o prólogo que vem à cena defender o poeta e sua obra, quebrando a cena ilusionista e instalando um inesperado procedimento de metateatro”.

Na obra de José de Alencar, encontram-se várias nuances de brasilidade. Suas primeiras obras são as mais importantes. São elas, **O demônio familiar** (sua peça mais famosa), **O crédito** (1857), **As asas de um anjo** (1858), **Mãe** e **O jesuíta** (representadas, respectivamente, de 1860 e 1875). É um dramaturgo importante, por representar, em suas peças, o centro do poder e da cultura do Brasil imperial. São duas peças ligadas ao cômico, uma comédia curta **O Rio de Janeiro - Verso e reverso**, que marca sua estreia, em 1857, e uma ópera cômica, em um ato, **A noite de São João**²²⁵, do mesmo ano.

Antônio de Castro Alves escreveu um drama histórico **Gonzaga ou A Revolução de Minas** (1875)²²⁶, sobre a Inconfidência Mineira e a abolição da escravidão, retomando a vertente romântica, pois o teatro dessa época já ganhava contornos realistas. Também escreveu o drama **D. Juan ou A prole dos Saturnos** (escrita entre 1868 e 1869) e um drama cômico **Uma página de escola realista**²²⁷, de 1871.

Joaquim de França Júnior cunhou cerca de quinze peças, sempre fiel à comédia de costumes. Suas obras possuem temáticas brasileiras, tanto na descrição dos relacionamentos sociais, como na crítica política. São peças do autor **Direito por linhas tortas**, **O tipo brasileiro ou Amor com amor se paga**, **As doutoras**, **Caiu o Ministério**²²⁸, **Três candidatos ou Como se fazia um Deputado**²²⁹. Essas duas últimas peças com crítica política e à corrupção, são as mais afamadas do dramaturgo.

Por fim, Artur Azevedo (1855-1908), um importante dramaturgo para a história do teatro nacional, viveu no final do século XIX e começo do XX. Escreveu peças em todos os gêneros e privilegiou o gosto do público da época. Angariou enorme sucesso com peças leves e divertidas, como as paródias das operetas francesas **La fille de Mme. Angot**, que o dramaturgo transformou em **A filha de Maria Angu**²³⁰, e a paródia de **La belle Hélène**, que recriou em **Abel, Helena**²³¹, dando um tom brasileiro à ação e às personagens. Escreveu ainda, comédias à maneira francesa, em forma e conteúdo, como **A joia**, e uma que retratava a

²²⁵ Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00180600#page/6/mode/1up>>.

²²⁶ Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00043500#page/7/mode/1up>>.

²²⁷ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_22_004.pdf>.

²²⁸ Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00415>>.

²²⁹ Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00634>>.

²³⁰ Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-00725.html>.

²³¹ Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-02983.html>.

vida carioca, intitulada **Revistas do Ano**, discutindo o que acontecia no cotidiano da capital. Contudo, suas obras mais importantes são as repletas de música, as chamadas *burletas*. As peças são **A capital federal** (1903)²³², que retrata com humor o assombro da família do interior diante dos *novos e modernos* hábitos da capital, e **O mambembe** (1904)²³³, em que retrata a dificuldade por que passa um grupo de teatro itinerante, ao sair da capital e incursionar pelos rincões do país.

No final do século, o teatro teve um leve declínio, em relação à época anterior, que havia sido, de certa forma, frutífera. Como o teatro sempre reflete a sociedade que o circunda, assim como em outros períodos, apresentou problemas de *formação de plateia*. Mudava-se a moda, mudavam-se os gêneros e o *gosto* do público.

Conforme indica Cafezeiro (1996, p. 342), esse período não tem movimentos estanques, tampouco é movido por uma única influência estética. Ao contrário, convivem pacificamente ou se fundem diversos movimentos estéticos, alguns se prolongando após 1922. Estavam em voga alguns gêneros, como a paródia, o esquete²³⁴, a *féerie*²³⁵ e a revista. Isso se deu em virtude da vinda ao Brasil da companhia francesa Bataclan que, no início dos anos 1920, chegou em turnê, com músicos e bailarinos, figurinos luxuosos e cenários espetaculares, com uma grande novidade em terras *tupiniquins*, o *nu artístico*, durante os espetáculos, deixando em êxtase a plateia carioca daquela época.

Dentre todos esses gêneros, destaca-se o teatro de revista, porque conforme ressalta Asensio (1971, p. 40), o entremez ziguezagueia entre a revista, a historieta, a fantasia e o quadro de costumes, apoiando-se e se fundindo em várias formas de divertimentos populares como o baile, a música e a mascarada.

A revista tem seu nascedouro na França, no século XVIII. Seu objetivo era fazer uma *revisão* ou *re-vista* de fatos sociais e cotidianos, por meio de um olhar cômico e crítico. Conforme Faria (2012, p. 224), “autores, atores e empresários empenharam-se para dar ao público brasileiro o que o europeu dispunha no mesmo período: um gênero teatral que passava em revista os principais acontecimentos sociais, culturais, artísticos, políticos e econômicos, do ano findo”. No Brasil, a revista se torna conhecida e consagrada, em 1884,

²³² Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000041.pdf>>.

²³³ Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000087.pdf>>.

²³⁴ De acordo com Patrice Pavis, “é uma cena curta, que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos ou insistindo nos momentos engraçados e subversivos” (PAVIS, 2005, p. 143).

²³⁵ “É uma peça que se baseia em efeitos de magia, maravilhoso e espetacular, e faz intervir personagens imaginárias dotadas de poderes sobrenaturais (fada, demônio, elemento natural, criatura mitológica etc)” (PAVIS, 2005, p. 164-165).

com **O mandarim**, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, ficando em destaque durante um longo período, de 1884 até 1963.

Várias companhias europeias dedicavam-se à revista. Contudo, trazê-las para temporadas ao Brasil era custoso e dispendioso, pois nem todos os artistas se animavam em vir, devido aos perigos da viagem e ao longo tempo de permanência. Diante desse fato, entrava em cena o papel desempenhado pelo empresário teatral e surgia a necessidade de arrendar casas de espetáculo para longas temporadas.

2.7 TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX: O GÊNERO CÔMICO NO TEATRO MODERNO BRASILEIRO ATÉ OS ANOS DE 1950

A primeira guerra mundial modificou esse cenário, deixando-o ainda mais complexo, pois interrompeu o fluxo de companhias europeias e a crise econômica contribuiu com o fechamento de vários teatros. Todavia, dois empresários da área teatral, o português José Loureiro²³⁶ e o italiano Paschoal Segreto²³⁷, sobreviveram a essa difícil fase financeira, sem sucumbir. Como não havia mais companhias estrangeiras para ocuparem as casas de espetáculo, passaram a ceder espaço para atores e espetáculos nacionais²³⁸. Havia, ainda, a necessidade imperativa de conquistar a plateia burguesa, já que não existia, em atividade regular, um teatro profissional que conseguisse agradar à elite da época, que agora se encontrava impossibilitada de viajar a Europa, devido à guerra.

Em 1912, Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, escreveram, em parceria, uma burleta de costumes cariocas, em três atos, intitulada **Forrodobó**²³⁹, com música de Chiquinha Gonzaga. Depois de muitas tentativas, os dois convenceram Paschoal Segreto a receber o espetáculo no seu teatro. Com isso, Alvarenga Fonseca, que naquela época dirigia o Teatro São José, montou o espetáculo. Depois da estreia, **Forrodobó**, alcançou o número de 1500 apresentações consecutivas. Nos anos seguintes, duas outras burletas fizeram enorme sucesso,

²³⁶ O empresário liderava as noites cariocas, dono do Teatro Apolo e do Teatro Recreio, casas que sempre recebiam companhias portuguesas de grande sucesso. Também arrendava vários teatros no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras.

²³⁷ A família Segreto teve atuação de destaque no cenário carioca e brasileiro na virada do século XIX para o XX, pois, além de introduzir o cinema no Brasil, também investiu no mercado de outras diversões públicas no Rio de Janeiro. Paschoal Segreto, nasceu em 1868, em Salerno – Itália, faleceu em 1920, no Rio de Janeiro. Paschoal Segreto junto com seu irmão Gaetano Segreto foram pioneiros do cinema no Brasil. Em 1897, inauguraram a primeira sala de cinema com programação contínua de exibição cinematográfica no Brasil, no centro do Rio de Janeiro. Assim nasceu o Salão de Novidades Paris, que exibia também o Cinematographo Lumière. Paschoal Segreto trouxe para o teatro o conceito de preço popular e investiu em casas de espetáculo, contribuindo para a formação de um teatro musical e cômico nacional, o teatro de revista.

²³⁸ Os gêneros eram diversos: entre eles, destaca-se o teatro declamado, a ópera, a opereta, revistas e *vaudevilles*.

²³⁹ Texto completo disponível em:

<http://www.chiquinhagonzaga.com/musica/revista_de_teatro_forrobodo.pdf>.

A mulata do cinema (1918), de Gastão Tojeiro, com música do maestro Freire Júnior, foi montada pela Companhia de Revistas e Burletas, do Teatro São José; e **A francesinha do Ba-ta-clan** (1923) montada pela Companhia Alda Garrido. A burleta **A mulata do cinema** experimentou várias reprises durante todo o ano de 1918. Em 1922, foi rerepresentada pela Companhia Alda Garrido. Ainda em anos posteriores, foi levada à cena por diversas outras companhias. **A francesinha do Ba-ta-clan** foi rerepresentada nos anos de 1925 e 1927.

Em 1918, a comédia de costumes **O simpático Jeremias**, de Gastão Tojeiro, recebeu elogios de Artur Azevedo. O enredo apresenta uma ciranda de triângulos amorosos, de amores antigos e novos. A peça exhibe jogos de cenários e o caráter de revista, especialmente a musical.

Em 1919, a peça **Juriti**, de Viriato Correia, foi denominada pelo autor de *costumes sertanejos*. A peça traz triângulos amorosos e coloca em conflito costumes da cidade e do campo. Possui o formato de musical, com várias disputas cantadas entre as personagens. É uma nova forma de burleta que utiliza o erudito e o popular, com presença do folclore, como o bumba-meu-boi, os caboclos e as burrinhas.

Essas comédias são chamadas, por Cafezeiro (1996, p. 350), de “filhas do casamento da revista (a partir de Artur Azevedo) com a comédia de costumes, têm, como característica básica, uma ênfase no contexto, ao contrário de uma abordagem que coloque o tema na espinha dorsal”.

A preferência do público e o grande número de peças do espetáculo ligeiro quase exterminaram o drama e a comédia no Brasil, no final do século XIX. Sábato Magaldi (2004, p. 152), ao estudar esse período, ressalta o sucesso do gênero teatral musicado e os porquês deste êxito, quando explica que “a opereta, o canção, a ópera-bufa - tudo o que fazia a delícia da vida noturna parisiense - nacionalizou-se de imediato no Rio, lugar ávido de alegria e boemia, que abandonava os provincianos”.

Machado de Assis, citado por Magaldi, por sua vez, faz uma reflexão dura acerca da arte teatral brasileira, ao dizer

essa parte (o teatro) pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que se admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte, quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (...) A província ainda não foi invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia - mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original (MAGALDI, 2004, p. 152).

É importante ressaltar que este cenário árido fora modificado com a chegada do jovem maranhense Artur Azevedo ao Rio de Janeiro. Desse modo, fechara-se um ciclo iniciado pela comédia de Martins Pena. Azevedo reagiu contra a dominação estrangeira em solo brasileiro, escrevendo comédias e, como “homem de teatro”, nas palavras de Magaldi (2004, p. 153), foi “um dos maiores batalhadores do nosso teatro e admirável animador do movimento cênico”. Ele se dedicou à construção de um teatro temporário, o qual era destinado à apresentação de peças exclusivamente de autores nacionais e que era destruído assim que terminava o evento, mas também lutou pela construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi nomeado diretor do Teatro da Exposição Nacional, na então capital federal, pouco antes de sua morte, em 1908. Em menos de três meses, encenou mais de quinze originais, entre eles textos de Machado de Assis, Martins Pena, José de Alencar, Júlia Lopes de Almeida, Pinheiro Guimarães, José Piza, Coelho Neto e França Júnior. Esse programa nacionalista, instituído por ele, teve grande alcance cultural para formar plateia e solidificar o repertório nacional.

Com a morte de Artur Azevedo, a atenção se volta para Coelho Neto (1864-1934), cujo preciosismo vocabular foi alvo dos modernistas. Esse dramaturgo não permaneceu confinado ao Simbolismo, tendo em vista que alçou voos em direção à comédia tradicional, com forte ressonância da obra de Martins Pena e de elementos farsescos. Escreveu mais de trinta obras. Contudo, do ponto de vista estético, todas muito ruins. Dentre outras, cita-se **Pelo amor!**, **Saldunes**, **Pastoral**, **As estações**, **Ao luar**, **A muralha** e **Neve ao sol**. Quando o autor focou apenas na comédia e nos costumes, suas peças ganharam qualidade e sucesso. Este é o caso do divertido *entremez* **Os raios-X**, a sátira **O relicário**, e as peças com elementos farsescos **Fim de raça**, **O diabo no corpo** e **A mulher**. A crítica aponta como suas melhores peças a comédia **Quebranto**²⁴⁰, o sainete (quase um *sketch*) **Nuvem**²⁴¹ e a comédia, com improvisações arlequinescas, **Fogo de vista**²⁴². O sexto volume da obra completa de Coelho Neto não possui data, tampouco faz referência a montagens. Consta somente a edição datada de 1924, agrupando farsas e comédias, como **O patinho torto**, **Sapatos de defunto**, **O tango**, **A guerra**, **O pedido**. Ao contrário da prosa, as peças de Coelho Neto não possuem vocabulário prolixo nos diálogos, unicamente nas rubricas, às quais o público não tem acesso durante o espetáculo, sendo conhecidas apenas do leitor do texto teatral (MAGALDI, 2004, p. 171 - 178).

²⁴⁰ Segundo Magaldi (2004, p. 173), essa peça foi escrita especialmente para a Companhia de Teatro da Exposição Nacional, dirigida por Artur Azevedo, na temporada de peças brasileiras de 1908.

²⁴¹ Também de 1908, essa peça foi representada no Teatro da Exposição.

²⁴² Estreou em 1923. No elenco, estavam dois famosos atores da época: Jaime Costa e Dulcina de Moraes.

No fim do século XIX, os movimentos decadentistas desembocaram no Brasil, através do poeta e dramaturgo Goulart de Andrade (1881-1936), que produziu peças em verso e em linguagem rebuscada. Nas palavras de Magaldi (2004, p. 179), “por que não omiti-lo, se as obras que escreveu nenhuma resiste à crítica? Apenas porque Goulart de Andrade é sintomático de uma tendência teatral, o dramaturgo que exprimiu, em um extremo de irremediabilidade cênica, o gosto deliquescente dos sentimentos serôdios”. Duas peças são conhecidas pelo teor incestuoso: **Renúncia**, uma abordagem interessante do complexo de Édipo, e **Sonata ao luar**, com temática que aborda a relação incestuosa entre pai e filha. Ainda há outras peças suas, como **Depois da morte**, **Numa nuvem** e **Jesus**²⁴³, mas sem nenhuma importância.

João do Rio²⁴⁴ (1881-1921) viveu no mesmo período de Goulart de Andrade. Todavia, foi autêntico, ao fazer sátira aos ambientes decadentistas da época. Magaldi (2004, p. 182) é elogioso ao se referir ao dramaturgo: “(...) João do Rio fez uma literatura dramática sem mistérios, cujo teor intimista transparece das sensibilidades retratadas. A sugestão completa o esboço, que foi traçado em cena. As peças inscrevem-se, assim, no território poético. É forçoso reconhecer-lhe o dom próprio do teatro”. O dramaturgo utilizou o jogo de palavras e o paradoxo, aproximando-se da estética empregada por Oscar Wilde, de quem foi tradutor. A primeira peça de João do Rio foi **Clotilde**, que recebeu outro título na estreia, **Última noite**, em 1907, apresentada juntamente com **O dote**, de Artur Azevedo. Outras peças são: **A bela Madame Vargas**, **Encontro**, **Um chá das cinco**, **Eva**, e, sobretudo, o famoso sainete **Que pena ser só ladrão!**

Outros dois dramaturgos dignos de nota do teatro simbolista são Roberto Gomes (1882-1922) e Paulo Gonçalves (1897-1927). Gomes utilizou, em suas peças, psicologia fina e sutil, mas produziu pouco. Seus textos, assim como os textos de João do Rio, retratam a sociedade carioca da época. Suas peças principais são **O canto sem palavras**, **Sonho de uma noite de luar**, **Berenice** e **Casa fechada**. Gonçalves é o último dramaturgo dessa tendência, com características bem marcadas do impressionismo. Sua peça mais conhecida e reconhecida pela crítica é **As noivas**. Além disso, trabalhou com vários gêneros. Suas obras mais importantes são **O juramento**, **1830** e **O cofre**. As peças cômicas são **Núpcias de D. João**

²⁴³ Essa peça é dedicada ao irmão do dramaturgo, autor do primeiro ato da peça, que veio a ser posteriormente concluída por Goulart de Andrade.

²⁴⁴ Pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, ou simplesmente Paulo Barreto, foi retratado como personagem no cinema, no filme **Tabu** (1982) e no filme **Brasília 18%** (2006). Neste último, o personagem João do Rio pouco se aproxima do dramaturgo.

Tenório, Quando as fogueiras se apagam (comédia-bailado), **A comédia do coração** e **As mulheres não querem almas**.

Com o início da chamada Primeira Grande Guerra (1914-1918), o Brasil passou a não mais receber companhias teatrais estrangeiras, sendo inevitável que o produto nacional passasse a ser mais procurado e valorizado, diante da ausência do teatro francês, italiano ou português. Assim, o teatro nacional viu-se diante da possibilidade de um cenário promissor, também porque era a sua única opção. Então, a dramaturgia se volta para os temas brasileiros, mesclando a comédia de costumes com os valores nacionais.

Cláudio de Souza (1876-1954) escreveu uma exitosa peça de costumes brasileiros, a comédia **Flores de sombra**, representada em São Paulo, em 1916 e, em seguida, no Rio de Janeiro. Segundo Magaldi (2004, p. 191), “o grande êxito da peça (...) se explica em grande parte pelo reencontro de um tema e de um mito caros à nacionalidade, ou seja, a valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste com a degenerescência dos hábitos citadinos”.

Entre 1910 e 1940, encontraremos diversos teóricos do teatro, críticos teatrais e dramaturgos, cujas peças refletem o desejo de alterar a cena brasileira, como Roberto Gomes, Renato Vianna, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo, Gastão Tojeiro, Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, entre outros. Estes buscavam a superação das comédias ligeiras e do teatro musicado para alcançar um padrão moderno no teatro nacional.

Gastão Tojeiro (1880-1965) foi autor da peça **Onde canta o sabiá**, lançada no Rio de Janeiro, em 1921. Tojeiro, assim como Azevedo, dedicou-se à paródia, pois parodiou o filme **O café do Felisberto**, na peça **O Felisberto do café**. Outro grande autor cômico foi Armando Gonzaga (1889-1954), que escreveu **Ministro supremo** e **Cala a boca, Etlvina!**, seu maior sucesso, representadas, respectivamente, em 1921 e 1925, no Teatro Trianon, no Rio. Samira Youssef Campedelli afirma:

Ao tempo de **Onde canta o sabiá**, o Brasil vivia no compasso da República Velha, que tinha a sua base econômica sustentada pelo café. É um momento de grande especulação e euforia esse dos anos 20. Ainda não se tem a noção concreta da crise financeira que se abateria sobre o mundo no final da década: 1929, *crash* da bolsa de Nova York. Enquanto a crise não chega, São Paulo e Rio de Janeiro podem rir com tranquilidade, assistindo às comédias de graça fácil, como por exemplo **Cala a boca, Etlvina!** (...) (CAMPEDELLI, 1995, p. 11).

Em meados de 1920, aparece um novo autor, Oduvaldo Vianna (1892-1972), dramaturgo que escrevia comédias bem mais refinadas e para um público mais elitizado. Produziu, dentre outras, **O vendedor de ilusões** e **Amor e manhãs de sol**.

Ainda nas primeiras décadas, atores tiveram seus nomes consagrados, o que não ocorria desde João Caetano. O primeiro astro e dono de companhia foi Leopoldo Fróes (1882-1932), que viajou pela Europa e obteve bons resultados para o trabalho desenvolvido como ator no Brasil. Ainda dois outros importantes atores da época foram Procópio Ferreira (1898-1979) e Dulcina de Moraes (1908-1996).

Neste cenário político e cultural brasileiro, realizou-se, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, em 1922. As manifestações culturais incluíram conferências, concertos, exposições de arte, balé e performances variadas:

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa Lobos, Anita Malfatti e tantos outros renovaram a poesia, o *romance*, a música, a pintura e as demais artes, atualizando-as simultaneamente pelos padrões internacionais provenientes do Futurismo, do Cubismo e dos demais *ismos* europeus, e pelo mergulho nas fontes brasileiras não convencionais, a começar pela adoção da linguagem que se aproximava da fala popular, rompida com a rígida sintaxe lusitana. Não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana. A exigência do trabalho coletivo, no espetáculo, com o concurso obrigatório de autor, intérprete e público, afastou o palco da inquietação e da pesquisa que logo lançariam no admirável nível de agora as outras artes. Não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a plateia, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura, que abandonava a paisagem e o retrato fotográficos, e a poesia, que expunha ao ridículo a preocupação formalista da rima rica. O mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões (MAGALDI, 2004, p. 195).

O movimento estético e cultural modernista pregava a ideia do culto à brasilidade e clamava para uma reflexão crítica em todos os campos da expressão estética e das linguagens artísticas, rumo à mudança. O teatro foi a única linguagem ausente na Semana, embora houvesse, naquele momento, um considerável número de dramaturgos e uma razoável produção de peças:

Porém, longe de esgotar-se nos gestos demolidores da *fase heroica*, como se tornou conhecida aquela investida inaugural do modernismo, o evento funcionou como um ponto de irradiação, um foco de efervescência criativa, preparando o campo para mudanças futuras, inclusive de ordem social. Ofereceu estímulo a experimentações artísticas, que continuaram a surgir nas décadas seguintes. Em uma de suas linhas de frente, o movimento acentuou as inquietações internacionalistas, como decorrência do contato direto com as vanguardas europeias do pós-guerra, as quais exerceram forte impacto sobre o pensamento conceitual no campo das artes plásticas e da literatura, embora reflexos sejam encontráveis igualmente na arquitetura, no estatuário, nas artes decorativas e, sem dúvida alguma, no teatro. Paralelamente, uma feição nacionalista proveniente da exaltação dos elementos nativos motivou os anseios de emancipação frente à influência estrangeira e demarcou caminhos diversos na busca da renovação dos mitos da nossa nacionalidade (FARIA, 2013, p. 21).

Um nome que destoa do grupo modernista é o de Flávio de Carvalho (1889-1973), tendo em vista que, depois de uma longa temporada, de mais de dez anos na Europa, chegou

ao Brasil logo depois da Semana de Arte Moderna. Na Europa, ele entrara em contato com as vanguardas europeias (Expressionismo, Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo), fato que influenciou sua trajetória teatral no Brasil. Embora ligado aos modernistas, seu trabalho foi de cunho diverso, pois dedicou-se a um tipo de *performance* interdisciplinar, que utilizava conceitos de psicologia, antropologia, artes plásticas e teatro.

Em 1931, fez a **Experiência n. 02**²⁴⁵, no centro de São Paulo, durante uma procissão de Corpus Christi. Causou revolta entre os religiosos e foi alvo da agressividade da massa, conseguindo fugir em meio à balbúrdia. Fundou o Clube dos Artistas Modernos, em 1932, junto com Antonio Gomide, Di Cavalcanti e Carlos Prado, onde se projetou o Teatro da Experiência, inaugurado em 1933, que estreou **O bailado do deus morto**, de sua autoria. Depois disso, abandonou o teatro e passou a se dedicar, apenas, às artes plásticas.

No Brasil, ainda era vigente um teatro alheio aos grandes teóricos do espetáculo, como Stanislavski, Meyerhold, Appia, Gordon Craig e outros. Talvez essa alienação explique a ausência das experimentações no palco e a lacuna de trabalhos coletivos. Ressalte-se que, à exceção de Flávio de Carvalho, pois este utilizou como espaço performático a rua e o trabalho solo, nada aconteceu.

Apesar do evidente atraso no teatro brasileiro, um nome insurgiu-se contra este atraso: Renato Vianna (1894-1953). Este, aliando-se a dois outros grandes nomes do modernismo, Ronald Carvalho e Villa-Lobos, fundou a Sociedade dos Companheiros da Quimera, a qual objetivava elevar o nível cultural e intelectual do teatro brasileiro, em 1922. Naquele mesmo ano, Renato Vianna escreve e dirige o espetáculo intitulado **A última encarnação do Fausto**, que almejava ser o primeiro texto de encenação brasileiro.

Esse início de 1922, ainda que cheio de dificuldades e críticas, abriu caminho para que, em 1924, Renato Vianna anunciasse a fundação da Colmeia, que reunia um grupo de diretores em trabalho coletivo, visando trazer mudanças no teatro, por meio da disciplina e da orientação técnica do ator. O projeto não foi muito bem recebido, mas abriu espaço para novas experimentações, pois, em 1932, Vianna funda o Teatro de Arte e encena uma peça de sua autoria, intitulada **O homem silencioso dos olhos de vidro**. Em 1934, mais maduro, criou o Teatro Escola, que focava na formação de novos atores e criava repertório de peças para serem encenadas, a preços populares, em todo o Brasil.

Vianna trabalhou em frente dupla, como autor e diretor. Tentou aplicar o que via e experienciava no exterior em seus projetos pedagógicos e espetáculos, aqui no Brasil. Essas

²⁴⁵ É o título da *performance* do artista. Não se sabe se houve, de fato, uma experiência n. 01, nem o seu teor.

experiências estão no cerne do moderno teatro brasileiro, que ganharam corpo e maturidade, bem mais tarde, no trabalho amador desenvolvido por grupos como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e Os Comediantes (OC). Embora o dramaturgo seja muito reconhecido como inovador do teatro nacional, sua reputação como dramaturgo não é consensual entre os críticos, pois suas peças, uma após outra, são todas fracassadas e muito criticadas.

Vianna foi o único autor que tentou apresentar uma estética nova, que ousava transformar a cena, com o uso de luz, som e cenografia, sobretudo porque propunha uma nova atuação dos atores *modernos*, valorizando a direção do espetáculo. Vianna deu importância e significado às pausas e ao silêncio, presentes nas rubricas de seus textos, abrindo espaço para um processo de introspeção no palco. Entretanto, também provocou polêmica pelo fato de seus atores darem as costas ao público. A década de 1940 foi fecunda para Vianna, pois funda, em Porto Alegre, a Escola Dramática do Rio Grande do Sul e o Teatro Anchieta, em que trabalha com formação de atores e realiza algumas montagens protagonizadas por seus alunos. Em 1946, criou o Teatro do Povo, iniciativa precursora, ao propor fazer teatro com operários e para eles. Em 1948, foi convidado a dirigir a Escola de Teatro Martins Pena, no Rio de Janeiro.

De acordo com as indicações biográficas do volume **Sexo e Deus**, em que se iniciava a publicação póstuma das obras completas, “pela primeira vez, no Brasil, tentava-se o teatro de síntese e da aplicação cênica do som e da luz como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo. Teorias de Antoine (Teatro Livre), Paul Fort, Copeau, Max Reinhardt, Craig, Stanislavski, Meyerhold e Komisarjevsky - então inteiramente desconhecidos no Brasil” (MAGALDI, 2004, p. 196).

Vianna sofreu duras críticas, tateou em busca de novas experiências e de inovações, o que fez com que marcasse a história do teatro brasileiro como um *homem de teatro*.

Outra importante contribuição foi a de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935). Como jornalista, dramaturgo, crítico e teórico do teatro, no período de militância do modernismo brasileiro, adotou um posicionamento discordante e crítico ao teatro que se realizava na época, acusando o cenário paulista teatral de atrasado e o público de falta de gosto estético. Culpava as companhias cariocas pelo marasmo e pela falta de novidade. Sobretudo, criticava os repertórios ofertados pelas companhias paulistas e cariocas, quase sempre compostos por comédias de costumes, muito apreciadas pela plateia da época:

Atacava a repetição de situações e dos tipos da galeria fixa em que figuravam sempre a repisada mulata, o caipira, o português enriquecido e o rapaz de comportamento afrancesado. Desagradava-lhe, sobretudo, a linguagem chula, escorregando invariavelmente para os *abomináveis exageros* próprios da farsa e de baixa comédia, cujo intuito único era, em sua opinião, oferecer um

entretenimento fácil à audiência. Também considerava indignas as revistas de teatro musicado, apesar de reconhecer o sucesso que colhiam nas casas da Praça Tiradentes (FARIA, 2013, p. 22).

Além de Alcântara Machado insurgir-se contra a velha fórmula da comicidade popular, ainda atacou com veemência as companhias estrangeiras, em especial, as lusitanas. Afinado com a estética do modernismo e o viés nacionalista do **Manifesto da Poesia Pau-Brasil** (1924), de Oswald de Andrade (1890-1954), adotou uma posição radical em que se manifestava abertamente contrário à presença de intérpretes e artistas estrangeiros em todo o solo brasileiro. Dois fatos são preponderantes para que ele passasse a ter outro olhar sobre o teatro que se fazia até então: a primeira, foi o contato com dramaturgos e companhias italianas de vanguarda; e a outra, foi ter passado um período na Europa, em 1925, quando entrou em contato com as concepções teóricas e teatrais modernistas europeias. Faria elucida as consequências dessa imagem:

A percepção de que nosso teatro distanciava-se das produções europeias modernas, de que estávamos destituídos de uma dramaturgia de qualidade, de técnicas e recursos cenográficos, induziu Alcântara a projetar uma solução para os palcos similar aos dois *trancos* que modernizaram a linguagem literária - uma operação dupla, de universalização e nacionalização. A primeira, segundo ele, traria a atualização técnica, ao passo que a segunda promoveria a integração no ambiente. Acreditava que pudesse revigorar a técnica com o auxílio da importação de fórmulas inovadoras desenvolvidas no velho continente por um Shaw, Pirandello, Zimmer, Romaine. O abasileiramento viria, por sua vez, da incorporação de dramas corriqueiros, de enredos baseados em situações cotidianas vividas pela nova gente paulista (FARIA, 2013, p. 24).

Depois disso, Alcântara passou a defender novas ideias e posicionamentos com relação a um teatro mais popular, nas palavras de Faria:

A aversão pelos espetáculos assentados no modelo realista já superado encaminhava Alcântara para uma guinada conceitual, que se manifestava na simpatia e na valorização das formas espontâneas da comicidade popular. Diante do quadro insatisfatório dos teatros, redescobre na improvisação das pantomimas circenses e no teatro de revista uma tradição efetivamente nacional, que se desenvolvia de modo criativo e original, aparentemente independente dos elementos postíços. (...) A atenção de Alcântara Machado se volta para o risível dessas representações do circo, nascido da imitação deformadora de Piolim, que consegue explorar tão bem o ridículo das situações e dos caracteres. O que lhe agrada, na perspectiva dos modernistas, é a pureza dessa comicidade que brota do absurdo e não da lógica passadista. Daí a simpatia que começa a nutrir pelas técnicas assimiladas de formas menores, como a farsa grosseira e a burleta, até então rejeitadas por ele com veemência. Desafia os comediógrafos a aceitarem a “salvação pelo popular”, citando inclusive a orientação de diretores contemporâneos como Copeau, na França, Craig, na Inglaterra, Reinhardt, na Alemanha, Bragalia, na Itália, e Meierhold, na Rússia, nomes que indicava como exemplos de tentativas bem sucedidas de rompimento com a tradição do melodrama e do drama realista (FARIA, 2013, p. 25).

Alcântara Machado frisou e defendeu a importância do teatro popular e da presença do encenador na nova cena teatral. Logicamente que, ao se voltar para as criações populares, buscava espetáculos que privilegiassem a improvisação e seguia a trilha aberta pela vanguarda

européia, a qual já utilizava a miscelânea de linguagens artísticas e aproximava o teatro do circo e do cinema. Contudo, a maior contribuição de Alcântara Machado ao teatro moderno foi sua proposta de retomada da farsa popular, anônima e grosseira, ainda, do abasileiramento da cena, por meio da conversão ao popular, utilizando elementos cotidianos, como canções, bailados, diálogos, cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. Como dramaturgo, escreveu apenas dois textos: uma cena e uma comédia inacabada. As duas peças utilizam o gênero cômico e fazem sátira política, possuem elementos farsescos e paródia. São elas **A ceia dos não convidados** (cena) e **O nortista** (comédia satírica).

Um movimento estético importante, nas primeiras décadas do modernismo, foi o Teatro de Brinquedo (TB), fundado por Eugênia e Álvaro Moreyra, fiéis frequentadores dos salões onde circulavam os modernistas, estes que eram a elite intelectual da época. O TB teve vida curta, mas suficiente para proporcionar uma transformação completa na concepção do espetáculo, ao propor uma nova relação com o público e um novo processo de produção e criação.

Álvaro Moreyra dividia-se entre a escrita, a direção e ainda a produção dos espetáculos. Escreveu e atuou na peça **Adão, Eva e outros membros da família**, a qual obteve pouco sucesso e quase nenhuma repercussão. Assim sendo, sua importância se centraliza no trabalho com ideias modernistas da Semana de Arte Moderna, apesar do distanciamento de quase uma década. Quando de temporada em Paris, em 1913, Moreyra teve contato com Copeau, na Companhia Vieux Colombier. A partir disso, acalentou o desejo de adaptar o modelo francês ao teatro brasileiro.

É de suma importância ressaltar que, à época, os frequentadores dos teatros eram pessoas pertencentes à classe média, com clara preferência pelas revistas e comédias de costumes, ao passo que a elite cultivava outro tipo de atividade artística, como o sarau. Portanto, cerrava-se em grupos pequenos e elitizados. Em geral, a elite se reunia em espetáculos beneficentes e o gênero escolhido, aos moldes franceses, era o que se chamava de encontros de salão, em que *amadores* recitavam poemas, cantavam e tocavam.

O TB mudou estes padrões, ao adotar como local de apresentação uma sala de cassino, com plateia mais intimista, no caso, envolvendo grupos com, no máximo, cento de oitenta pessoas, pois à época os espetáculos profissionais eram realizados em casas de espetáculo com capacidade para quinhentos lugares.

O grupo teve um longo período de gestação, cerca de quatorze anos, mas esse tempo não ajudou exatamente para a clareza do seu projeto estético, pois não são claros os gêneros trabalhados e os procedimentos estéticos. Sabe-se, pelos vários textos *pedagógicos*, escritos

por Moreyra, referidos por Faria (2013, p. 50), que o grupo apresentaria “comédias rápidas e com motivos humorísticos”, informação que torna possível deduzir que se refira tanto a “esquetes quanto a piadas, a saber, o trivial *showzinho* recorrente nesses mesmos círculos restritos, bem como meios estudantis, das elites cariocas e paulistas, quiçá do Brasil inteiro da época”.

A segunda peça do grupo foi **Espetáculo do arco da velha**, estreado em 1927, composto de vários fragmentos ou um *mix* de gêneros. Dentre eles, uma improvisação intitulada **O circo**; “um trecho de cinematografia falada”, denominado **Câmera lenta**; as pantomimas **Samba** e a **História de Sinhá Moça**. Nos meses seguintes, foram programados os espetáculos **Voulez-vous jouer avec moâ?** e **Uma mulher e três palhaços**, de Marcel Achard. Este último não chegou a ser colocado em cena por dificuldades financeiras e em razão de a data estar muito próxima ao Natal.

Apesar dos percalços, o TB foi um elo na evolução do teatro brasileiro, pois insurgiu-se contra a mesmice e o fastio da cena teatral nacional, visando inovação, fugindo à moda da comédia de costumes da época, tendo em vista uma proposta de teatro amador e com procedimentos modernistas. Por outro lado, a peça **Adão, Eva e outros membros da família** possui aspectos inovadores e que assinalam a renovação estética presentes na escassa dramaturgia das décadas de 1940-60, como o diálogo telegráfico, o uso de linguagem cotidiana e a inserção de tipos novos, bem como os temas sociais, aspectos essenciais para dar conta da nova realidade presente no Brasil que se modernizava e se industrializava.

O cenário político era conturbado, na década de 1930 e isso se refletiu na produção teatral de alguns autores:

Em 1929, com o *crash* da Bolsa de Valores de Nova York, a sucessão presidencial no Brasil assumiu aspecto de verdadeira crise. O eixo São Paulo-Minas Gerais, que coordenava a alternância de seus representantes na presidência do país, preparava-se para fazer mais um presidente da *política do café-com-leite*. O candidato de São Paulo, Júlio Prestes, estava sendo apoiado oficialmente pelo presidente Washington Luís. Contra isso, as forças políticas de Minas, Rio Grande do Sul e Paraíba - articuladas com a chamada Aliança Liberal - lançaram a candidatura de Getúlio Vargas. Eleito Júlio Prestes, a Aliança Liberal se levantou em revolução, depondo Washington Luís, para não permitir a posse de Prestes. Getúlio Vargas assumiu a presidência, mudando o regime para uma ditadura que durou de 1930 a 1945 (CAMPEDELLI, 1995, p. 13).

Devido a esse cenário, entre os anos 1930 e 1945, o Brasil terá um teatro notadamente de crítica social, sobretudo à ordem burguesa. Pode-se destacar **Deus lhe pague** (1932), de Joracy Camargo (1898-1973), e **O rei da vela** (1937), de Oswald de Andrade (1890-1954). A peça de Camargo satiriza a questão da filantropia e a de Andrade faz uma análise crítica das contradições sociais e econômicas do Brasil da época. Oswald de Andrade escreveu peças de

teor modernista, mas de nenhuma repercussão à época, como a já citada **O rei da vela** (editada em 1937), além de **A morta** (editada em 1936), e **O homem e o cavalo** (editada em 1934), encenadas somente nos anos 1960 e 1970. As peças oswaldianas propuseram diretrizes para o teatro posterior, pois lançaram os tentáculos do modernismo teatral, que teve, no dramaturgo, um dos seus grandes representantes. Magaldi (2004, p. 204) revela que “a audácia da concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador conferem a essa dramaturgia um lugar à parte no teatro brasileiro - um lugar que, melancolicamente, é fora dele e talvez tenha a marca do desperdício”.

Mário de Andrade (1893-1945), outro grande expoente da Semana de Arte Moderna, por sua vez, é multifacetado, pois é reconhecido por sua contribuição na literatura, música, artes plásticas, folclore, dança e teatro:

A atenção que dedicou à forma dramática se torna perceptível não apenas nos estudos sobre danças e coreografias de raiz popular, como também nas composições poéticas. Um bom exemplo está na concepção de **Infibraturas do Ipiranga**, pensado para ser um tipo de *oratório profano*. Nele, a conjugação de vozes e os instrumentos orquestrais, com ritmos e tonalidades constrativas, aponta um processo criativo original, que se assenta nas noções fundamentais do espetáculo cênico. Em sua potencial teatralidade, o oratório de **Paulicéia desvairada** já prenuncia certos expedientes que seriam retomados nos trabalhos posteriores de Mário para o teatro cantado. Em outros textos, o uso da estrutura dialogada acena para uma marcação dramática que lhe foi colhida, provavelmente, na ópera; tal se vê em **Eva** (1919) e **Moral cotidiana** (1922). No primeiro, Mário mostra-se ainda muito preso à atmosfera penumbriada anterior à Semana. Já no segundo, a sátira humorística assinala a denúncia contra a falsa moral da burguesia, cuja caricatura pinta bem ao gosto modernista. Distribuída em duas cenas e um intermédio, a intriga amorosa envolvendo um casal e a amante evolui em tom de farsa, por meio de cantos corais orquestrados (FARIA, 2013, p. 39).

Depois de 1928, ano de grande valorização do tema nacional, ele propõe contrapor o repertório lírico à valorização de diversas formas musicais populares, como o fandango e o lundu, introduzindo também as melodias populares, como a embolada, a modinha e o coco. O libreto de **Pedro Malazartes** (1928), com música de Camargo Guarnieri, retoma o tema do folclore brasileiro e o personagem Malazartes. Faria (2013, p. 40) destaca que

(...) a plasticidade visual e a riqueza sonora dessas cenas breves, em que se sucedem, como na farsa popular, os vários golpes e enganões cometidos pelo caipira, não deixam de anunciar as múltiplas dimensões do espetáculo cênico que Mário desdobraria na sua principal criação para o teatro cantado, a ópera **Café** (FARIA, 2013, p. 40).

Mário de Andrade criticava os espetáculos de ópera italiana, considerando-os repertórios desgastados, mas acabou voltando-se para ela. Ele explicou os porquês de repensar

o valor estético da ópera em artigo de jornal²⁴⁶ de 04 de novembro de 1943. Sobre o teatro cantado, ele traça algumas reflexões importantes:

A ópera sempre existira e estava na base mais importante das forças que ordenavam as sociedades. A ópera só tomara este nome no dia e no tempo em que, desrespeitando os seus princípios mais profundamente humanos e gerais, de definição coletiva de cultivo de heróis, dos mitos da natureza, de rito e comemoração religiosa ou nacional, ela se tornara numa arma ostensiva de classe dominante. Ópio do povo, distanciamento dos ricos. Na verdade, a ópera já com este nome era uma coisa odiosa (...). Nada havia de absurdo no teatro cantado, ou então desenho, a pintura, a própria poesia são absurdos. A tragédia grega, em seus tempos mais altos, fôra inteiramente cantada, e parece que só um defeito físico de Sófocles o levou ao realismo de falar falado. Ainda mais: o fato da tragédia dionisíaca ter sido inteirinha cantada não era de forma nenhuma uma invenção grega. O teatro cantado é um princípio universal, espontâneo, forma artística essencial da sociedade humana. Nós vamos encontrá-lo em civilizações extra-europeias, é o teatro medieval, são os *mistérios*, as *farsas*, as *paixões*. E é finalmente o teatro popular por toda a parte e o nosso. São os areítos mexicanos e as nossas danças dramáticas, as cheganças, as congadas, o bumba-meu-boi. E terminamos verificando que todo o teatro mais socialmente funcional (o que vale dizer: todo o teatro verdadeiro) é teatro musical, é teatro cantado. E...é ópera (COLI, 1998, p. 102).

Pelas razões destacadas, Mário de Andrade volta-se à ópera como valor estético, numa longa gestação para a produção da ópera coral **Café**, pois possui três versões manuscritas contendo datas diferentes. Entre elas, estão 1933, 1939 e 1942. Essa ópera coral foi elaborada a partir de um processo de inspiração, consciência criadora e manifestações musicais do populário nacional, conforme indicação do próprio autor, em artigos de jornal. Mário de Andrade frisa que “existe uma música teatral, uma música dramática, com seus caracteres próprios, da mesma forma com que existe uma música específica da canção, outra do quarteto de cordas, outra da sinfonia e assim por diante” (COLI, 1998, p. 102). Desta forma, era preciso apenas buscar assuntos contemporâneos para a ópera, que possibilitassem o alcance coletivo ou que fossem mais *humanizados*. A partir disso, ele teve o *start* para uma ópera de interesse mais social, com tema mais ligado ao cotidiano, surgindo assim o tema do café e seu contexto:

A noção *ópera coletiva* tivera uma resposta imediata que será talvez a originalidade mais atrevida da minha criação. Não se tratava apenas de fazer um libreto que pudesse interessar coletivamente uma sociedade, mas que tivesse uma forma, uma solução técnica derivada do conceito mesmo de coletividade. Uma ópera coral, concluí. Um melodrama que em vez de lidar com indivíduos, lidasse com massas; em vez de solistas virtuosíssimos que sempre foram o elemento principal de desmoralização artística, (...) em vez de solistas, coros: em vez de personagens solistas, personagens corais. Enfim uma ópera inteira exclusivamente coral (COLI, 1998, p. 105).

Infelizmente, a obra não foi encenada conforme seu conceito original, eis que Camargo Guarnieri jamais escreveu sua partitura, como faria Mário de Andrade.

²⁴⁶ De 1943, até sua morte, ocorrida em 1945, Mário de Andrade escreveu uma coluna semanal na Folha da Manhã, intitulada **Mundo musical**, em que tecia reflexões sobre compositores e obras.

Embora os primeiros anos do modernismo fossem de altos e baixos, com poucas mudanças efetivas no cenário nacional, ainda assim abriu espaço para uma posterior renovação teatral. A política no Brasil continua conservadora e de tendência oligárquica, mantendo o autoritarismo e o cerceamento da liberdade de imprensa. Edwaldo Cafezeiro traça um panorama político da época, ao explicar que

o inconformismo se desenvolve, através dos partidos Libertador (Rio Grande do Sul) e Democrático (São Paulo), que intensificam os protestos contra o domínio oligárquico e contra o autoritarismo de chefes paulistas e mineiros, a famosa política do café-com-leite. Para a eleição, que deverá ocorrer no ano seguinte, concorrem dois candidatos: Júlio Prestes, pelo Governo, e Getúlio Vargas, pela Aliança Liberal (oposição). Após as eleições, foi vitorioso o candidato do Governo e a oposição não se conformou. Concorre para agravar a situação o assassinio de João Pessoa, em julho de 1930, como consequência de dissensões políticas entre *coronéis do interior* e sem qualquer relação com a política nacional, muito embora o fato tenha-se repercutido nela. (...) Getúlio assumiu após a derrubada de Washington Luís e logo os Estados passaram a ser governados por interventores nomeados pelo Governo Provisório. Desde a Proclamação da República, assistimos a uma luta constante entre a burguesia agrária e a nascente indústria. Se a primeira manteve-se, até 1930, no poder, através da política do *café-com-leite*, a revolução de 30 tentará mudar este quadro. Vem a vitória da burguesia industrial, que tem em Getúlio Vargas seu principal articulador (e, posteriormente, em Juscelino Kubitschek o deflagrador de seu desenvolvimento) (CAFEZEIRO, 1996, p. 423)

O teatro e o cinema usaram e abusaram dos temas relacionados ao contexto político, conforme Cafezeiro (1996, p. 423), por exemplo, a peça **Um sábado em trinta** (1963), com texto de Luiz Marinho e direção de Valdemar de Oliveira (TAP). Essa peça possui, como cenário, a cidade de Timbaúba, em outubro de 1930, ano em que Getúlio Vargas chegou ao poder, e o filme **Parahyba mulher macho** (1983), da cineasta Tizuka Yamazaki, escrito por ela e José Joffily, mostra, com grande realismo, um dos episódios mais turbulentos da história brasileira: o assassinato, em 1930, de João Pessoa, então, Governador da Paraíba. O crime contribuiu para a eclosão da Revolução de 30.

Em 1935, a oposição exercita a tomada de poder. Para tal foi, organizada a Aliança Nacional Libertadora (ANL), cujo programa destinava-se a combater o imperialismo, o fascismo e lutar pela liberdade humana. Em 1937, Getúlio Vargas dissolve a ANL, levando os comunistas a preparar uma revolução marxista nacional. Depois disso, teve início um movimento para decidir quem iria substituir Getúlio Vargas. No entanto, em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas dissolve o Congresso, as assembleias estaduais e as câmaras municipais e a Carta de 1937 é imposta, com a criação do Estado Novo. Era o domínio das ideias fascistas. Com esse fato, estabelece-se o estado de emergência e a suspensão dos direitos civis. A repressão passou a perseguir, prender e matar os líderes da oposição, entre eles intelectuais e trabalhadores (CAFEZEIRO, 1996, p. 424).

Do ponto de vista cultural, têm-se os intelectuais que estiveram ao lado do poder, contratados para funções técnicas, administrativas e de pesquisa, e os que fizeram oposição ao Governo, sendo perseguidos e encarcerados, sendo famosos os casos de Graciliano Ramos e Monteiro Lobato. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi criado para cuidar da imagem do governo e proibir a liberdade de expressão e imprensa.

O projeto nacional-popular da era getulista não conseguiu frear o teatro que se encontrava em uma fase de expansão e de transformação estética. Durante a ditadura, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (Decreto-Lei 29, de dezembro de 1937). Até esse período, o teatro era independente do Estado, ou seja, era financiado por algum patrono ou somente pela arrecadação da bilheteria.

Depois de 1930, o teatro segue uma trilha deixada pelo Teatro de Brinquedo (TB) (1927), com grupos pertencentes à classe média e à elite, em busca de uma arte que correspondesse aos padrões e às expectativas da *finis floris da sociedade*. A partir dessa nova configuração estética, os grupos movimentaram o cenário teatral que, ao longo de décadas, havia ficado estagnado. Propuseram um teatro amador e um teatro alternativo, com grande preocupação estética e distante do circuito comercial, gerando, assim, as bases que edificaram a modernidade teatral brasileira. E é nisso que reside toda a importância desses vários movimentos.

No final da década de 30, surgem o Teatro do Estudante e o Teatro Universitário pois, com a ditadura do Estado Novo, no Brasil, e a deflagração da Segunda Guerra Mundial, em 1939, o teatro passou por muitas transformações e consequente desenvolvimento.

Em 1938, foi fundado o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), no Rio de Janeiro, por Paschoal Carlo Magno²⁴⁷ (1906-1980), criado no âmbito da Casa do Estudante do Brasil, tendo perdurado até 1965, com a criação da Aldeia de Arcozelo. Cafezeiro (1996, p. 434) frisa que o grupo “veio ao encontro da necessidade de sistematização de um saber teatral colocado em termos da busca da unidade cênica a partir da figura central do diretor, cuja concepção de espetáculo é ponto de convergência para a criação do cenógrafo, do iluminador, dos atores”.

O TEB teve vários diretores ao longo de sua existência, mas sempre sob o comando de Magno. A primeira peça, **Romeu e Julieta**, em 1938, com direção de Itália Fausta, teve boa

²⁴⁷ Paschoal Carlo Magno esteve desde muito cedo ligado ao teatro, tendo escrito sua primeira peça **A torrente**, aos doze anos de idade. Aos vinte anos, foi um dos integrantes do movimento Caverna Mágica, de Renato Vianna, atuando na peça **Abat-jour** (1926). Em 1927, fez outra participação, como ator, no Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra. Interrompeu sua vida teatral para ingressar na carreira diplomática, ficando fora do Brasil de 1933 a 1936. Retorna em 1936, de uma temporada na Inglaterra, tendo assistido, durante sua estada, a espetáculos inovadores e com bons resultados de direção. Depois disso, funda o Teatro do Estudante do Brasil, e durante suas temporadas no Brasil, comandou o grupo.

aceitação de público e de crítica. Depois disso, Magno lança um curso de férias de teatro²⁴⁸. Como parte da programação, realizou debates entre convidados de várias áreas, tais como escritores, atores, cenógrafos, estudantes e o público em geral. Duas peças marcaram a trajetória do grupo, em 1945: a primeira foi em abril - **Auto da Mofina Mendes**, de Gil Vicente e o **Auto d'El rei Seleuco**, de Camões - e a segunda foi em setembro, com **A escola de mães**, de Marivaux. Ambas marcam o retorno do repertório clássico, sob direção de José Jansen. Em 1948, foi apresentado um espetáculo com grande repercussão, a peça **Hamlet**, com direção do alemão Hoffmann Harnisch, que revelou, entre outros, os atores Sérgio Cardoso, Sérgio Britto e Maria Fernanda. No mesmo ano, estreou **A Castro**, de Antônio Ferreira. Foram mais de cinquenta representações de **Hamlet** e quase trinta de **A Castro**. Ambas bateram recorde de qualquer outra manifestação teatral da época, repercutindo positivamente em todo o Brasil.

Em 1949, o grupo programou o Festival Shakespeare, com as seguintes peças: **Romeu e Julieta**, **Sonhos de uma noite de verão** e **Macbeth**, esta última, com direção de Ruggero Jacobbi. Em 1952, fez uma excursão pelo norte do Brasil, levando como repertório notadamente o teatro grego, com peças de Sófocles e Eurípedes, mas também peças de Shakespeare, Ibsen e Martins Pena. Ainda em 1952, Magno fundou sua casa de espetáculos, o Teatro Duse, com apenas cem lugares e um pequeno palco. Era um teatro sem bilheteria, que objetivava lançar jovens e desconhecidos atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e outros profissionais da área cênica. Magno não conseguiu manter o projeto durante muito tempo, vindo a fechá-lo, em 1956.

Em 1958, desenvolveu-se a fase mais frutífera de seu trabalho em todos os cantos do país, como em Recife, Goiás, Minas, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, entre outros. Neste festival, o TEB recebeu a doação da Fazenda de Arcozelo, no Rio de Janeiro, fundando assim, em 1956, a Aldeia de Arcozelo, um centro de arte e cultura. Posteriormente, os festivais difundiram-se pelo Brasil todo. Contudo, o grande legado do TEB foi o estímulo à modernização da arte teatral brasileira.

Em 1938, foi criado, no Rio de Janeiro, o grupo Os Comediantes²⁴⁹ (OC), o qual tem dupla origem, tendo em vista um grupo de intelectuais ligado ao movimento modernista, que se reunia no Café Simpatia e, também, um concurso de teatro amador, organizado pela

²⁴⁸ Desse evento nasceu o Teatro Experimental do Negro, em 1944, criado por Abdias do Nascimento.

²⁴⁹ Este nome foi escolhido por Santa Rosa, depois de refletir sobre as diferenças entre ator e comediante.

Associação dos Artistas Brasileiros²⁵⁰ (ABB). O grupo almejava trabalhar na linha do movimento de Copeau, Dullin, Pitoëff e Jouve, na França. O objetivo era montar um pequeno repertório teatral, bem como ofertar cursos para, no futuro, instalar uma escola. Sua primeira diretoria foi constituída por Aníbal Machado, como presidente; Tomás Santa Rosa²⁵¹, como diretor artístico; Brutus Pedreira, como diretor de produção e Carlos Perry, como diretor financeiro.

Como já referido, o grupo nasceu da inquietação estética e do desejo de renovação de seus membros, para que o teatro brasileiro aderisse, mesmo que tardiamente, ao movimento modernista. O grupo insurgia-se contra o panorama da época, dominado pelo teatro de revista e pelos atores-empresários. Entre estes, estavam Procópio Ferreira, Jaime Costa e a grande estrela, Dulcina de Moraes. Assim, o grupo consolida o movimento de teatro amador que, desde o final dos anos 1920, buscava transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, tendo em vista que, à época, o teatro brasileiro estava submetido a uma dicotomia. Ou seja, havia um teatro popular, conseqüentemente de forte apelo popular, que fazia rir, e também um teatro considerado mais artístico, mais hermético, que alcançava pouca compreensão por parte do público. Faria (2013, p. 64) afirma que “o projeto básico estava lançado: realizar espetáculos diferentes daquilo que havia no profissionalismo e continuar a linha já traçada pelo Teatro de Brinquedo, ou seja, a de um teatro que se espelhasse no moderno teatro europeu”.

O espetáculo de estreia do grupo Os Comediantes foi **A verdade de cada um**, de Luigi Pirandello, com direção de Adacto Filho, em 1940. Naquele mesmo ano, com o mesmo diretor, segue-se **Uma mulher e três palhaços**, de Marcel Achard. Depois disso, o grupo teve problemas financeiros e deixou de apresentar duas montagens que estavam sendo produzidas. Contudo, as coisas se modificaram graças a um encontro, em 1941, com o recém-chegado ao Brasil, o polonês Zbigniew Ziembinski, que se aproximou do grupo, passando a supervisioná-lo, primeiro trabalhando como iluminador, em **A verdade de cada um**, na remontagem de 1941, com cenários de Bellá Paes Leme, direção de Adacto Filho. Em 1942, Ziembinski dirigiu **Orfeu**, de Jean Cocteau, e **As preciosas ridículas**, de Molière, para o Teatro dos Novos.

Em 1943, o OC encenou, com direção de Adacto Filho, **Capricho**, de Alfred de Musset, **Escola de maridos**, de Molière e **O escravo**, de Lúcio Cardoso. Neste mesmo ano,

²⁵⁰ Este grupo reunia artistas renomados, como Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Lasar Segall e Tomás Santa Rosa.

²⁵¹ Tomás Santa Rosa (1909-1956) apresentava um brilhante trabalho de cenografia, utilizando um aparato plástico até então inédito no país.

Ziembinski realizou seu primeiro trabalho de direção para a companhia, montando **Fim de jornada**, de Robert Sheriff.

O grupo realizava reuniões internas. Em uma delas, foi colocado em pauta o desejo de encenar peças de autores nacionais. Em uma dessas reuniões, Brutus Pedreira apresentou o texto de **Vestido de noiva** para ser apreciado e que, de imediato, foi aceito para ser encenado. Assim, em 1943, o grupo encena **Vestido de noiva**²⁵², com direção de Ziembinski:

Com o sucesso de **Vestido de noiva**, Nelson Rodrigues estava lançado como astro de primeira grandeza no panorama do teatro nacional. Ele já havia tido sua primeira peça montada, **A mulher sem pecado**, que não alcançara, porém, o sucesso com que o autor sonhava, mas viria depois a receber periódicas montagens com elencos de alta categoria. (...) mas a verdade é que o texto de Rodrigues é notável, e teve a sorte de cair nas mãos de Zbigniew Ziembinski, o competente diretor e ator polonês que chegara ao Brasil pouco tempo antes, e insistiu para que o grupo montasse esse texto brasileiro. O cenário de Santa Rosa, que permitia que, com a colaboração da luz, as mudanças entre os planos da realidade, da memória e da fantasia ficassem perfeitamente identificados, apoiando o desenvolvimento da ação, foi outro elemento importante da montagem (HELIODORA, 2013, p. 401).

Essa peça foi o divisor de águas para que fosse inaugurada a modernidade teatral no Brasil. O grupo contribuiu sobremaneira para mudar a encenação brasileira, pela escolha e oferta de repertório moderno nacional, oportunizando ao espectador contato com espetáculos não convencionais e não comerciais. Sobretudo, sua maior contribuição é o destaque e a importância atribuída ao trabalho de direção de espetáculo ou de encenador, papel vital para a evolução do teatro nacional:

Formado na escola expressionista e dominando como poucos os segredos do palco, em que é um mestre na iluminação, Ziembinski veio preencher um papel que se reclamava: o de coordenador do espetáculo. Sob sua orientação, entrosaram-se os vários elementos da montagem. O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e os figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa (1909-1956), um dos mais cultos intelectuais do teatro brasileiro. O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e os efeitos de luz. De súbito, o palco sentiu-se irmanado à poesia, ao romance, à pintura e à arquitetura, com os quais não mantinha contato. Entre as apresentações de textos estrangeiros que marcaram época, sobretudo as de **Desejo**, de O'Neill, e **A rainha morta**, de Montherlant, teve um impacto surpreendente, em 1943, a estreia de **Vestido de noiva**, do brasileiro Nelson Rodrigues. Costuma-se mesmo datar esse lançamento como o começo da moderna dramaturgia nacional, pela feliz união de múltiplos fatores, ausentes antes em nossas peças (MAGALDI, 2004, p. 208).

Essa peça funda o teatro moderno e transforma Ziembinski em um mito nacional, que se tornou conhecido e prestigiado, sendo quase uma garantia de sucesso tê-lo como diretor de um espetáculo.

²⁵² Este texto de Nelson Rodrigues já havia sido entregue para a Comédia Brasileira (companhia oficial da época). No entanto, o grupo acabou desistindo de representá-lo, abrindo caminho para que a peça chegasse às mãos de Ziembinski.

Em 1945, aconteceu um fato curioso e que teve desdobramentos futuros. Miroel Silveira havia criado o Teatro Popular de Arte, em Santos, e estava no Rio para locar uma casa de espetáculos para uma apresentação, com direção de Ziembinski, mas já não havia mais reserva de agenda para aquele ano. O grupo Os Comediantes tinha uma reserva do Teatro Ginástico, sem peça para encenar. Assim, por sugestão de Brutus Pedreira, os dois grupos se fundiram, formando o “Os V Comediantes”. A primeira peça do novo grupo foi **Desejo**, de O’Neill, dirigida por Ziembinski, em 1946. Este espetáculo marcou o início da fase profissional do grupo. Em 1947, recebeu nova denominação: Os Comediantes Associados. Essa nova formação apresentou a peça **Terras do sem-fim**, uma adaptação do romance de Jorge Amado. Como um grupo longo e frutífero, o OC (em suas várias designações e várias fases), foi do amador ao profissional, influenciando vários outros grupos da época. Somente ficaram à margem desse contato algumas velhas companhias que não se renderam ao ímpeto modernista.

Os grupos de amadores paulistas ganharam impulso com a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo, em 1934, e com o incentivo de Alfredo de Mesquita, uma vez que, em 1936, ele escrevera algumas peças que almejava representar. Nesse mesmo ano, encenou a peça **Noite de São Paulo** (1936) e, alguns anos depois, outras duas, **Casa assombrada** (1938) e **Dona Branca** (1939).

Em 1936, um professor de francês, Georges Raeders, fundou outro grupo com seus alunos da faculdade, chamado Teatro Universitário (TU). Além de ensinar francês, ele tinha contato com o teatro. Foi também secretário geral da companhia de Copeau. Estreou em 1937, com as peças **As preciosas ridículas**, de Molière, e **A luva**, de Júlio Dantas. O espetáculo que se seguiu foi **Antígona**, de Sófocles. Em 1939, o TU apresentou nova montagem, **Noite de reis ou como quisermos**, de William Shakespeare. Em 1940, desliga-se da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo, para transformar-se em uma entidade autônoma da USP. Em 1941, o TU colocou em cena peças com intenção renovadora, como **Todo mundo e ninguém** e **Testamento de Maria Parda**, de Gil Vicente. Depois disso, recebeu a visita de Louis Jouvet, que prolongou sua permanência em virtude da guerra. Esse contato foi vital para os grupos amadores de São Paulo e do Rio de Janeiro. O TU encerrou suas atividades nesse mesmo ano, com as peças **Todo mundo e ninguém** e **Dois à mesa**, no Teatro Municipal. Contudo, marcou sua existência como o primeiro grupo de teatro da USP e contribuiu para a ampliação do teatro amador.

Dessa iniciativa também nasceu o Grupo Universitário de Teatro (GUT), criado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado. O principal objetivo do grupo era

trabalhar com um teatro cultural e popular. A principal norma do grupo era apresentar somente trabalhos de dramaturgos de língua portuguesa, sobretudo, brasileiros. Em 1943, trouxeram três peças: **Auto da barca do inferno**, de Gil Vicente; **Os irmãos das almas**, de Martins Pena e **Pequenos serviços em casa de casal**, de Mário Neme. Em 1945, estreia **Farsa de Inês Pereira e do escudeiro** e o auto **Quem tem farelos?**, ambas de Gil Vicente. Destaque-se que os dois textos foram adaptados por Décio Almeida Prado. Depois de 1946, Prado se dividiu entre a direção do grupo e o trabalho com a função de crítico teatral, no jornal O Estado de São Paulo. O último trabalho do grupo foi em 1948, com a peça **O baile dos ladrões**, de Jean Anouilh, com tradução de Antonio Cândido, apresentada no Teatro Brasileiro de Comédias.

Na década de 1950, o Rio-São Paulo comandava a cena teatral, mas São Paulo foi aos poucos ganhando espaço, em grande parte devido ao industrial italiano Franco Zampari, o criador do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), em 1948. Zampari, além de um grande admirador do teatro, produtor cultural, também ajudava financeiramente. Certa vez, ele assistia a um espetáculo intitulado **Improviso**, do Grupo de Teatro Experimental (GTE). Nesse espetáculo, Alfredo de Mesquita revelava, através da comicidade, todos os problemas financeiros que um grupo amador enfrentava e terminava apelando ao público por ajuda. Franco Zampari imediatamente se prontificou a contribuir e passou a financiar o grupo. Zampari assistia regularmente a vários espetáculos que circulavam em turnê por São Paulo, o que fortaleceu a ideia de montar o seu próprio teatro e ter um grupo profissional. A fase amadora do grupo durou apenas um ano, e depois disso ele se tornou profissional. Como havia carência de salas disponíveis destinadas às artes cênicas, ele funda o Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, ao alugar um edifício inteiro para, então, transformá-lo em um teatro e, ainda, um espaço para abrigar o grupo, com oficinas e salas de ensaios. Faria (2013, p. 75) explica que, “assim, a partir da largada inicial configurada pelo acolhimento das experiências de renovação dos amadores, Zampari aliou-se a mais duzentas pessoas da alta sociedade paulista e fundou a Sociedade Brasileira de Comédia, empresa que iria administrar a fase profissional do TBC”.

Em 1948, duas peças foram representadas, graças à inauguração do novo teatro TBC, **La voix humaine**, de Jean Cocteau, dirigida pela francesa Henriette Morineau, e **A mulher do próximo**, escrita e dirigida por Abílio Pereira de Almeida, um espetáculo do GTE. O GUT também estreou, neste mesmo teatro, a peça **Baile dos ladrões**, de Anouilh, com direção de Décio Almeida Prado.

A peça que marcou a estreia do grupo do TBC, em 1949, em sua nova casa de espetáculo, foi **Nick-bar**²⁵³, com direção de Adolfo Celi:

No início da década de cinquenta, o TBC, verdadeiro novo-rico do teatro, reuniu o maior número de talentos que já pisou simultaneamente um palco brasileiro: para uma sala de quatrocentos lugares, existia um elenco estável de trinta figuras, quase todos os valores da nova geração. (...) revezaram-se nas montagens quatro encenadores estrangeiros, contratados especialmente no exterior. (...) É verdade que alguns encenadores estrangeiros foram atraídos também pela indústria cinematográfica, lançada pelo mesmo Franco Zampari na Cia Vera Cruz, e que logo malogrou (MAGALDI, 2004, p. 209-210).

Depois de grandes espetáculos, o TBC começou a sofrer com problemas financeiros, devido ao grande número de atores no elenco e das despesas de se colocar um texto em cena. Uma solução paliativa foi desdobrar o elenco, ficando parte dele no Rio e parte dele em São Paulo. Isso acabou por enfraquecer o grupo, originando a saída voluntária de parte de alguns e a demissão de outros. Mesmo assim, a folha de pagamento dispendiosa e algumas montagens fracassadas fizeram Zampari anunciar o fechamento de sua casa de espetáculos²⁵⁴.

Depois disso, o TBC passou a ser referência do teatro nacional e a competir em condições idênticas ao melhor do teatro europeu. Foram responsáveis pela qualidade alcançada e pela perfeição das montagens, à moda europeia, encenadores como Aldo Calvo, Bassano Vaccarini, Túlio Costa, Gianni Ratto e Mauro Francini. Para satisfazer diferentes públicos e garantir bilheteria, o TBC foi eclético no repertório, trabalhando com peças comerciais e peças artísticas. Alguns dos dramaturgos mais representados foram Luigi Pirandello, Jean Anouilh e Tennessee Williams. Durante muitos anos, somente um dramaturgo brasileiro figurou no TBC: Abílio Pereira de Almeida.

Por ser um grupo longo, o TBC passou por muitas mudanças no formato da companhia, pois deixou de trabalhar com elencos fixos e começou a montar elencos temporários. Assim, os atores eram selecionados especificamente para cada produção, como já acontecia nos espetáculos da Broadway.

Em 1954, um acontecimento repercutiu sobre o TBC: abertura de várias casas de espetáculos pela cidade e a criação de várias outras companhias, dentre elas, a Cia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, a Cia Tônia-Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete. Isso dispersou o elenco concentrado em torno das encenações do TBC. Até mesmo Maria Della Costa deixou o grupo para montar a sua própria companhia. Os novos grupos não

²⁵³ Essa peça estreou no TBC, em 08 de junho de 1949, adaptada do texto **The time of your life**, de William Saroyan, com tradução de Gustavo Nonnemberg.

²⁵⁴ Com o fechamento, o Governo de São Paulo, por considerar aquela casa de espetáculos como patrimônio da cidade, e motivado pela classe teatral, quitou sua dívida e passou a gerir o espaço.

fugiram muito à receita do TBC, com repertório eclético e acolhida a novos atores, pois a chegada da televisão fez com que vários atores profissionais migrassem para trabalhos como intérpretes no novo meio de comunicação. Enfim, depois de mais de uma década com encenadores estrangeiros, o TBC contrata um diretor nacional: Flávio Rangel.

Dessa maneira, novamente ocorreram mudanças, como a valorização da dramaturgia brasileira, sem fugir aos clássicos, tampouco dos textos teatrais modernos europeus e norte-americanos. A defesa de um teatro nacional e popular começa a ganhar força entre estudantes, intelectuais e demais jovens artistas. Assim, foram surgindo novos grupos amadores. Entre eles, ressaltou-se o movimento amador de Pernambuco, que nasce no período mais rico das manifestações do teatro moderno. No entanto, no Nordeste, esse movimento adquire características bem específicas e regionais:

Várias causas podem ser citadas: além do relativo isolamento provocado pela distância geográfica e as dificuldades de acesso e comunicação que caracterizam, à época, as trocas culturais entre o Nordeste e o Sul/Sudeste do país, fatores culturais peculiares à evolução cultural da região moldaram um teatro que, nas origens, à diferença do que ocorreu no Rio de Janeiro e em São Paulo, voltou-se predominantemente para a cultura popular e às tradições locais (FARIA, 2013, p. 77).

O precursor foi o Grupo Gente Nossa, fundado em Recife, no ano de 1931, por Samuel Campelo²⁵⁵ (1889-1939). Depois da morte de Campelo, assumiu o grupo Valdemar de Oliveira²⁵⁶ (1900-1977), até 1942, período de término deste grupo, que defendia um *espírito do povo* para o teatro nordestino.

Em 1941, Valdemar de Oliveira criou o Teatro de Amadores de Pernambuco²⁵⁷ (TAP), em Recife. O TAP incorporou atores e técnicos do Grupo Gente Nossa e outros novos, já que o primeiro estava findando seus trabalhos. Oliveira foi convidado a propor uma atividade cultural para os festejos comemorativos do centenário da Sociedade de Medicina de Pernambuco. Assim, surgiu a ideia de montar uma peça teatral, com atores amadores da área da saúde e seus familiares. Nesse mesmo ano, tal objetivo foi concretizado com a montagem da peça **Knock ou o triunfo da medicina**, de Jules Romains, no Teatro Santa Isabel. No entanto, os créditos do espetáculo ficaram em nome da companhia Gente Nossa. Isso se deu em virtude de Oliveira fazer parte dos dois grupos naquele período. Fato idêntico ocorreu com

²⁵⁵ Samuel Campelo foi autor, ator, libretista, animador cultural e historiador, considerado o precursor da modernidade teatral no Nordeste.

²⁵⁶ Valdemar de Oliveira era médico e militante cultural. Foi diretor, autor, tradutor, compositor, arranjador, regente, crítico, ator e cenógrafo.

²⁵⁷ O grupo passou por diversas fases, como Os Anos de Aprendizagem (1941 a 1947); A Renovação da Cena (1948 a 1958); A Consolidação da Cena (1959 a 1965); A Ordenação do Passado (1966 a 1976); Da Cena Refletida (depois de 1977).

a peça seguinte, intitulada **Primerose**, de Robert de Flers e Gaston Arman de Caillave. Somente na montagem seguinte é que o TAP ganhou autonomia, apresentando, depois disso, ao todo, mais de trinta espetáculos, com repertório que incluía textos nacionais e estrangeiros, como **Uma mulher sem importância**, de Oscar Wilde e **Alto mar**, de Sutton Vane. Por ser um grupo de longa permanência temporal, passaram por ele diversos encenadores de renome nacional e internacional, com muitas peças de sucesso de público e de crítica. Destaque-se que, a partir de 1944, o grupo tentou deixar para trás o amadorismo e investiu na melhoria do nível dos espetáculos. Para essa evolução e renovação, foram contratados alguns encenadores como Adacto Filho, Zbigniew Ziembinski, Willy Keller, Jorge Kossowski, Graça Mello, Flaminio Bollini, Bibi Ferreira e Hermilo Borba Filho.

Em 1949, a passagem de Ziembinski trouxe uma época produtiva e brilhante ao grupo. Foram colocadas em cena três peças, **Nossa cidade**, de Thornton Wilder; **Pais e filhos**, de Bernard Shaw e **Esquina perigosa**, de J. B. Priestley. Ziembinski, durante sua estadia de menos de um ano, fez uma revolução no cenário teatral recifense pois, além de atuar como diretor, ofertou cursos e montou espetáculos no Teatro Universitário de Pernambuco (TUP). Essa década foi de ousadia, tanto pelas propostas artísticas, como pela contribuição de formação de plateia. A peça de maior repercussão do grupo foi a montagem de **Vestido de noiva**, em 1955, com direção do italiano Flaminio Bollini. Essa peça criou uma tensão entre a crítica e o público. O motivo foi a opção do diretor em usar os três planos se entrecruzando em cena (realidade, memória e alucinação), criando certa dificuldade de compreensão do enredo. Mesmo assim, a peça fez enorme sucesso. O dramaturgo Ariano Suassuna²⁵⁸, no Diário de Pernambuco, fez uma declaração incisiva ao afirmar que **Vestido de noiva**, como espetáculo, foi o auge da trajetória do TAP. O TAP continua em atividade até hoje²⁵⁹.

No contexto nordestino, outra instituição importante foi o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). São quatro os grupos que levam este nome. Faria (2013, p. 78) explica que “o primeiro, sem continuação, e os demais correlacionados de 1943 a 1953. O nome aparece em novembro de 1940, quando estudantes de Direito (Gebes Medeiros, Hildebrando Assis e outros) encenam **1830**, de Paulo Gonçalves”. Em 1945, Hermilo Borba Filho fez uma conferência durante a II Semana de Cultura Nacional, em que defendeu que o teatro devia tratar de temas e conteúdos nacionais, relacionados com os mitos nacionais como, por

²⁵⁸ SUASSUNA, Ariano. “A encenação de vestido de noiva”. Diário de Pernambuco, Recife, 23 out. 1955, p. 6.

²⁵⁹ É um grupo prestigiado no Nordeste e fora dele, reconhecido no Brasil inteiro. O trabalho de Valdemar de Oliveira foi crucial para o sucesso e amadurecimento artístico do grupo. O conjunto também estimulou o aparecimento de outras associações e novas manifestações teatrais, tanto populares como eruditas, no Nordeste.

exemplo, o peregrino Antônio Conselheiro; o casal cangaceiro e apaixonado Lampião e Maria Bonita; o grande líder guerreiro Zumbi dos Palmares, e demais heróis que povoam o romanceiro popular.

Posteriormente, foi criado, em 1960, o Teatro Popular do Nordeste (TPN), mesclando membros novos a integrantes oriundos do TEP, entre eles Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. O programa do grupo previa um regime de semiprofissionalismo e objetivava atingir o universal pelo regional, ou seja, o lema era trabalhar com o teatro popular. A estreia do grupo foi em 1960, com as peças **A pena e a lei**, de Suassuna, e **A mandrágora**, de Maquiavel. Em 1961, o espetáculo **O processo do diabo** foi encenado, com três peças aglutinadas, de autoria dos dramaturgos Ariano Suassuna, José de Moraes Pinho e J. C. Cavalcanti Borges. Em 1962, houve a encenação de **A bomba da paz**, de Hermilo Borba Filho.

Em 1966, o TPN montou **O inspetor**, de Nikolai Gogol, em casa de espetáculos própria, com capacidade para cem espectadores. Esta é uma fase produtiva do grupo, ao colocar em cena mais de 14 espetáculos, em cinco anos, sempre com orientação de Hermilo Borba Filho, mesmo quando outros diretores estavam à frente do trabalho de direção do espetáculo.

Passados os primeiros momentos da tomada de poder pelos militares, o TPN acolhe vários ex-integrantes do MCP, superando divergências pontuais em nome da resistência ao autoritarismo imposto pelo novo regime. Depois disso, as críticas ao governo se fazem presentes pelas montagens **Um inimigo do povo**, de Henrik Ibsen e **O santo inquirido**, de Dias Gomes, entre outras. Com o agravamento da perseguição política, e após a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, a captação de financiamento fica prejudicada e os problemas financeiros pioram a cada temporada. Todavia, todos os integrantes continuam a receber seus cachês, com valores idênticos (mesmo que o valor fosse simbólico), independente da função que exercesse dentro da companhia. Apesar de seu sucesso, o TPN foi mais uma vítima da crise financeira dos grupos de teatro. Ao entrar em esfacelamento, perdeu diretores e atores, levando ao colapso do grupo, em 1970, após a temporada do espetáculo **Buum**²⁶⁰, com direção de José Pimentel.

O teatro brasileiro, ao longo de sua história, passou por muitas fases de altos e baixos, tanto em relação à produção (dramatúrgica e espetacular) como de presença do espectador nas salas de espetáculo. Embora tenha, em alguns períodos, uma ligação umbilical, por assim dizer, com o teatro europeu, o teatro brasileiro guarda consigo características de uma

²⁶⁰ O espetáculo **Buum** era composto por duas peças, **Auto do salão do automóvel**, de Osman Lins, e **Enquanto não arrebenta a derradeira explosão**, de José Bezerra Filho.

dramaturgia produzida no Brasil. Tal característica pode ser verificada no enredo das peças mediante a presença de uma cor local. Isto se evidencia em seu contexto dramático, principalmente nas alusões a elementos, fatos e fenômenos, identificáveis apenas no âmbito da cultura brasileira.

O século XX, em si mesmo, apresenta um painel bastante vasto de dramaturgos e de peças. Tais autores e produções estão ligados a múltiplas estéticas, não raro flertando com experiências diferenciadas em uma busca permanente por renovação. Dentre os muitos grupos destacáveis na imensa produção artística do gênero no século XX, cabe destacar os grupos e movimentos artísticos dos quais fizeram parte Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho.

3 O ENTREMEZ NO TEATRO MODERNO NORDESTINO BRASILEIRO: ECOS POPULARES E MEDIEVAIS

Como já dito, nas décadas de 1930 a 1950, os grupos teatrais e a dramaturgia nordestina trazem uma grande contribuição para os palcos brasileiros. Essa renovação se dá, sobretudo, quando Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho produzem uma escrita cênica que retoma a herança medieval, especialmente, ao se voltarem para os gêneros cômicos como o entremez, o auto e a farsa (VASSALO, 1993, p. 32). Cabe frisar que se trata de três eruditos que se voltam para (e se debruçam sobre) a cultura popular, nutrindo-se desse amplo leque de fontes, ora eruditas, ora populares, apresentando uma trama bem urdida entre elas.

Nas palavras de Faria:

O que se observa nas experiências teatrais nordestinas é a busca de uma literatura dramática específica, que trabalha com a essência da matéria popular, reproduzindo inclusive a fala do povo no texto. Ainda que não haja inovação em termos de estrutura dramática, as peças são hábeis na transposição ou recriação de modelos oriundos, por exemplo, da tradição clássica. Ariano Suassuna, mesclando a comédia latina ou Molière com tipos e temas nordestinos, é o melhor exemplo dessa dramaturgia, ao mesmo tempo erudita e popular. Outros dramaturgos que se destacam no panorama do amadorismo do Nordeste são Hermilo Borba Filho, Isaac Gondim Filho, Aldomar Conrado, Aristóteles Soares, José Carlos Cavalcanti Borges e Luiz Marinho Falcão Filho (FARIA, 2013, p. 79).

Não é tarefa fácil entender as razões da classificação de determinadas obras, durante a Idade Média, pois se percebe que os dramaturgos não atribuíam grande importância às nomenclaturas e suas especificidades:

Por que, por exemplo, **O CID** intitula-se tragicomédia e **Dom Juan** comédia? A menos que seja para proteger seu tema em certos casos, atrás de um rótulo aparentemente menos ambicioso. A Idade Média não se preocupava com esses problemas e não distinguia os gêneros. Mistérios, milagres, farsas, sotias, moralidades conviviam lado a lado e não era raro que um drama religioso contivesse cenas de farsa. No popular do teatro em plena expansão, todos os temas e todas as personagens se cruzavam. Num mistério o público podia rir das facécias dos diabos do Inferno e comover-se alguns quadros depois com as palavras de Cristo (RYNGAERT, 1996, p. 8).

Como eruditos que são, os autores estudados estão conscientes de que sua produção artística, dentre outras qualidades, possui caráter mestiço e que eles fazem uso de um reservatório de mitos e invenções para constitui suas obras. Esse reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva, fazem parte de um arcabouço utilizado, tanto pelos dramaturgos antigos, como pelos dramaturgos do século XV e XVI, estes últimos, quase sempre fazendo alusão às suas fontes, que eles servem de constante inspiração:

(...) A grande importância da literatura popular, para o Brasil, está no fato de que ela constitui uma espécie de “tradição viva”, peculiar, fecunda, abridora de caminhos e fonte para uma literatura erudita realmente nossa. Uma literatura que não seja simplesmente uma imitação dos padrões, processos e movimentos esteticistas europeus. Tal importância está, aliás, a meu ver, em toda a nossa riquíssima literatura popular, em prosa ou em verso, oral ou de origem oral – nos contos e *racentos* da poesia improvisada dos cantadores, ou na literatura de cordel, dos “romances” e “folhetos” impressos. Como está também, nos espetáculos populares do Nordeste, que formam todo um teatro vivo e rigoroso, com o “mamulengo”, o “auto dos guerreiros”, os “pastoris”, o “bumba meu boi” etc. Toda a literatura e todas as literaturas têm começo oral, mítico, rapsódico, carregado de sentidos ocultos, símbolos, signos e insígnias, um começo de extremos marcantes e cortes rasgados, em que tudo aparece com nitidez, onde o sangue é sangue e o riso é riso, com o épico, a sátira, a moralidade, o trágico, o cômico, tudo bem definido e claro. Assim, foi o começo da literatura mediterrânea – seja na vertente grega, seja na vertente árabe, norte-africana – assim foi o começo da literatura medieval ibérica, assim é a literatura dos povos chamados “primitivos”, assim é a nossa literatura popular nordestina (SUASSUNA, 2010, p. 251-252).

Suassuna, Pereira da Silva e Borba Filho possuem uma escritura épico-teatral, ou seja, apresentam características do teatro épico (não brechtiano) que, somadas à representação à moda do teatro popular, produzem um teatro muito original dentro do cenário do moderno teatro brasileiro. Os dramaturgos promovem o abraqueiramento da cena, pelo uso das fontes populares e a utilização de elementos cotidianos, como trovas, canções, bailados, diálogos, anedotas, provérbios, cenas de fundo religioso e profano. Para tal, o *romanceiro nordestino*²⁶¹ e os *espetáculos populares* como o pastoril, o mamulengo e o bumba-meu-boi²⁶² tornam-se uma fonte inesgotável para que eles recriem ou reinventem o sertão mitopoético em suas obras.

Como conjunto, demonstram apego ao sertão, ao pitoresco, à poesia popular, aos tipos humanos e às formas de conflito social e moral:

(...) O povo brasileiro ainda é dividido e dilacerado, bastando lembrar que vivemos aqui, no espaço geográfico de um mesmo país, tempos reais os mais diversos: São Paulo vivendo um século XX desenvolvido; o sertão nordestino ainda vivendo os últimos restos feudais da “civilização do couro”; e os indígenas do Planalto Central vivendo um estágio de civilização florestal, esquecidos, ao que parece, de outras culturas que viveram outros tempos (SUASSUNA, 2010, p. 249).

²⁶¹ Deve-se a Suassuna (2010, p. 255-256) a utilização e popularização do termo *romanceiro nordestino* pois, para o dramaturgo, o termo *literatura de cordel* seria uma denominação inadequada para abarcar esse gênero no nordeste, por deixar de fora os *cantadores* nordestinos com suas poesias improvisadas. Assim, a acepção *romanceiro nordestino* aglutina os folhetos de cordel, o repente dos violeiros e a cantoria dos cegos.

²⁶² No verbete sobre o bumba-meu-boi, Cascudo (2001, p. 194-195) diz que é o “folgado brasileiro de maior significação estética e social”. Para o folclorista, “a palavra “bumba” é uma interjeição, *zás*, valendo a impressão de choque. Batida da pancada. Bumba-meu-boi será “Bate! Chifra, meu boi!”, voz de excitação repetida nas cantigas do auto, o mais popular, compreendido e amado do Nordeste”. Típico de várias regiões do Brasil, sobretudo da região Nordeste. Faz miscigenação de elementos culturais portugueses, africanos e indígenas. Sua coreografia consiste em danças em que um brincante veste-se de boi e comanda as coreografias. Possui pequenas variações no enredo, conforme a região brasileira, assumindo diversos nomes como, por exemplo, Boi Bumbá, no Amazonas e no Pará; Bumba-meu-boi, no Maranhão; Boi Calemba, no Rio Grande do Norte; Cavalão-Marinheiro, na Paraíba; Bumba de reis ou Reis de boi, no Espírito Santo; Boi Pintadinho, no Rio de Janeiro; Boi de mamão, em Santa Catarina e Boizinho, no Rio Grande do Sul. A maior festa do boi brasileira é a de Parintins – AM, com acentuada influência indígena.

Nesse viés, o sertão nordestino retratado não é apenas geográfico, é também estado de espírito que revela simplicidade, luta e coragem do povo. O sertão encontra-se subjacente nas histórias que, em seu conteúdo, mostram o ser humano em sua relação com os aspectos da vida para os quais busca compreensão. Assim, faz-se presente no pensamento da cultura nordestina, refletindo diretamente na valorização das tradições, dos estilos de viver e de pensar desta sociedade. Nas palavras de Suassuna (1967, p. 91), o sertão “é a esfinge a resolver, a onça a domar, mesmo sabendo que essa fera, bela como seja, é hostil e feroz e terminará por nos despedaçar com suas garras”. Nogueira (2002, p. 41) complementa esta ideia, ao dizer que “o sertão é terra de ninguém, deserto ameaçador donde emergem deuses e diabos, sob a égide do acaso, do caos e da fatalidade. Esses seres-ameaçadores espreitam o homem por dentro e por fora (...) Mas é necessário que o homem decifre o sertão, e que lhe imponha um sentido”.

Por meio da reescritura dos textos populares, os dramaturgos estudados mantêm um diálogo profundo com o imaginário que permeia a cultura popular do sertão, com seus heróis e mitos. As palavras *reescritura* e *recriação* são centrais para se pensar o universo desses dramaturgos, pois refutam a ideia de repetição estéril ou cópia, e, ao mesmo tempo, vinculam essa dramaturgia ao povo nordestino e a uma profunda reflexão sobre a condição humana, de caráter universal.

Nota-se claramente que os três dramaturgos convergem para o medieval, como refúgio de tempo e espaço. O *entremez*, presente na obra de todos eles, ecoa elementos e características populares e medievais, em estreita ligação com o teatro popular medieval, realizado na praça pública, em que o povo comum ganhava voz e via-se retratado em temáticas ligadas ao seu cotidiano. Desta maneira, valem-se de gêneros medievais, sobretudo o *entremez*, a farsa, o auto vicentino e ibérico, ao dialogar com temas (dentre eles, a questão da religiosidade, da fome e da pobreza) e personagens com características medievais (o empregado esperto e pobre, o patrão rico e sovina, o poeta ou cantador cego, o padre, o sacristão, a mulher infiel, o casal enamorado, o diabo, Deus e anjos), presentes na tradição do cordel e no folclore que, também, fazem parte da construção do imaginário do povo nordestino.

A partir desse olhar, eles trabalham com uma estética teatral muito particular e fecunda, dentro do moderno teatro brasileiro, em especial, os gêneros cômicos, dialogando com a tradição do teatro medieval, profano e religioso, uma vez que dois são confessadamente religiosos, embora em graus variados. Suassuna, antes protestante, converteu-se ao

catolicismo²⁶³; Pereira da Silva, provavelmente, católico²⁶⁴, devido a alguns fatos biográficos e escolha de temas e personagens ligados à tradição cristã; e Borba Filho, ateu e marxista convicto, depois do casamento com Leda Alves, em 1969, passou a professar a fé católica, tornando-se um cristão fervoroso²⁶⁵. Todos eles produzem uma dramaturgia com temas e personagens muito ligados à tradição religiosa judaico-cristã ocidental²⁶⁶.

Neste capítulo, analisam-se três entremezes escolhidos do conjunto de obras de cada dramaturgo estudado. Cada um deles indica e faz uso específico do gênero, não deixando de *ser* ou de *conter* entremez. Essa não é uma novidade no teatro brasileiro, pois sem dúvida Martins Pena foi muito original ao inaugurar por aqui a comédia de costumes e ao utilizar o entremez fundido a outro gênero, neste caso, a comédia. Faria (2012, p. 137), ao abordar o assunto, afirma que Pena “refundiu as formas existentes do entremez no interior de um minucioso trabalho de incorporação de outros gêneros”, como já vimos no capítulo anterior.

Isso acontece novamente no moderno teatro nordestino, pois Ariano Suassuna vale-se do entremez de forma autônoma, ou seja, ele não o utiliza como gênero intermediário ou intercalado mas, sim, como uma peça em si mesma. Usa, ainda, esse gênero cômico como estudo ou esboço para, posteriormente, compor peças maiores, em geral, farsas e autos. Francisco Pereira da Silva chama o gênero de *intermezzo*, utilizando-o intercalado com outra

²⁶³ Sábato Magaldi (2004, p. 236) revela que o dramaturgo era protestante mas que, durante uma enfermidade, converteu-se ao catolicismo. Em uma palestra, ele professa ser católico. Maiores detalhes em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s4R89HMKSHY>>.

²⁶⁴ Em sua pequena biografia ou em sua escassa fortuna crítica, não há menção direta sobre qual a religião do dramaturgo. Entretanto, existe uma evidência circunstancial que sugere que a família de Francisco Pereira da Silva professava a fé católica, pois há um **Auto de Natal** (1982), escrito a pedido do sobrinho-neto para ser encenado na noite de Natal. Também se nota que os temas e personagens ligados ao catolicismo são constantes, como, por exemplo, nas peças **Cristo proclamado, O vaso suspirado, O chão dos penitentes**.

²⁶⁵ Sônia Maria van Dijck Lima (1986, p. 10) conta que, depois do casamento do dramaturgo com uma católica praticante, Leda Alves (Léo), em 1969, ela “desenvolveu junto ao amado um verdadeiro trabalho de catequese, que deu no nascimento de um cristão fervoroso. A partir de então, ele colocou sua voz, agora com inspiração nos Evangelhos, em defesa dos deserdados, da justiça e da paz”. A novela intitulada **Ambulantes de Deus** possui relações paratextuais, por meio de epígrafes, com o livro de **Êxodo**, das Escrituras Sagradas. Considerando-se que as referências paratextuais abrangem, não apenas os evangelhos e sua referência a Cristo, como as escrituras de fundo puramente judaico, como o livro do Êxodo, pode-se constatar que os temas e personagens do dramaturgo remetem a uma tradição que engloba tanto elementos do judaísmo quanto do cristianismo, ou seja, um amálgama de ambos, o que justifica o uso da expressão *judaico-cristã*. Mais detalhes em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/7341/1/000469853-Texto%2BCompleto-0.pdf>>.

²⁶⁶ José Adriano Filho, em **A formação do cânon bíblico: considerações a partir da semiótica da cultura**, explica que a igreja cristã herdou a organização das Escrituras judaicas em três partes – A lei, Profetas e Escritos. Havia também outras expressões utilizadas para designar os livros sagrados, entre as quais se destacam: “A escritura”, “A Lei”, “A lei e os profetas”, “Moisés e os profetas”, etc. Também fórmulas verbais eram empregadas, como “o Senhor disse”, “a escritura diz”, “como está escrito”. Essas expressões designavam um apelo à autoridade divina e correspondem às designações que eram também utilizadas pela comunidade judaica. Ademais, os primeiros escritos cristãos, que em meados do século II ganharam status de Novo Testamento, exibem evidência, tanto de continuidade, quanto de descontinuidade, com as Escrituras judaicas. Eles indicam que os cristãos atribuíam autoridade igual ou até mesmo maior às palavras de Jesus do que aos textos das escrituras judaicas. Para maiores detalhes, consultar:

<www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/viewFile/5791/4669>.

peça (tragédia), ficando entre a primeira e a segunda parte desta. Hermilo Borba Filho denomina de *interlúdio*, utilizando o gênero entre os quadros que compõem a peça, ou seja, como intercalações na forma de ilustração, corte ou variação do tom.

Destacam-se alguns pontos que serão analisados nas peças estudadas, com base no fio condutor que estabelece contato desses elementos com o popular e o medieval, a saber, o uso da função expressiva épica, amalgamada com a lírica; narrador e personagens que se dirigem ao público; fusão do erudito e popular e do sublime e grotesco; texto teatral fragmentado, com uso de dramas intercalados, cenas isoladas e quadros; presença do coro e da música; elementos do mágico e do maravilhoso; referências a histórias da tradição oral medieval, *romances*; a paródia, a sátira e o cômico, com suas máscaras e marionetes.

3.1 ENTRE BIOGRAFIAS E FORTUNAS CRÍTICAS: TRAMAS E FIOS

Trama

*Tecem-se voos/
campos dóceis/
esperas/tecem-se verbos/
atentas claras/
luzes/tecem-se formas/
jogos maduros/redes/
tecem-se tempos/
para um só ato*
(Orides Fontela, em **Alba**, 2006).

Os três dramaturgos nordestinos, Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho compõem uma trama com fios verticais e horizontais que, juntos, formam um padrão, pois possuem projetos estéticos comuns, como já dito, inspirados na tradição do romancero popular e nos espetáculos populares do Nordeste:

A importância do romancero popular no Nordeste – da literatura e dos espetáculos populares estreitamente ligados a ele – é imensa. O Brasil sofre de uma divisão, dilaceramento cultural que é resultante das condições em que se formou. Por um lado, nascemos no século XVI, para a cultura mediterrânea e ibérica, herdando o patrimônio cultural que nos veio com a língua e os costumes portugueses. Por outro lado, herdamos fortes elementos da cultura negra e da cultura vermelha, cujos descendentes mestiços começaram, também, logo, a recriar e reinterpretar os elementos culturais ibéricos que aqui chegaram com os conquistadores (SUASSUNA, 2010, p. 249).

Por isso, os dramaturgos podem ser estudados como um conjunto do *teatro nordestino* e, ao mesmo tempo, são fios únicos que podem ser deslocados para compor outros espaços sob diversos rótulos, pois suas obras extrapolam o local, ao colocarem em cena questões existenciais comuns a todos os homens, de todos os tempos e lugares. Por guardarem o

espírito popular, podem ser considerados atemporais, pois, como dito, seus temas e suas personagens são retiradas das tradições populares. Embora em alguns casos sejam *renovadas* pela licença poética criadora, ainda assim guardam marcas profundas de sua origem.

Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho têm uma rica fortuna crítica, o que não acontece com Francisco Pereira da Silva. Suassuna e Borba Filho, além de escrever textos literários, também produziram textos teóricos sobre a cultura e o fazer artístico nas suas múltiplas linguagens, entre elas, a teatral. Dos três, Borba Filho se destaca, por ser o que se pode chamar de *homem completo de teatro*, por ser um profissional que atuou em diversas frentes, como ator, dramaturgo, diretor e tradutor, mesmo que experimentando uma vida relativamente curta, em comparação aos outros dois, pois morreu aos 59 anos, enquanto Pereira da Silva faleceu aos 67 anos e Suassuna aos 87 anos.

Os dramaturgos pertencem ao mesmo período, à mesma região e possuem semelhanças estéticas, ao construir tramas ou teias, entrelaçando, nas suas peças, fontes populares e eruditas da tradição ocidental. A partir de uma leitura atenta das peças, percebe-se que, em sua maioria, elas sugerem que a *mise-en-scène*²⁶⁷ seja à moda do espetáculo popular.

3.2 O FIO MAIS LONGEVO E DURADOURO QUE TECE A TRAMA: ARIANO SUASSUNA

Literatura para mim é minha festa: é lá que eu danço e canto (Ariano Suassuna).

Ariano Vilar Suassuna²⁶⁸ nasceu em Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa (PB), em 16 de junho de 1927, e faleceu em Recife, no dia 23 de julho de 2014. Em 1942, aos quinze anos, mudou-se com a família para o Recife, onde concluiu os estudos secundários e ingressou na Faculdade de Direito, onde se bacharelou em 1950. Foi durante os anos de faculdade que entrou em contato com artistas, poetas e romancistas que tiveram grande influência em sua obra. Uma das parcerias mais frutíferas se deu com Hermilo Borba Filho, com quem criou o Teatro do Estudante de Pernambuco - TEP.

²⁶⁷ Logicamente, essa é uma decisão do diretor do espetáculo. Todavia, cabe frisar que os dramaturgos fazem uma *proposta de espetáculo* em cada peça. A peça, enquanto texto escrito, possui uma dupla dimensão: a literária, subjetiva, aberta a múltiplas possibilidades de leituras, e o texto secundário, objetivo, composto por didascálias, indicações cênicas ou rubricas, contendo registros ou apontamentos do dramaturgo sobre a concepção da cena (UBERSFELD, 1981, p. 8-9).

²⁶⁸ Foi eleito para a cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras, no dia 03 de agosto de 1989. Em 1993, foi eleito para a cadeira 18 da Academia Pernambucana de Letras e, em 2000, assumiu a cadeira 35 na Academia Paraibana de Letras.

No período de estudos primários (de 1934 a 1937), em Taperoá - PB, no interior sertanejo, Suassuna tivera seu primeiro contato com o desafio de viola, com as histórias e contos, em prosa e verso, do romancelheiro popular e com o teatro de mamulengo²⁶⁹. Ricardo Martins de Paiva destaca o fascínio de Ariano Suassuna pelas tradições culturais brasileiras, ao relacioná-lo à vivência pessoal do escritor com as raízes nordestinas, afirmando que,

datam desta época de íntimo contato com o sertão as primeiras convivências do garoto com as estórias e os casos narrados e cantados em prosa e verso, bem como o teatro de mamulengo e outras representações folclóricas da região. Familiarizado desde a infância com os temas e formas de expressão artística popular, passaram eles a constituir o *mundo mítico* do futuro escritor, vindo a se plasmar em suas peças, poemas e romances (PAIVA, 1980, p. 3).

De 1938 a 1942, Suassuna foi educado literariamente pelos tios Manuel Dantas Villar (ateu, republicano e anticlerical) e Joaquim Duarte Dantas (monarquista e católico), com inúmeras leituras de clássicos e de não clássicos, como Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, Euclides da Cunha, Antero de Figueiredo e José Lins do Rego. Esses dois tios inspiraram personagens do livro **Romance d'a pedra do reino**²⁷⁰ (também chamado de **A pedra do reino**).

Entre os anos de 1946 a 1948, publicou, na revista Estudantes e em suplementos de jornais de Recife, seus primeiros poemas, intitulados **Galope à beira mar**, **A morte do touro Mão-de-pau** e **Os guabirabas**. Em 1947, editou seu primeiro texto para teatro, **Uma mulher vestida de sol**, com o qual ganhou o Prêmio Nicolau Carlos Magno. Essas primeiras obras já estavam ligadas ao romancelheiro popular e foram os embriões do movimento armorial, por ele criado.

²⁶⁹ De acordo com Hermilo Borba Filho, o teatro de mamulengo (teatro de títeres) tem origem remota e incerta, não apenas europeia, mas sim, a partir de várias culturas e trocas culturais. Em terras brasileiras, acredita-se que tenha chegado com os primeiros colonizadores, já que, naquele tempo, esse tipo de teatro tinha muito destaque na Europa (BORBA FILHO, 2007b, p. 81-112).

²⁷⁰ Definir o gênero da obra **Romance d' a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta** não é tarefa fácil, pois nela são apresentados elementos épicos ao narrar a história de guerreiros. Aproxima-se da farsa, ao trazer os elementos cômicos e, também, ao usar o distanciamento da realidade. Ainda é chamada de *romance picaresco*, pois o protagonista é um pícaro. Sobretudo, é um romance *armorial*, por trabalhar unindo duas fontes, uma erudita e outra popular. No folheto de cordel, imagem e palavra sempre dialogam, criando uma correlação fundamental para a compreensão do texto. É a partir desta relação entre palavra e imagem que se constroem intercâmbios entre literatura e artes plásticas, na literatura armorial. A multiface artística de Suassuna, como escritor e como artista plástico, é reforçada nesse romance, *lançado em 1971, mas que vinha sendo escrito desde 1958. Além de escrevê-lo, Suassuna o ilustrou à moda das xilogravuras*. A primeira edição do romance é de 1971, contendo 635 páginas. Após 30 anos, já fora do catálogo, foi relançado em 2004, com 745 páginas. As ilustrações foram produzidas pela técnica da xilogravura e são idênticas nas duas edições, somando-se 26 ilustrações, monocromáticas, algumas atribuídas à personagem Taparica. Esse romance ganhou adaptação para a linguagem televisiva, com o título de **A pedra do reino**, pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, em 2007. Um ano antes, em 2006, ganhava adaptação teatral sob a direção de Antunes Filho, com título homônimo.

Sob inspiração do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936), começou um trabalho com o teatro ambulante, em 1948, com a peça **O desertor de Princesa** que, numa primeira versão, foi intitulada **Cantam as harpas de Sião**. Neste mesmo ano, foi montada, pela A Barraca (teatro ambulante do Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP), a peça **Haja pau**, de José de Moraes Pinho, com *mise-en-scène* em forma de mamulengo. Seguiu-se um recital de poemas de García Lorca (alguns musicados por Capiba) e uma encenação de **Cantam as harpas de Sião**. Em 1949, escreveu **Os homens de barro** e, em 1950, **Auto de João da Cruz**, peça inspirada em folhetos de cordel, pela qual recebeu o Prêmio Martins Pena. Naquele mesmo ano, formou-se em Direito e seguiu para Taperoá, para se tratar de uma enfermidade pulmonar.

Suassuna²⁷¹, em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, em 2006, reflete sobre seu projeto estético:

Sempre tive como fonte de inspiração o mesmo sertão mítico. O sertão dos jagunços, majoritariamente nordestino. Assim como o inegável arcaísmo do nordeste, a conservação de suas condições materiais e espirituais quase da Idade Média. Além, é claro, de sua organização social essencialmente feudal e que preservou essa parcela da nacionalidade de todo o modelo incaracterístico do Ocidente moderno. Tudo isso provocou em nós a quase vertigem de descobrir naquelas vastidões esquecidas, naquilo que Euclides (da Cunha) chamou de rocha viva de nossa raça: um povo afastado no espaço e mais ainda no tempo.

O dramaturgo sempre demonstrou grande interesse pela cultura popular e por histórias orais do nordeste. Isso o levou a criar peças dramáticas de gênero cômico, sobretudo entremezes, a partir do diálogo entre a tradição erudita do teatro medieval e a tradição dos espetáculos populares. Depois de 1950, começou a escrever entremezes, a saber, **Torturas de um coração** (1951), peça de mamulengo acompanhada musicalmente por um terno de pífanos, tocados por Seu Manuel Campina; **O castigo da soberba** (1953), baseado em um folheto de cordel; **O rico avarento** (1954), fundamentado em uma peça de mamulengo; **O homem da vaca e o poder da fortuna** (1958), criado a partir de várias fontes, entre elas um folheto de cordel, uma peça de mamulengo e um conto oral.

Desse manancial ou grande caldeirão de fontes, Suassuna criou um heterocosmo, isto é, um outro cosmo composto pelo sertão ibérico-sertanejo²⁷² nordestino, que integrou seu universo mitopoético. No entanto, isso não quer dizer que Suassuna só trabalhou com o local.

²⁷¹ Entrevista concedida a Sergio Martins. Jornal do Brasil, em 14.03.2006. Disponível em: <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

²⁷² Suassuna, em sua obra, faz referência a três raças: a negra, a indígena e a ibérica. Assim, na obra, considera-se *ibérico* como uma raça, tendo sua origem na miscigenação entre espanhóis, portugueses e árabes (mourous). Essa miscigenação dá origem a uma cultura ibérica ou à tradição ibérica, ainda presente no sertão.

De fato, há, na sua produção literária, temas, personagens e valores universais. Suassuna (2008, p. 265) frisa que “uma das características mais fortes do povo brasileiro é a capacidade de transformar tudo em música e ritmo, o que faz pelos espetáculos populares, pelo canto, pela dança - pela *feira*, enfim”.

Suassuna dedicou-se à elaboração de peças longas, especialmente depois de sua volta a Recife, ocorrida em 1952. Escreveu **O arco desolado** (1952), premiada com menção honrosa no Concurso IV Centenário da Cidade de São Paulo e o **Auto da Compadecida** (1955). No ano seguinte, deixou a advocacia para ingressar como professor de Estética, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Alguns anos depois, escreveu **A pena e a lei** (1959), tendo como base o entremez **Torturas de um coração**; no ano seguinte, a **Farsa da boa preguiça** (1960), escrita a partir do entremez **O homem da vaca e o poder da fortuna**; Criou, ainda, **A caseira e a Catarina** (1962). Foram editadas as peças **Uma mulher vestida de sol** (1964) e **O santo e a porca** (1964). Entre 1999 e 2000, foram adaptadas, para a televisão, respectivamente, o **Auto da Compadecida** e **O santo e a porca**. **A Compadecida**, com direção de George Jonas, de 1969, foi a primeira adaptação cinematográfica, mas é pouco conhecida. Já a segunda versão, de 2000, alcançou grande sucesso, com o título **O auto da Compadecida**, com direção de Guel Arraes. Em 2003, foi lançado o documentário **O sertão mundo de Suassuna**, do cineasta Douglas Machado. Em 2006, o **Romance d'a pedra do reino** foi adaptado para o teatro e, no ano seguinte, exibido no formato de microssérie, pela Rede Globo, intitulado de **A pedra do reino**.

Foi com as expressões artísticas e seus temas, que já figuravam na sua dramaturgia que, posteriormente, passou a trabalhar esteticamente no Movimento Armorial, galgando mais um degrau para a construção do seu mundo mítico. Esse movimento nasceu na década de 1970, pelas mãos inventivas e criativas de Ariano Suassuna, em conjunto com outros artistas que realizavam suas experiências pautadas na estética armorial.

O ponto de partida do movimento armorial foi a criação de um evento²⁷³, na Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife. Fazia parte do conjunto um concerto e uma exposição de artes visuais. Esse movimento teve como fim criar uma arte brasileira erudita, com base na cultura popular nordestina com raízes africana, indígena, ibérica, moura, e, com isto, fortalecia a ideia de uma identidade cultural brasileira. Este movimento alimentou-se de muitas fontes, em especial, dos folhetos de cordel e dos espetáculos populares do Nordeste, historicamente encenados em praças e ao ar livre. Esses espetáculos aglutinavam música,

²⁷³ O evento foi organizado pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sob coordenação de Ariano Suassuna.

canto, dança, personagens míticas e vários elementos do folclore brasileiro. Constituiu-se como um movimento aberto, que refletiu sobre o processo de criação, em projetos estéticos coletivos e individuais. Conforme o próprio Suassuna, o objetivo era formar um grupo de artistas que, mesmo trabalhando separadamente, tivessem e mantivessem alguns traços estéticos em comum (SUASSUNA, 1974, p. 17).

O movimento trouxe em seu bojo um período de grande efervescência artística e estética no nordeste, ao preconizar uma grande revolução, propondo uma arte que expressasse a nordestinidade e a brasilidade. Embora com enfoque espacial bem definido, esse movimento se constituiu como um grande marco na arte e na cultura do nordeste. Como um movimento duradouro, já passou por três grandes fases: preparatória, experimental e romançal. Idelette Muzart Fonseca dos Santos²⁷⁴, estudiosa da obra suassuniana, fez um resumo da evolução do movimento armorial em suas três fases: de 1946 a 1969 - a primeira fase ou fase preparatória; nesta fase, estão os trabalhos que contêm traços de armorialidade, criados a partir de 1946, por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho; com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP); o Teatro Popular do Nordeste (TPN); e o Movimento de Cultura Popular (MCP); de 1970 a 1975 - a segunda fase ou fase experimental; é o período em que Suassuna ocupou o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE. Essa é a fase da música armorial, ou seja, da criação da Orquestra Armorial de Câmara e do Quinteto Armorial e, ainda, de algumas pesquisas e publicações da chamada Geração de 65.

Nesta fase foi lançado o grande representante da literatura armorial, o **Romance d'a pedra do reino**; a partir de 1976 - a terceira fase ou fase romançal; etapa de definição da armorialidade. Neste período, Suassuna atuou como Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco (1975-1979), dando continuidade às pesquisas e às ações anteriores, como a criação da Orquestra Romançal, a partir do Quinteto Armorial (SANTOS, 1999, p. 26).

Para Santos (1999, p. 32), não é possível indicar com exatidão uma data de término da última fase do movimento, ou mesmo afirmar que tenha terminado ou se transformado em uma referência histórica ou em um posicionamento estético. Em contraponto, outra estudiosa, Roberta Ramos Marques (2008, p. 81), assegura que há uma continuidade do movimento armorial, e não uma ruptura. Ela cita artistas e várias experimentações artísticas que continuam, ainda hoje, suas experiências armoriais, entre eles escultores, encenadores, músicos e grupos de dança.

²⁷⁴ Atualmente, é professora titular de português na Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Já foi professora visitante no Brasil, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Universidade Federal Fluminense (UFF).

Em sintonia com essa riqueza artística, percebe-se um diálogo entre o movimento armorial e a Idade Média, período dos feudos e dos castelos medievais e também, uma interface com elementos das cavalcadas, dos autos, do folclore e das festas populares, transformando, assim, essas referências, em material estético. É oportuno destacar que a arte Armorial nasceu entrelaçada com a literatura de cordel, a xilogravura, a música, os cantares e os espetáculos populares. Paiva (1980, p. 9) destaca que o romanceiro popular origina-se da tradição literária dos “romances medievais de gesta e cantos épicos que celebram feitos heroicos de cavalaria, bem como das canções de amor, guerras e viagens”. Ou, ainda, de um modo mais amplo, abarca a literatura oral produzida pelo povo.

O mesmo estudioso frisa que o romanceiro popular, também chamado no nordeste de *romance*, “se alimenta de lendas e mitos locais, transformados pela magia mítica da mentalidade sertaneja”. No entanto, quando o *romance* for publicado em folheto, passa a constituir a chamada literatura de cordel²⁷⁵. O próprio Suassuna faz essa conexão, ao marcar a arte armorial com o espírito mágico dos folhetos do romanceiro popular do nordeste, além da música de viola, rabeca ou pífano, que acompanha seus cantares, e com a xilogravura, que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares (SUASSUNA, 1977, p. 39).

Guiado pela estética armorial, Suassuna escreveu o **Romance d’a pedra do reino** que, além das claras influências do romanceiro popular, criou um jogo intertextual com episódios messiânicos²⁷⁶ e fatos de sua biografia²⁷⁷, pois há fragmentos de memória da vida do dramaturgo, sobretudo na construção do personagem central do romance, Quaderna (Pedro Diniz Ferreira Quaderna), um cronista-fidalgo, rapsodo-acadêmico e poeta-escrivão. O romance faz denúncia política e crítica, relacionada aos fatos históricos ocorridos em 1838, no município de São José do Belmonte. Essa obra se divide em cinco livros, formados por folhetos, em que se narra a saga de Quaderna, iniciada no ano de 1938. Na obra, Quaderna está sendo acusado de conspirar contra as leis e as regras estabelecidas.

²⁷⁵ A palavra *cordel* seria uma referência ao fato de que os livros, por ocasião de sua venda, são apresentados nas feiras dependurados em um cordão, à semelhança de roupas em um varal. Daí a especificidade do nome deste tipo de literatura.

²⁷⁶ Maiores detalhes, consultar SANTOS, Idelette Fonseca dos. **Literatura na Paraíba ontem e hoje**. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989.

²⁷⁷ João Suassuna, pai de Ariano, foi assassinado no Rio de Janeiro (09 de outubro de 1930), acusado de ser mandante do assassinato de João Pessoa, então presidente da Paraíba, cargo que já havia ocupado. Na véspera, ele deixou uma carta, já prevendo o pior, e alegando sua inocência. Suassuna usa esse mote, ou seja, uma carta contando a trajetória histórica de um reino e relatando a inocência da personagem-narrador (Quaderna), como fio condutor do enredo de **O romance d’ a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**.

Para tecer sua defesa, escreve uma longa carta, na qual remonta um século da história de sua família, até chegar à sua própria história, momento em que ele tenta restaurar o sebastianismo²⁷⁸ no sertão (ou na Pedra do Reino).

O projeto estético suassuniano é único, tanto na poesia, na prosa, como na dramaturgia, pois os traços armoriais são elos que ligam a arte erudita e a arte popular, transformando-se em uma marca específica de sua obra. Escreveu ao todo 15 peças de teatro, seis romances e dezenas de poemas. Talvez esse último seja seu lado menos conhecido do grande público. Ele é traduzido para o alemão, francês, espanhol, holandês, inglês, italiano e polonês.

No teatro, Suassuna valoriza os tipos e a linguagem regionais, com expressões, ditados, provérbios, com o uso, sobretudo, do dialeto nordestino²⁷⁹, constituindo, nas palavras de Matos (1988, p. 175), “um dito eufórico de fácil propagação por entre os participantes depois de fechado o pano”. A linguagem utilizada pelas personagens as identifica e à sua posição social ou à sua personalidade, sempre trabalhando com várias nuances do cômico. Uma análise de temas e subtemas da dramaturgia suassuniana nos fornece um viés de fundo didático-religioso e moral, remetendo ao teatro medieval (SANTIAGO, 2010, p. 52).

Elizabeth Marinheiro (1977, p. 28), seguindo a mesma linha de raciocínio, diz que é “a partir desse sistema regionalista que encontramos uma exploração mais fecunda do popular (reprodução do falar sertanejo, folguedos rurais, ciclos temáticos da literatura de cordel, técnicas de narrativa oral etc.), embora não se possa negar o caráter heterodoxo e as deformações desse movimento”. É certo que Suassuna identificou e utiliza vários elementos e múltiplas tradições vindas da Europa e da África, que foram sendo incorporadas, aos poucos, às já existentes no nordeste, e que são usadas por ele como material estético na elaboração de sua dramaturgia, sobretudo nos entremezes.

Ao tecer uma reflexão sobre essas influências medievais, Matos (1988, p. 232) observa que “(...) a dramaturgia de Ariano Suassuna é uma proposta de trazer o teatro medieval com sua religiosidade, riso, moralidades, personagens típicos e encenação circense para a arte

²⁷⁸ Nos anos de 1830, na Serra do Catolé, lugar sertanejo entre Pernambuco e Paraíba, o beato João Antônio dos Santos, um seguidor do sebastianismo, revelava aos seguidores um sonho com Dom Sebastião. Esse rei português desapareceu numa batalha (Alcácer-Quibir), no ano de 1578, no norte da África, e esse fato deu origem ao movimento denominado *sebastianismo*. Assim, João Antônio iniciou o culto ao sebastianismo no sertão e pregava que, para o rei *desencantar*, havia que se lavar com sangue as duas pedras da Serra do Catolé. Foi expulso da região. O movimento foi retomado por João Ferreira, que se declarou rei e conseguiu levar centenas de pessoas à serra. Seu reinado foi recheado de assassinatos, estupros e tiranias. Os dois movimentos aconteceram no mesmo lugar, chamado de *Pedra Bonita*.

²⁷⁹ Para maiores informações sobre palavras e termos nordestinos, consulte-se o **Dicionário nordestinês**, de Gilberto Albuquerque. Disponível em: <<https://meuomeu.files.wordpress.com/2012/01/dicionario-de-bolso.pdf>>.

cênica hodierna, centrada sempre em um ângulo de profunda articulação com a condição humana”. Suassuna (re)cria a partir de elementos e de materiais que coloquem em evidência seu olhar crítico e ácido sobre as relações humanas e do homem com Deus e o sagrado. Nesse contexto, observa-se que o dramaturgo, em todas as peças (tanto nos entremezes quanto nas mais longas), apresenta uma religiosidade ortodoxa e uma mundivalência católica. Nas palavras de Mário Guidarini (1992, p. 9): “as práticas sociais dos povos exorcizam ou conciliam essas forças, quer naturais quanto sobrenaturais, através de celebrações religiosas e rituais profanos”.

Em sua obra, são encontradas críticas ferinas aos membros da Igreja, como sacerdotes, bispos, sacristãos, com relação às pompas oficiais e à inescrupulosa venda de favores religiosos e a subserviência destes aos mais ricos, sobretudo, aos coronéis. Como reforça Guidarini (1992, p. 9), “a *mimesis* de estórias, de fazeres e de dizeres sobre culturas naturais, animais, vegetais e minerais, sobre forças incontroláveis pelo homem, como as do Bem e do Mal, se intercomplementam com a vida-morte-ressureição no teatro de Ariano Suassuna”.

Neste sentido, pode-se perceber que Suassuna faz uma revitalização da memória profano-religiosa e cultural-coletiva medieval, ainda presentes no sertão nordestino, mas em vias de extinção pela onda de modernização. Por isso, há uma forte presença farsesca, na trama e na composição das ações, em todas as peças do dramaturgo, mas, sobretudo dos entremezes.

Ao abordar essa ponte entre o teatro suassuniano e as raízes do teatro ibérico, com seus folguedos carnavalescos e festas religiosas medievais, Sábado Magaldi, frisa:

Para Ariano Suassuna, “estamos vivendo a época elisabetana agora, estamos num tempo semelhante ao que produziu Molière, Gil Vicente, Shakespeare etc.”. O dramaturgo paraibano, fixado no Recife, aproxima o Nordeste de Florença e Roma renascentista. Essa visão de mundo contemporâneo, aliada à fé católica (ele, de protestante, se converteu ao catolicismo, durante uma enfermidade), introduz o universo dramático do autor, cujo **Auto da Compadecida**, apresentado inicialmente por amadores pernambucanos, é hoje, sem dúvida, o texto mais popular do moderno teatro brasileiro. Ao mérito artístico juntou-se um aspecto que deve ser ressaltado em nossa literatura: trata-se de uma dramaturgia católica, na melhor tradição que esse teatro fixou em todo o mundo, vindo das formas medievais, em que se assinalavam os caracteres populares e folclóricos e uma religiosidade simples, sadia, irreverente e presidida pela Graça, com a condenação dos maus e a salvação dos bons. É certo que as numerosas lendas nordestinas reúnem os predicados que podem servir de base a um teatro popular e religioso, desde que passando pelo crivo artístico. Acrescente-se que o autor chamou algumas de suas obras *autos sacramentais*, gênero levado à perfeição por Calderón de la Barca, cuja peça **La vida es sueño** se baseou, aliás, na mesma lenda de que se valeu Ariano Suassuna para escrever **O arco desolado** (MAGALDI, 2004, p. 236).

Suassuna funde o elaborado e o espontâneo, o erudito e o popular, a linguagem oral ao estilo terso, o regional ao universal; a temática religiosa e o distanciamento da realidade objetiva e concreta, tornando seus tipos universais, embora regionalizados e com cores locais,

pois se alimenta das tradições e costumes regionalistas, transfigurados poeticamente pela prática social. Empenha-se por um teatro popular, do povo e para o povo, somando a isso a influência do teatro religioso medieval e da *commedia dell'arte*. A partir disso, o *entremez* pode ser considerado, no século XVIII, em Portugal e na Espanha, como uma das formas herdeiras da *commedia dell'arte* que eclodiu nos séculos XVI e XVII, bem como, no Brasil, precursora do teatro de costumes do século XIX e do teatro de cordel nordestino. Desde suas origens, esse gênero tem como função fazer rir. Mas o riso satírico, crítico, provocativo, incômodo, trazendo reflexão e fazendo pensar.

Suassuna escreveu quatro entremezes, assim elencados por data de produção: **Torturas de um coração** (1951); **O castigo da soberba** (1953); **O rico avarento** (1954); **O homem da vaca e o poder da fortuna** (1958). Os elementos que alimentam esse manancial, e que são uma constante fonte de inspiração para todos os seus trabalhos, são: os *romances* medievais ibéricos²⁸⁰, os folhetos de cordel e as peças de mamulengo nordestino. Para fazer um panorama dos entremezes²⁸¹, serão analisados, dois deles, o entremez **O rico avarento** e **O homem da vaca e o poder da fortuna**, por ser o primeiro, o único escrito em prosa e, o outro, que é objeto da tese, em forma de poesia cantada ou cordel.

Suassuna recebeu a noiva e outros familiares, que foram visitá-lo em Taperoá, após um longo tempo de convalescência, com o entremez, **Torturas de um coração** ou **Em boca fechada não entra mosquito**²⁸² (1951). O próprio Suassuna montou a peça, com acompanhamento musical de uma orquestra composta de três pífanos e três tambores, de Seu Manuel Campina. Posteriormente, esse entremez serviu de base para o dramaturgo escrever **A pena e a lei** (1959).

Em resumo, o *entremez* **Torturas de um coração** é uma peça escrita para mamulengo, de marionetes ou títeres. A peça tem como narrador e mestre de cerimônias, Manuel Flores. Como é próprio desses espetáculos, nas primeiras páginas são apresentadas as personagens Cabo Setenta, Vicentão, Marieta, Afonso Gostoso e o protagonista, o negro Benedito. São descritas as artimanhas e quiproquós, de Benedito, que entrega para Marieta presentes dados pelos dois “valentões” da cidade, Cabo Setenta e Vicentão, como sendo dele. Benedito arma

²⁸⁰ Segundo Braulio Tavares (2005, p. 127), “a principal diferença entre um folheto de cordel e os romances ibéricos é a estrutura. O romance ibérico tem aquela aparência de “fita” vertical de versos curtos, que ora se apresenta contínua, sem interrupções, ora é dividida em blocos irregulares, um com oito linhas, o segundo com vinte, o terceiro com seis, o quarto com dez, e assim por diante. Já o folheto de cordel é, na esmagadora maioria dos casos, feito de estrofes sempre iguais, do começo ao fim. A estrofe básica do folheto nordestino é a sextilha”.

²⁸¹ Os entremezes encontram-se publicados na obra **Seleto em prosa e verso**, com organização, estudo e notas de Silvano Santiago. Maiores informações, vide referências.

²⁸² Esse entremez dialoga com a farsa **O cabo fanfarrão**, de Hermilo Borba Filho.

uma cilada para os dois valentes, bate em todos, inclusive em Marieta que, depois das “pancadas de amor”, revela-se conquistada.

São usados muitos efeitos para produzir o cômico, entre eles, a comicidade das situações, gestos e a linguagem utilizada pelas personagens. Por exemplo, há a utilização de frases, palavras ou expressões eruditas, que ficam sem sentido ou produzem grandes engodos de erudição, como *au revoir*, usada como uma expressão da língua italiana, significando “Deus te proteja” e *my love*, como expressão francesa, tendo como significado “morena”. O uso de trocadilhos, com o uso de palavras ou expressões homônimas (perfeitas) como “alto/alto, ordinário/ordinário, marche/marche” usadas de forma cômica. Outro recurso muito utilizado é o ligado à pancadaria, as chamadas “chapuletadas ou catolés”²⁸³ que, três anos mais tarde, se repetirão, em **O rico avarento**, ficando nítido seu uso como elemento desencadeador do riso.

O entremez **O castigo da soberba** (1953), de certa forma, possui um título enganoso, pois o tema central é a salvação da alma, e não o castigo. Conta a história de um homem rico (a Alma), não cristão e não caridoso que, de repente, fica pobre e morre. Ao chegar ao céu, apela para São Miguel e para São Pedro, que o deixa entrar, mas sem o poder de deixá-lo ficar. Nesta hora, a Alma pede a Jesus Cristo a intercessão de Nossa Senhora, mas chega o Diabo para lembrar todos os seus maus feitos e acusá-lo. Então, a Compadecida roga a Jesus pela alma que, finalmente, alcança sua proteção e salvação. Santiago (2010, p. 75) aponta para “possíveis acordos e não influência entre o teatro de Gil Vicente e os entremezes de Ariano Suassuna. Por exemplo, para a análise do **Castigo da Soberba**, a leitura do **Auto da Alma** talvez não fosse despropositada”. É um entremez religioso, escrito a partir de dois folhetos de literatura de cordel do nordeste²⁸⁴: **O castigo da Soberba**, obra recolhida por Leonardo Mota, junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa (1867-1926), em sua coletânea **Violeiros do Norte**²⁸⁵ e **Peleja da alma**, Silvino Pirauá²⁸⁶.

²⁸³ Bater ou dar tabefes ou tapas em alguém.

²⁸⁴ A Casa Rui Barbosa contém um acervo magnífico com folhetos de cordel digitalizados, também editados em livro. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/index.html>>.

²⁸⁵ Maiores informações, consultar Leonardo Mota. **Violeiros do norte**: poesia e linguagem do sertão nordestino. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

²⁸⁶ As pesquisadoras Aline da Rosa Alves e Juliana Apolo Z. M. Lopes realizaram uma pesquisa sobre as fontes populares de **O auto da compadecida**, de Ariano Suassuna, e constaram no trabalho, em anexo, todos os folhetos de cordel que inspiraram a peça. Maiores informações, vide trabalho completo, disponível em: <<http://www.designdehipermidia.com.br/autodacompadecida/downloads/monografia.pdf>>.

3.2.1 *Entremez*: O rico avarento, de Ariano Suassuna

O **rico avarento**²⁸⁷ foi escrito para a *mise-en-scène* em forma de mamulengo²⁸⁸. Possui como fonte o conto **São Pedro e o queijo** (anônimo) e uma peça de mamulengo com título homônimo ao texto suassuniano. Possui fundo moralizante e didático, em diálogo com o episódio bíblico²⁸⁹ do rico avarento²⁹⁰. Assim, Suassuna transmuta a parábola para o espaço sertanejo.

O enredo se resume à intriga arquitetada pelas inter-relações das personagens: um homem pobre pede emprego a um homem rico e avarento. Pelo desenrolar da ação, são expostos os elementos que comprovam a usura, avareza e a ausência de caridade no rico; após várias negativas em dar esmola, a personagem Canito²⁹¹ decide levá-lo para o inferno, mas concede o montante de sete dias para encontrar alguém que reze para a salvação de sua alma. Findo o prazo e não satisfeita a condição de salvação, o rico é levado para o inferno por Canito e outros dois demônios, Cão Coxo e Cão Ciúme.

Em razão de sua origem em manifestação folclórica, o texto apresenta um desenrolar dramático bastante simples. De acordo com Santiago (2010, p. 51) o texto compõe-se de quatro fases: apresentação da personagem e seu comparsa; a personagem do rico é posto à prova; desvenda-se o mistério das provas; a personagem rico é castigada e se salva a personagem pobre.

Suassuna marca dois tipos de vida antagônicos de suas personagens, por meio de procedimentos e testes corriqueiros de comportamento social que, posteriormente, são materializados pelas ações das personagens. Paiva (1980, p. 128), abordando essa questão, esclarece que “o núcleo central desta oposição reside no legado medieval ético, moral e religioso, a linha divisória entre o bem e o mal, de que faz uso o autor para o conflito de caracterização dos tipos apresentados”.

Os tipos humanos e seus conflitos de oposição de valores são uma constante na dramaturgia de Suassuna e também aparecem nesse *entremez* estudado. O choque entre as duas personagens: Tirateima, o protagonista pobre e faminto, e seu antagonista, não nomeado,

²⁸⁷ Esse *entremez* foi meu objeto de estudo em um artigo intitulado “Le sertão, une réinvention poétique chez Ariano Suassuna”, apresentado em um congresso e publicado como capítulo de livro, em Rennes – França.

²⁸⁸ Segundo orientação do próprio dramaturgo, após o título da peça.

²⁸⁹ O livro do Evangelho de Lucas, capítulo XVI, versículo 19-31, das Escrituras Sagradas.

²⁹⁰ Parábola de um homem rico que vivia em grande luxo e que se recusava a ser caridoso com o pobre e doente Lázaro. Ambos morreram. O rico foi para o inferno e Lázaro para o céu, onde o pobre passou a viver em paz no céu, e o rico, em grande tormento, no Hades.

²⁹¹ Representação popular do diabo, no nordeste. “Canito” é uma forma diminutiva de “Cão”, usada no sul de Portugal e trazida para o Brasil.

rico e avarento, desenrola-se de modo a levar o espectador a uma moralidade. Assim, as duas personagens se aproximam de tipos tradicionais da *commédia dell'arte* e da tradição vicentina. Paiva, ao discorrer sobre o assunto, frisa que “a passagem do religioso ao profano se deve em grande parte pela influência sofrida pelo teatro de bonecos em contato com a *commédia dell'arte*, da qual absorveu a forma de improvisação composicional e a tipologia das personagens” (PAIVA, 1980, p. 37). Além disso, outro ponto de contato são os quatro eixos fundamentais temáticos da *commédia dell'arte*, todos eles diretamente ligados ao dia a dia, como o amor (e a questão da sexualidade) o dinheiro (riqueza e usura), a comida (ou a falta dela) e o trabalho (ou a preguiça). A personagem “o avarento”, de caráter popular/social da *commedia dell'arte*, perpassa a história do teatro, com o protagonista Euclião, da peça **Aulularia**, de Plauto; depois, a personagem Harpagon, de **O avarento**, de Molière, chegando até o Euricão, de **O santo e a porca**, e o rico, de **O rico avarento**, os últimos, ambos de Suassuna. Quanto à tradição do teatro de Gil Vicente, dá-se via temas religiosos que, aos poucos, vai recebendo elementos profanos, todavia, sempre se conservando a intencionalidade de ensino da moral cristã. O teatro de mamulengo se fixa na tradição do teatro de Gil Vicente. Esse dramaturgo também inseria em suas peças pessoas de camadas sociais díspares e abordava, em seus enredos, os defeitos de caráter e as fraquezas humanas, sempre com um olhar moralizante em que os maus são punidos e os bons ganham a redenção.

A personagem Tirateima é, ao mesmo tempo, o narrador, o mamulengueiro e a personagem da ação. Percebe-se seu papel de mamulengueiro ao apresentar a peça “demorosa”, e depois, ao se apresentar a si próprio:

O TIRATEIMA (*aparecendo à guisa de Prólogo*) – Meus senhores e minhas senhoras, vai começar o espetáculo. E, para começar, apresento uma comédia *demorosa*, chamada *O rico avarento*. Minhas comédias são de dois tipos, as *ligeiras*, as que passam mais ligeiro, e as *demorosas*, as mais demoradas. Esta, é *demorosa*. Mas, antes, é preciso que eu me apresente. Eu sou o Tirateima conhecido, o Tirateima falado! Meu nome todo é Tirateima José de Carvalho Almeida Tibúrcio Tinoco Francisco de Lima Machado Graveto da Purificação. Pois bem, o negócio é esse, “escreveu, não leu, o cacete comeu!”. Dizem que aqui mora um homem muito rico. Eu vou ver se ele me dá emprego! É até bom mesmo, oba! Estou parado! Ô de casa! (SUASSUNA, 2010, p. 35).

A comicidade dessa personagem, que representa um “tipo popular”, já nas primeiras linhas, institui o tom humorístico da peça, ao manifestar o prenome “Tirateima” e por se apresentar como guardião da ordem, da justiça e da moral, ao usar o provérbio popular “escreveu, não leu, o cacete comeu!”. Gera riso, também, a extensão de seu nome completo: “Meu nome todo é Tirateima José de Carvalho Almeida Tibúrcio Tinoco Francisco de Lima

Machado Graveto da Purificação” (SUASSUNA, 2010, p. 35). Na obra de Suassuna, sempre as personagens mais humildes possuem os sobrenomes mais compridos e nobres.

Há, no texto, manifestação de sabedoria popular e de representação do mundo como palco de embates entre dois tipos de vida antagônicos entre as personagens típicas, também chamadas “tipos sociais”. Elas possuem características ou estereótipos sociais e locais, mas não possuem densidade psicológica:

O RICO – (*Aparecendo*) – Ô de fora! Quem é?
 TIRATEIMA – Sou eu! Ouvi dizer que o senhor está precisando de um empregado?
 O RICO – Por que pergunta? Você quer se empregar, é?
 TIRATEIMA – É!
 O RICO – Está bem, talvez eu lhe dê o emprego! Mas você já sabe como é meu sistema de vida? Já sabe como é o negócio aqui? Quero você para Mestre-Sala meu!
 TIRATEIMA – Pois está certo, eu fico! Lascado do jeito que eu estou, até emprego de quebrar pedra no bofete me serve!
 O RICO – Onde você mora?
 TIRATEIMA – Na zona, no Rói-Couro, na Rua da Carniça!
 O RICO – E como é seu nome?
 TIRATEIMA – Eu sou o Tirateima falado, aprovado pelo Laboratório Bromatológico da Chapuletada! Minha lei é “escreveu, não leu, o cacete comeu!” (SUASSUNA, 2010, p. 35-36).

Paiva (1980, p. 38) afirma que o teatro de mamulengo remonta à tradição do teatro de Gil Vicente, “o qual leva para o palco as figuras de pessoas das mais diferentes camadas sociais, parodiando suas atitudes, mostrando-lhes os defeitos de caráter e fraquezas, castigando os maus e premiando os bons”, como é o caso dessas duas personagens. Elas representam papéis sociais, em diversas camadas (povo e burguês), sempre com tendência à caricatura, como no teatro vicentino. Um dos motivos do riso, no mamulengo, são as diferenças sociais, pois a plateia acha graça no ridículo das personagens que estão em outra classe social que não a sua, em geral, uma classe social mais abastada (BORBA FILHO, 2007b, p. 98). No entanto, o sertão e seus homens não seria o suficiente para completar o quadro mítico da produção teatral de Ariano Suassuna, pois o entremez dialoga com outra personagem da tradição vicentina: o diabo.

Paiva (1980, p. 28), abordando a presença das lendas e mitos locais, transformados pela magia mítica da mentalidade sertaneja, afirma que “o boi em algumas canções deixa mesmo de ser um animal, pois não passa de encarnação do próprio demônio. Aliás, esta mesma necessidade de criação mítica se reflete na constante presença do diabo em forma de animais, especialmente de bode e até mesmo de homem”. Desta forma, participam desse espaço mito-poético também personagens sobrenaturais de tradição vicentina e que povoam o romanceiro do nordeste. Assim, aparece essa figura diabólica, como mito, para representar o eterno confronto entre bem (Deus, Jesus, Nossa Senhora e os santos) e mal (o diabo, seus

bodes e cães). Paiva (1980, p. 28), na mesma reflexão, frisa que “(...) o sertanejo faz aqui uma metamorfose da sua realidade ambiente, encarnando nela forças sobrenaturais. Por extensão, explica-se o fato linguístico de “cão” ser sinônimo ou eufemismo de demônio na linguagem popular nordestina”.

Embora distanciadas da realidade objetiva, essas figuras do mal são amplamente conhecidas, fazendo parte do cotidiano sertanejo, sendo recorrentes nas histórias do romanceiro popular e do cordel. As diversas máscaras usadas pelo diabo no entremez, como a cega, o mendigo, a velha, são astúcias do “Cão” para se certificar da avareza do rico. A derrota do diabo e de seus demônios situa-os na lição moralizante. O diabo, ao assumir a forma humana, simboliza o homem pérfido, insidioso, vil, covarde, diabolicamente disfarçado em diferentes máscaras e à procura de maldades, com o claro objetivo de arrastar pessoas para o inferno. Esse fato pode ser observado no diálogo entre o Canito e Tirateima:

O CANITO – Você vai comigo e é já! Bé-é-é! Puf, Puf!

TIRATEIMA – Ai! Sabe do que mais? Espera ai, viu cabrita? Parece que você é meio analfabeta, é só eu indo, ali, buscar um livro pra ensinar a você! Espere ai que eu volto já com o livro de que você está precisando!

Desparece e reaparece com um cacete, dando uma chapuletada na cabeça do CANITO.

TIRATEIMA – Tome! Isso ai, é a passagem do ônibus, viu? Agora, tome o troco! (*Dá-lhe outra cacetada.*) Conheceu, bichinha? Esse aqui é o Tirateima falado! (*Aparece o Cão-Coxo.*) Oi, vem outro, é? Não venha não, meu filho, que você se estraga. (*Os dois vão se abraçando, aos poucos, a ele.*) Nem venham! Não se metam, que eu não vou não! Eu nasci foi pra ser homem e o homem quando é homem, mesmo, dá a cabeça para lascar mas não grita! Eu não vou não! (*Aparece o Cão-Ciúme.*) Ah, e vem outro é? Danou-se que eu, agora, estou cercado de cão para todo lado. Eu não vou não? Ai, ai, ai, parece que estão me levando? Danou-se! Sabe que eu não vou mesmo? Eu não vou! Desarreda, que eu não vou! Ai, desarreda, que eu não vou! E desarreda que eu não vou! E, desarreda! E, desarreda que eu não vou! Danou-se, o negócio está se apertando. Sabe do que mais? Desarreda, viu cãozinho? (*Empurra um com o cacete, consegue se desvencilhar e começa a dar chapuletadas nos três cães.*) Eu não vou não! Eu não disse que não ia? Está vendo, Canito duma figa? Aqui é o Tirateima! Desarreda de junto de mim, viu? Está vendo, comigo é assim: escreveu não leu, o pau comeu! Está ai a passagem do ônibus, agora tome do troco! Está vendo! Está vendo, cãozinho!

Os cães, batidos, saem dando berros.

TIRATEIMA – Era o que faltava, um sujeito como eu ir para o Inferno, assim! Aqui é o Tirateima falado, aprovado pelo Laboratório Bromatológico da Chapuletada! (*Canta.*)

Eu tomei muita cachaça,
Comi muito amendoim:
o Maioral do Inferno
correu com medo de mim!

Minhas senhoras e meus senhores, termina aqui a representação da comédia demorosa *O rico avarento* (SUASSUNA, 2010, p. 48 e 49).

Percebe-se, pela leitura do *entremez*, uma compaixão por desfavorecidos e pecadores, em especial, aos pecados nascidos da “pobreza” e da “desgraça”, como já demonstrado pelos personagens do **Auto da Compadecida**. Assim, o olhar religioso e moralizante está presente na peça pelo entrecruzamento do humor com a reflexão religiosa.

Nas palavras de Santiago, o *entremez* apresenta um esquema ideológico: a inversão. Conforme explica o pesquisador, o rico acreditava que “praga não pega em rico” e é castigado no final; já Tirateima, sempre em conflito com a falta de caridade e de piedade do patrão, escapa da fúria dos diabos. Neste viés, pode-se pensar que o mal é condicionado pela situação social da personagem e que a ideologia do teatro de Suassuna é a mesma da religião católica (SANTIAGO, 2010, p.53).

Mas não há pré-julgamento nesse *entremez*: as personagens se perdem ou se salvam em decorrência do que fizeram e foram durante suas vidas. Esta característica do teatro suassuniano permite uma aproximação com o evangelho bíblico, no qual se tem o binômio salvação/perdição. Deste modo, no contexto da peça, os ricos morrem e vão para o inferno e os pobres morrem e vão para o céu ou continuam a viver, como Tirateima.

Para Borba Filho (1966, p. 86-90), o improvisado e a pancadaria são dois elementos marcantes e indispensáveis para a ação dramática, no teatro de mamulengo. Esses dois elementos aparecem no final do *entremez* quando o diabo tenta carregar Tirateima para o Inferno e este resiste, dando início à pancadaria, em que os cães apanham muito e fogem.

Tirateima é caracterizado pela esperteza, pela astúcia e pela malandragem, em certo sentido dialogando com o pícaro, pela esperteza e façanha, ao vencer o diabo. O pícaro de Suassuna é recorrente em várias peças e aparece em situações diversas, mas continua com algumas características marcantes como ser invencível, enganador e interesseiro, defensor dos indefesos e injustiçados. Para Paiva (1980, p. 148), o pícaro “aplica a lei da violência do sertão, a mesma força mistificadora do cangaceiro, sob o conceito de que a justiça feita pelas próprias mãos dos injustiçados é admissível onde for necessária, criando assim um código de honra individual não aceito pela sociedade, mas abonado pela mentalidade sertaneja”.

Tirateima possui duas características do pícaro suassuniano: ser invencível e defensor dos fracos e oprimidos, pois tem como lema defender a lei e a ordem. Assim, os cães (diabos) são vencidos pelo valente amarelinho nordestino, neste caso, representado por Tirateima, ou seja, vencidos pela força humana, criando um estado de êxtase e euforia nos espectadores. Coerente com a função de dono do mamulengo, o narrador encerra a peça, dirigindo-se à plateia, como faz o cantador nordestino na conclusão de seus *romances*.

Neste entremez, a ação dramática é construída para mostrar a tragédia da vida sertaneja, com sua seca, seus andarilhos e seus pedintes, sempre perseguidos pelo fantasma da fome que assombra o sertão. Via comicidade, o autor entrelaça na ação seres humanos e seres diabólicos, numa disputa eterna entre o bem e o mal, revelando um compromisso do dramaturgo em captar os problemas do povo e levá-los à cena como “leituras do sertão”.

3.2.2 *Entremez*: O homem da vaca e o poder da Fortuna²⁹², de Ariano Suassuna

O homem da vaca e o poder da Fortuna (1958) é um entremez escrito em forma de *poesia cantada* ou *cordel*. Neste entremez, o verso é levado para a cena. A história vai sendo contada, sem fugir à métrica e à rima, em que são usadas, em sua grande maioria, seis versos (sextilha), com cada verso contendo sete sílabas poéticas (redondilha maior), em que os versos pares rimam entre si:

1º CANTADOR (*vestido de vaqueiro*)

Tem gente por este mundo
que já nasce afortunada
e que, embora passe um tempo
sem poder arranjar nada,
chega por trás a Fortuna,
vem pegá-la de emboscada.

2º CANTADOR (*vestido de caçador*)

Por isso, conto uma história
que ouvi contar, “em Trancoso”²⁹³,
de um Cantador muito pobre
e, além disso, preguiçoso,
casado com uma mulher
de coração generoso.

1º CANTADOR

No Sertão, há muitos anos,
numa pequena cidade,
esse pobre residia
já no fim de arrabalde,
tão cheio de precisão

²⁹² Grafada com letra maiúscula, faz referência à deusa romana que trazia boa ou má sorte de acordo com seu próprio capricho. É representada com uma cornucópia e um timão. O seu nome deriva da palavra latina “fors”, que significa “acaso” ou “sorte”. Fortuna era a correspondente romana da deusa grega Tique, cujo nome em grego, também significa *sorte* ou *acaso*. Para maiores detalhes, ver SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário da mitologia latina**. São Paulo: Cultrix, 2004. Ver também GUIMARÃES, Rute. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1974.

²⁹³ A palavra “Trancoso” nomeia duas cidades, uma no Brasil, Trancoso, localizada na Bahia, e outra, em Portugal, pertencente ao Distrito da Guarda. Igualmente nomeia duas personalidades portuguesas, sendo o primeiro Gonçalo Annes, conhecido por Bandarra (essa alcunha pode ter tido origem numa vida de vadiagem, já que é uma expressão local muito utilizada com esse sentido). Nasceu em 1500 e faleceu por volta de 1556, em Trancoso, Portugal. Era sapateiro e poeta, autor de trovas, ficou (re)conhecido como “profeta” e como o início de um “sebastianismo letrado”, pois suas profecias agradaram não somente aos cristãos-novos, bem como também aqueles que se opunham à aclamação de Filipe II como rei de Portugal ou aqueles que esperavam a volta de Dom Sebastião. Esse fato trouxe-lhe problemas com o Santo Ofício, que deu origem ao processo de 1541, da Inquisição de Lisboa, depositada na Torre do Tombo (IAN/TT, Inq. Lisboa, processo n. 7197, pasta 8), está transcrito em: Processo de Gonçalo Annes Bandarra. Trancoso, Câmara Municipal de Trancoso, 1996. O segundo autor é Gonçalo Fernandes Trancoso. Nasceu em Trancoso, na segunda década do século XVI, por volta de 1529, e faleceu em 1596. Trancoso reuniu, em uma coletânea, narrativas lusitanas e ibéricas, da Idade Média, que circulavam oralmente. Para Santiago (2010, p. 106-107), “o adjetivo refere-se a histórias ou contos populares e foi cunhado a partir do nome de Gonçalo Fernandes Trancoso, autor português do século XVI, cujas histórias tiveram larga difusão oral e escrita no Nordeste”. Maiores detalhes, consultar: <https://www.academia.edu/4283281/O_percurso_das_Trovas_de_Bandarra_circula%C3%A7%C3%A3o_letrad_a_de_um_profeta_iletrado>.

que causava piedade! (SUASSUNA, 2010, p. 81)

Como utiliza uma forma cantada e rimada, como regra o *cantador* ouve atentamente o que é cantado pelo primeiro poeta para construir sua resposta, que deve dar sequência à história cantada ou criar um desafio para que o outro responda sua provocação. No caso específico desse entremez, o *cantar* sempre é sequencial, para construir o encadeamento de ações no enredo.

Este entremez tem como protagonista um poeta/cantador chamado Joaquim Simão, negro, paupérrimo e preguiçoso, que vive com sua mulher e uma prole de dez filhos, em um miserável casebre.

2º CANTADOR

Com a mulher e dez filhos
o poeta Joaquim Simão
sofria de fome e nudeza,
dormindo todos no chão.
Muitas vezes, pra comer,
tinha que pedir pão! (SUASSUNA, 2010, p. 82)

SIMÃO

Mulher, deixe de loucura!
que eu sei isso como é:
a gente limpando o mato,
vem a cobra e morde o pé!
O sol acaba a lavoura:
“nem preá e nem mondé²⁹⁴”!

E mesmo nós trabalharmos
pra dar lucro pro patrão,
é cavar lajeiro duro
com enxada de mamão,
fazer chocalho de cera
com badalo de algodão²⁹⁵! (SUASSUNA, 2010, p. 89)

MULHER

Você tem razão, meu negro!
Não escute o que eu dizia!
Mas a lagoa está cheia,
salta peixe todo dia!
Vamos pegar a tarrafa:
vai ser grande a pescaria! (SUASSUNA, 2010, p. 91)

As fontes desse entremez são muitas e todas elas confessadas e citadas pelo dramaturgo. Possui como base as seguintes fontes: conto origem popular, **O preguiçoso**; um

²⁹⁴ Nas notas de estudo do entremez, Santiago (2010, p. 107) explica que a expressão “Nem preá e nem mondéu (armadilha)”, é usado para significar “nem uma coisa e nem outra”.

²⁹⁵ Série de quatro versos bastante curiosos, pois a ideia de inutilidade é expressa por imagens pitorescas, em que o adjunto adnominal (de mamão, de cera, de algodão) indicam ineficácia do objeto (SANTIAGO, 2010, p. 107).

folheto de cordel, de Francisco Sales Arêda²⁹⁶, com título **O homem da vaca e o poder da Fortuna**²⁹⁷, de 1958; “velha história”²⁹⁸, de tradição oral ibérica, do século XVI, também chamada de *romance*, intitulada **O amor de Clarabela menina e Dom Carlos de Alencar**, que narra um caso de amor entre o Conde Claros²⁹⁹ e a filha de Carlos Magno; **Bumba-meu-boi**, a representação guarda semelhanças com um auto em que se une música, dança e teatro. Além dessas referências elencadas, Suassuna faz ainda citações diretas de outros folhetos de cordel e contos medievais e, indiretas, ao dialogar com a Idade Média e com as escrituras sagradas.

Nessa peça, Ariano Suassuna se inspira no romancelheiro popular, apresentando uma trama simples, mas com uma composição estrutural complexa, sobretudo, porque sobrepõe três dramas curtos que se intercambiam, formando um único enredo, identificados no quadro que segue.

Quadro 1 – Três dramas interligados

Primeiro drama	O poder da Fortuna (folheto de cordel)
Segundo drama	O amor de Clara Menina e Dom Carlos de Alencar (história oral, de origem medieval e ibérica)
Terceiro drama	Bumba-meu-boi (folgado brasileiro)

Fonte: Elaborado pela autora (2016)

No quadro abaixo, transcrevem-se os fragmentos dos textos retomados por Suassuna na produção/criação do seu entremez, a partir do diálogo com os textos de origem popular.

²⁹⁶ Francisco Sales Arêda, natural de Campina Grande (PB), nasceu em 1916 e faleceu em 2005. Filho de agricultores, quando se mudou para Caruaru – PE (1927), veio a exercer outras atividades: lambe-lambe (fotógrafo ambulante), raizeiro, folheteiro e cantador de viola. Como cantador de viola (entre 1940 – 1954), desafiou Dimas e Lourival Batista, Zé Vicente da Paraíba, Pinto do Monteiro e José Soares do Nascimento. Posteriormente, dedicou-se, sobretudo, à poesia de composição, vindo a publicar seu primeiro cordel em 1946, com o título **O casamento e herança de Chica Pançuda com Bernardo Pelado**, porém sua poesia teve início bem antes, pois escrevia desde os seus 15 anos. Da sua produção, os poemas mais recorrentes foram o romance e o conto de encantamento.

²⁹⁷ O folheto de cordel **O homem da vaca e o poder da Fortuna**, de Francisco Sales Arêda, com texto integral, encontra-se disponível no acervo do Cordel, da Casa Rui Barbosa. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=CordelFCRB&pasta=Francisco%20Sales%20Areda&pesq=>>>.

²⁹⁸ Usa-se esse termo para se referir à tradição de (re)contar histórias orais como, por exemplo, além da história citada, outras histórias orais europeias muito antigas e muito conhecidas, como **A princesa Magalona, A donzela Teodora e Os doze pares de França**, que possuem várias versões, em diferentes países.

²⁹⁹ **Romance de Don Claros de Montalbán** refere-se a uma composição do século XVI, de tradição oral, posteriormente utilizada em folhetos de cordel, em *romances* (narrações dialogadas populares) e músicas. O tema gira em torno do amor entre o conde Claros e a filha do imperador Carlos Magno. Maiores detalhes em: <<file:///C:/Users/Ro/Downloads/Dialnet-EvolucionTradicionalDeUnRomanceCarolingio-68890.pdf>>.

No primeiro drama, Suassuna retoma dois textos, como já dito, o conto oral **O preguiçoso** e um folheto de cordel **O homem da vaca e o poder da Fortuna**, de Francisco Sales Arêda.

Quadro 2 – Fragmentos retomados

Conto oral: O preguiçoso (conto anônimo) Versão de Dona Perolina, de Aquidabã, SE.	Folheto de cordel: O homem da vaca e o poder da Fortuna , de Arêda	Entremez: O homem da vaca e o poder da Fortuna , de Suassuna
<p>-Levanta, meu bom marido, -Vamos fazer uma rocinha... - É verdade, minha velha, Uma roça é coisa boa Mas precisa o homem se dispor, Roçar, plantar, limpar... - É verdade, minha velha, Já ‘tou com as costas raladas, Eu não posso me levantar. (bis) Levanta, meu bom marido, Meu pai mandou lhe chamar... - É verdade, minha velha, Seu pai mandou me chamar, Mas a lonjura que tem Daqui pra lá, minha velha, Também tem de lá pra cá, Já ‘tou com as costas raladas Eu não posso me levantar. (bis) -Levanta, meu bom marido, Meus filhos já ‘stão com fome... - É verdade, minha velha, Nossos filhos já ‘stão com fome, Mas não tenho jeito a dar... Já ‘tou com as costas raladas, Eu não posso me levantar. (bis) (LIMA, 1977, p. 422-423)</p>	<p>-Trabalhar pra que mulher! Pois trabalho não convém Se trabalho fosse futuro Jumento vivia bem O que tiver de ser meu as minhas mãos inda vem -Vejo tantos que trabalham ajuntando o que é seu quando morre deixa tudo o trabalho não valeu e outros (pelo que vejo) estão pior do que eu. - É mesmo, dizia ela - Meu velho é que tem razão Porém vamos se mudar para outra região que pode até a fortuna nos dar sua proteção. Joaquim Simão respondeu - O meu juízo está todo eu não me mudo daqui nem arrastado de rôdo que pedra que muito muda-se nunca pode criar lôdo (ARÊDA, 1958, p. 02)³⁰⁰</p>	<p>SIMÃO: Trabalhar pra quê, mulher? Trabalho não me convém! O que tiver de ser meu, às minhas mãos inda vem! Se trabalhar desse lucro, jumento vivia bem! Eu vejo esses que se matam Para ajuntar o que é seu. Quando morrem, deixam tudo: trabalho, de que valeu? E há gente por esse mundo que está pior do que eu! MULHER: É mesmo! É mesmo, meu velho! Você é que tem razão! Mas, então, vamos mudar-nos para outra região. Pode até ser que a Fortuna Nos dê sua proteção! SIMÃO: Mulher, meu juízo é muito e eu guardo, aqui, quase todo! Não saio da minha terra Nem arrastado de rodo! Pedra que muito rebola nunca pode criar lodo! (SUASSUNA, 2010, p. 82-83)</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2016)

No segundo drama, Suassuna parte do *romance* medieval ibérico **O amor de Clara menina com D. Carlos de Alencar**, perpetuado via folhetos de cordel, ainda hoje muito conhecido e cantado no sertão nordestino.

³⁰⁰ Acervo digital da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/FranciscoSales/franciscoSalesArêda_acervo.html>
Acesso em: 15 set. 2016.

Quadro 3 - O romance de Clara menina com D. Carlos de Alencar

<p>O romance de Clara menina com D. Carlos de Alencar, de Antonio Nóbrega³⁰¹</p> <p>Estava Clara menina Com D. Carlos, a brincar, Nua da cintura pra cima, Nua da cintura pra baixo, Namoro pra se casar! Mas passou um caçador Que não devia passar... Esta é Clara menina Com D. Carlos a brincar E isto que estou vendo aqui A meu Rei eu vou contar! A meu Rei eu vou contar E um bom posto eu vou ganhar! Isso que tu viste aqui A meu pai não vais contar! Que eu te dou léguas de terra Que não possas caminhar E a minha prima carnal Para contigo casar! Não quero léguas de terra Que eu não possa caminhar, Nem tua prima carnal Para comigo casar, Porque o que eu vi aqui A meu Rei eu vou contar, A teu Pai eu vou contar E um bom posto eu vou ganhar! Isto que tu viste aqui Ao Rei tu não vais contar! Que eu te dou o meu cavalo, Arreado como está: Com trezentos cascavéis Ao redor do peitoral, Cem de ouro, cem de prata E cem do mais fino metal! Eu não quero o teu cavalo Arreado como está: Com trezentos cascavéis Ao redor do peitoral Cem de ouro, cem de prata E cem do mais fino metal, Porque, o que eu vi aqui A meu Rei eu vou contar! Ao pai dela eu vou contar E um bom posto eu vou ganhar! Ô seu Rei, meu alto Rei, Vim aqui pra vos contar Que encontrei vossa filha Com D. Carlos a brincar,</p>	<p>Drama O amor de Clara menina e Dom Carlos de Alencar, de Ariano Suassuna</p> <p><i>O 1º cantador volta, vestido ainda de vaqueiro. Simão amarra um manto enfeitado e pobremente suntuoso sobre o vestido sujo, velho e esfarrapado da mulher. Os dois se abraçam. Simão fica como uma espécie de Diretor de Cena e Narrador.</i></p> <p>SIMÃO (Como Narrador) “estava Clara menina Com Dom Carlos, a brincar, Nua da cintura pra cima, Nua da cintura pra baixo, Namoro pra se casar! Mas passou um Caçador Que não devia passar”</p> <p>2º CANTADOR (Como caçador) “Esta é Clara Menina Com Dom Carlos a brincar E isto que estou vendo aqui A meu Rei eu vou contar! A meu Rei eu vou contar! E um bom posto eu vou ganhar!”</p> <p>MULHER: (como Clara Menina) Isso que tu viste aqui A meu pai não vais contar! Que eu te dou léguas de terra Que não possas caminhar E a minha prima carnal Para contigo casar!</p> <p>2º CANTADOR Não quero léguas de terra Que eu não possa caminhar, Nem tua prima carnal Para comigo casar, Porque o que eu vi aqui A meu Rei eu vou contar, A teu pai eu vou contar E um bom posto eu vou ganhar!</p> <p>1º CANTADOR (como Dom Carlos) Isto que tu viste aqui Ao Rei tu não vais contar! Que eu te dou o meu cavalo, Arreado como está: Com trezentas cascavéis Ao redor do peitoral, Cem de ouro, cem de prata</p>
---	--

³⁰¹ Antonio Nóbrega nasceu em Recife, Pernambuco, Brasil, em 1952. É violinista desde a tenra infância. Entre 1968 e 1970, participou da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife. Em 1971, foi convidado por Ariano Suassuna a integrar o Quinteto Armorial, grupo precursor na criação de uma música de câmara brasileira de raízes populares. Desde então, vem desenvolvendo um trabalho autoral, em que integra artes cênicas e música. Maiores informações, consultar <http://antonionobrega.com.br/site/biografia/>

<p>Nua da cintura pra cima, Nua da cintura pra baixo, Namoro pra se casar! Por que não falas logo Como tens que me falar? Se ela estava como dizes, Com D. Carlos de Alencar Nua da cintura pra cima, Nua da cintura pra baixo, Estava nua pra enjambrar! Eu seria um atrevido Se assim fosse começar! Mas aqui vai a verdade: Me mandaram me calar! A princesa Dona Clara Inda quis me subornar. Ela quis me dar as terras Que ainda vai herdar E sua prima carnal Pra comigo casar! E o que foi que respondestes Depois dela assim falar? Disse: “O que eu vi aqui A seu Pai eu vou contar! A meu Rei eu vou contar E um bom posto eu vou ganhar!” Tu fizeste muito mal Em aqui isso contar, Na frente de todo mundo, Pra todo mundo escutar! Devia ter me chamado Para um particular! Eu estava só brincando Quando disse vim falar! Não era Dona Clara menina Nem D. Carlos de Alencar! Ela estava bem vestida Lá na igreja, a rezar! Tu terias ganho o posto Falando em particular, Mas na frente desse povo, O que mereces ganhar É o cepo do carrasco Que está a te esperar Pra essa tua cabeça De um só golpe degolar! E comigo e com D. Carlos Que ação vais praticar? Menina desmiolada, Eu devia te matar! Mas morrias difamada E assim, é melhor casar! Vou te casar com D. Carlos Com D. Carlos de Alencar. (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega)</p>	<p>Cem do mais fino metal! 2º CANTADOR “Eu não quero teu cavalo, Arreado como está: Com trezentos cascavéis Ao redor do peitoral, Cem de ouro, cem de prata Cem do mais fino metal, Porque, o que eu vi aqui A meu Rei eu vou contar! Ao pai dela eu vou contar E um bom posto eu vou ganhar!”</p> <p><i>Simão põe uma coroa de lata e espelhos na cabeça e um manto sobre sua roupa esfarrapada, e senta-se em algum lugar, como trono.</i></p> <p>2º CANTADOR Ô seu Rei, meu alto Rei, Vim aqui para vos contar Que encontrei a vossa filha Com Dom Carlos a brincar, Nua da cintura pra cima, Nua da cintura pra baixo, Namoro pra se casar!</p> <p>SIMÃO Por que não falas logo Como tens que me falar? Se ela estava como dizes, Com Dom Carlos, a brincar, Nua da cintura pra cima, Nua da cintura pra baixo, Estava nua para enjambrar!</p> <p>2º CANTADOR Eu seria um atrevido Se assim fosse começar! Mas aqui vai a verdade: Me mandaram me calar! A princesa Dona Clara Inda quis me subornar. Ela quis me dar as terras Que ainda vai herdar E sua prima carnal Para comigo casar!</p> <p>SIMÃO: E que foi que respondestes, depois dela assim falar!</p> <p>2º CANTADOR Disse: “O que eu vi aqui A seu pai eu vou contar! A meu rei eu vou contar E um bom posto eu vou ganhar”!</p> <p>SIMÃO Tu fizeste muito mal</p>
--	---

	<p>Em aqui isso contar, Na frente de todo mundo Para todo mundo escutar! Devia ter me chamado Para um particular!</p> <p>2º CANTADOR Eu estava só brincando Quando disse vim falar! Não era Clara Menina Nem Dom Carlos de Alencar! Ela estava bem vestida, Lá na igreja, a rezar!</p> <p>SIMÃO: Tu terias ganho o posto, Falando em particular, Mas, na frente desse povo, O que mereces ganhar É o cepo do carrasco Que está a te esperar Pra essa tua cabeça De um só golpe degolar!</p> <p>MULHER: E comigo e com Dom Carlos Que ação vais praticar?</p> <p>SIMÃO: Menina desmiolada, Eu devia te matar! Mas morrias difamada E assim, é melhor casar! Vou te casar com Dom Carlos, Com Dom Carlos de Alencar.</p> <p><i>Saem os dois cantadores. Simão e a mulher tiram os mantos.</i></p>
--	---

Fonte: (SUASSUNA, 2010, p. 84 -88)

No terceiro drama, tem-se uma representação de Bumba-meu-boi, em que o folgado vai aos poucos se integrando à peça principal.

Quadro 4 - Representação de Bumba-meu-boi

<p>1º CANTADOR: <i>(vestido de vaqueiro e com máscaras)</i> Eu me chamo Luciano, cabra de Taperoá! Eu tenho sangue dos Dantas, tenho sangue dos Vilar! Quando corro atrás de um boi é mesmo pra derrubar!</p> <p>Ê luar mansinho! Ê boi, fasta boi! Ê boi,ê-oi!</p>

Dona aqui na sua porta
 eu ia, agora, passando,
 tangendo minha boiada,
 tirando verso e aboiando,
 quando avistei a senhora,
 desesperada, chorando.
 O que é que a senhora tem?

MULHER:

Vou lhe mostrar com franqueza,
 dez filhos, ao meu redor,
 mortos de fome e nudeza!

1º CANTADOR

Dona, estou penalizado,
 com tanta fome e pobreza!

Dá-lhe uma vaca feita como boi de bumba meu boi. Ele, aliás, deve aparecer montado, como no cavalo-marinho.

Tome essa vaca de leite,
 é a melhor com que eu ia!
 Trate dela com cuidado,
 que é de grande serventia!
 A senhora terá leite
 pra família todo dia!

Sai, deixando a vaca.

MULHER:

Acorde, Joaquim Simão!
 Meu Deus, que sono horrroso!
 A gente ganhou uma vaca!

SIMÃO:

Hum!
 Quem foi esse caridoso?

MULHER:

Um boiadeiro de fora,
 moço, bonito e bondoso!
 Pelo amor de Deus, se anime!
 Ao menos fique contente!

SIMÃO:

Mulher, eu digo uma coisa:
 é muito bom, um presente,
 mas o diabo dessa vaca
 vem é dar trabalho à gente!
 Não quero essa vaca não!
 Traga esse diabo pra cá,
 que aparece, já, negócio,
 pra se vender ou trocar.
 Em negócio é que eu sou bom:
 a vida vai melhorar!

MULHER:

Que alegria, meu marido!

Agora, o plano é certoiro!
 Graças a Deus! Meu Simão
 vai também ser boiadeiro:
 troca, vende, compra e a gente
 vai enriquecer ligeiro!

Entra o 2º CANTADOR, de máscara, montado na figura do burrinho do bumba meu boi.

Fonte: (SUASSUNA, 2010, p. 92-94)

Como se pode observar, Suassuna dialoga com o bumba meu boi, tanto no tema como pela incorporação de personagens próprias do folguedo como o boiadeiro, o cavalo-marinho e o burrinho. De acordo com Santiago (2010, p. 107), o cavalo-marinho é uma das “figuras tradicionais do bumba meu boi, e, em geral, merece o tratamento de ‘capitão’ e manda em todos”. Já o burrinho é “uma figura incorporada ao bumba meu boi, derivada de uma outra espécie de bailado que, aliás, leva seu nome”.

A representação do bumba-meu-boi guarda semelhanças com um auto em que se une música, dança e teatro. Câmara Cascudo (2001, p. 168), em seu verbete sobre o Boi Bumbá, descreve-o como uma variante do bumba-meu-boi. O bumba-meu-boi exhibe-se no ciclo das festas do Natal e o Boi Bumbá durante o São João. Para defini-lo, retoma Peregrino Júnior (1936, p. 276), que explica ser esta uma “festa popular, que se realiza, em Belém e nos arredores, pelo São João. Consiste na exibição de um boi de pau e de pano, conduzido por dois personagens – Pai Francisco e Mãe Catirina – que são acompanhados por dois ou três cavalos e uma orquestra composta de rabecas e cavaquinhos”.

Observa-se que há um profundo respeito de Suassuna com os textos originais. No entanto, ele trabalha a linguagem que passa do texto oral e épico-narrativo, para o texto escrito e com ênfase no diálogo, como é próprio do texto teatral. Note-se que o aproveitamento do texto original é uma releitura, na qual Suassuna mostra-se, ao mesmo tempo, herdeiro e devedor da tradição que o precedeu. O texto original que Suassuna aproveita será sempre do autor que o compôs. Suassuna, em reaproveitando o texto anterior, reafirma a importância daquele texto para a tradição, ao mesmo tempo em que insere a si mesmo, Suassuna, dentro da tradição cultural que seu teatro aborda. Isso permite constatar, dentre outros aspectos, que o teatro de Suassuna é um multiplicador da cultura que expressa, esforçando-se por mantê-la viva, tal qual uma chama para que não se apague com as mudanças sociais e culturais trazidas pelo passar dos anos e das gerações.

Suassuna apoia-se em recursos da tradição dos fins da Idade Média, nos autos do dramaturgo português Gil Vicente, para construir sua dramaturgia. Assim, como o teatro de Gil Vicente, a dramaturgia de Suassuna apresenta “tipos sociais” que representam profissões

como, por exemplo, vaqueiro, caçador, poeta; e classes sociais: poetas cantadores (pobres), banqueiro e rei (ricos). Neste entremez, as personagens são sempre as mesmas, mas elas assumem papéis diferentes ao longo do enredo. Isso leva a personagem a trocar de nome, de figurino, de posição social, durante o drama que estiver em foco. Neste caso, as rubricas cumprem um papel fundamental para orientar o leitor e/ou o encenador, dando informações relevantes sobre o figurino e sobre o desenrolar da cena.

Podem-se visualizar, no quadro, ao longo dos três dramas, as personagens em suas diversas atuações:

Quadro 5 - Personagens

Personagens	Primeiro drama	Segundo drama	Terceiro drama
1º cantador	Vaqueiro; narrador; cantador	Dom Carlos	Várias personagens do Bumba-meu-boi; testemunha da aposta
2º cantador	Caçador; narrador; cantador	Caçador	Várias personagens do Bumba-meu-boi; testemunha da aposta
Mulher	A esposa de Simão	Clara menina	A esposa de Simão
Joaquim Simão (Quincas)	Simão	Diretor da peça; Narrador; Rei	Joaquim Simão
-----	-----	-----	O rico banqueiro

Fonte: Elaborado pela autora (2016)

A partir disso, pode ser possível estabelecer um diálogo com o “ator como *coringa*”³⁰², de Augusto Boal (1931-2009):

Neste entremez estamos bem próximos da teoria a ser exposta posteriormente por Augusto Boal nos espetáculos do Teatro de Arena, de São Paulo, quando propôs e botou em prática a concepção do ator como *coringa*. No pôquer, como sabemos, esta carta muda de valor segundo a combinação que o jogador tem nas mãos. Aqui, os atores vão mudando de personagem de acordo com o drama que toma conta da cena (SANTIAGO, 2010, p. 108-109).

O entremez estudado foi escrito em 1958; a produção do Teatro do Oprimido³⁰³ remonta à década de 1960. Ou seja, a peça de Suassuna é anterior ao modelo dramático

³⁰² A origem da palavra *coringa* ou *coringa* deriva de *kuringa*, que significa *matar*, em kimbundo. Talvez esse significado se deva em função de sobrepujar o valor de outras cartas, conforme as regras do jogo. A palavra tem sua etimologia em língua nativa de Angola. No português de Portugal, *coringa* é também conhecido como *joke*, palavra que significa piada ou brincadeira. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/coringa/>>.

³⁰³ Não é tarefa fácil apreender a poética do oprimido, para além de suas técnicas e modalidades, pois tem como base uma gama de princípios filosóficos que buscam refletir sobre as ações humanas e suas relações sociais. Estudar o Teatro do Oprimido é pensar para além da sua aplicabilidade na linguagem teatral, pois leva-nos a

proposto por Boal, mas pode ser pensada a partir dele, sobretudo com relação ao sistema *coringa*. Resumidamente, o sistema *coringa*, criado e usado por Boal, é um modelo que permite que se faça uma montagem teatral com um número reduzido de atores, subvertendo as tradicionais relações do gênero dramático, a partir de uma proposta épica e crítica.

Boal (2013, p. 175 – 177) chamou de *sadia desordem* as quatro técnicas usadas para encenar a primeira peça da série “Arena conta”. Foram quatro as técnicas principais descritas pelo dramaturgo/encenador: a desvinculação ator/personagem, em que qualquer ator pode representar qualquer personagem, desde que vista a máscara correspondente; a perspectiva narrativa unitária, em que o ponto de vista autoral é assumido ideologicamente pelo grupo que faz a encenação; ecletismo de gênero e estilo, em que cada cena tem seu estilo próprio (comédia, drama, sátira, revista, melodrama), independentemente do conjunto, que se transforma numa colagem estética de expressividades (colcha de retalhos formada por pequenos fragmentos de muitas peças, documentos, discursos e canções); uso da música como elemento de ligação, fusão entre o particular e o geral, introduzindo o ingrediente lírico ou exortativo no contexto mítico e dramático.

A primeira experiência com uso do *coringa* ocorreu com a montagem de **Arena conta Zumbi**, pelo Teatro de Arena, em 1965. A tarefa era árdua: colocar em cena a história do Quilombo de Palmares, um dos mais notórios grupos de resistência negra no Brasil. No entanto, o coletivo enfrentou dificuldades financeiras e de elenco, o que motivou Boal a buscar soluções cênicas para possibilitar sua estreia. A partir dessa situação-problema, o espetáculo ganhou a forma de um seminário dramatizado, em que apenas oito atores representavam todas as personagens, revezando-se entre papéis e cenas, ficando a cargo de um ator *coringa* a função de narrar e fazer as ligações entre fatos e pessoas.

Em 1967, com a montagem de **Arena conta Tiradentes**, Boal escreve sobre a experiência desenvolvida no “Arena conta”. Ao descrever o sistema *coringa*, Boal amadurece conceitos e desenvolve uma teoria que pode ser aplicada a qualquer texto teatral³⁰⁴, alcançando, sobretudo, dois avanços, o barateamento da produção e novas proposições estéticas, ligadas a um novo modo épico e dialético de expor a trama:

pensar o humano e toda a gama de multiplicidades, dentro do bojo das relações que se estabelecem a partir de e em contato com o outro.

³⁰⁴ Em **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**, Anatol Rosenfeld (1982), refaz o percurso de Boal, expondo seus limites e contradições, concluindo sobre a impossibilidade de aplicar o sistema *coringa* a toda e qualquer peça.

(...) Todas as possibilidades teatrais são conferidas à função *coringa*: é mágico, onisciente, polimorfo, ubíquo. Em cena, funciona como *raisonneur*³⁰⁵, mestre de cerimônias, dono do circo, conferencista, juiz, explicador, exegeta, contrarregra, diretor de cena (...) Todas as explicações constantes da estrutura do espetáculo são feitas por ele, que, quando necessário, pode ser ajudado pelos corifeus ou pela orquestra coral (BOAL, 2013, p. 189).

A partir disso, observa-se que o *coringa* é uma personagem primordial dentro do sistema proposto, pois ela tem o poder de alterar, inverter, recolocar ou solicitar que a cena seja rerepresentada sob uma nova ótica, desde que seu objetivo seja fazer com que a plateia preste a devida atenção ou apreenda algo significativo durante o espetáculo.

Observa-se uma herança da Idade Média, na dramaturgia suassuniana. Durante toda a Idade Média, o teatro era popular. Muitas vezes, não partia de texto escrito e, sim, de improvisações. Os temas eram oriundos da tradição judaico-cristã, em geral, retirados da Bíblia ou da vida dos santos. Já os temas profanos eram mais ligados às situações corriqueiras e cotidianas do povo comum, em geral, situações cômicas. As pessoas gostavam de se ver representadas em cena, sobretudo, porque havia um tom festivo e burlesco, que criava um jogo entre atores e plateia. Essas mesmas características perpassam várias peças de Suassuna, sobretudo os entremezes, em que o diálogo com os temas religiosos são frequentes, mas sempre entrelaçados a elementos profanos, recheados de crítica social, sátira de costumes e à comédia burlesca com seus quiproquós.

O *entremez* **O homem da vaca e o poder da fortuna** trabalha com vários elementos cômicos, em diferentes gradações. Primeiro, o texto apresenta personagens inseridas em uma condição de extrema necessidade material, em que Joaquim Simão é retratado como poeta cantador e preguiçoso. Neste contexto, aborda-se o caráter e o vício/defeito (a preguiça) e não a virtude (o trabalho), gerando efeitos cômicos. Essa força cômica se dá pela deformidade e pela inversão. O enredo coloca em cena ações emprestadas do cotidiano, bem ao gosto do público, para fazer rir e denunciar os vícios. A linguagem utilizada, no entremez, mescla diversos registros, como a linguagem culta, o lirismo dos cantadores de cordel e o dialeto regional, sempre tendo como foco produzir o riso. São dignos de nota, ainda, o final feliz e o caráter lúdico e mistificador. Ou seja, neste entremez, o aparato cômico é constituído por personagens, situações, palavras e ações.

No teatro medieval, figuravam tanto personagens reais como personagens históricas, santos da cristandade, heróis populares ou irrealis, como seres mitológicos, alegóricos,

³⁰⁵ “Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregado de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão objetiva ou autoral da situação. Ele nunca é o protagonista da peça, mas uma figura marginal que dá sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação entre os diferentes pontos de vista. Muitas vezes, é considerado porta-voz do autor, mas é preciso desconfiar da manobra enganosa desse último, quando acha necessário reafirmar ao público a pureza de suas intenções” (PAVIS, 2005, p. 323).

simbólicos e virtudes (Bondade, Paz, Amor). Note-se que é comum a presença, na mesma peça, de personagens como anjos, diabos, deuses pagãos, heróis da cavalaria etc. Suassuna faz essa junção também, pois na peça estudada ele mistura a referência a personagens abstratas e alegóricas, como a Fortuna e a Sorte (p. 106), com o Galo, que anuncia todas as manhãs que Cristo nasceu (p. 103); e ainda se refere à “figa” e a Satanás (p. 105). Por isso, percebe-se o uso, tanto de elementos que remetem ao cristianismo, bem como ao profano.

A peça é moralizante, embora não trabalhe com a moral da sociedade e do cristianismo, em que se proclama que somente se consegue vencer por meio do trabalho árduo e da perseverança, em uma labuta diária pela sobrevivência. Os dois cantadores explicam a moralidade da peça, ao cantar:

2º CANTADOR

O que nos traz a Fortuna
não quer dizer “o dinheiro”!
É isso e outros dons de Deus,
fortes, puros, verdadeiros!
A coragem da alegria,
a vida, o sonho, um roteiro!

1º CANTADOR

O pobre tem o direito
de lutar pra melhorar,
de ter, sempre, seu telhado,
e o lugar pra trabalhar.
Quem encontre a Sorte faça
por onde ela não voar!

AMBOS:

Riqueza tem sua treva,
pobreza tem sua luz!
Já a miséria é desgraça,
pois à desgraça conduz!
Um dia, vem luz pro Mundo,
e a luz do mundo é Jesus (SUASSUNA, 2010, p. 106).

A peça não tem um final convencional, pois, sabe-se, por meio, dos cantadores que, por ironia do destino e por meio da aposta, Joaquim Simão torna-se um homem próspero, dono de uma fazenda chamada “Fazenda homem da vaca”. No caso, de Joaquim Simão é a *Fortuna* que o alcança e faz dele um homem rico, sem nenhum esforço. Assim, percebe-se claramente que o enfoque é o profano, enfatizando a presença da *Fortuna* e da *Sorte*. Na mitologia, são representadas, pela mesma deusa: elas exercem poder sobre o destino das

personagens. No Oriente, para os hindus, a deusa da *Sorte*³⁰⁶ é Lakshmi, que significa “boa sorte”.

É também um teatro alegórico e simbólico, assim como boa parte da arte medieval. Nas peças de Ariano Suassuna, em geral, figura a moral conforme o cristianismo, pois sempre a integração de elementos díspares ou maniqueístas (bem X mal; caridade X usura; Deus X diabo, trabalho X preguiça, sorte X azar, honestidade X desonestidade, etc) prepara o espectador para uma moral conforme enfoque e crenças católicas, o que se explica pelo fato de o dramaturgo ser confesso seguidor da religião católica.

As escrituras sagradas³⁰⁷ abordam a questão do trabalho e a temática *preguiça*. Segundo as escrituras (Gênesis 3: 19), o primeiro casal humano, Adão e Eva, depois da expulsão do paraíso edênico, foi condenado ao trabalho e a ganhar o pão com o suor do rosto. O conceito sobre a preguiça é claro, pois Deus ordenou ao homem o trabalho, pois ele mesmo é um Deus de ação ou que trabalha. Portanto, na Bíblia, a preguiça é um pecado. Isso pode ser notado, por exemplo, no livro de Provérbios 6: 6, que exorta o preguiçoso ao trabalho: “Anda, preguiçoso, olha a formiga, observa seu proceder e torna-te sábio: sem ter chefe, nem guia, nem dirigente, no verão acumula o grão e suas provisões durante a colheita”.

A escritura sagrada ainda oferece mais passagens sobre a preguiça; conforme Provérbios 26:13, o preguiçoso oferece desculpas para não trabalhar. Segundo o texto, “o preguiçoso diz: Há uma fera no caminho, um leão pelas ruas!”. Mais adiante, é afirmado que “o preguiçoso é mais sábio aos seus olhos do que sete pessoas que respondem com tato”. De fato, a preguiça é vista pelo texto sagrado como um pecado, no entanto, na peça Simão não trabalha e ainda faz pouco de quem trabalha, ao afirmar que, “se trabalhar desse lucro, jumento vivia bem!” (SUASSUNA, 2010, p. 82). Ao invés de trabalhar, ele envia a mulher para pedir esmolas com o intuito de arrecadar mantimentos e assim alimentar a prole. Simão ordena à mulher:

SIMÃO:
Amanhã cedo, você
vai, pelas casas, pedir.
Quando voltar, traz comida
que dá pra casa suprir!

Nós ainda estamos vivos:

³⁰⁶ Lakshmi é derivada da palavra em sânscrito Laksya, que significa *fim* ou *meta*. Ela é deusa da riqueza e prosperidade, tanto material, como espiritual. Ela é a deusa do lar da maioria das famílias hindus. É representada por uma mulher bonita, de pele dourada, com quatro mãos, sentada ou em pé, sobre uma flor de lótus desabrochada e segurando um botão de lótus - que representa a beleza, pureza e fertilidade. Na mitologia hindu, ela é a esposa do deus Vixenu (*Vishnu*), o deus da conservação (SPALDING, 1973, p. 188).

³⁰⁷ A Bíblia consultada é a **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2008.

então, está tudo bem!
 Trabalhar, cansa e dói muito,
 coisa que não me convém!
 Se a Fortuna nos quiser,
 de qualquer modo, ela vem!

Deita-se e dorme

MULHER:
 Meu marido é incapaz
 até de bater um prego!
 Gosto dele, Ele é poeta!
 Só de uma coisa arrenego:
 é de viver pelas portas
 sem ser aleijado ou cego (SUASSUNA, 2010, p. 91).

No entremez (no segundo drama) há ressonância com os escritos sagrados com relação ao suborno. A Bíblia, ainda no Velho Testamento (Êxodo 23:8), determina “não aceitarás presente (suborno), pois os presentes cegam até os perspicazes e pervertem as palavras dos justos”. No caso do entremez, o olhar de Suassuna sobre o tema é crítico e irônico, pois o caçador é um mau caráter que se aproveita de estar no lugar certo e na hora exata ao presenciar o encontro amoroso da princesa. Ele claramente tenta tirar proveito da situação, não aceitando a oferta financeira dos amantes, na expectativa de obter um lucro ainda maior do rei, como um cargo de confiança, obviamente almejando toda a influência, poder e dinheiro, que tal posto lhe traria. No entanto, o rei, percebendo a real intencionalidade do delator e sua perversidade para obter lucro, pensando em coagi-lo, ao tentar enganá-lo se passando por um homem fiel e justo, condena-o à morte e aos dois amantes, premia com a vida e a livre expressão do amor. Ou seja, valoriza-se o amor livre e não o relacionamento imposto ou o casamento arranjado.

Suassuna, tanto nos entremezes, como em peças maiores, como **O castigo da soberba, O santo e a porca, Auto da Compadecida**, retoma textos populares fortemente marcados pelo credo judaico-cristão em que o reino dos céus pertencerá sempre aos pobres e humildes e o Inferno será a morada derradeira dos ricos e soberbos. Neste viés, as peças citadas são moralizantes, “propondo uma leitura religiosa dos diversos problemas sociais que assolam a região nordeste” (SANTIAGO, 2010, p. 24).

Em relação ao entremez **O homem da vaca e o poder da Fortuna**, o diálogo com os escritos sagrados ainda permanece, de modo implícito, ao longo do enredo, de maneira enfática nos versos finais do texto, que diz: “um dia, vem luz pro Mundo/e a luz do mundo é Jesus” (SUASSUNA, 2010, p. 106). Então, ainda que trabalhe com o profano (Sorte e Fortuna), mesmo assim ainda possui uma visão bastante próxima da tradição religiosa

judaico-cristã, pois embora o rico não seja punido com a morte e o inferno, mesmo assim ele perde o dinheiro apostado com Simão.

O quadro abaixo apresenta, de forma sintética, os aspectos temáticos e composicionais do *entremez*.

Quadro 6 - Aspectos temáticos e composicionais do *entremez*

Aspectos temáticos
Tema: preguiça X ócio criativo; preguiça X trabalho
Diálogo com temas bíblicos como a bondade, a preguiça e o suborno
Diálogo com temas profanos e míticos, como a Sorte e a Fortuna
Diálogo com conto oral, <i>romance</i> , folclore brasileiro
Retomada de temas medievais, sobretudo das novelas de cavalaria
Cômico e crítica social

Aspectos composicionais
Entremez
Folheto de cordel e teatro de mamulengo
Conto oral, <i>romance</i> e folclore brasileiro
Enredo simples, mas que abarca três dramas diferentes
Poucas personagens que representam múltiplas personagens; personagens com pouca densidade psicológica (tipos)
<i>Mise-en-abyme</i> (teatro dentro do teatro) e metateatro

Fonte: Elaborado pela autora (2016)

Em **O homem da vaca e o poder da Fortuna**, a proposta estética em trabalhar com elementos da cultura popular ibérica, com temas e características do teatro medieval, amalgamadas com a cultura popular³⁰⁸ brasileira, nela constituída, ganhando vida e materialidade, dentro de um grande caldeirão que mistura essas manifestações artísticas e populares luso-brasileiras, com as cores locais do sertão nordestino e do folclore brasileiro³⁰⁹. Essa mistura de fontes e de influências são uma constante na obra de Suassuna.

³⁰⁸ Antonio Augusto Arantes, na obra intitulada **O que é cultura popular**, apresenta um panorama sobre os múltiplos olhares sobre a(s) cultura(s), que sempre está em constante movimento e em processo de transformação. O estudioso marca a tensão em torno do tema e reforça que não há consenso entre intelectuais e pesquisadores sobre o tema. Interessa-nos, aqui, pensar “a cultura popular como folclore, ou seja, como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas *tradicionais*. Esse ponto de vista, profundamente arraigado entre muitos e notáveis pesquisadores, é, também, parte importante das opiniões correntes em nossa sociedade (...) e estão presentes nos museus e promoções oficiais de arte e cultura” (ARANTES, 2006, p.16).

³⁰⁹ É tarefa árdua definir o que é folclore e seus limites. Neste estudo, compreende-se folclore pelo mesmo viés de Câmara Cascudo, enfoca como “a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade, móbil e plástica, torna tradicionais os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada na dinâmica das águas-vivas. O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, defende e mantém os padrões imperturbáveis do entendimento e ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal” (CASCUDO, 1972, p. 335).

Esse *entremez* faz uso do teatro dentro do teatro, a forma dramática mais comum de *mise-en-abyme*. Nas palavras de Pavis (2005, p. 245) se tem teatro dentro do teatro quando “a peça interna retoma o tema do jogo teatral, sendo análogo ou paródico o vínculo entre as duas estruturas”. No segundo drama, que compõe o *entremez*, há um ensaio para a apresentação de uma peça intitulada **O amor de Clara menina e Dom Carlos Alencar** em que as personagens ensaiam, usam figurino e objetos de cena, fazem marcação de palco e Joaquim Simão dirige a cena.

Teatro dentro do teatro, como recurso estético, surgiu em meados do século XVI, sendo o texto **Hamlet**, de Shakespeare, um dos precursores a fazer seu uso. Outra peça em que utiliza dramas paralelos é **Sonho de uma noite de verão**. Esta peça, provavelmente, tem como fonte de inspiração os dramaturgos clássicos Plauto e Terêncio e a tradição cômica medieval, burlasca e farsesca. Pavis (2005, p. 385-386) assevera que é “um tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro, em que o público externo assiste a uma representação no interior da qual o público de atores também assiste a uma representação”. O estudioso frisa que essa estética está intimamente ligada a uma

visão barroca de mundo, segundo a qual “o mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres não passam de atores” (Shakespeare) e “a vida não passa de um sonho” (Calderón)”. Deus é o dramaturgo, o encenador e o ator principal! De metáfora teológica, o teatro dentro do teatro passa à forma lúdica por excelência, onde a representação está consciente de si mesma e se auto-representa pelo prazer da ironia ou da busca de uma ilusão ampliada (...) Chega-se então a uma definição bastante ampla, porém válida, da noção: há teatro dentro do teatro quando um elemento teatral fica como que isolado do resto e aparece, por sua vez, como objeto do olhar de espectadores situados no palco, quando há, ao mesmo tempo, em cena, olhantes e olhados, quando o espectador da cena vê atores diante de um espetáculo que ele próprio também olha (PAVIS, 2005, p. 386).

Suassuna faz uso também de metateatro, segundo Pavis (2005, p. 240) *teatro cuja problemática é centrada no teatro que fala de si mesmo ou se auto-representa*. Em geral, como frisa Pavis (2005, p. 385), essa técnica é usada quando o dramaturgo elabora uma personagem que coloca a máscara de outra personagem, dentro do mesmo texto dramático.

Portanto, verifica-se a presença de recursos metateatrais como um dos elementos constituintes do *entremez* estudado, pois são abordados vários aspectos inerentes a essa linguagem artística como, por exemplo, a realização do ensaio coletivo, com marcação de palco, sobretudo, por apresentar a figura do encenador que dirige a cena. Neste sentido, esse *entremez* aborda a representação dentro da própria representação.

Há pelo menos duas perspectivas para se pensar o metateatro. Uma, que se pode revelar no sentido do teatro ser mostrado refletindo sobre si mesmo, isto é, pensando a si

mesmo, em seu próprio *fazer*. É sempre importante lembrar que, em Suassuna, lida-se, não apenas com um dramaturgo, mas também com um teórico, portanto, alguém preocupado, não apenas com a representação cênica, com a criação artística em si, mas também em colocar a sua posição teórica a respeito dessa criação, jogando luzes sobre a maneira como funciona, com que fins, por que meios.

Por outro lado, o metateatro surge como um expediente estratégico para, talvez, em momentos significativos, suscitar algum tipo de reação no espectador. O entremez, acima de tudo, aborda o popular, a cultura que faz parte do cotidiano do nordestino. Neste sentido, o metateatro constituiria em outra maneira de o espectador se identificar com o jogo cênico. O metateatro, neste contexto, pode conter um jogo cênico onde o teatro, justaposto a si mesmo, apresentaria as vicissitudes do comportamento do homem do povo. Neste caso, o jogo cênico valeria como uma identificação do espectador com elementos de sua cultura nas atitudes da personagem dentro do contexto do espetáculo.

Suassuna justapõe temas e personagens universais e locais, amalgamando-os: de um lado, (re)conta uma história mítica e, de outro, representa o universo sertanejo e a *galeria de tipos* do romanceiro popular. Os dramas são independentes e poderiam ser encenados separadamente, mas quando amalgamados tornam-se ambivalentes, pois apresentam um esquema ideológico em que a figura central é a inversão, tanto de valores éticos, como morais, em que o lícito é punido e os ilícitos são premiados. Assim, a moralidade ambígua (não maniqueísta como em outras obras suassunianas) e os jogos de inversão perpassam os três dramas.

Suassuna usa fórmulas cotidianas para discutir o comportamento ético e social, que são ratificadas pelas ações das personagens em seus desdobramentos. Outro ponto forte é o uso de oposição na construção dramática. Há oposição entre personagens com relação ao temperamento e à classe social; inversão de posição socioeconômica do poeta e do rico. Também se observa oposição quanto aos princípios éticos, morais e religiosos que marcam condutas e estilos de viver antagônicos. No primeiro drama, o poeta cantador pobre, que trabalha fazendo versos, enriquece, apesar da cobiça do rico, que quer explorá-lo (pobreza X riqueza; Sorte X Fortuna). Neste drama, Suassuna começa a desenvolver a moralidade trabalhada na **Farsa da boa preguiça**, revelando que há uma *preguiça* de Deus e outra do Diabo, em que Nevinha refuta a acusação feita ao marido de que ele é preguiçoso, frisando que ele é poeta, faz versos, assim sendo, tem um ofício. Igualmente, começa a discutir que há pobreza na riqueza e há riqueza na pobreza, pois a mulher demonstra fidelidade ao marido e desapego aos bens materiais (trabalho X preguiça; riqueza X pobreza). Assim, Suassuna traz à

tona, num microcosmo, a função do poeta, num macrocosmo, do artista, de modo geral. O dramaturgo discute o *ócio criador* do poeta, enquanto criação e/ou (re)criação da realidade que o circunda materialmente ou que reconstrói, por meio do imaginário. Essa é uma tarefa árdua, um trabalho consciente de escrita e de reescrita do trabalhador artista, nem sempre visto e valorizado como ofício respeitável. Suassuna (2013, p. 22) frisa que o poeta/artista/intelectual pode unir o *trabalho escravo* e o *trabalho criador* numa só atividade. No segundo drama, o caçador é sentenciado à morte pela ganância e pela clara intencionalidade ao delatar os amantes em troca de benefício próprio (ética X antiética; honestidade X corrupção). No terceiro drama, o poeta passa de pobre a rico, através de uma aposta (azar X sorte; boa fé X má fé; usura X generosidade). Neste drama, especificamente, Suassuna está trabalhando com o princípio da boa fé e da generosidade; a inversão da hierarquia social e a subversão de valores.

De modo geral, o teatro de Suassuna se caracteriza pela mescla do erudito ao popular. Ao trabalhar com o regional, com a tradição viva, alcança o universal, colhendo, através do jogo cênico, o que existe de mais geral dentro da natureza humana, a despeito de suas particularidades regionais/culturais. Ao buscar inspiração na cultura popular que é ao mesmo tempo rica, complexa e multifacetada, perpetua sua marca na dramaturgia brasileira.

3.3 OUTRO FIO: FRANCISCO PEREIRA DA SILVA

Uma vela ilumina a imagem de seus santos e ela, tranquila, a dormir tranquila. Não! As aranhas tecem fios na noite e esta casa perdida vai se tornando em ruínas. (Francisco Pereira da Silva, fala da personagem Lurdes, em **Lazzaro**).

Francisco Pereira da Silva nasceu em Campo Maior, Piauí, em 11 de agosto de 1918 e faleceu em 08 de abril de 1985, no Rio de Janeiro. *Chiquinho*, como era chamado na intimidade, foi um dos mais novos de uma família de seis filhos. Passou a infância e parte da juventude em Campo Maior, partindo para fazer o ensino médio em São Luís. Na infância, entrou em contato com o mundo sertanejo, constituído por pequenas fazendas e sua gente, que sofria, ora com períodos de seca, ora com inundações, pois parte dessa região fica submersa no período de verão, época de chuvas torrenciais. Nesta fase, ele conviveu com vaqueiros, retirantes e cantadores que, posteriormente, povoariam como personagens a sua poética

dramática. Francisco, como outras duas irmãs, nunca se casou, demonstrando, ao longo de sua vida, muito apego aos sobrinhos.

A todos os tesouros preservados, ideias e linguagem, da infância no Piauí, Chico ia juntando, integrando, tudo o que via ou lia a respeito do resto do Brasil ou do mundo, do presente ou do passado, formando o transbordante acervo do qual colhia não só seus temas como também a linguagem apropriada para cada um deles, que manipulava de forma impecável. Do campo, da aldeia, da cidade, em poucos, muito poucos, autores podemos encontrar um domínio tão firme de diálogo perfeitamente adequado a época, classe social ou personalidade ou, como no precioso caso de **Amo por amar, que é liberdade**, o uso de dois níveis conflitantes de linguagem para identificar o retrógrado e o moderno (HELIODORA, 2009, p. 55).

Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1942, com o intuito de estudar Direito. No entanto, acabou mudando radicalmente de área, formando-se em Biblioteconomia, e trabalhando, até sua aposentadoria, em 1980, como funcionário da Biblioteca Nacional.

É um escritor pouquíssimo conhecido e estudado no Brasil, mesmo tendo deixado um significativo número de obras inéditas:

Não é fácil entre nós ser um homem de teatro. Por isso, não é estranho que um dramaturgo, um homem dos campos do Piauí, dono de um refinado sentir e uma elaborada, pura e clara linguagem - torne-se um enjeitado, marginal mesmo. E, caramujo, recolha-se em sua concha e seu silêncio, para morrer em solidão e, senão pobreza, simplicidade; talvez pior, em descrédito, sem conseguir encenar suas peças. Francisco Pereira da Silva, num de seus últimos atos - a vida tem muitos atos e muitas entradas e saídas de cena -, tomou a decisão de parar de escrever para teatro. Não queria mais amargas. Voltou-se para a prosa de ficção: deixou um *romance-cordel*, **A revocata**, e um livro de contos, **As neves do Kilimanjaro** - os quais, como grande parte de seu teatro, repousam inéditos (COSTA, 2009, p. 12-13).

Durante os primeiros anos, no Rio de Janeiro, une-se a um grupo de literatura, inclusive dividindo residência com dois importantes cenógrafos de renome nacional: Anísio Medeiros e Sansão Castello Branco, ambos piauienses. Sempre muito bem relacionado, foi próximo a nomes importantes da cultura nacional, como Paulo Francis³¹⁰, jornalista, crítico de teatro e escritor brasileiro e Luiz Carlos Barreto³¹¹, jornalista, repórter, fotógrafo e tradutor cinematográfico. Talvez tenham sido essas amizades que o levaram a aventurar-se pelo

³¹⁰ Franz Paulo Trannin Heilborn (nasceu no Rio de Janeiro, em 1930 e faleceu em Nova York - Estados Unidos, em 1997). Foi jornalista, crítico, escritor e diretor de teatro. Um dos críticos mais ferinos do teatro brasileiro, deixou o teatro para dedicar-se ao jornalismo, tornando-se um respeitado e polêmico articulista político de sua geração. Para outros detalhes, consultar <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359279/paulo-francis>

³¹¹ Barreto deu início a sua carreira no cinema, em 1961, sendo considerado um dos homens chave do chamado Cinema Novo. Atuou como diretor de fotografia em cinema, sendo o autor das concepções fotográficas de **Vidas secas** e **Terra em transe**, que revolucionaram o estilo fotográfico dos filmes brasileiros. Para outros detalhes, consultar <http://academiabrasileiradecinema.com.br/luiz-carlos-barreto/>

cinema, como autor de roteiros cinematográficos e à crítica teatral, no Diário Carioca³¹² e em Última Hora³¹³.

O dramaturgo sempre trabalhou com a temática popular e o universo nordestino. Escreveu sua primeira peça, em 1945, a tragédia, de um ato, intitulada **Viagem**. Esta peça apresenta uma figura feminina, Luzia, dividida entre as amarras sociais e a tradição, constantemente vigiada pela morte. Nesta peça, entremeadado ao diálogo, há versos de pastoril, em que se percebe um diálogo com Federico Garcia Lorca³¹⁴, sobretudo pela forma como Pereira da Silva retrata o sertão nordestino, impregnado de poesia e de imagens poéticas, em aproximação com a Espanha andaluza (COSTA, 2009, p. 16).

Em 1948, escreveu a tragédia **Lazzaro**, baseada no mito de Electra. Peça inédita em teatro profissional, mas levada à cena por um grupo amador ligado a Paschoal Carlos Magno, com direção de Pernambuco de Oliveira, no Teatro Duse, em 1952. Essa foi sua primeira peça encenada, com a qual recebeu o prêmio de Revelação de Autor, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais - ABCT.

Em 1951, escreveu **O caso do chapéu**, peça baseada em um conto de Machado de Assis, e **Sargento de milícias**, em 1956, baseado na obra **Memórias de um sargento de milícias**, de Manuel Antônio de Almeida, escrita em 1854. Em 1953, foi montado **O caso do chapéu**, pelo grupo Studio 53, com direção de Carlos Murtinho, no Teatro de Bolso. A peça **Sargento de Milícias** foi levada à cena ainda em 1956, pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC), com direção de João Bethencourt, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Essa fase pode ser compreendida como testes e exercícios criativos do dramaturgo, pois são dois textos narrativos transpostos para o gênero teatral.

A fase anterior encaminha-o para um amadurecimento autoral e um refinamento estético, que já pode ser observado em várias de suas peças, a partir de 1957. Entre elas, de 1957, **Graça e desgraça na casa do engole-cobra**, farsa em 1 ato; de 1958, **A nova Helena**,

³¹² O Diário Carioca foi fundado em 1928, por José Eduardo de Macedo Soares. A Biblioteca Nacional lançou uma obra, em 2011, que conta a história desse veículo de comunicação. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/bndigital0001.pdf

³¹³ O jornal Última Hora foi fundado, no Rio de Janeiro, por Samuel Wainer, durante o governo eleito de Getúlio Vargas. Foi um importante e polêmico veículo de informação a partir dos anos 1950, pois traçava um painel atento sobre a vida política e econômica do país, ao expressar uma posição política de defesa do presidente.

³¹⁴ Federico García Lorca (1898-1936) foi um poeta e dramaturgo, considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola. Levou para sua poesia a paisagem e os costumes populares de sua terra natal. Na poesia, tematizou a diversidade, demonstrando afinidade e identificação com mouros, judeus, negros e ciganos, grupos que foram alvo de perseguição durante muitas décadas na Espanha. O dramaturgo foi perseguido e discriminado, talvez por uma questão de gênero, mas, sobretudo, por demonstrar abertamente seu posicionamento político contra os fascistas e os militares franquistas. Como dramaturgo, Lorca trabalhou com o drama histórico, com a farsa, e mais tarde obteve sucesso com as suas chamadas *tragédias rurais* como **Bodas de sangue** (1933) e **A casa de Bernarda Alba** (1936).

comédia em 1 ato; **Uma carga de laranjas**, comédia; e o drama, em dois atos, **Cristo proclamado**. A peça **Cristo proclamado** denuncia a pobreza nordestina e a corrupção, bem como os desmandos políticos, a violência ocorridos em uma pequena cidade sertaneja, durante a encenação da Paixão de Cristo. Essa peça foi levada à cena pelo Teatro dos Sete, companhia de Fernanda Montenegro, no Teatro Copacabana, com direção de Gianni Ratto. Ficou em cartaz apenas 15 dias, devido à grande rejeição por parte do público, especialmente por desnudar questões político-sociais e por tematizar a seca e a fome dos retirantes sertanejos.

Em 1959, escreveu o **Romance do Vilela**³¹⁵, baseado na **Cantiga de Vilela** e outras versões de tradição nordestina sobre o cangaço. Em 1960, essa peça foi montada pelo Studio 53, com direção de Carlos Murinho, no Teatro Maison de France. Essa peça recebeu o Prêmio Padre Ventura, de melhor autor, do Círculo Independente de Críticos Teatrais - CICT. Naquele mesmo ano, escreveu os diálogos do roteiro de filme intitulado **A morte comanda o cangaço**, pelos quais recebeu o maior prêmio do cinema brasileiro, o Prêmio Saci, concedido pelo jornal O Estado de S. Paulo (MIRANDA, 2009, p. 57). Em 1961, escreveu **Chapéu de Sebo**, seu texto mais conhecido e com o maior número de montagens.

Na década de 1960, o teatro viveu a primeira fase do protesto político-social, na qual se insere parte do teatro de Francisco Pereira da Silva. Algumas de suas peças foram encenadas no Rio de Janeiro, principalmente pelo Teatro Jovem, sob direção de Kleber Santos, que contribuiu para tornar a sua dramaturgia um pouco mais conhecida. Em 1963, o mesmo grupo montou duas comédias de um ato, do dramaturgo, a saber, **O vaso suspirado** e **A nova Helena**. Recebeu, mais uma vez, o prêmio Padre Ventura, de Melhor Autor, dado pelo Circuito Independente de Teatro (CICT). Escreveu em 1964, **O chão dos penitentes**, drama, que conta a história de Padre Cícero Romão, suas beatas, seus milagres e a fé de romeiros. Pereira da Silva usou o cancionista popular do nordeste e os versos do cego Aderaldo e dos cordéis de José Bernardo da Silva, João Mendes de Oliveira e João José da Silva para construir esse drama. Foi montada, em 1965, pelo mesmo grupo do Teatro Jovem.

O dramaturgo trabalha com uma variedade de gêneros, desde a farsa até a tragédia, em peças escritas, ora em prosa, ora em versos. Todavia, percebe-se uma propensão para a veia cômica e farsesca, especialmente em peças de um ato, em que explora elementos do cordel e da cultura popular. A crítica teatral Bárbara Heliodora aborda essa questão, ao afirmar que

³¹⁵ Há um texto intitulado **Recensão crítica a O desejado** e o **Romance do Vilella**, de Francisco Pereira da Silva, de autoria de José Alberto Osório Mateus, na revista Colóquio Letras, de 1976. Disponível em: <<http://colóquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=31&p=98&o=p>>.

nas pequenas peças que nos fazem rir ele oferece tanta riqueza quanto em suas incursões por temas sérios, sociais ou espirituais; e além do mais, é impossível encontrar um autor capaz de criar títulos mais atraentes ou evocativos de seus temas: se rimos muito com **O vaso suspirado**, esse título é, literalmente, tão bem achado quanto **O chão dos penitentes**, **Cristo proclamado**, **Chapéu de sebo** ou o **Amo por amar, que é liberdade**, um dos grandes textos brasileiros ainda esperando encenação (HELIODORA, 2009, p. 56).

Francisco de Assis Barbosa (BARBOSA, 2009, p. 62) também frisa a presença do cômico nas obras do dramaturgo, sobretudo, na peça **O vaso suspirado**, ao dizer que “suas peças são impregnadas de um áspero sopro de vida, provindo de uma rude e sofrida humanidade, conquanto repassadas de humor, de alegria e de esperança, humor particularmente notável na pequena obra-prima que se intitula **O vaso suspirado**”.

Destaca-se, ainda, de 1966/69, a peça **O desejado**, escrita em versos, com base na tradição nordestina do Boi misterioso, de diversas fontes e oriundo de diferentes locais. Em 1969, escreveu **Um dia de sol no Kilimanjaro**, drama urbano, até hoje inédito, e **A jumenta**, pequena comédia, também inédita, em diálogo com Boccaccio³¹⁶.

Rachel de Queiroz, ao prefaciar **O desejado - Romance do Vilela**, em sua primeira edição de 1973, a qual Pereira da Silva dedicou a ela, reflete sobre as fontes populares como fonte criativa do dramaturgo. Ressalta que há uma transposição da narrativa para a forma teatral “porque o caso é que os romances de cordel são belos mas são apenas narrativa, e aqui neste drama-poema o que se levanta do chão é teatro mesmo, teatro novo e diferente, é imagem de criatura, vivendo e sangrando” (QUEIROZ, 2009, p. 63). Frisa, ainda, que o dramaturgo não descuida das “exigências mais severas do teatro, o texto é mesmo para espetáculo, matéria de declamação e cantoria, que só se realiza plenamente no palco, tal como precisa ser a literatura dramática” (QUEIROZ, 2009, p. 65).

De 1971 a 1979, o dramaturgo teve uma grande e variada produção. Produziu desde teatro infantil até roteiro para cinema. Destacam-se, de 1971, **Amo por amar que é liberdade**, peça baseada na obra de Gregório de Matos e teve a tradução do **Chapéu de sebo**, para a língua alemã. Em 1972, escreveu a comédia **Navalha, tesoura e pó** e a tetralogia **Raimunda!**, a qual dedicou a Fernanda Montenegro. Fazem parte dessa tetralogia três comédias e uma tragédia. As comédias são **Raimunda Jovita na roleta da vida ou Quis o destino: de Pucella e Ninon**; **O trágico destino de duas Raimundas ou Os dois amores de Lampião antes de Maria Bonita e só agora revelados**; **Raimunda Pinto, sim senhor**; e a

³¹⁶ Giovanni Boccaccio (1313-1375) provavelmente nasceu em Paris, no dia 16 de junho de 1313. Sua obra-prima é **Decameron**, composta por dez capítulos, com dez histórias sobre temas diversos. As histórias são contadas por um grupo de amigos que se refugiam de uma peste que assolava a cidade de Florença, no século XIV. São histórias picantes de amor e de sexo. A obra retrata a sociedade e a religiosidade da Idade Média, com tom debochado e ácido.

tragédia **Ramanda e Rudá**. Ainda em 1972, produziu a peça infantil **Coco verde e melancia** e uma peça com apelo circense, **Esta noite se improvisa II Guarany**, baseada na ópera de Carlos Gomes e no romance de José de Alencar. Em 1973, **Mariana Alcoforado**, a partir das cartas da monja portuguesa. Em 1974, fez algumas biografias históricas de personalidades como Castro Alves, Santos Dumont e Villa-Lobos. Em 1976, produziu o roteiro cinematográfico de **O cego e sua dona** e escreveu o romance-cordel **Revocata**, além de um livro de contos, **As neves do Kilimanjaro**. Em 1979, foi adaptada para o cinema, a peça **Chapéu de sebo**, roteirizada pelo próprio dramaturgo.

Com uma vasta obra, reconhecidamente de qualidade, por parte de intelectuais e artistas do palco da época, não conseguiu superar o estigma de ser um dramaturgo nordestino que tematizava o Nordeste e sua gente, embora, como já citado, trabalhe com temas e fontes diversos da literatura e da cultura ocidental. Isso, somado à sua timidez, talvez tenha contribuído para que não alçasse voos mais altos no teatro brasileiro.

Juca Ferreira³¹⁷, na apresentação do teatro completo do dramaturgo, reflete sobre suas escolhas temáticas:

Fez da pobreza e da seca do Nordeste sua temática principal e formou, com Ariano Suassuna e Osman Lins, uma tríade de expoentes da dramaturgia regionalista. Determinado a imprimir um testemunho sobre sua terra e sua gente, o autor se declarava marcadamente nordestino: “o cordel, o repente dos violeiros, a cantoria dos cegos estão no meu sangue”. A declaração se confirma com a leitura de **Cristo proclamado**, **Chapéu de sebo** e **Chão dos penitentes** (FERREIRA, 2009, p. 7).

Sérgio Mamberti³¹⁸, então Presidente da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), na mesma obra, registra o primeiro contato com a obra do dramaturgo. Ao mergulhar em reminiscências, lembrou que o conheceu, em 1964, no Rio de Janeiro:

Já tinha referências de sua obra, pois assistira a **O vaso suspirado**, no Teatro Jovem e **Cristo proclamado**, com direção de Gianni Ratto, na montagem do Teatro dos Sete, com Fernanda Montenegro e Sérgio Britto. Durante os anos que passei no Rio, até 1967, vi a montagem de **O chão dos penitentes**, dirigida por Kleber Santos, no Teatro Jovem, e ouvi comentários favoráveis à montagem de **Chapéu de sebo**. Chico era funcionário de carreira da Biblioteca Nacional e artista extremamente modesto. Nas poucas oportunidades em que estivemos juntos, pude elogiar a qualidade de seu trabalho e constatei que ele era também bastante tímido. Na verdade, Francisco Pereira da Silva - como é costume acontecer com autores que ultrapassam a média de qualidade habitual - não teve o reconhecimento merecido em vida, principalmente se considerarmos o volume e a grandeza de sua dramaturgia. Esse talentoso artista, nascido no Piauí, deixou-nos um

³¹⁷ João Luiz Silva Ferreira, mais conhecido como Juca Ferreira, sociólogo e político brasileiro nascido na Bahia, dedicou sua trajetória profissional à vida política e às ações culturais, atuando, sobretudo, como gestor cultural, tendo dois mandatos, em 2008 e em 2014, à frente do Ministério da Cultura.

³¹⁸ Sérgio Mamberti, ator brasileiro e gestor cultural, durante os últimos anos ocupou diversos cargos no Ministério da Cultura, como diretor das secretarias de Artes Cênicas, Música, Diversidade cultural, Políticas culturais, e ficou à frente da Presidência da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), na gestão 2008-2010.

legado de 32 peças que revelam um Brasil diverso e retratam, com densidade poética, o rico universo da cultura nordestina (MAMBERTI, 2009, p. 9).

Na nota inicial, o organizador da obra completa, Virgílio Costa³¹⁹, faz alguns apontamentos, atentos e sensíveis, sobre a biografia do dramaturgo e a presença de memórias da infância, em muitas de suas peças:

As armas frágeis de Francisco: sensibilidade, delicada poesia, depurada língua; sutil, muitas vezes irônico, jamais maldoso. Contador de histórias, encontrou nas palavras sua realidade. Representou sua fantasia, transplantou seus ventos, seu rio, seus currais, suas carnaúbas. Recriou sem mundo, o mundo de sua infância e o de adulto, feito de sangue, riso, flores do campo, culturas reais, gente real, vida real, mistura de bem e mal. Invenção, riso, sorriso, tragédia. Era, antes de tudo, um contador de histórias. As histórias que eu ouvia, pequeno, em seu apartamento, histórias maravilhosas do João Grilo, da Carochinha, da vaca Titiringô, das palavras proibidas. Em seu refinado, discreto e isolado mundo, tivemos, eu e meus irmãos, um mágico particular a vida inteira (COSTA, 2009, p. 11).

Pelo conjunto de seus escritos, observa-se que o dramaturgo possui profundo conhecimento do sertão e que o elege como fio condutor de sua obra. Neste sentido, ocorre um espelhamento entre Pereira da Silva e Suassuna. Embora tendo passado toda a sua vida adulta no Rio, o escritor permaneceu fiel às suas raízes nordestinas, pois sua dramaturgia é marcada pelos mitos e pelas tradições do Nordeste, que ele entrelaça às suas memórias da infância e da adolescência. Seu sertão mito-poético é (re)construído com cuidadosa beleza plástica e poeticidade.

Francisco de Assis Barbosa (2009, p. 61-62) frisa que são poucos os escritores que se entregam como o fez Francisco Pereira da Silva: “se preparou para a tarefa, estudou, pesquisou, muniu-se de paciência e humildade. (...) com seu talento de escritor, decidiu-se a transfigurar em obra de arte os problemas de sua terra e os sofrimentos de seu povo, terra e povo com que se acha plenamente identificado”.

Barbosa faz um panorama a respeito do impacto da Revolução de 1930, no contexto histórico-político-social do Nordeste e na literatura da época, ao dizer que,

antes de 1930, o teatro brasileiro tivera um surto regionalista nas chamadas *Revistas de Ano*, como as de Artur Azevedo, mestre no gênero, e uma das mais interessantes dessas revistas tem precisamente como centro de ação as aventuras de um matuto no Rio de Janeiro: **A capital federal** (1902). O caipira tornar-se-á, desde então, personagem obrigatório no teatro, contracenando com o português bigodudo, e a mulata dengosa, todos esses tipos absolutamente falsos e deformados pelas caricaturas (no que diz respeito ao caipira fugia por completo ao modelo inicialmente traçado

³¹⁹ Virgílio Costa é escritor, pintor e historiador. Filho de Odylo Costa (filho), grande poeta e escritor brasileiro. É pesquisador em história da Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, com diversas publicações na área de História e Literatura. Morou mais de dez anos em Nova York e em vários lugares da Europa, atuando como jornalista e crítico de arte. Possui mestrado e doutorado em Artes. O pós-doutorado em Artes teve orientação de Marshall Berman, na New York University, em 1995.

por Artur Azevedo). A dicotomia litoral-civilizado-ou-em-franco-progresso/sertão-bárbaro-ou-em-acelerada-regressão era uma realidade sociológica, já descrita como vimos, no livro vingador de Euclides da Cunha, mas essa realidade ainda não constituía um problema político. Passou a sê-lo depois da Revolução de 1930. Daí o sucesso do romance nordestino: documentário e denúncia, reportagem e provocação ao debate. O gênero prestava-se a esse tipo de literatura militante. O teatro exigia um público sofisticado, difícil de ser conquistado. Poucos foram os romancistas da primeira fornada nordestina que tentaram o teatro: Rachel de Queiróz (**Lampião**, 1953 e **A beata Maria do Egito**, 1959) e Luís Jardim (**Isabel do sertão**, 1959) (BARBOSA, 2009, p. 60-61).

Ao refletir sobre a forma como o público foi conquistado para o regionalismo teatral, depois de 1930, Barbosa assegura que muito se deve “à mobilização da mocidade universitária (...) com a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), uma chama de entusiasmo que se propagou a todos os estados, depois de longa e perseverante catequese, cujo Anchieta se chamou Paschoal Carlos Magno” (BARBOSA, 2009, p. 61).

Destaca ainda que o momento cultural era profícuo, com a efervescência de grupos teatrais, que se tornavam bons espaços para novos artistas, tanto os ligados à escrita dramática, como os de direção teatral:

Francisco Pereira da Silva veio do Teatro Duse, prolongamento do primitivo TEB, a casa de Paschoal. Ariano Suassuna pertenceu ao Teatro do Estudante Pernambucano. E não será demais lembrar, por fim, o grande momento do TUCA, o teatro dos estudantes da Universidade de São Paulo, com a montagem do auto de natal, de João Cabral de Melo Neto, **Morte e vida Severina**, com música de Chico Buarque de Hollanda, consagração definitiva do regionalismo no teatro (...) A obra de Francisco Pereira da Silva, iniciada com **Lazzaro**, encenada pela primeira vez no Teatro Duse, em 1952, **O chão dos penitentes** e **Cristo proclamado** constituem pontos de referência, talvez os pontos culminantes, de uma saga sertaneja, ainda em elaboração, no entanto, alicerçada num profundo conhecimento da região em que nasceu e viveu o autor, construída com admirável coerência, perícia artesanal e singular beleza plástica. (...) Essa empatia que transmite o sentido de perenidade às suas peças, além de **O chão dos penitentes** e **Cristo proclamado**, entre outras, **Lazzaro**, **Romance do Vilela**, **Chapéu de sebo**, **O desejado**, impregnadas de um áspero sopro de vida, provindo de uma rude e sofrida humanidade, conquanto repassadas de humor, de alegria e de esperança, humor particularmente notável na pequena obra-prima que se intitula **O vaso suspirado** (BARBOSA, 2009, p. 61-62).

Embora Pereira da Silva tematize o sertão nordestino e sua gente, sua obra extrapola o local e o regional, alcançando o universal. Sua galeria de personagens, recheada de mitos, a força da subjetividade, tanto na construção de uma linguagem própria, como os diálogos com temas e escritores da literatura universal, fazem de sua dramaturgia algo novo dentro do cenário nacional. Paradoxalmente, é esse *novo* que o aproxima de Suassuna e de Borba Filho. Pois o *novo* é retomar o *velho*, ou seja, incursionar por temas, personagens, histórias, contos orais, que circulam pelo romanceiro popular do nordeste que retomam mitos, lendas e romances medievais.

Um dos sonhos do dramaturgo era ver materializado seu projeto de Teatro popular navegante³²⁰, o qual ele descreveu em detalhes, inclusive sugerindo fonte de financiamento. Esse teatro navegante seria uma espécie de espaço cênico flutuante, sustentado por dois botes, unidos por um talhado (palco), que faria a ligação entre eles. Esse teatro aquático, ou um *espaço sobre as águas*, objetivava realizar representações ao longo do Rio Poti, em Teresina, sempre aos finais da tarde, com iluminação natural. Esse espaço teatral seria itinerante, iria até o público, com a vantagem de ser um teatro sem bilheteria, mas que poderia aceitar doações de pessoas que desejassem contribuir com o projeto. A temporada sugerida seria de julho a dezembro, em pleno verão. O dramaturgo frisou que esse espaço não fosse dedicado exclusivamente à linguagem teatral, mas que também abarcasse outras linguagens, como música, dança e outros espetáculos eruditos e populares.

Foi organizada a Semana Chico Pereira, em 1985, em Teresina. Durante essa semana, foram encenadas várias de suas peças, com muitas homenagens ao mais ilustre dramaturgo do Estado do Piauí. Esse fato trouxe um pouco mais de destaque a sua obra e deu algum apelo na mídia local, tornando seu nome e sua obra um pouco mais conhecidos dos piauienses.

3.3.1 *Intermezzo*: **Lazzaro**, de Francisco Pereira da Silva

A fatalidade que perseguia os Átridas³²¹ e seus filhos forneceu o mote para o teatro grego, dando origem a várias versões trágicas, durante muitos séculos e em múltiplas culturas. Não surpreende, portanto, que várias transposições dessa parte da mitologia grega seja encontrada também em peças teatrais brasileiras. Esse fato ocorre em **Lazzaro**, de Francisco Pereira da Silva.

Lazzaro tem muitos pontos de contato com a tragédia **Electra**³²², de Sófocles e de Eurípedes, sobretudo porque, nas peças gregas, Orestes não é instrumento da fatalidade cega, mas age como o vingador do pai e o defensor da irmã. Obviamente, há muitas diferenças, a começar pela transposição do mito para o espaço sertanejo e o ambiente familiar de uma decadente família nordestina.

³²⁰ Este projeto está descrito em minúcias em SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Vol. I, II e III. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 39 - 42.

³²¹ Isto é, os filhos de Atreu, Agamenon e Menelau. Para maiores detalhes, ver os respectivos verbetes dos personagens mencionados em GUIMARÃES, Rute. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1974.

³²² Hermilo Borba Filho retomou o mito de Electra, ao escrever **Electra no circo** (1944). Também Nelson Rodrigues, o fez, em uma de suas peças míticas, **Senhora dos afogados** (1947).

Ao mesmo tempo em que a peça retrata a aridez climática, trabalha com a sordidez humana. Na apresentação da peça, o dramaturgo faz a seguinte descrição:

Adaptação do mito grego de Electra (narrado nas peças de Sófocles e de Eurípedes) para o ambiente de uma pequena cidade do Nordeste. Como no mito grego, Lurdes, a filha, insiste com Lazzaro, seu irmão, para vingarem a morte do pai, por ela atribuída à mãe, Almerinda, e a seu novo marido, Martim, corrupto e prepotente prefeito da cidade, autopromovido a coronel (SILVA, 2009, p. 89).

De acordo com Pierre Grimal (s/d, p. 133), Electra é o nome de diversas figuras lendárias, contudo, a mais popular, sem dúvida, é a filha de Agamenon e Clitemnestra. O mito grego de Electra³²³ é o fio condutor de três tragédias gregas: **As Coéforas**, de Ésquilo³²⁴; **Electra**, de Sófocles³²⁵; **Electra**, de Eurípedes³²⁶. Entre as três, duas levam o nome de

³²³ A respeito do mito de Electra ver GUIMARÃES, Rute. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1974.

³²⁴ Ésquilo escreveu uma trilogia chamada **Orestéia**, com a qual venceu o concurso de tragédias das Dionísias Urbanas, de 458 a.C., composta pelas seguintes tragédias: **Agamêmnon**; **As Coéforas**; **As Eumênides**, acrescido do drama satírico **Proteu**, entre 420-410 a.C. Considera-se Ésquilo como o criador da tragédia. A tragédia **As Coéforas** significa, literalmente, “portadora de libação”, em virtude do coro de escravas troianas, “as coéforas”, entrarem em cena levando libações para o túmulo de Agamêmnon. Nesta peça, Ésquilo mostra como Orestes e Electra conspiram para matar Clitemnestra e Egisto. Orestes e Píades apresentam-se sob disfarce no Palácio real de Argos, a pretexto de informar a Clitemnestra a morte de seu filho. Na sequência, Orestes mata Egisto, todavia hesita em matar a mãe, vindo a assassiná-la somente quando Píades recorda que essa era uma ordem do Oráculo de Apolo. Depois da morte de Clitemnestra, surgem as “Fúrias vingadoras” e Orestes foge, apavorado. O principal enfoque dessa peça é apresentar o conflito de Orestes ao se deparar com a vingança imposta pelos deuses, ou seja, liderada, em especial, por Apolo.

³²⁵ Sófocles retoma o mito em sua tragédia **Electra**. Foi representada em Atenas pela primeira vez quando o autor já estava consagrado e idoso. Desconhece-se a data exata da peça, contudo, a partir de critérios literários, pode-se situá-la por volta 420-410 a.C., portanto, bem anterior à peça de Eurípedes. Existe uma probabilidade de que essa peça possa ter sido apresentada nas Dionísias Urbanas. Nessa tragédia sofocliana, Orestes volta a Mícenias a fim de vingar a morte de seu pai, Agamêmnon. Electra encontra Crisóstemis, sua irmã, a caminho do túmulo do pai, onde deverá fazer libações, a mando da mãe, depois de um sonho que a preocupara. Para isso, faz correr o boato de sua morte, mas Electra entra em desespero, o que faz com que o irmão se revele a ela. Em seguida, Orestes procura a mãe e mata-a cruelmente, auxiliado por Electra. Egisto chega para comprovar a morte de Orestes e quando mostram a ele um corpo coberto, ao descobri-lo, ele percebe, horrorizado, que se trata do corpo de Clitemnestra. Egisto é executado em seguida.

³²⁶ Eurípedes apresenta os mesmos fatos e as mesmas personagens das outras duas tragédias, em sua **Electra**, datada de 413 a.C. Nessa tragédia um camponês narra os primeiros fatos e relata que se casara com Electra contra a vontade desta e dele próprio, pois fora obrigado por Egisto. Esse casamento objetivava fazer com que Electra tivesse filhos sem nobreza, para não ameaçar o rei com relação ao trono. Diante disso, o camponês não consuma o casamento e vive uma relação fraternal com Electra. Ela lamenta sua sina e o coro “das jovens micenianas” tenta confortá-la. Neste momento, surgem Orestes e Píades disfarçados, com o pretexto de trazer notícias do seu irmão. Eles foram acolhidos como hóspedes na casa de Electra. Ela envia o camponês em busca de um preceptor que havia salvado a vida de Orestes, para que viesse conversar com os dois forasteiros. Ao chegar, o ancião reconhece-o imediatamente, por meio de uma cicatriz. Depois disso, Electra, Orestes e o ancião tramam a morte de Egisto e Clitemnestra. Orestes sai para executá-lo, enquanto o ancião parte em busca de Clitemnestra com um ardil para trazê-la até a casa de Electra. O ancião seria o portador da falsa notícia de que Electra havia dado à luz. Esse estratagema funciona e Clitemnestra chega à casa de Electra. Orestes hesita em matá-la, porém consuma o ato instigado pela irmã e pela lembrança de que é uma ordem oracular, arrependendo-se depois. Em seguida, surgem os Dióscuros (Castor e Pólux), anunciando o julgamento do crime de Orestes pelo Tribunal de Palas (Minerva), em Atenas. Orestes é absolvido graças à sentença da deusa e os mesmos deuses decidem o destino de Electra, determinando que ela seja dada em casamento a Píades e parta com seu marido ao novo lar.

Electra, em grego *Ἠλέκτρα*, e a outra, supõe-se que a mais antiga, recebe o título de **As Coéforas**, em grego *Χοηφόροι*. É o mesmo mito visto sob três olhares, portanto três histórias diferentes.

Pela leitura dessas peças, percebem-se diferenças no estilo, pequenas mudanças no enredo, com acréscimo ou subtração de personagens e diferentes espaços retratados em cada peça. A **Electra** de Eurípedes difere das de Ésquilo e Sófocles, especialmente porque as cenas e as personagens por ele criadas se aproximam mais da realidade, tendo suas personagens uma conotação mais próxima do agir e do sentir humanos. Talvez, por isso, das três versões, seja a euripidiana a que mais inspira versões modernas.

A versão escolhida para contraponto por Pereira da Silva são as peças de Sófocles e Eurípedes, por apresentarem muitas semelhanças na construção do enredo e de personagens.

O fio condutor da peça é a dor e a ira da filha de Rafael Mendonça (Agamenon), Lurdes (Electra) que persegue a mãe Almerinda (Clitemnestra), culpando-a pela morte do pai e pela desonra familiar, causada por ela se amancebar com o sobrinho Martim (Egisto). Essa união, como nas tragédias gregas de Sófocles e Eurípedes, causam o exílio de Lazzaro (Orestes), enviado para (con)viver com um tio.

O dramaturgo classifica a peça como tragédia, divide-a em dois atos, chamados de Parte I e Parte II; entre essas partes está alocado o *Intermezzo*. As personagens que compõe a primeira parte estão, também, na segunda, ainda que apenas citados, como ocorre com Anselmo. São ao todo sete personagens: Lurdes (Electra), Anselmo (Pílades), Almerinda (Clitemnestra), Martim (Egisto), Lazzaro (Orestes), Perpétua, Mulher (prostituta não nomeada) e o coro de lavadeiras (Balbina, primeira lavadeira; Santa, segunda lavadeira; Rolinha, terceira lavadeira).

O enredo gira em torno do núcleo familiar, das relações familiares e da propriedade (casa e comércio), ditas bases do homem moderno. Parte-se do pressuposto de que a peça possui traços, tanto de tragédia, como de comédia, traçando um painel moderno da moral, da ética e das mazelas humanas. As personagens são construídas ao avesso do que seria a ética, os bons costumes e as regras sociais vigentes. A família é representada como um caldeirão de vícios, de guerra velada e de desamor, em que propriedade (a casa, o comércio, a cidade) são disputadas, com ferocidade.

Pereira da Silva retoma o mito, pois o enredo é praticamente o mesmo, mas percebe-se que o dramaturgo usou de liberdade criadora diante dos textos-fonte, já que a versão brasileira é ambientada no espaço sertanejo, pobre e árido, composta por uma família nada

convencional, pois a mãe, Almerinda, amanceba-se com o sobrinho. Esse fato foge aos padrões morais da pequena cidade, com hábitos do fazer e do viver ainda quase medievais. Os fatos são conhecidos pelas intervenções do coro de lavadeiras.

Essa transposição revela o quanto os temas e a cultura grega ainda são atuais, entre nós. Embora adote um tom crítico, sobretudo no *intermezzo*, com relação ao contexto nordestino e seu quase esquecimento pela política nacional, o dramaturgo utiliza elementos da cultura local, como a linguagem, a religiosidade, a credence das pessoas comuns, que reforçam aspectos e contraponto com o local.

Como nas versões gregas, na tragédia sertaneja, as personagens Lurdes (Electra) e Lazzaro (Orestes), são, respectivamente, os agentes: mitológico e trágico.

Ao ler **Lazzaro**, nota-se que possui traços, tanto de tragédia, como de comédia, pois revela uma visão tragicômica e crítica do mundo e do sujeito moderno. Na história da literatura, alguns períodos literários primaram pela *pureza* de gêneros, enquanto outros trabalharam justamente com a *miscelânea* deles. Então, essa não é uma novidade no teatro brasileiro, porém chama atenção porque o dramaturgo retoma traços, temas e personagens da Idade Média, período este que justamente não se preocupava em distinguir os gêneros.

Mistérios, Milagres, Farsas, Sotias, Moralidades conviviam lado a lado e não era raro que um drama religioso contivesse cenas de farsa. No popular do teatro em plena expansão, todos os temas e todas as personagens se cruzavam. Num Mistério, o público rir das facécias dos diabos do Inferno e comover-se alguns quadros depois com as palavras de Cristo (RYNGAERT, 1996, p. 8).

Não somente o gênero instiga o leitor/receptor da tragédia **Lazzaro**, também surgem vários questionamentos acerca da obra: por que nomeia a peça de **Lazzaro**? Por que o nome próprio **Lazzaro** segue a grafia da língua italiana e não da língua portuguesa³²⁷? Por que não intitular a peça de Lurdes ou até mesmo de Electra? Quais as pistas que o dramaturgo quis deixar fazendo essas escolhas? Por que nomeia o gênero de *intermezzo* e não de *entremez*? Por que alocou o *intermezzo* entre duas partes de uma tragédia?

Os grandes dramaturgos, em geral, em suas obras, gostam de fazer questionamentos a si próprios, ao público e à sociedade, sem nunca dar respostas diretas, sempre deixando, em suspenso, esses questionamentos e suas reflexões.

³²⁷ Em 1952, na montagem da peça, o título deixou de ser grafado na língua italiana, passando a se utilizar sua forma portuguesa: Lázaro.

Por meio das escolhas de temas, dos olhares que lançam sobre o mundo imediato ou ao fazer pastiche³²⁸ de outros períodos, muito se pode concluir a respeito do processo de criação e das escolhas estéticas de cada dramaturgo.

Pode-se conjecturar sobre essas escolhas, sem, no entanto, conhecer ou concluir quais seriam suas reais razões, ao escolher nomear peças ou construir personagens. No caso de Pereira da Silva, chama atenção alguns fatos ligados a sua biografia, pois se percebe que ele parece ter fascínio por histórias e mitos cristãos, já que constantemente dialoga com temas, personagens e a moral judaico-cristã ocidental, assim como Suassuna.

A partir disso, uma das possibilidades, talvez seja o desejo de Pereira da Silva em dialogar com a Bíblia, pois nela são encontradas duas personagens chamadas Lázaro. O primeiro Lázaro é descrito em João 11: 43 e 44 e conta a história de uma família que vivia em Betânia, composta pelos irmãos Lázaro, Marta e Maria. Certo dia, Lázaro ficou gravemente enfermo e morreu. Como Jesus estava viajando, demorou alguns dias para retornar à cidade de Betânia. Quando Jesus finalmente chegou, Lázaro já havia sido enterrado. Mesmo assim, Jesus chamou-o para que ele saísse de seu sepulcro. Lázaro, então, ressuscitou, milagrosamente, causando grande comoção e repercussão entre as pessoas daquele pequeno lugar.

O segundo Lázaro bíblico é descrito em Lucas 16: 20 e 21, mencionado como personagem de uma parábola contada por Jesus, sobre um homem muito pobre, chamado Lázaro, que esmolava entre os mais abastados de um lugarejo. Certo dia, Lázaro encontrou um homem muito rico e mesquinho que se recusou a ajudá-lo. Depois de um tempo, ambos morreram, indo o pobre Lázaro para o céu e o rico avarento para o inferno.

³²⁸ O dicionarista Carlos Ceia, no **Dicionário de termos literários**, no verbete *pastiche*, escreve: “Etimologicamente derivado da palavra italiana *pasticcio* (massa ou amálgama de elementos compostos), *pastiche* era aplicado pejorativamente, no campo da pintura, a quadros forjados com tal perícia imitativa que procuravam ser confundidos com os originais. Durante a Renascença, devido à crescente procura de obras de arte em Florença e Roma, muitos pintores medíocres foram levados a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas. O conceito viajou para França e *pasticcio* converteu-se no galicismo *pastiche*, no século XVIII. Permitindo nomear uma prática que é bastante anterior à criação do termo (note-se que a imitação dos clássicos era já recomendada por Quintiliano e por toda a tradição retórica), o *pastiche* literário, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes. Imitação afetada do estilo de um ou mais autores, o *pastiche*, forma claramente derivativa, põe a tônica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registos e níveis de língua com finalidade paródica ou simplesmente estética e lúdica. Deliberadamente cultivado por inúmeros autores, o *pastiche* afirma-se como a escrita “à maneira de”. Faz uso de processos como a adaptação (modificação de material artístico de gênero para gênero e de uma forma para outra distinta), a apropriação (o empréstimo deliberado), o *bricolage* (a criação a partir de fontes e modelos heterogêneos) e a montagem. (...) O *pastiche* insere-se, assim, no espírito modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do estigma de processo *menorizado*”. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6496/pastiche/>>. Acesso em: 16 out. 2016.

Como bibliotecário e um homem muito erudito, Pereira da Silva pode ter desejado aludir a uma obra de grande importância para a literatura universal, a novela castelhana, anônima, **A vida de Lazzarilo de Tormes e sua fortuna e suas adversidades**, publicada no século XVI. É uma obra que está na gênese do romance picaresco e que faz uma severa crítica à sociedade da época e suas instituições. **Lazarillo** é o diminutivo de Lázaro. O termo é utilizado para nomear a pessoa ou animal (cão guia) que acompanha ou guia uma pessoa que precisa se locomover, como, por exemplo, um cego.

Outra hipótese é que o dramaturgo tenha dialogado com a Idade Média, já que o nome próprio Lázaro, naquele período, passou a designar uma festa pagã. Bakhtin, ao estudar a cultura popular na Idade Média, marca a presença da festa de São Lázaro:

Em Marselha, no dia de São Lázaro, todos os cavalos, mulas, asnos, touros e vacas desfilavam em procissão pela cidade. Toda a população se fantasiava e executava a *grande dança (magnum tripudium)* nas praças públicas e nas ruas. Isso porque o personagem de Lázaro estava ligado a um ciclo de lendas sobre os infernos, que possuíam uma conotação topográfica material e corporal (os infernos = o *baixo* material e corporal), e ao motivo da morte e da ressurreição. Assim a Festa de São Lázaro retomava na prática numerosos elementos das festas pagãs locais (BAKHTIN, 2008, p. 69).

Não há como saber os porquês e a intencionalidade da escolha do título da tragédia por Pereira da Silva. Portanto, talvez, seja mais significativo apontar os diferentes caminhos que se pode percorrer diante da incógnita. Cabe frisar que todas as possibilidades citadas são plausíveis, já que todas podem se tornar possibilidades analíticas para esboçar um estudo sobre a personagem.

Uma longa indicação cênica abre a tragédia **Lazzaro** (SILVA, 2009, p. 93), descrevendo a cidade, o cenário e marcando o tempo histórico em que se passam os acontecimentos:

(Seca numa velha cidadezinha do Nordeste. Sente-se que tudo amarelece e o sol, um sol terrível e belo, varre a terra do nascente ao poente. É o amanhecer – quase madrugada – e lençóis estendidos em arame escondem o fundo de um casarão antigo. O ano é de 1940. Lurdes, de branco, em frente aos lençóis brancos, está em posição rígida. Ouve-se o canto de Perpétua, a demente: A morte acabou seus pés e suas mãos a luz de seus olhos e as cordas do coração. Perpétua aparece por trás e acima da roupa estendida. Está sobre uma pilastra de um velho muro em ruínas. O diálogo que se segue é mais um monólogo. Ambas têm o rosto parado, como se olhassem para um ponto distante).

A cidadezinha é Monte Azul, depois (re)batizada de Martinópolis, o tempo em que se passa a história é marcado temporalmente como 1940. Pela descrição, percebe-se que a cidadezinha seca e poeirenta do Nordeste é um reduto espacial e social, parado no tempo, que guarda o jeito de viver e conviver do período medieval, ainda muito presente, em pequenas

idades do interior. Esse fato pode ser comprovado por diversos diálogos, entre as personagens da peça:

Perpétua – Ouço uma flauta perdida. Tenho para ele um maracá³²⁹, tenho um pé de alecrim.
 Lurdes – As ossadas esperam a chuva e, por sobre elas, o capim vai renascer.
 Perpétua – Eu me lembro, eu me lembro, meu corpo se encurvou e meus braços se arquearam para deitar na cova a minha Hilda. A chuva caía quente molhando as pedras.
 Lurdes – A poeira se levanta em rodãozinho.
 Perpétua – Quantos anos tem meu menino?
 Lurdes – Era uma menina. Tua Hilda.
 Perpétua – Onde está a minha Hilda? Quem lhe pôs a mortalha? Plantei para *ele* um jasmineiro. Lá vem o sol, as estrelas se desmancham.
 Lurdes – Tu deliras e eles dormem. Uma vela ilumina a imagem de seus santos e ela, tranquila, a dormir tranquila. Não! As aranhas tecem fios na noite e esta casa perdida se vai tornando em ruínas...
 Perpétua – Onde andará *ele*?
 Lurdes – (*Voz baixa, sonâmbula*) As avoantes voam no vento e as acauãs caem mortas. Uma névoa envolve Monte Azul... Naquela noite eu o tive entre meus braços e tantas vezes o beijei. E então partiu... Sentir o ter perdido, sentir como uma mãe o vazio de uma noite eterna, imensa... Meu coração te busca e não te encontra, como se houvesse despojado de ti naquela manhã sonolenta, atirando-te à correnteza, os teus bracinhos sumindo...sumindo...
 Perpétua – (*Saindo*) Meu menino brinca. Vou te caçar, seu fazedor de nuvens.
 Lurdes – Esta ausência – corda que me aperta o peito (SILVA, 2009, p. 93 - 94).

Já nas primeiras cenas, percebe-se um retrato poético na composição da paisagem e dos diálogos, trazendo à lembrança a obra de Lorca, tanto pela construção de um olhar metafísico/religioso, observado na fala de Lurdes, ao se referir à religiosidade da mãe “Tu deliras e eles dormem. Uma vela ilumina a imagem de seus santos e ela, tranquila, a dormir tranquila. Não! As aranhas tecem fios na noite e esta casa perdida se vai tornando em ruínas...” (SILVA, 2009, p. 94). Também se aproxima da obra do dramaturgo espanhol ao descrever, poeticamente, o caos causado pela seca: “As ossadas esperam a chuva e, por sobre elas, o capim vai renascer” e “A poeira se levanta em rodãozinho” (SILVA, 2009, p. 96 - 97).

Na peça, a família é representada como um cosmos importante no contexto sertanejo. A hierarquia social é vista pelo filtro da crítica e, muitas vezes, o nome ou apelido da personagem identifica sua função na comunidade.

Na peça há crítica social, pois apresenta desnivelamento social e desmandos de poderosos (Almerinda e Martim). Os serviçais são colocados em outro nível social, avesso aos donos da casa, em que Perpétua é explorada pela senhora da casa e Anselmo é o explorador dos serviços que os senhores contratam, inclusive cobrando dobrado para relatar a interessados sobre seus serviços prestados. Perpétua mora com a família e Anselmo presta serviços como acompanhante, pois é ele que leva Lazzaro até a casa do tio, e atua, também,

³²⁹ Maracá é uma palavra indígena usada para nomear um chocalho indígena formado por uma cabaça com sementes secas, contendo um cabo. É usado em solenidades ritualísticas.

como lixeiro e domador de cobras. Na sequência da peça, sabe-se que a filha de Perpétua (a aluada), Hilda, morreu de fome, porque sua mãe era obrigada a amamentar primeiro a filha de Almerinda, Lurdes. Já Martim muda o nome da cidade de Monte Azul para Martinópolis, fazendo uma auto-homenagem, à revelia do desejo dos moradores da região, atuando como um antigo *coronel* do nordeste:

(Anselmo aparece de súbito, num riso de deboche e servilismo. Traz uma cumbuca às costas.)

Lurdes – Até que enfim!

Anselmo – Sou o fio da meada, um fio que vai da casa da patroa ao lixo. Estava dormindo, o fio deu sinal. Pois é...

Lurdes – E agora?

Anselmo – Uma menina me pagou para levar ele, lembra? Agora, a paga, para trazer ele de volta.

Lurdes – Será bem pago, já te disse. Mas repete para que eu possa acreditar.

Anselmo – Então eu tive um sonho de pressentimento. Aí me levantei. As jiboias se assanhavam no quintal. Uma, de bote armado numa pomba. *(Ri.)* Não pude salvar a pássara, achei tão bonito as asinhas batendo, batendo... Quando dei fé tava rindo.

Lurdes – E a pomba, morta.

Anselmo – *(Vexado.)* – Sá Dona Lurdes...Aquilo era um aviso, ou não era? Daí tomei o “Horário” e fui ao porto ver as novidades.

Lurdes – Fala do meu irmão, fala. E foi lá...

Anselmo – E foi lá, à noitinha, entre sal e a marujada...lá estava o menino.

Lurdes – Te havia dito que ele era marinheiro.

Anselmo – Hoje vai ter paga. E paga muito maior que as das alvíssaras que eu lhe dei, antonte.

Lurdes – E quem garante que era ele? Todo marinheiro se parece.

Anselmo – Lhe conto. Dois deles eram abraçados num botequim pelas raparigas. Um tinha cabelo caído sobre a testa e os olhos embaçados de sono. E o gato passava o pente no seu cabelo e dizia: conta, benzinho, conta. E ele mal respondia: sou de Monte Azul, de Monte Azul.

Lurdes – Demônio... Por que não arrancou ele daquele lugar? Não, o prazer é me maltratar. E saber que tão perto de mim esteve...

Anselmo – *(Alto.)* Menino Lazzaro! O rapazinho se espantou, mode que me reconheceu e veio falar comigo. Os gatos só faltaram me azunhar. Até se riu. Só não veio comigo porque tinha trabalho no barco. Hoje, depois do meio-dia, ele tá aqui, garanto. Vou indo.

Lurdes – Espera...trouxe? *(Anselmo desembainha um punhal.)* Devagar...

Anselmo – *(Mirando o punhal.)* – Bom ferro esta prenda do Pajeú. Tão macio...nem maltrata. Por que a mocinha quer um punhal?

Lurdes – Para mim é uma bandeira!

Anselmo – Um punhal *(Entrega-o a Lurdes e esta sai apressada, por trás dos lençóis.)* (SILVA, 2009, p. 94 - 95)

A personagem Lurdes oscila entre os traços maternos e o desejo de vingança, qual cobra que está pronta para dar o bote na pomba indefesa e qual aranha a tecer fios, para enredar suas vítimas. A credence popular sobre sonhos premonitórios vai aparecer tanto em Anselmo como com a lavadeira, marcando um espaço do popular, em personagens construídas com esse apelo. Assim, os sonhos ganham força de caráter profético, após a execução dos dois crimes cometidos, por Lazzaro, mas tramados por Lurdes:

(Anselmo encontra-se com as três lavadeiras que vêm recolher a roupa estendida).

Anselmo – As donzelinhas...

Primeira lavadeira – Sujo, sujo!
 Segunda lavadeira – Virador de bichos.
 Terceira lavadeira – Arreda imundícia.

(As lavadeiras caem sobre Anselmo que consegue fugir às gargalhadas)

Primeira lavadeira – Empautado!
 Segunda lavadeira – Criador de cobras, credo.

(As lavadeiras sentam-se, antes da retirada dos lençóis.)

Primeira lavadeira – Sabe, Rolinha, já vi pessoa dormindo que sai caminhando pelo campo a noite toda. Tem uma direção que eu não sei, mas tem uma direção.

Terceira lavadeira – Nervosidade pura.

Primeira lavadeira – Sabe, Rolinha, já vi acauã cantando, cantando. Nisso caiu morta. Ah, minha prima, me passou um arrepio pelo corpo...uma acauã, Rolinha, uma acauã.

Segunda lavadeira – Elas agouram, Balbina.

Terceira lavadeira – Então, não adiantou, foi a bichinha que morreu.

Primeira lavadeira – Eu nunca vi um passarinho morrer assim sem mais nem menos. Cai dum galho e puf!

Terceira lavadeira – A seca. Não tem mais o que comer. Tá tudo varrido, torrado, revirado. Morreu de fome a bichinha depois delas, minhas primas, será a nossa vez. *(A segunda lavadeira se levanta e retira o lençol estendido, como se o desfraldasse ao vento.)* O sol amanhece como se pôs, parece uma fogueira a queimar tudo. As avoantes voam para o poente e neste sertão os espinhaços dos bois se estiram procurando água.

Segunda lavadeira – O vento morde e grita como um cachorro doido. As avoantes vão se embora e as acauãs caem mortas.

Primeira lavadeira – Sabe, Rolinha, já vi os calcanhares do finado Major Rafael.

Terceira lavadeira – Tonta, eram os calcanhares do prefeito.

Primeira lavadeira – Sabe, Rolinha, já vi...

Terceira lavadeira – *(Irritada.)* – Que você viu mais?

Segunda lavadeira – Rosa branca desmaiada no jardim do beija-flor.

Primeira lavadeira – Este nosso amor já tarda tu bem sabe, meu amor.

(...)

Terceira lavadeira – De branco, uma garça, espada nua, uma espera. É isso.

Primeira e segunda lavadeiras – O quê?

Terceira lavadeira – A garcinha nova quer o amor da garça velha.

Segunda lavadeira – Não entendi.

Terceira lavadeira – Ora, a Lurdes e a velha Almerinda. Quando o sol se encobre no poente ela se estira neste muro que a nossa roupa esconde. E espera. Espera o quê? *(Ri.)* Quem sabe...

Primeira lavadeira – Dona Lurdes vem olhar o sol se pôr.

Segunda lavadeira – O voo das avoantes.

Primeira lavadeira – Acho dona Lurdes esquisita...

Segunda lavadeira – Suspiro que vai e vem dá-me novas de meu bem.

Terceira lavadeira – Se está morto se está vivo se vive em braços de alguém.

Segunda lavadeira – Vive suspenso nos ares a mãe lhe querendo bem.

Primeira lavadeira – Meu Joanzinho tarda.

Segunda lavadeira – Zé Raimundo já assobia.

Terceira lavadeira – Quem está morto já não vive...

(As lavadeiras têm apanhado toda a roupa, descobrindo o fundo do casarão.)

Primeira e segunda lavadeiras *(Saindo)* – Cravo roxo e arroxeadado não tem mais que arroxear...

(Surge Lurdes do interior da casa. Senta-se no muro. Olhar distante. Silêncio. Uma névoa quente, amarelada, parece envolver toda a cena.)

Lurdes – Purificado pelo mar e eu, aqui, mergulhada em eterno fel. *(Silêncio.)* Espero-te, meu irmão. Teu punho forte estará a meu lado, eu sei. Ai... Os dias se arrastam frouxos como carroças atravessando a bruma. Um céu vazio a me envolver. *(Cobrindo o rosto com as mãos.)* Tu

chegarás, amor, vejo tuas mãos que se deslocam arrebatando artérias. Um sol brilhará, terrível, sem ocaço (SILVA, 2009, p. 95 - 98).

Ao longo da peça, são deixadas algumas pistas importantes para a construção do enredo. Lurdes sempre é descrita ligada à cor branca, como na primeira rubrica: ela está usando branco, parada em frente de lençóis brancos. Na sequência, ela é chamada, pelas lavadeiras, de Rosa Branca e, por último, de *garça branca*. Contudo, a personagem é sombria, artilosa, sobrevive à custa de uma única obsessão: vingar a morte do pai. Já Martim recebe a alcunha de *beija-flor*, considerado o pássaro da liberdade e figurativamente “aquele que vai de flor em flor”. Essa informação é relevante, pois ele constrói gaiolas e coleciona pássaros e mulheres, pois tem como amante a tia (Almerinda), a prima (Lurdes), a prostituta (não nomeada). Aprisiona pássaros e gente, com a mesma indiferença, não demonstrando qualquer compaixão ou respeito à vida. Num microcosmo, a casa é também uma prisão e as mulheres, prisioneiras: Perpétua, de sua loucura; Almerinda, de sua paixão pelo sobrinho, do desamor e do preconceito social; Lurdes, da obsessão e do desejo de vingança; e, por último, Lazzaro, enviado para o exílio ou para uma quase morte, afastado do convívio familiar e dos negócios financeiros da família. O afastamento de Lazzaro dos negócios familiares oportuniza o crescimento social e político de Martim, bem como de seu *reinado* absoluto na casa que, até então, era do pai do rapaz.

A outra pista é o coro de lavadeiras que funciona como uma voz social, que ajuda a contar a história. São elas que, de fato, revelam detalhes do enredo e diferentes pontos de vista sobre as personagens. Na comédia antiga, o coro desempenhava dois papéis: de ator coletivo e de porta-voz do poeta. Por isso, todas as informações vindas através dele são relevantes para o leitor se situar e ler nas entrelinhas do que é dito. E por que coro de lavadeiras? Reza a lenda que as lavadeiras tinham fama de fazer muitas fofocas. Lavavam a roupa suja, em sentido figurado, a sua própria e de seus senhores, aos quais observavam atentamente.

Nas cidades interioranas, são comuns, os lugares de lavagem de roupas, em rios ou lugares coletivos. As famílias de maior posse contratavam lavadeiras que eram mulheres mais humildes, residentes na cidade ou em seus arredores, que tinham como ofício lavar e passar roupas. Esse trabalho rendia a essas mulheres a renda mensal ou apenas uma renda extra. Nota-se que o dramaturgo constrói essas personagens femininas ligadas à água, a limpeza e ao mar, com forte misticismo.

A junção de muitas mulheres, durante horas seguidas, permitia a troca de muitas informações, novidades, relatos de casos acontecidos: alguns verdadeiros, outros obviamente

falsos e maliciosos. Por isso, muitas vezes, foram tidas como fonte de fofocas e maledicências.

Fica nítida, no texto, a referência à morte, sempre vindo à baila, por diversas fontes, tanto a morte de pessoas como de animais. A lavadeira diz: “Morreu de fome a bichinha e depois delas, minhas primas, será nossa vez, (...) já vi os calcanhares do finado Rafael”. Descreve-se, pelo coro, a morte de animais: “(...) vi uma acauã cantando, cantando. Nisso caiu morta”, “Morreu de fome a bichinha”, “(...) os espinhaços dos bois se estiram procurando água”.

Destaca-se também a cor ligada à morte: “cravo roxo³³⁰ e arroxeadado não tem mais que arroxear”. A terceira lavadeira diz: “Se está morto se está vivo se vive em braços de alguém” e “Quem está morto já não vive...”, fazendo uma clara referência à morte em vida de Lurdes, enquanto espera a volta de Lazzaro que, em última instância, pode ser compreendido como o ressurreto ao seio familiar, já que se encontrava ausente, metaforicamente morto.

Fica claro, nessas passagens, a presença de traços da comédia, pois muitas situações beiram o ridículo, por isso são encontrados vários elementos ligados ao cômico. Destacam-se aqui algumas passagens marcantes: o fio que Lurdes usa para se comunicar com Anselmo, remetendo a uma brincadeira infantil, de puxar o fio, para trazer a pessoa até você; as prostitutas serem chamadas de raparigas e de gatos³³¹; o embate entre Anselmo e as lavadeiras, ao chamá-las de *donzelinhas*. Pela reação das três mulheres, percebe-se que Anselmo está usando a palavra de forma irônica, por isso é rodeado e agredido pelas mulheres; o fato de Martim querer pintar a zona do baixo meretrício da cidade de cores alegres e vibrantes, para chamar a freguesia masculina e colocar a cidade no roteiro turístico sexual; Martim é acuado pela prostituta, que o intimida, ridiculariza e o chama de impotente; Martim querer transar com a prostituta sobre as coroas de flores funéreas:

(Lurdes sai de cena e Almerinda é vista abrindo portas e janelas do último plano; veem-se algumas coroas de flores de papel dependuradas pelas paredes. Almerinda apanha caixas e uma das coroas ainda em acabamento. Martim desce a escada assobiando; veste calça e camiseta do uniforme de sargento da polícia. Para de assobiar ao atingir o piso. Não liga, absolutamente, para Almerinda. Sai de cena mas logo ouve-se a volta do assobio. Reaparece trazendo duas gaiolas: uma ainda em

³³⁰ Na América Latina e em alguns países como o Brasil, a cor roxa é ligada à morte e ao luto. Em geral, utiliza-se o roxo para enfeitar o caixão do morto e o próprio morto. A cor usada pela família direta e demais familiares que acompanham o féretro é o preto. Para uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema, consultar a obra **Cuidar dos mortos**, de Carlos Alberto Machado, 1999. Disponível em: <http://br.monografias.com/trabalhos-pdf/cuidar-dos-mortos/cuidar-dos-mortos.pdf>

³³¹ Na **Enciclopédia Nordeste**, de Fred Navarro, a palavra *rapariga* significa amante, meretriz, prostituta e as palavras *gato* ou *gato rei* são gírias usadas para se referir à prostituta. Disponível em http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Fred+Navarro<r=f&id_perso=1951.

preparo, a outra, com um casal de canários. Examina os canários contra a luz, depois põe a gaiola de lado, senta-se no chão, perto da mesma e recomeça a trabalhar na nova gaiola.)

Almerinda – Até que enfim sentou-se em casa. Vai almoçar com a gente, não vai?

Martim – Vou.

(Almerinda de sua cadeira austríaca, contempla Martim no infantil trabalho.)

Almerinda – Martim...

Martim – Que foi?

Almerinda – Já está aborrecido?

Martim – Oxente! Eu? Por quê?

Almerinda – *(Levanta-se e, com ternura, vai encostar seu rosto na cabeça de Martim.)* – Te amo tanto... Diz que me ama também, diz.

Martim – Já vem me perturbar o trabalho. Poxa... Há dez anos e ainda nesta cegueira. Juízo, mulher.

Almerinda – *(Voltando ao seu lugar.)* – Há dez anos? Eu nem me apercebia.

Martim – Quando “ele” era vivo a gente já vivia a rolar pelo capim.

Almerinda – Morria de tanto amor!

Martim – E no teu descontrole me apertava os rins e me obrigava a repetir: eu te amo, eu te amo. *(Silêncio.)* É, pra tudo há um tempo.

Almerinda – Te aborreço? Acabou-se.

Martim – *(Vexado.)* – Mulher, apenas comentei...

Almerinda – É que tenho medo. Há dez anos este silêncio me sufoca.

Martim – Silêncio? A casa cheia de gente... E eu? Também sou silêncio?

Almerinda – Não, não é isso. Penso num filho que há anos não vejo e nem sei do seu paradeiro. Talvez me despreze. Sei lá... Martim, só conto com teu amor.

Martim – E não chega?

Almerinda – Se me abandonas...

Martim – *(Interrompendo o trabalho.)* – Que ideia! Será por que não vivo a te bolinar o dia inteiro? Tem dó. Depois já me sinto envelhecendo. Trinta e oito anos, querida?

Almerinda – Malvado, me magoa falando-me de idade.

Martim – *(Sorrindo.)* Tua filha parece não ter outra ocupação se não a observar a gente. *(Levantando-se.)* Até a este Martim – macho! – ela consegue inibir. Bem sabe quem ela é.

Almerinda – Se sei... Sua frieza me apavora.

Martim – Puxou o pai.

Almerinda – É toda o pai, crescendo e me desafiando, como se eu fosse uma impostora e lhe devesse explicações.

Martim – Moça que não é bonita e não namora, que bicho vai dar? Num tamarindo azedo, de fazer porco gritar.

Almerinda – E quando fala do irmão é como se pertencesse só a ela e não fosse o meu filho.

Martim – Foi sem proveito a companhia das religiosas, a educação, enfim. Será que ela sabe dar um beijo?

Almerinda – Num colégio, penso, nunca entrou rancor mais disfarçado. E veja, as irmãs a queriam muito, tirava as melhores notas, e comportamento exemplar.

Martim – É, tem alguma coisa que a gente não consegue entender.

Almerinda – E eu só tenho só a ti.

Martim – Fiteira... E teu filho? Um rapagão bonito, claro que é. Você anda gastando, à toa, é muita elegância... Ah, existe ainda alguém, grande, sério, todo poderoso, a quem tu rende homenagens.

Almerinda – Levo-lhe coroas, mas sempre o odiei. Sempre.

Martim – Todos os anos aquela fita roxa amarrando as flores. E os mesmos dizeres: da saudosa esposa para o sempre e eterno R.M. *(Ri.)*

Almerinda – Hábito. Habituei-me a dar-lhe flores. Ele mesmo nunca me pareceu mais que um pote de flores.

(Martim volta a mexer com as gaiolas.)

Almerinda – Martim, o padre...

Martim – O reverendo? Uma seda de santo. Atualmente chega a me bajular. Ele vem aí?

Almerinda – Ele foi sempre um amigo leal. E não esqueça de incluí-lo entre os ilustres de Monte Azul. O padre e o juiz são nossos amigos.

Martim – Enquanto você se esquece de que aqui só há um ilustre, o prefeito, e que esta cidade já não se chama Monte Azul. (*Pernóstico.*) Mas pelos altos serviços a ela prestados – por um adventício – houve por bem mudarem-na para Martinópolis!

Almerinda – (*Sonhadora.*) – A minha cidade...

Martim – Martinópolis quer dizer cidade de Martim. Sabia? É troço importante.

Almerinda – Sim, mas o padre sugeriu...

Martim – O padre me corteja, me bajula. O que foi que ele sugeriu?

Almerinda – Tocou naquele velho assunto...

Martim – Perguntou quando a gente se casa? Muito natural. Não disse que a gente tá se preparando?

Almerinda – Este “se preparando” não parece uma desculpa? Uma batida desculpa?

Martim – E que seja?

Almerinda – Respondi-lhe no fim do ano. Então ele me disse: escolha o dia e me mande a resposta, está bem? Falta só um mês, minha filha, não é? Baixei o rosto, não soube mais lhe responder. Andei mal?

Martim – Não é que tenha andado mal. (*Sai com as gaiolas, voltando em seguida.*) Mas por que todo esse arroteio para contar essa bobagem? Cadê o vatapá? Vamos almoçar. Já! (SILVA, 2009, p. 99 - 101)

A ironia e a crítica às instituições sociais estão presentes, pois Almerinda diz claramente que o padre e o juiz são amigos, mencionando a necessidade da prefeitura da cidade considerá-los como cidadãos ilustres. Ao que Martim responde que o padre o corteja e o bajula. Durante o diálogo, Almerinda conta que o padre a questionou sobre a data do casamento, ao que Martim desconversa e encerra o assunto, chamando-a para o almoço. Assim, percebe-se uma crítica à instituição religiosa, porque o clero local compactua com o casamento entre tia e sobrinho, logicamente, por interesses políticos e financeiros, pois Almerinda é comerciante e seu futuro marido, o prefeito da cidade. Também pode-se pensar o porquê Almerinda ter se livrado da acusação de assassinar o marido, pois é amiga do juiz, o que dá a ela liberdade para agir sem consequências.

(Almerinda deixa a coroa e apetrechos e sai, seguindo Martim. Vai entardecendo. A sala em penumbra. Lazzaro e Anselmo aparecem em frente ao muro. Anselmo põe-se de cócoras, colocando, de lado, a cumbuca que ele traz sempre às costas.)

Lazzaro – Estou na minha casa! Não parece um sonho? É como se eu tivesse morrido e rescitado. O tempo parado...Dez anos? Vinte anos, um século? Lá, ainda no muro, o velho leão de louça, agora sem cabeça, sem juba. Meu telhado escuro... Pai dizia: o teto; mãe: o nosso lar. Lá está o pé de abiu carregado de abiu. Vamos tirar abiu, Lazzaro? (*Esfregando a terra com a ponta do sapato.*) Este barro onde brinquei... Por que minha irmã pediu isso? Por que esperar as duas neste fundo de muro quando sei que lá dentro... Por que não correr para abraçá-las?

Anselmo – Sei não. Em negócio de família, branco que se entenda.

Lazzaro – Surpreendê-las e, de braços abertos: o vosso filho!

Anselmo – Bonito, mas não é pra ser assim. A moça me recomendou bem.

Lazzaro – O que anda acontecendo? Ah, não, não sou idiota. (Salta o parapeito do muro.)

Anselmo – Desça, lhe peço! Ande...

Lazzaro – (*Descendo do muro.*) – Me diz, que mistério é este? O que está acontecendo? Anda, fala.

Anselmo – Meu amo, cadê o bilhete?

Lazzaro – Bilhete...Sei lá. (*Tira o bilhete do bolso e relê em silêncio. Depois, senta-se, desanimado.*) O que está havendo? O que houve?

Anselmo – Nada de importância. Mas dona Lurdes quer assim, não é? Olhe, lhe conto, Dona Lurdes tem a cabeça cheia de invenções. Ela não quer assim? Pois dê esse gosto a ela, viu?

Lazzaro – Minha alegria já não é alegria, uma coisa me aperta como um soluço?

Anselmo – O sol está vermelho como fogo. É o mato queimando.

Lazzaro – Vermelho como sangue, o sol...São roceiros botando fogo;

Anselmo – Nhor não, é a tal cachorra da seca.

Lazzaro – Caem cinzas sobre Monte Azul...

Anselmo – Olhe, os bichinhos andam correndo de fome. Os curripiões deixam o mato e vêm procurar comida no quintal das casas. Aí caem em gaiolas, e pronto! Brabos, ficam se jogando contra os arames, as asas sangrando... Não aturam mais que dois dias, amanhecem de perna esticada. Seu Lazzaro...

Lazzaro – Tudo quieto, e este céu de alumínio engolindo moscas.

Anselmo – Não são moscas, são avoantes. Já não existe semente pelo campo, as pombas esfomeadas comem tudo.

Lazzaro – Esta cor pardacenta...

Anselmo – Martinópolis cresce. Isto aqui não é mais vila, porém cidade. Tem fome, muita fome, mas é cidade adiantada. A gente agora tem um campo de futebol no Curral do Conselho e dia de domingo o Capitão prefeito vai ver o jogo acompanhado pela banda da Prefeitura. Aliás, o Curral do Conselho já não se chama Curral do Conselho, é Matadouro Municipal.

Lazzaro – Capitão Prefeito? Quem é ele? É gente de fora?

Anselmo – Aqui pra nós, o sargento Zé Martim.

Lazzaro – Zé Martim? Ah, si, era pequeno mas lembro dele vendendo na loja do meu pai. (*Levanta-se.*)

Anselmo – Vendia, não vende mais.

Lazzaro – Uma vez ele se cortou nos vidros desse muro para pegar o ladrão.

Anselmo – Não era ladrão...

Lazzaro – Lembro que ele atirou, atirou pra cima, sem dúvida, não ia matar o ladrão.

Anselmo – E a bala pegou no seu próprio calcanhar, é engraçado.

Lazzaro – (Irritado.) – Então, foi ele quem pulou o muro?

Anselmo – Pulou, hoje não pula.

Lazzaro – O que você está querendo dizer?

Anselmo – Não digo, diziam. Hoje, não se diz mais.

Lazzaro – (*Fingindo não perceber as insinuações de Anselmo.*) – Lembro-me de uma rosa, uma rosa vermelha, que minha mãe colheu no jardim, e aqui, no muro, a ofereceu a alguém, a meu pai, decerto.

Anselmo – Verdade...

Lazzaro – (*Aborrecido.*) – Tá esquisito... Que que há?

Anselmo – O prefeito pode ser seu amigo, é da casa...mora na casa...

Lazzaro – Na casa de meu pai?

Anselmo – Há tanto tempo... Até se fala que ele vai casar...

Lazzaro – Casar com quem?

Anselmo – Ouvi comentários, mas não me deram o nome da noiva (SILVA, 2009, p. 102 - 103).

Com o objetivo de encontrar seu irmão, Lurdes paga Anselmo (o lixeiro e domador de cobras) para encontrá-lo e trazê-lo de volta. Lazzaro retorna a sua cidade natal acompanhado de Anselmo (Pílades), que o vai inteirando das novidades e mudanças, em sua casa e na cidade.

Já na chegada, Lazzaro, é tomado de assalto por várias reminiscências sobre o cenário seco e vermelho como sangue, tão familiar e ao mesmo tempo tão distante, pelos anos de ausência. Lembra-se do pai, da infância, de colher fruta no pé, mas curiosamente, em nenhum momento, lembra da mãe. Lazzaro diz: “é como se tivesse morrido e ressuscitado”, reforçando

a ideia de que essa personagem tenha esse nome pela interface com o Lázaro bíblico que morreu e foi ressuscitado.

Em seu retorno, Lazzaro descobre que Martim, antes empregado da família, tornou-se sargento Zé Martim e Capitão Prefeito da cidade e que agora reside na casa que antes era de seu pai. Neste trecho, observam-se muitas insinuações de Anselmo sobre o caráter do *novo* morador e também vêm à tona histórias antigas que dão a entender que ele pulava o muro para encontrar-se com Almerinda.

Depois disso, são intercaladas duas cenas, uma mais dramática e extremamente poética, cheia de figuras de linguagem, do encontro de Lazzaro e de Lurdes. E outra cômica, de um encontro entre Martim e uma prostituta.

(Um momento. Lazzaro retira um lenço do bolso e o desdobra.)

Lazzaro – Anoitece. As sombras se prolongam...Todas as tarde ensaiamos morrer. Sobre tudo me lembro deste pôr do sol. Lurdes apontava: lá está o horizonte e por trás do horizonte o sol vai boiar como no mar. Podemos, Lazzaro, assistir o sol descer. A gente amarra um lenço nos olhos (*Lazzaro venda os olhos.*) e caminha em linha reta. (*O portão do muro se abre. É Lurdes.*) De repente a gente vai encontrar um patamar sem fim, onde encaixam velhos navios de velhos reis. Então aparecem as linhas de mil colunas e todas elas sustentam um globo de luz – é o Palácio do Sul! E nesse patamar, no bater do sino, as nuvens descerão para dormir. Tudo morre! (*A sombra de Lazzaro vai se alongando à medida que ele caminha para o primeiro plano, centro.*)

(Anselmo sai resmungando.)

Lurdes – (*Tirando a venda dos olhos de Lazzaro.*) – Lazzaro!...

Lazzaro – (*Tentando alisar os cabelos de Lurdes.*) – Tu?

(Lurdes desmaia)

Lazzaro – (*Segurando Lurdes.*) – Lurdes, Lurdes!

Lurdes – (*Despertando.*) Meu querido... (*Passa as mãos pelo rosto de Lazzaro, como a fixar-lhe os traços. Fecha os olhos, sorrindo.*) E neste patamar as nuvens descerão para dormir... (*Rápida, levantando.*) Não, não! Lazzaro, precisamos agir, andar pela cidade. (*Puxa a mão de Lazzaro que continua sentado.*)

Lazzaro – (*Levantando.*) E a mãe? Onde está nossa mãe?

Lurdes – Quero te mostrar a tua cidade. Quero que todos te vejam. Sim, venha ver a nossa cidade.

(Saem. E quando estão a desaparecer entram Martim seguido de uma Mulher. Martim percebe a saída dos dois. Senta-se no muro. A mulher vem postar-se a seu lado.)

Mulher – Mandou me buscar. Lá eu tinha de tudo, inclusive podia escolher o meu bonitão.

Martim – Fala baixo.

Mulher – Baixo nada! Se tivesse ficado lá tinha feito uma fortuna. Andar bem, com dinheiro no banco.

Martim – Mais esta! Um gato sem eira nem beira a querer enricar. Imagine... Acha pouco ser o gato do prefeito?

Mulher – Merda, quer um escândalo? Se não sou uma boazuda, porque me mandou me buscar? Para me alojar naquele quarto ordinário? Sabe o que todo macho me diz? “Pensei que ele fosse te alojar num palacete...”

Martim – Ora não aporrinha.

Mulher – Em Longazinho eu era querida adorada. A mulher mais chique de lá. Tinha uma sombrinha azul natié. Linda! Depois, onde já se viu um vestido de soarê por aqui? Vou botar minhas soarês naquele teu cabaré?

Martim – Besteira. Oxente, que diamante é este? Um traseiro apenas acima do razoável...

Mulher – Que que tu entende de traseiro? Ai, ai... Vivo oxigenando o cabelo – para quê? Para ser cantada pelos teus polícias? Cabrão...

Martim – Te cala.

Mulher – Calar? Te digo: não temo nada! Posso morrer, mesmo apanhar, mas tu vai ficar sujo nesta maldita cidade. Juro. Quero é o meu dinheiro e a passagem. Volto para fazer a minha vida em Longazinho. Prefeito... Ora sai dessa. Um broxa... (*Gargalhada.*)

Martim – Cala-te, ou te matarei.

Mulher – (*Saindo.*) Prefeito... (*Nova gargalhada.*) (SILVA, 2009, p. 103 - 105).

O encontro de Lurdes com o irmão se dá exatamente quando ele repete um jogo realizado por eles quando crianças. Durante o pôr do sol, vendavam-se e andavam cegos sob uma linha reta, descrevendo todos os lugares imaginados durante a travessia. Brincavam até ouvir um sino imaginário, quando as nuvens desciam para dormir e a noite tomava conta de tudo.

Observa-se que Lazzaro não chega com o desejo de vingança, mas esse será incitado e orquestrado pela irmã, que cria cenários e estratégias para que ocorra o fim trágico. Para dar início a sua trama e enredar o irmão, Lurdes não permite que Lazzaro entre na casa e que veja sua mãe. Sai com ele para (re)visitar a cidade e para colocá-lo a par de todos os acontecimentos, desde sua partida.

Já na cena de Martim com a prostituta, são trabalhados recursos cômicos e irônicos. Nesta cena é desmascarado o comportamento social e amoroso de Martim, por meio da ligação amorosa/sexual com a prostituta. Também é revelado ser dono de um bordel e cafetão, faceta até então desconhecida. Martim se vê intimidado pela mulher que o acusa de tê-la trazido de outra cidade e deixá-la em um quartinho qualquer. Ela ameaça fazer escândalo e cobra ser mais bem tratada, já que não pode usar na cidade a sua sombrinha azul céu e seu vestido de festa. Na troca de ofensas, entre os dois, Martim desqualifica os atributos físicos da mulher, e ela, em troca, debocha dele, enquanto prefeito, ridicularizando-o e chamando-o de broxa.

Essa cena finaliza a Parte I da tragédia. E, à moda antiga, ou seja, entre uma parte e outra, há um *intermezzo*. Como já dito, o *entremez* pode ser usado como sinônimo ou correspondente ao italiano *intermezzo*. Pereira da Silva escolheu chamá-lo de *intermezzo*, nesta peça. Talvez ele quisesse marcar suas escolhas, a partir do nome próprio (Lazzaro) e do gênero (*intermezzo*), por serem ambos grafados em italiano.

(*Luz comum a palco e plateia. Entra o ator, ainda retirando a maquiagem de Anselmo.*)

Ator – Pois é. Como vocês viram, fui escolhido, pelo Diretor, para fazer o Anselmo, bolação do autor para fio condutor de uma história que eu estou farto de ouvir. Trata-se, como vocês logo manjaram, de uma transposição, para o Nordeste, da tragédia dos Átridas. Sonho alto do principiante nordestino, não? Então foi escolhido um lixeiro para condutor deste Lazzaro. E quem melhor para conhecer o lixo de cada casa? Mas o lixeiro é um homem como outro e ser lixeiro é uma profissão, como ser capitalista, não? Talvez mais humana, até. Eu, pelo menos acho assim. O que torna o Anselmo um ser repelente é que ele é também Domador de Cobras, lida com jiboias. Ah, isto é repelente mesmo. Mas numa cidadezinha, naqueles idos de 1940, ser lixeiro é lidar com vísceras e espalhar o fedor da matéria apodrecida. E por que – voltando aos Átridas Nordestinos – me pergunto, e por que este inoportuno estudo da condição humana quando a seca está a destroçar toda uma região? Animais e pássaros desapareceram. As fazendas bateram os paus da porteira dos currais. O gado cai, aos montes. A urubuzada sobrevoa. As cambaxirras perdem o grito. Os desconfiados corruptions invadem a cidade e os quintais das casas, tangidos pela fome e pela sede. Só as avoantes, em altas e sucessivas esquadrilhas pelo céu de aço. Dias após dias, elas conseguem atravessar o estirão ressequido em busca do verde vale do Mearim. Por que o particular ao invés do geral? Por que não mostrar o sofrimento desses homens em bandos, os chamados retirantes, cegos de sol e de sede, a andar desorientados, a trambecar os cambitos na piçarra escaldante? Presumo que o iniciante Autor recuou ante o horror desse painel goiesco que, com raras exceções, é tema sempre rebaixado pelo clichê, pelo lugar comum do tipo “o sol, no Ocaso, é uma fogueira e etc e tal”. Enfim, como o mar não está para peixe nos consolemos com a frase: que é uma mancha no solo pátrio, que Ele vai redimir este sofrer e mais e isto e aquilo. Infelizmente nada, até hoje, e desde os tempos dos diamantes da coroa de papai Pedro, apesar da verbosidade e dos chás de caridade. Foi por isto, creio, que o nosso esforçado aprendiz, sob o domínio dos deuses – digo – dos gregos, tão antigos quanto atuais, resolveu aproveitar a sujeira de uma família dita importante, numa cidadezinha que de tão desimportante nem figura – ouço dizer – no mapa do Nordeste. Da seca só aproveitou, a bem dizer, o sol. Volto a me perguntar: a tragédia é parte de nossa cultura? Somos dados a especulações metafísicas sobre o destino do homem? Negativo. Somos um povo novo, alegre e que sabe usar, como numa pelada, aqueles dribles que nos aproximam da Burleta. Mas o Autor insiste na tragédia, e mais terrível que a seca, diz, é o sufoco da Liberdade. Bom, para terminar, comunico que a missão do lixeiro se esgota no momento em que ele traz o tal rapazinho que se há de deleitar com os docinhos que só mamãe sabe fazer. Não seria um final ameno? Caso ele concorde com o final ameno, espero, para a segunda parte, uma reviravolta. Que o caldeirão não venha a ser entornado, livrando-nos do fedor das tripas. Enfim, prevaleça a Burleta. E até mais ver (SILVA, 2009, p. 105 - 106).

O *intermezzo* é uma forma aberta³³². Diante disso, precisa-se fazer alguns questionamentos: de quem é essa voz? É uma personagem que assume outra personagem? É uma espécie de *raisonneur* moderno? É um alter ego do autor? É a voz do próprio ator?

O *intermezzo* é um gênero de natureza cômica, usado de forma muito peculiar ao se pensar o formato adotado por Pereira da Silva, já que ele, marcadamente, quer chamar atenção para o fato de o ator sair da personagem e falar diretamente com o público. Pois o ator está em cena sem encarnar uma personagem, supostamente representando o próprio ator. Neste caso, o ator interpreta a si mesmo, esse formato promove a interação e o encontro com o público, diminuindo a distância que separa o público do ator. Esse formato abre espaço para o uso de

³³² Tipo de obra que não se fecha no palco, nem num único espaço e que depende do público para sua interpretação. Umberto Eco publicou **Obra aberta** (1962), uma coletânea de artigos que abordam os problemas em torno de algumas artes como a música e a literatura. A obra gira em torno da questão da *obra aberta*, ou seja, aquela passível de muitas interpretações e que não se fecha em si mesma. Assim, ele trabalha com a tensão entre *fidelidade* e *liberdade* interpretativas, marcando duas características intrínsecas às obras de arte: a ambiguidade e auto-reflexibilidade. A partir disso, a obra é passível de múltiplas interpretações, sem que isso signifique um ataque a sua singularidade (ECO, 2005, p. 40).

improvisações, bem como de recortes críticos sobre o dramaturgo ou de experiências pessoais do ator para compor a dramaturgia. Diante disso, estabelece-se um jogo entre ator e plateia, em que o público ganha papel de coautoria ou coparticipação.

Neste sentido, Anselmo ocupa uma dupla função, já que, na primeira parte da peça, ocupa a função de personagem e, no entremez, tira a máscara e assume a voz de porta voz do autor como o próprio ator.

Ao romper a quarta parede, o ator se questiona e questiona o público sobre os porquês das escolhas do autor em estudar a condição humana ao invés de se debruçar sobre os problemas locais.

Carlos Ceia, em seu **Dicionário de termos literários**, explica que, do ponto de vista histórico, tanto o teatro grego quanto o teatro latino ignoraram a convenção da *quarta parede*. O estudioso traz a seguinte definição do verbete:

Da mesma forma, o teatro medieval tanto na sua forma mais erudita quanto popular também não esteve subordinado a este preceito. As formas populares de teatro do tipo teatro ambulante, *commedia dell'arte*, farsas entre outros, além de terem ignorado o princípio de uma quarta parede trabalharam, por assim dizer, no sentido inverso, isto é, reforçando sempre que possível uma comunicação direta entre atores e público, sendo os atores inclusive apostrofados pelos espectadores e vice-versa, dependendo do calor da representação e dos estados de ânimos da plateia. Seguindo-se o mesmo princípio pode-se afirmar, igualmente, que o Teatro Elisabetano, bem como o seu homólogo, o Teatro do Século de Ouro espanhol, sobretudo por conta de suas configurações espaciais e de uma dramaturgia por vezes híbrida, graças à presença de uma estrutura dramática contaminada pelo elemento épico, não estabeleceram pontos de contato com a noção em questão. Pode-se arriscar a afirmação de que já germinaria o princípio da quarta parede desde o século XVII, quando da sistematização de um teatro dito de corte à maneira do Teatro Clássico Francês. Essa dramaturgia, dita clássica, fora condicionada ao rigor de uma estrutura dramática, sobretudo, na comédia e na tragédia, balizadas pela releitura que foi feita da *Poética* de Aristóteles neste período na França. Ao longo do século XVIII, essa germinação eclodiria na configuração do princípio do *tableau* defendido por Diderot na direção do Drama Burguês. Deste período em diante, a percepção de que certa autonomia da ação dramática poderia ser atribuída à cena, que por sua vez buscava se dobrar sobre si mesma constituiria agora um pequeno mundo que só aguardava a estética Naturalista para se consolidar e confirmar sua eficácia. No ocidente, a origem da expressão quarta parede é bem datada e relacionada diretamente à estética Naturalista, não temos dúvida. (...) O primeiro aspecto é de caráter espacial. Isto é, com a consolidação do palco dito frontal ou *à l'italiana* com a sua tradicional moldura de cena, se obtém a confirmação de um tratamento pictural ao palco à maneira da pintura com o emprego da perspectiva. Além do fato de que o próprio edifício teatral, como local de sociabilidade, se fechava sobre si mesmo, consolidando a ruptura entre palco e plateia por meio da moldura de cena; do fosso; do proscênio; da ribalta e da iluminação. (...) Essa ruptura entre palco e plateia fundava uma distância que isolava, parcialmente, a cena para o conforto dos olhos do espectador. (...) O segundo aspecto já é de natureza dramática e revela igualmente o artificialismo do procedimento da quarta parede. O repertório de procedimentos dramáticos tais como o do aparte; do monólogo e/ou do solilóquio; da presença do épico na estrutura dramática; do efeito do cômico; das árias nas óperas realistas ou veristas; os gêneros lírico-musicais como operetas, revistas de ano, mágicas, burletas e *vaudevilles*³³³ entre outros se manifestam em lapsos de tempo maior ou menor ao longo

³³³ Na França, no século XVII, o termo *vaudeville* foi usado por Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) para designar uma balada satírica de conteúdo político. Mais tarde, o termo passou a designar paródias de peças sérias, nas quais eram usadas muitas canções. A popularidade dessas paródias era enorme e serviu de base à onda das óperas ligeiras e operetas ocorridas em meados do século XIX. Do fim do século até a segunda metade do

da representação, agora no intuito de desfazer a convenção, quebrando o princípio da quarta parede ao permitir que o ator se dirigisse diretamente ao espectador, não o ignorando mais.

O discurso do ator é crítico e irônico, sobretudo quando aborda as escolhas do autor e quando se dirige diretamente ao público, bem ao gosto das peças medievais:

Diversas formas teatrais antigas comprovam que, com frequência, os autores deixaram de dirigir-se ao público indiretamente, privilegiando-o como interlocutor direto. É o caso de todas as formas monologadas da Idade Média e das tradições populares das pantomimas, de todas as escritas que utilizam um recitador, dos usos diversos dos apartes e outras confidências insinuadas mais ou menos discretamente para o público (RYNGAERT, 1996, p. 12).

Neste sentido, de forma idêntica a Suassuna, Pereira da Silva também faz uso de metateatro³³⁴, pois, o teatro, problematiza, fala de si mesmo e se autorepresenta. Reflete sobre o próprio fazer teatral, pois está falando sobre a escolha de um gênero e sobre as opções estéticas no processo criador, ou seja, o texto teatral se desnudando e se revelando como tema do próprio teatro. Desmascara o ator, para mostrar que ele estava representando um papel ou usando uma máscara. Tira sua máscara, quebra a quarta parede, dirige-se à assistência, revelando que, mesmo improvisando, segue um *script* pré-definido pelo autor do texto ou o encenador do espetáculo.

Neste sentido, o metateatro pode ter sido pensado, neste caso específico, como uma estratégia para provocar alguma reação no espectador, sobretudo quando se fala da opção em não retratar o povo e o flagelo causado pela seca do Nordeste. E, ao se referir a esse espaço como “uma mancha no solo pátrio, que Ele (Deus) vai redimir este sofrer e mais e isto e aquilo. Infelizmente nada, até hoje, e desde os tempos dos diamantes da coroa de papai Pedro, apesar da verbosidade e dos chás de caridade” (SILVA, 2009, p. 106).

O ator, provocativamente, fala ao público, sobre o autor do texto e de suas escolhas: “presumo que o iniciante autor recuou ante o horror desse painel goiesco que, com raras exceções, é tema sempre rebaixado pelo clichê, pelo lugar-comum do tipo o sol, no ocaso, é uma fogueira (...)” (SILVA, 2009, p. 106). O discurso é irônico e mordaz ao aproximar o cenário da seca e da miséria do Nordeste à obra de Francisco de Goya³³⁵, que tematizou a

século XX, o termo designou um tipo de espetáculo que consistia em atos variados, canções, *sketches*, números com animais adestrados, etc. Esse tipo de espetáculo foi muito popular na Europa e nos Estados Unidos, sobretudo, por ter sido um tipo de entretenimento muito adequado ao gosto e ao padrão moral da pequena burguesia (VASCONCELLOS, 1987, p. 216).

³³⁴ A abordagem teórica sobre o metateatro pode ser (re)vista nas páginas de 204, no estudo sobre Ariano Suassuna.

³³⁵ Francisco José de Goya e Lucientes, conhecido como Goya (1746-1828) foi um pintor espanhol do fim do século XVIII e princípio do século XIX. Foi o pintor da corte, dos reis e príncipes. A partir de 1794, começou uma série de oitenta gravuras que satirizavam a sociedade espanhola do final do século XVIII. Após a invasão da

fome, a miséria, o egoísmo e a violência provocados pela invasão napoleônica, no século XIX.

O ator ainda aponta outras duas marcas características do povo brasileiro: a alegria e o futebol, ao dizer que “somos um povo novo, alegre e que sabe usar, como numa pelada, aqueles dribles que nos aproximam da burleta” (SILVA, 2009, p. 106).

Como fecho, o ator avisa ao público que sua missão de lixeiro está concluída. Afinal, já trouxe Orestes para casa. Sugere, diante da tragédia que se desenha, um final mais ameno para a peça, prevalecendo a *burleta*, ou seja, a *farsa* em que voltará ao plano da representação “naturalista”, encerrando o plano “da presença do ator”.

Pereira da Silva joga com o clima de tensão durante a tragédia toda, ao mesclar acontecimentos dramáticos com situações ridículas, que acabam se tornando cômicas. Essas mudanças repentinas e bruscas quebram a tensão e a expectativa do leitor/receptor do texto. Parece ser, exatamente, essa a intenção do dramaturgo ao alocar o *intermezzo*, entre a Parte I e a Parte II, da tragédia. Além de romper com a tensão dramática, quebra-se a quarta parede para mostrar/revelar que é uma encenação que, como tal, pode inclusive ter seu final alterado.

Na Parte II, o que faz voltar, novamente, a tensão dramática são os conflitos familiares. A primeira cena traz Almerinda conversando com Martim. Ela diz que ouviu vozes e quer saber com quem ele falava. Martim, que falava com a amante, disfarça e mente que falava com Lurdes. Almerinda mostra-se surpresa diante de tal revelação. Ela conta a Martim que subornou a Anselmo para compartilhar com ela os planos e segredos de Lurdes. Por meio disso, ficou sabendo que a filha se comunicou com Lazzaro e que esse logo estará em casa.

Martim – É verdade que a menina me cativou, mas por favor não vá fazer a enciumada.

Almerinda – Fique tranquilo. Uma pergunta: por que essa conversa nos fundos da casa, quando temos a porta da rua para nos reunir em palestras, como antigamente?

Martim – Ora, eu sempre fui do portão. Não foi assim, como dizia Lurdes, que eu entrei nesta casa?

Almerinda – As situações mudam, você agora é o dono, não fosse, principalmente, o prefeito da cidade.

Martim – Pois olha, no murro, feito um gato, eu me sinto bem. E, se havia rodas na porta da rua, a luz batendo no seu belo colo e as cadeiras embalando as palestras, certamente não era comigo.

Almerinda – Com o outro não havia palestras, e se as pessoas mudam, as rodas continuam, as cadeiras de embalo são as mesmas e você sabe conversar. O outro só sabia fazer discursos, discursos que me aborreciam.

Martim – E eu, insistindo para ser prefeito, tenho que justificar a escolha. Ou não tenho? Não vê que tudo começa a prosperar nesta cidade? E olhe que há muito a fazer. Vou mandar pintar de cores bem alegres toda a zona. Nem imagina como aquilo é frequentado por caixeiros viajantes e varões austeros. Quero que eles sintam, ali, conforto. E que passem a divulgá-la. É cartaz para Martinópolis, além de levar aos cofres da Prefeitura uma ajuda valiosa.

(...)

Almerinda – Lurdes tem andado mais irritada, e agora vocês se encontram no muro a conversar banalidades. Constelações? A do Escorpião?

Martim – Bobagem.

Almerinda – Ela espera o irmão. Paguei o Anselmo e ele me deu o serviço: que os dois se comunicaram através dele, Anselmo. Que tem um navio no porto e a qualquer hora o rapaz pode bater aqui.

(...)

Martim – (*Desprendendo-se de Almerinda.*) – Vem me calçar as perneiras.

Almerinda – Ainda vai sair?

Martim – Tratar de problemas.

Almerinda – Que problemas?

Martim – Uma reunião de políticos, na casa de um amigo. Deu pra entender? Anda, vem me calçar.

(Almerinda humilhada, vai calçar Martim. Depois, volta a sentar-se a tecer a coroa com flores de papel de seda. Martim levanta-se, põe a túnica, penteia-se, perfuma-se.)

Martim – Não te canse tanto pelo velho. Volto logo, mas não me espere. (*Chega-se a ela, encostando-lhe a face.*) Beija-me e vá dormir. (*Sai fechando a porta.*)

Almerinda – Existo, apenas. E viver assim é como viver morta. Mas me vem a dor de ser desprezada. Dor? Que é a dor para mim criminosa? (*Sai, apagando a luz da sala.*) (SILVA, 2009, p. 107 – 108).

O comportamento de Martim assemelha-se ao dos reis medievais que tinham seus pagens que os ajudavam a trocar de roupa e se calçar. Esse é o comportamento dele para com a mulher, pois a trata sem nenhuma consideração, humilhando-a fisicamente, ao colocá-la subjugada aos seus pés, aos seus caprichos, e emocionalmente, por deixar claro que está com ela, mas sem nenhum vínculo afetivo. Essa cena marca uma superioridade masculina e a dominação física e emocional de Martim sobre a mulher, bem ao contrário da prostituta, que o subjuga e humilha. Martim coleciona amantes, relaciona-se tanto com mulheres do bordel como com as mulheres da cidade. Essa informação é dada por uma das lavadeiras, na roda de conversas. Falam sobre o prefeito, e a terceira lavadeira comenta: “tamanha empáfia... Pois sou capaz de jurar como Joãzinho e Zé Raimundo, eles mesmos, entregam vocês ao homem, e com muito orgulho” (SILVA, 2009, p. 97).

Na sequência, Lurdes chega com Orestes, exausto, após ser arrastado pela cidade em um passeio interminável. De exaustão ele dorme no colo da irmã. Chega Almerinda e quer acordá-lo. A filha repele-a e começa a provocá-la para que conte seus crimes diante do filho.

Almerinda – Você não sabe de nada. É uma louca com visões deformadas.

Lurdes – O que quer encobrir? Sei mais, sei da volúpia com que quebrava cacos de vidro e os moía.

Almerinda – Lurdes?

Lurdes – Moía, moía. Um leve pó, tão fino... misturando-se ao leite, no café da manhã, no açúcar. Açúcar, açúcar, açúcar.

Almerinda – Infame!

Lurdes – E meu pai se aniquilava, os intestinos se desmanchavam vermelhos, os olhos mal continham espanto e horror. Meu pai me apertava, corria as mãos nas minhas fronteiras, seus dedos

entravam nos meus cabelos, sentia que se esforçava por um segredo, um segredo que não queria revelar.

Almerinda – Matei-o, matei-o.

Lurdes – Afinal confessa. Perpétua é louca e Lazzaro dorme. Eu, só eu, a única testemunha.

(...)

Almerinda – Não, esse plano foi só meu, também tenho amor próprio.

Lurdes – Você não o merecia e hoje não merece o seu amante. Ele corteja mulheres a sua vista.

Almerinda – É mentira!

Lurdes – Mentira? Não, não minto.

Almerinda – Tem ciúmes e quer me insultar. Tenho um filho, o meu filho, e você não tem ninguém. Entendeu?

Lurdes – Sou mais rica, mãe, porque eu tenho uma obsessão. Alguém nos há de vingar (SILVA, 2009, p. 110-111).

Durante o embate entre as duas mulheres, Lazzaro finge dormir e ouve o relato de Lurdes sobre o processo de aniquilamento do pai, ao ingerir, diariamente, certa quantidade de vidro moído misturado às refeições. Lurdes rememora o pai e seu silêncio diante do segredo de sua doença. Pela provocação, Almerinda admite seu crime brutal, mas diz que planejou e agiu sozinha. Lurdes acusa Martim de ser o co-autor e de cortejar outras mulheres na frente dela, para humilhá-la. Na troca de farpas e na disputa por Lazzaro, Lurdes é acusada de nutrir ciúmes pela mãe, por ser mãe de Lazzaro. Diante disso, Lurdes revela-se rica por ter algo muito mais valioso, sua obsessão.

Lazzaro finge estar acordando, no exato momento em que a mãe corre para abraçá-lo. Saem os dois abraçados. Após, essa cena, aparece Lazzaro na sala de visitas e mostra-se agitado diante do desenrolar dos fatos. Em um monólogo ele verbaliza todos os seus dilemas e incertezas.

Lazzaro – É difícil... nunca as imaginaria assim. (*Um momento.*) Lurdes usava tranças, o corpo magro e esperto – “Lazzaro me ajuda a consertar a asa dessa andorinha”... isso mesmo, mas não é certo, minha lembrança... a casa era esta, sim, lá está o retrato do meu pai, lá estão os seus bigodes, a sua seriedade... não me lembro, acostumei-me a ele apenas no retrato – “Onde está meu pai?” (*De olhos fechados.*) “Ali, na parede, à direita de quem entra, com toda a sua austeridade.” Sempre como um retrato e como um retrato, eterno – “Meu pai vai bem, obrigado”... (*Ri.*) Minha mãe. Lembro-me dos cílios da minha mãe, tinha um jeito de se mover como asas que se abrem para voar... seu colo, o seu sorriso... (*Cada vez mais angustiado.*) Mas não, não é certo. Onde me jogaram? Que vim fazer aqui? Ainda amo essa gente?... Meus gestos são puramente mecânicos. Por que está escrito que eu sou o irmão e o filho e que... (*Passeia pela sala.*) Por que estou agora neste dilema? Onde está o meu navio, o mar? Já é tempo de voltar – e nem bem cheguei – mas volto levando a alma arrebatada, porque tudo se foi. Então? Tinha mãe e irmã, sabia os gestos de cada uma, e as trazia ao meu lado, eram os meus fantasmas e eu lhes tinha amor. Agora sou obrigado a nova revisão, e depois onde fica o amor? (*Olhando para o retrato.*) Tu não mudas, continuas o mesmo, percebo tua vigilância, teus bigodes, a energia que o fotógrafo te botou no olhar. Truques. (*Lurdes desce a escada, atenta ao comportamento de Lazzaro.*) É partir apenas, nada mais tenho a fazer (SILVA, 2009, p. 112).

Esse longo desabafo é permeado de dúvidas, incertezas, suspeitas. Lazzaro revela toda a sua humanidade, desaba diante da certeza de que o pai era apenas um estranho, apenas um

homem no retrato. Remete ao destino trágico quando diz: “Por que está escrito que eu sou o irmão e o filho e que...”, não ousa completar a frase. Essa frase remete à cultura grega, que admitia que se um crime fosse cometido poderia ser reparado por outro. Diante de tal fato, após a confissão de Almerinda como assassina do marido, abriam-se precedentes para que os filhos matassem-na para vingar o pai e para restabelecer a honra familiar, inferiorizada, pela morte.

Depois de uma longa conversa entre Lazzaro e Lurdes, a mãe junta-se a eles. Lazzaro inquire-a sobre a identidade do homem que vive sob aquele mesmo teto.

Lazzaro – Vive com ele?

Almerinda – Vivo.

Lazzaro – Penso que só nós, os de casa...

Lurdes – Eu não minto. Sabemos nós, sabem os criados, sabe toda a cidade.

Lazzaro – (*Perturbado*) – Mãe, por que foi logo acontecer dessa maneira?

Almerinda – Se sabe? No momento só sei te dizer que, para você, meu coração está aberto.

Lurdes – Mas é impossível! É um bandido!

Lazzaro – Cale-se. Não a ofenda. Sim, nossa mãe deve casar. Anunciemos o seu casamento! (*Vai beijar a mãe.*)

Almerinda – (*Abraçando Lazzaro.*) Eu lhe agradeço, meu filho!

Lurdes – Não, ela não pode se casar, nunca! Você viveu sempre longe. Não teve a má sorte de suportar a baixa dessa família decadente. E depois, ganha a Marinha, enquanto eu fico, eu fico... (SILVA, 2009, p. 114)

Após decidir pelo casamento da mãe, para salvaguardar a honra da família, todos se recolhem, até serem acordados pela algazara provocada pela chegada de Martim, ébrio e descontrolado, acompanhado de uma prostituta. Martim tenta deitar a moça por sobre as coroas funéreas, deixadas ali para serem levadas, no dia seguinte, Dia de Finados, para o túmulo de Rafael de Mendonça. Todos os membros da família descem, primeiro Lurdes e Lazzaro, por último, Almerinda.

Sabe-se dos próximos acontecimentos, por meio das rubricas e algumas falas esparsas.

(*Almerinda grita. Martim e a mulher ficam um momento atônitos, surpresos.*)

Lazzaro – Infame. Porco!

(*Martim faz um movimento para se apossar do revólver que se acha na parede, mas é impedido por Lazzaro, que lhe desfecha um soco. A mulher foge pela porta do fundo, fechando-a atrás de si. Lurdes, impassível, digamos, alegre, assiste à cena. Almerinda em desespero. Trava-se a luta, ambas rolam pelo chão. No segundo momento da luta, Lazzaro, sentando-se em cima de Martim, desfecha-lhe golpes com o braço. Lurdes tira o punhal que trazia escondido no vestido, Almerinda grita, procura impedir o gesto de Lurdes.*)

Lurdes – Contenha-se. Você não gritou quando ele quis apanhar o revólver.

Almerinda – Não! Não!

(*Lurdes põe o punhal na mão de Lazzaro, mas a mão trêmula de Lazzaro é impedida por Almerinda que tenta se colocar entre os dois. Martim melhora a posição e procura arrancar o punhal das mãos de Lazzaro.*)

Lurdes – Você prefere ver seu filho morto.
Almerinda – *(Afastando-se aos gritos.)* – Piedade!

(Lazzaro e Martim rolam por baixo da escada, a superioridade é então de Lazzaro, vendo-se apenas o brilho do punhal e a descida deste que irá alcançar Martim. Ouve-se um grito surdo.)

Almerinda – Malditos, eu o amava! Ó, os criminosos, mil vezes!
Lurdes – Ele não a amava, a mim, sim, amava seu amante. De que vai você viver agora? Não pintará mais os seus cabelos, seu corpo não se apertará mais em cintas, acabaram-se as vaidades, você amanhã estará transformada e Lazzaro vai ver uma velha decaída. Então?
Almerinda – *(Com as mãos no rosto.)* Não é possível, não é possível!
Lurdes – Sabe que seu tempo se encerrou? Vamos lhe jogar flores, não é?
Almerinda – *(Enfrentando o rosto de Lurdes.)* Possessos, possessos! (SILVA, 2009, p. 116-117).

A situação de conflito chega a um clímax, nessa cena, pois fica clara, ao longo da peça, a disputa, entre as duas mulheres, pelo espaço do lar. Lurdes e Almerinda disputam o espaço feminino, o filho (Lazzaro, pelo qual Lurdes tem ares maternos) e o mesmo homem. Primeiro, Rafael de Mendonça, pai de Lurdes e marido de Almerinda, já que a mãe acusa-a por ter sido abandonada pelo marido após o nascimento da filha. Depois da morte de Rafael, uma nova disputa entre as duas rivais, Martim, já que Lurdes diz explicitamente para a mãe que mantém um caso amoroso com o primo, amante da mãe. Assim, há revelações sobre relações incestuosas, algumas comprovadas, outras não. A comprovada é a relação entre tia e sobrinho; as insinuadas são entre o pai e a filha; a enteada e o padraсто (primo e prima).

(Almerinda sobe as escadas em exclamações.)

Lurdes – Você não tem coragem?

(Lazzaro se levanta como um sonâmbulo, deixa o punhal cair e fica olhando boquiaberto, para a escada.)

Lazzaro – Mãe... mãe! Estou aqui, mãe... aqui.

(Lazzaro sobe a escada atrás de Almerinda. Lurdes fica parada, em alheamento. Um momento.)

(...)

Lazzaro – Eu a matei. Eu a matei

Lurdes – Eu te escuto.

Lazzaro – Não, não, foi sem querer, Lurdes, foi sem querer.

Lurdes – Sim, mataste-a.

Lazzaro – Cala-te!

Lurdes – Eu te escuto.

Lazzaro – Eu a amo muitíssimo, Lurdes, muitíssimo... Quis convencê-la, pedir-lhe perdão, mas não, ela amava mais o outro e me virou a face. Ela caiu, segurei-a pelo pescoço, minha boca beijava seus olhos e eu lhe pedia perdão – foi sem querer, mãe, perdoa.

Lurdes – Procuraste, à força, convencê-la do seu arrependimento. Mataste-a.

Lazzaro – Minhas mãos foram se despregando... não, não, que vim fazer aqui?

Lurdes – Estamos vingados, Lazzaro (SILVA, 2009, p. 118).

Numa tentativa de se explicar com a mãe, Lazzaro mata-a também. Lurdes pede ao irmão que parta e garante que ficará para responder pelos crimes. A peça termina com o coro de lavadeiras dizendo que “Não ouvirão mais os gritos e não verão mais os calcanhares do falecido Rafael Mendonça e que os criminosos responderão pelos seus erros e por eles serão julgados. (...) Não há manchas no céu” (SILVA, 2009, p. 120).

Na escrita moderna nordestina, a figura mítica aparece renovada, mas ainda guarda em si a característica trágica por ser a tecelã de fios que arquiteta e incita a morte da mãe e do amante da mãe.

A releitura de um mito enfatiza a importância do que é (re)lido e, na reflexão sobre a existência do humano, através da lenda reconfigurada, o mito sobrevive e se faz eterno como sombra do passado e intuição do futuro. Pela força do mito, a nova Electra, Lurdes, refaz seu percurso redimensionado no tempo e no espaço, adquirindo atemporalidade e universalidade.

3.4 OUTRO FIO: HERMILO BORBA FILHO

Que a vida - todos sabem - no grande palco do mundo é só representação
(Hermilo Borba Filho, fala do narrador em **Sobrados e mocambos**).

Hermilo Borba Filho nasceu em Engenho Verde, município de Palmares, interior de Pernambuco, em 08 de julho de 1917. Filho de um senhor de engenho em decadência, faleceu no Recife, em 02 de julho de 1976. Bacharelou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito, do Recife, em 1950. Nunca, porém, exerceu a advocacia. Debruçou-se e desdobrou-se em várias atividades artísticas e intelectuais como ator, ensaísta, jornalista, diretor, dramaturgo, romancista, tradutor, professor-fundador do curso de teatro da Escola de Belas Artes de Pernambuco e pesquisador da cultura popular nordestina. Foi diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e fundou o Teatro Popular do Nordeste - TPN, tornando-se um dos grandes e mais atuantes homens de teatro no Nordeste brasileiro.

Apesar de Hermilo Borba Filho (1917-1976) ter desempenhado diversas funções relacionadas ao universo teatral - foi autor, tradutor, encenador, crítico, pesquisador e professor -, nenhum outro aspecto dessa arte lhe interessou tanto, quanto a literatura dramática. Era certamente o prisma da dramaturgia que decompunha o seu olhar sobre as suas demais atividades teatrais. Todavia, em vez da serenidade de um amor incondicional, sua relação com o texto dramático parece ter sido pautada pela intensidade de uma paixão desmedida, pela busca aflita e prazerosa por algo que, de tão admirado, se intui quase inatingível (REIS, 2007, p. 11).

Entre os anos de 1959 e 1968, foi premiado constantemente como diretor de teatro, pela Associação de Críticos Teatrais de Pernambuco (1958 a 1961 e 1968). Em 1969, ganhou o título de Chevalier de L'Ordre des Arts et des Lettres, concedido pelo governo da França. Até sua morte, dedicou-se ao trabalho de direção e pesquisa. Faleceu em 1976, durante a pesquisa da tese intitulada **Espetáculos populares nordestinos e o teatro brasileiro**, que ficou inacabada.

Borba Filho iniciou sua carreira na década de 1930, como ponto³³⁶, na Sociedade de Cultura Palmarense, em Palmares, com orientação de Miguel Jasselli, sendo, posteriormente, promovido a ator. Em 1935, escreveu a peça **A felicidade**, que inaugurou sua dupla estreia, como dramaturgo e como diretor de espetáculo. No ano de 1936, mudou-se para o Recife, passando a exercer novamente a função de ponto do Grupo Gente Nossa (GGN), dirigido por Samuel Campelo. Em 1940, participou, como ator, do grupo cênico Espinheirense, liderado por Augusto Almeida. Dirigiu, para este grupo, as peças **Fonte proibida**, de Oduvaldo Vianna e **Divino perfume**, de Renato Vianna. Naquele mesmo ano, escreveu **O presidente da república**, texto premiado pela União Nacional dos Estudantes (UNE).

No ano de 1942, passou a integrar, como ator, o Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP, na montagem da peça **A exilada**, de Henry Kistemaekers. Em 1943, participou da criação do Teatro do Operário do Recife. Escreveu, traduziu³³⁷ e dirigiu várias peças, durante esse período, como **Parentes de ocasião**, peça de sua autoria, na qual assina a direção. Traduziu as peças **Oriente e Ocidente**, de Somerset Maugham, **A evasão**, de Eugène Brieux e **O leque de Lady Windemere**, de Oscar Wilde, que também interpretou. Em 1944, escreveu **Electra no circo**, em parceria com Valdemar de Oliveira. Compôs **Soldados da retaguarda**, **O círculo encantado**, **Vidas cruzadas**³³⁸ e atuou na peça **Primerose**, de Robert Flers.

Em 1945, deixou o TAP, após alguns posicionamentos críticos e ao demonstrar insatisfação com o repertório e a qualidade dos espetáculos do grupo. Em seguida, foi convidado para fazer direção artística do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), imprimindo-lhe um caráter moderno. No TEP, em torno de Borba Filho, reuniram-se jovens talentosos, quase todos do Curso de Direito, como Ariano Suassuna, José Laurênio de Melo, Gastão de Holanda, Capiba, Ivan Pedrosa, Lula Cardoso Ayres, Tereza Leal, Ana Canen e

³³⁶ É um auxiliar de cena que, fora da vista do público, vai recordando aos atores suas falas no desenrolar da peça.

³³⁷ Falava fluentemente vários idiomas como inglês, francês, espanhol e alemão.

³³⁸ Os textos dessas peças foram extraviados, só existindo referências a elas em algumas matérias de jornal e citações na edição do teatro selecionado do dramaturgo (2007).

José Lins, dentre outros. No ano seguinte, estreou duas peças, **O segredo**, de Ramon Sender, e **O urso**, de Anton Tchekhov, que compuseram um único espetáculo. Ainda, neste mesmo ano, criou o 1º Concurso de peças teatrais do TEP, com a exigência de que as obras versassem sobre questões brasileiras, sobretudo o Nordeste:

Em sua importante consolidação da modernidade nos palcos do país, destaca-se justamente o seu empenho em prol da renovação da literatura dramática brasileira. Hermilo preconizava uma escrita teatral que, embora em intenso diálogo com correntes contemporâneas da dramaturgia ocidental, fosse capaz de absorver, tanto na forma quanto no conteúdo, aspectos profundos da cultura nacional e, mais especificamente, da cultura popular nordestina, com toda a riqueza que ele, nascido e criado na Zona da Mata Sul de Pernambuco, aprendera desde cedo a admirar nas diversas manifestações dramáticas da gente de sua região. Tal determinação, no entanto, a despeito de ter se revelado um dos aspectos mais férteis do seu legado teatral, parece se configurar, ao mesmo tempo, como um dos seus principais pontos de conflito tanto artístico quanto ideológico. Talvez, entre outras razões, pelo fato de o texto teatral escrito não ser um elemento natural dos espetáculos populares nordestinos, calcados, em sua maioria, na tradição da oralidade - marca que se evidencia sobretudo por meio de uma das características fundamentais dessas manifestações: o improvisado do intérprete (brincante), em contato direto com os espectadores, como observou em seus estudos o próprio Hermilo Borba Filho (REIS, 2007, p. 11-12).

Em 1947, no TEP, Hermilo Borba Filho traduziu e dirigiu a peça **A sapateira prodigiosa**, de Federico Garcia Lorca e escreveu **João sem terra**, peça que irá inaugurar o Teatro Duse, em 1952, no Rio de Janeiro. Também começou a escrever uma coluna de cultura, “Fora de Cena”, na Folha da Manhã, no Recife. Em 1948, traduziu e dirigiu a peça **A casa de Rosmer**, de Henrik Ibsen. Inaugurou A Barraca, o teatro ambulante do TEP. Neste período, escreveu ainda as peças **A cabra-cabriola** e **Auto da mula-de-padre**.

De 1949 a 1953, escreveu, traduziu, adaptou e dirigiu várias peças para o TEP. Entre elas, destaca-se **Édipo-rei**, de Sófocles (divide a tradução e adaptação com Martim Gonçalves e José Laurênio de Melo). Dirige **Quando despertamos dentre os mortos**, de Ibsen, com tradução de Vidal de Oliveira. Escreveu **A barca de ouro**; em 1950, dirigiu uma peça de sua autoria, **O vento do mundo**, e lançou **História do teatro**. Em 1951, dirigiu **Othelo**, de Shakespeare, escreveu **Noé e Os bailarinos**³³⁹, e em 1953, escreveu **Três cavalheiros a rigor**, a qual foi encenada pelo TEP, com direção de Henrique Buenaventura.

Em 1953, mudou-se para São Paulo, onde atuou como crítico teatral nos jornais Última Hora e Correio Paulistano. Em 1954, lançou **Um paroquiano inevitável**. Em 1956, adaptou para uma versão cômica e dirigiu **A dama das camélias**, de Alexandre Dumas Filho, para a Companhia de Dercy Gonçalves, em São Paulo. Um ano depois, dirigiu **A compadecida**, de Ariano Suassuna, para o Grupo Studio Teatral. Para a companhia Nydia

³³⁹ Esses dois textos constam entre os desaparecidos, restando apenas referências em matérias de jornal da época.

Licia, dirigiu **O casamento suspeito**, do mesmo dramaturgo. Ganhou um prêmio de direção da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), com a peça **A compadecida**.

Retornou ao Recife, em 1958, para lecionar História do Teatro, no curso de teatro da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco - UFPE). Adaptou e dirigiu para o TAP **Onde canta o sabiá**, de Gastão Tojeiro, e dirigiu **Seis personagens em busca de um autor**, de Luigi Pirandello. Em 1959, dirigiu **O living-room**, de Graham Greene.

Em 1960, fundou o Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Ariano Suassuna, Capiba, Leda Alves e Gastão de Holanda, dentre outros. Esse grupo se propôs a retomar alguns princípios do TEP, agora em bases profissionais. Na primeira fase, durante a década de 1960, foram levadas à cena algumas peças, como **A pena e a lei**, de Ariano Suassuna, e **A Mandrágora**, de Maquiavel. Em sua inquietude artística, fundou simultaneamente o Teatro de Arena de Recife, em parceria com Alfredo de Oliveira. Estreou com **Marido magro, mulher chata**, de Augusto Boal. Mais tarde, montou **Eles não usam black-tie**, de Gianfrancesco Guarnieri:

Hermilo, apesar de jamais ter parado de escrever nem de adaptar peças, foi gradativamente, sobretudo a partir dos anos 1960, creditando à arte da encenação, e menos à dramaturgia, a sua própria contribuição para o florescimento de um teatro nordestino: o teatro com o qual ele sempre sonhou, isto é, um teatro erudito e contemporâneo, mas profundamente inspirado na tradição dos espetáculos populares do nordeste, como o pastoril, o mamulengo e, em especial, o bumba-meu-boi. (...) Enquanto no início dos anos 1950, ele afirmava que sua principal função no teatro seria a de escrever peças, duas décadas depois, após as valiosas experiências com o seu grupo Teatro Popular do Nordeste - TNP, é como encenador e como homem de teatro, ou seja, como divulgador, professor e entusiasta dessa arte que ele vai reconhecer sua maior contribuição para o amadurecimento do teatro nacional (REIS, 2007, p. 11 e 13).

Dividiu-se entre vários grupos, como o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), o Teatro de Arena de Pernambuco, o Teatro Universitário de Pernambuco (TUP), e o Teatro Popular do Nordeste (TPN), entre os anos de 1961 e 1962. Pelo TAP, dirigiu **À margem da vida**, de Tennessee Williams; para o Teatro de Arena, **Canção dentro do pão**, de Raimundo Magalhães Júnior e **Farsa da boa preguiça**, de Ariano Suassuna. Para o TUP, dirigiu **O eclipse**, de José Carlos Borges; para o TPN, dirigiu **O processo do diabo**, espetáculo composto por três peças de um ato, a saber, **Em figura de gente**, de José Carlos Borges, **A primeira lição**, de José de Moraes Pinho e, por fim, **A caseira e a Catarina**, de Ariano Suassuna. Escreveu, ainda, a peça **O cabo fanfarrão**. Também em 1962, escreveu e dirigiu, para o TPN, a **Bomba da paz**³⁴⁰, uma farsa política.

³⁴⁰ Essa peça foi excluída, pelo próprio autor, do seu conjunto de obras.

Hermilo retornou a São Paulo, em 1963, onde dirigiu **Onde canta o sabiá**, de Gastão Tojeiro, para a companhia Cacilda Becker. Dirigiu **João Farrapo**, para o Teatro Escola de Natal. Em 1964, concluiu **A donzela Joana**, segundo o próprio autor, a obra que sintetiza seu olhar maduro sobre o teatro feito no Nordeste.

De 1966 a 1970, continuou traduzindo e dirigindo espetáculos no TPN, destacando-se **O inspetor**, de Gogol; **Um inimigo do povo**, de Ibsen; **O santo inquirido**, de Dias Gomes; **Dom Quixote: o cavalheiro da triste figura**, de Antônio José da Silva, o Judeu. Em 1970, dirigiu **O cabeleira, aí vem**, de Sílvio Rabello e, em 1972, traduziu a peça **O primeiro destilador ou de como o diabo ganhou o seu pedaço**, de Leon Tolstoi. Publicou a peça **Sobrados e mocambos**, que faz parte do *corpus* de análise deste estudo.

Em 1974, participou da criação do Circo da Raposa Malhada, em Pernambuco. Traduziu a peça **O grande teatro do mundo**, de Calderón de la Barca, e em 1975, dirigiu a remontagem de **A caseira e a Catarina**, de Suassuna, seu último trabalho como diretor e com o qual o TPN encerrou suas atividades.

Teve um prolífico trabalho teórico, deixando muitas pesquisas e reflexões importantes, entre as quais se destacam, em 1947, as palestras intituladas “Teatro, arte do povo” e “Reflexões sobre a *mise-en-scène*”. Como lembra Reis,

(...) foi antes de tudo, um autor teatral inquieto e exigente. Um autor que jamais se acomodou à sombra de pequenos achados. Um autor corajoso, capaz de rejeitar o confronto das *fórmulas prontas*, tão afavelmente suscitadas pelo rótulo *teatro do Nordeste* - denominação forjada em grande medida a partir de sua própria atuação, ainda nos anos de 1940, à frente do Teatro do Estudante de Pernambuco - TEP (REIS, 2007, p. 13).

Em 1950, publicou **História do teatro**, que ganharia nova edição em 1968, sob novo título, **História do espetáculo**. Em 1960, editou **Teoria e prática do teatro**. Em 1964, publicou **Diálogo do encenador** e, em 1966, duas obras importantes para a história do teatro nordestino e brasileiro: **Fisionomia e espírito do mamulengo** e **Espectáculos populares do Nordeste**. Em 1967, lançou o livro **Apresentação do bumba-meu-boi**.

Uma obra de grande interesse para a pesquisa dessa tese é **Fisionomia e espírito do mamulengo** (1987), porque vários elementos estéticos do mamulengo são retomados ou incorporados às peças de Borba Filho, sobretudo porque os mamulengueiros se especializaram nas farsas e nos entremezes. Assim, tanto o narrador, como as personagens, valem-se da improvisação, pois nem sempre as peças possuem texto escrito. Por isso, valorizou-se a criatividade para inventar situações escatológicas, escabrosas e obscenas, com

o objetivo último de causar riso na plateia³⁴¹. As situações criadas provocam o riso e provocam a catarse, já que o público ri das diferenças sociais, das pancadarias, das obscenidades, das desmoralizações, das espertezas, das mulheres fogosas, das palavras e da situação, técnicas derivadas de Molière e de Beaumarchais (BORBA FILHO, 1987, p. 229). Diz ele, ainda, que “pode-se rir, de público, com as funções naturais que constituem boa parte das anedotas imorais e contadas, entre civilizados, às escondidas: as funções de digestão e reprodução”. Ele dá como exemplo, algumas situações como “tomar um clister, os peidos, as cólicas de barriga, a imitação do ato sexual nas danças, as palavras ditas cruas” (BORBA FILHO, 1987, p. 228).

Na introdução da referida obra, o dramaturgo apresenta o boneco como um ser arbitrário, antirrealista e poético, pois de mudo e passivo antes do espetáculo, ganha vida própria e atuante, pelo olhar do espectador. A obra se divide em três partes: a primeira versa o conhecimento histórico sobre a marionete; a segunda estuda os bonecos, no Brasil e no Nordeste; a terceira constrói a metafísica do boneco (BORBA FILHO, 1987, p. 7 - 8). O pesquisador dá ênfase a Cheiroso, um velho titeriteiro pernambucano, que deu continuidade a uma corrente que se prolonga desde o Egito antigo até a contemporaneidade.

Ao abordar o conteúdo temático dos espetáculos, Borba Filho aproxima o mamulengo do teatro de revista, ao esclarecer:

Vários mamulengueiros nem sequer se preocupam em *inventar* peças e as suas apresentações são mais espetáculos de variedades, aproximando-se do circo ou mais especialmente do *music-hall*, com a sucessão de ginastas, comediantes, dançarinos, de tudo o que não tem lugar no teatro dramático porque insubmissos a um autor, agrupando todos os espetáculos que não são do teatro, ali encontrando uma disciplina, modos de viver, sem esquecer, às vezes, inclusive, de incorporar o próprio teatro. Com um pouco de audácia e muito exagero, poder-se-ia dizer que esse tipo de mamulengo possui o verdadeiro espírito do *espetáculo*, colocando o espectador diante de um mundo de formas. É mais um divertimento, mas nem por isso menos válido, onde as surpresas se sucedem numa grande variedade de expressões, trazendo-nos uma realidade humana e esportiva das mais sãs. O mamulengo de variedades não se coloca propriamente à margem do teatro, nem do circo, nem do *music-hall*, mas junta os três, criando uma unidade de espetáculo, aproximando-se mais do gênero Revista, numa sucessão de *sketches* (BORBA FILHO, 1987, p. 234).

Não se sabe a origem das marionetes³⁴² ou títeres, pois eles se perderam. Ao longo da história oral, não restaram documentos que comprovem seu nascimento, mas Borba Filho conjectura que pode ter nascido do movimento das mãos geradores do teatro de sombras. Nem

³⁴¹ Esses recursos já eram usados na comédia grega antiga. Aristófanes usava recursos obscenos e escatológicos, porque essa *grosseria*, por assim dizer, era normal na época. Com a chegada da cultura cristã (de ordem religiosa e ética) surgiram tabus culturais e linguísticos que reprimiram o uso desses elementos, em determinados períodos.

³⁴² Conforme Hermilo Borba Filho, “a palavra mais comum é *títtere*, correspondente à *marionnette* francesa, ao *puppet* inglês e ao *fantoccio* italiano. Usam-se ainda: *fantoches* e *bonifrates*. No Brasil, o espetáculo tem várias designações, dependendo da região” (BORBA FILHO, 1987, p. 9).

mesmo se pode atribuir à China a origem do *teatro de sombras chinesas* pois, conforme o dramaturgo (1987, p. 11), “nada nos autoriza a garantir que tenha partido da China, pois não existe nenhum documento a respeito. Foram populares, nesse país, no século XI, e somente mais tarde apareceram em outros países”. Explica que, “indiscutivelmente, porém, pelo seu modo de animação, as sombras pertencem à história das marionetes”. Há várias lendas que exploram as origens do teatro de sombras, na China, como a lenda sobre um imperador que perdeu sua bailarina preferida, obrigando o mágico da corte a trazê-la de volta do mundo das sombras. Então, o mágico criou, a partir de pele de peixe com enchimentos, a silhueta perfeita da dançarina e a apresentou através de véus, em forma de sombras, na qual somente poderia se ver seu vulto dançando.

Na Turquia, o popular teatro de bonecos é chamado de Karagós. Nasce de uma lenda em torno de dois amigos, Karagós (pedreiro) e Hacivad (ferreiro), ambos empregados na construção de uma mesquita. Eles divertiam seus companheiros com histórias engraçadas. Isso atrasava os trabalhos. Por isso, foram sentenciados à morte. Depois disso, um certo homem, chamado Seyh, os fez reviver em um teatro de sombras (BORBA FILHO, 1987, p. 7-11).

Borba Filho frisa a importância que os bonecos tinham no Egito antigo, como parte das manifestações religiosas:

Sabe-se que desde a mais remota antiguidade, os egípcios possuíam estátuas animadas nos templos, sendo que, por ocasião das festas dedicadas a Osíris, as mulheres participavam das procissões conduzindo falos mecânicos. A estatuária animada representou, por exemplo, acontecimentos em torno de Osíris. No primeiro quadro, via-se Isis chegar, lamentando-se pela morte de Osíris; o segundo quadro figurava um barco e Isis à procura do corpo do marido, que deveria ter sido jogado ao Nilo; terceiro quadro: mais lamentações, o corpo encontrado e ressurreição de Osíris. Estamos, sem nenhuma dúvida, diante da origem religiosa do teatro de bonecos, muito aproximado, por sinal, dos espetáculos litúrgicos medievais, inclusive com o tema da ressurreição (BORBA FILHO, 1987, p. 11).

Na Índia também são encontrados vestígios do teatro de bonecos, com uma personagem muito interessante e que, mais tarde, vai se manifestar no teatro ocidental:

(...) O século XI antes de nossa era, com a figura importante do *sutradhara*, isto é, o homem que puxa o fio. O texto das peças era improvisado, também com caráter religioso. Rapidamente evoluiu para um tipo de teatro popular, onde a personagem principal era *Vidouchaka*, um brâmane, anão, corcunda, com enormes dentes, olhos amarelos e completamente calvo. É ridículo por suas expressões, suas vestes, sobretudo por sua glotonaria. Concupiscente e lúbrico, brincalhão e grosseiro, bate em todo mundo, fala a linguagem popular, o prácrito, em vez de empregar o sânscrito, que é a linguagem dos brâmanes. *Vidouchaka* é o pai dos Karagosos, dos Polichinelos, dos Punks, Guignols, dos Fantoccini, dos Beneditos, dos João Redondos do mundo inteiro. É a primeira personagem integral do teatro de bonecos (BORBA FILHO, 1987, p. 11-12).

Na Idade Média, a Igreja também fez uso do teatro de marionetes para difundir a fé cristã, já que a maioria dos fiéis era analfabeta, e o teatro tornava-se um valioso instrumento para ativar a compreensão da liturgia eclesiástica, sobretudo através do chamado Presépio. Ao que tudo indica, foi por meio de São Francisco, em 1223, que teve origem a representação do Presépio, e, por meio dos franciscanos, que conservaram esse costume, espalhou-se para o mundo todo (BORBA FILHO, 1987, p. 64-65).

Em Portugal, o Presépio teve início no convento das freiras de Salvador, em Lisboa, em 1391, e de lá, provavelmente, chegou ao Brasil, assim como o teatro de bonecos, via colonizadores, já que, no século XVI, tanto os presépios, como as marionetes, eram moda em toda a Europa.

Borba Filho frisa a importância cultural da arte e do artista do mamulengo, ao lembrar que

(...) o animador do mamulengo, ao mesmo tempo, artista e artesão, as duas coisas nele se confundindo. Ele maneja o material e a ideia, juntando-lhes som e movimento, servindo-se de um artesanato para transmitir outra coisa completamente diferente dele. É o mesmo que o homem – criado por Deus – faz no teatro: a arte não é o seu corpo, mas aquilo que ele consegue transmitir através de palavras, risadas, choros, gestos. O mamulengo é, nada mais, nada menos, que escultura animada, partindo de um sentimento religioso que se foi profanando através dos séculos. As primeiras imagens das esculturas antigas exprimiam as concepções das teogonias elementares, como as poesias dos tempos primitivos celebravam a majestade e cantavam as louvações dos deuses. A noção do divino é característica comum às obras de literatura e da plástica antigas. Os artistas e os poetas pareciam obedecer a um pensamento único e supremo: a ideia de divindade se impunha à sua inspiração, porque o homem só era comovido quando atingido o seu sentido religioso. Perdendo, na atualidade, o seu caráter religioso, o mamulengo permanece como transfiguração, no sentido do espetáculo, o homem dando ao boneco uma vida e uma alma. Ao lado de sua essência religiosa, o mamulengo é, por excelência, a forma popular de arte dramática, influenciando no folclore de sua região e sendo por ele influenciado, numa intercomunicação constante (BORBA FILHO, 1987, p. 226).

Esse tipo de teatro era conhecido pelos antigos, muito apreciado e comum na Idade Média e até hoje permanece como divertimento popular do povo e para o povo. Foi justamente esse caráter popular e folclórico que garantiu sua propagação. Conforme Borba Filho (1987, p. 227), “é um teatro do riso, como são as outras formas populares, o bumba-meu-boi e o pastoril”. O dramaturgo sempre frisava, em suas falas e seus escritos, que “o teatro é uma arte essencialmente popular e como tal deve ser construído em termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir” (BORBA FILHO, 1947, p. 9).

Outra obra fundamental para essa análise e para adentrar no universo teatral e no pensamento de Borba Filho é a obra **Espetáculos populares do Nordeste** (2007b). No prefácio, o dramaturgo justifica que os espetáculos do povo nordestino são uma fonte

inesgotável de pesquisa, devido às suas várias ressonâncias. Para começar, explica os porquês de chamá-los de *espetáculos populares* e não *folguedos* ou, ainda, como batiza Mário de Andrade, *danças dramáticas*. Borba Filho considera a palavra *folguedo* como antipática, e a designação de Mário de Andrade insatisfatória, já que a representação do bumba-meu-boi e do mamulengo são *espetáculos dramáticos*, sendo a dança apenas uma das linguagens presentes nos espetáculos e não a única. Nesta obra, ele comenta que os espetáculos populares do Nordeste “antecipam em muitos séculos o teatro antiilusionista de Brecht, por exemplo, com origens nas mais autênticas formas dramáticas: a do teatro grego, a da *commedia dell’arte*, a do teatro popular latino, a dos elisabetanos” (BORBA FILHO, 2007b, p. 11).

Neste estudo, ele cita outras obras sobre as quais já havia se debruçado, como as já citadas **Fisionomia e espírito do mamulengo** e **Apresentação do Bumba-meu-boi**³⁴³. Borba Filho considera o bumba-meu-boi³⁴⁴ o mais original dentre todos os espetáculos populares nordestinos. Embora permeado por influências europeias, o bumba-meu-boi possui estrutura, assuntos e tipos brasileiros, nos quais se inclui a música com ritmo, forma e cor nacional. De origem incerta, dentro do Brasil, acredita-se que tenha como nascedouro o Piauí ou Pernambuco. Todavia, é certo que se espalhou por todo o Brasil, de norte a sul, assumindo nomes diferentes. Transcrevem-se, aqui, alguns nomes que diferem do nome usual e os locais em que se usam mais de um nome: Boi-Bumbá (Amazonas), Boi de Reis (Piauí e Maranhão), Reisado cearense e Boi Surubi (Ceará), Boi Calemba ou Calumba e Rei de Boi (Rio Grande do Norte), Boi, Bumba, ou Cavalo-Marinho (Paraíba e Pernambuco), Boi de mamão (Paraná e Santa Catarina), Boi-Bumbá ou Boizinho (Rio Grande do Sul). Em geral, o espetáculo é uma soma de *reisados*³⁴⁵ e representações cantadas, com pequenas variações ou acréscimos.

³⁴³ Pela primeira vez, um pesquisador fez a transcrição integral de um espetáculo, com texto da representação e da música. Disso resulta sua importância.

³⁴⁴ **Bumba-meu-boi:** Segundo Borba Filho, “é um auto ou drama pastoril pertencente à forma do teatro hierático das festas populares do Natal e Reis (...). Para qualificar a palavra *bumba*, veremos que, realmente ela significa *bombo* ou *zabumba*, mas quer dizer, mais precisamente, *tunda*, *bordoada*, *pancadaria velha* e aí atingimos o seu significado mais agudo, o da *pancadaria*, porque os divertimentos populares, como o mamulengo e o bumba-meu-boi, giram em torno das pancadas, numa reminiscência das velhas farsas populares, desde a *commedia dell’arte* à comédia de pastelão do cinema mudo, passando pelas pantomimas de circo” (BORBA FILHO, 2007b, p. 13).

³⁴⁵ Câmara Cascudo em seu **Dicionário do folclore brasileiro**, diz que *Reisado* é a denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e Dia de Reis. São festas populares trazidas pelos portugueses ao Brasil, durante o período colonial. O folclorista afirma que é “uma forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, tratando de assunto religioso ou profano, representada no ciclo das festas do Natal” (CASCUDO, 1972, p. 11). Ainda hoje é uma festa muito popular em muitas cidades brasileiras. Durante os festejos os grupos cantam os chamados ternos entre o Natal e o Dia dos Reis Magos, ou Dia de Reis (06 de janeiro), muitas vezes acrescentando às cantorias cenas baseadas no nascimento de Jesus ou homenagens aos três Reis Magos. Em geral, a festa acontece na rua, como procissões. Em diversas regiões brasileiras o folguedo é chamado de Bumba-meu-boi, Boi de Reis, Boi Bumbá ou simplesmente Boi.

O dramaturgo esclarece que o bumba-meu-boi, na sua formação, apropriou-se de

todos os elementos do romancero, da literatura de cordel, das toadas de pastoril, de canções populares, de louvações, de loas, de tipos populares, de assombrações, do bestiário, a tudo acrescentando a improvisação dos diálogos e das danças, na fixação do mais importante espetáculo popular, num sincretismo artístico-folclórico-religioso dos mais completos (BORBA FILHO, 2007b, p. 16).

Na pesquisa, Borba Filho, a partir da leitura de Théó Brandão³⁴⁶, traça uma trajetória dessa representação popular, marcando algumas de suas manifestações em outras culturas, como, por exemplo, animais, personagens humanas e seres fantásticos:

Representado geralmente durante o Ciclo de Natal, o bumba-meu-boi associa-se às representações que, desde a Idade Média, são dadas por ocasião da Festa da Igreja e neste sentido traz reminiscências de tantas outras europeias: Cavalos-marinhos e Burrinhas que se chamam *Chevallets*, *Zamalzain*, *Chivaux-Frus*, na França; *Cheval Bayard*, na Bélgica, *Cavalinhos Fuscos*, em Portugal, *Hobby-horse* e *Wilde Horse*, na Inglaterra; a Catirina que é Velha, a Negra, a *Aguilander* (companheira de Zamarrones e Botargas), na Espanha; a *Bessy* e a *Maid Marian* (*The man in the human dress*, com o indispensável boneco ou *baby* nos braços), chamada até, por uma dessas coincidências de irritante improbabilidade de que nos falava Mário de Andrade, de *Kate* no País de Gales; os Folharais, conhecidos sob os nomes de *Pfingst*, na Alemanha, *Homem-Selvagem*, no país Basco, *Walfer* na Baviera, *Dodo* na Iugoslávia, *Georges-Vert* e *Feuille*, na França, *Jack-in-the-Green*, na Inglaterra; o Jaraguá de Reisados e Bumbas, a Bernúncia e Boi de Mamão do Paraná e de Santa Catarina, não mais que modificações da *Coca* de Portugal, da *Tarasca* da Espanha e Sul da França, dos *Dragões e Serpes*, de quase toda a Europa; o Mané pequenino, o Mané do Rosário, a Pantasma, semelhantes às personagens de Carnavais e Procissões de *Corpus-Christi: Gigantones, Garguilles, São Gonçalos, Grand'Guelles*. E assim por diante, com outros bichos de Bumbas e Reisados: Urso, Cabra, Sapo, Leão, tendo semelhantes na Itália, Portugal, Alemanha, País Basco, etc, e, recuando ainda mais o tempo, nas próprias Saturnália e *Calendrenae Strennae* romanas (BORBA FILHO, 2007b, p. 16, grifos do autor).

A partir desse amplo levantamento, o dramaturgo deixa claro que *festas de bois* sempre existiram, até mesmo nos tempos mais antigos, tanto de origem religiosa, como pastoril. Cita, como exemplo, seres mitológicos, o boi Ápis e o touro Mnéris. O dramaturgo ressalta dois outros ecos do bumba-meu-boi, com a *commedia dell'arte* e com o culto do boi, juntando-se ao pastoril, ao explicar que,

como a antiga comédia popular italiana, o bumba possui um *soggetto* (...) várias personagens se assemelham entre si: o Doutor, o Fanfarrão, os Briguelas, os palhaços, o Arlequim, este último embora com funções diferentes, mesmo guardando o nome. Num sentido mais religioso o espetáculo liga-se ao culto do boi, que vem desde o Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, juntando-se ao sentido pastoril numa zona como a do Nordeste e ligando-se à nossa civilização do couro (BORBA FILHO, 2007b, p. 17).

O espetáculo do bumba-meu-boi tem duração em média de oito horas, sempre com as mesmas cenas, com repetição de palavras e passos. Ainda assim, o público permanece até o

³⁴⁶ Em vários momentos, o dramaturgo faz referência à obra de Théó Brandão, **Um auto popular brasileiro nas Alagoas**, in *Boletim*, do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, n. 10, Recife, 1961.

final, mesmo conhecendo o enredo e as personagens. Brincantes e público interagem, sendo copartícipes da mesma festa, nas palavras de Borba Filho (2007b, p. 18): “bebem os atores e bebe o público, numa variante atual das comemorações a Dionísio, quando os sátiros e as bacantes³⁴⁷ entregavam-se à orgia”.

Além da bebida, o dramaturgo explora outro elemento de aproximação com as festas dionisíacas: o uso de máscara. As máscaras eram adotadas em homenagem ao deus, ou seja, à divindade responsável pelo vinho e pelos rituais de fertilidade:

E há até outro elemento de aproximação: a máscara. Num Boi de Natal os figurantes usavam máscaras de pele de bode e é singular que isto aconteça, pois o bode (*tragos*, em grego, se originando a palavra *tragédia*) era o animal que se identificava com o deus Dionísio, os sátiros (companheiros do deus) vestindo-se com suas peles e a eles se assemelhando pela caracterização (BORBA FILHO, 2007b, p. 18).

As mulheres não fazem parte da representação, sendo os papéis femininos feitos por homens, com exceção da Pastorinha, normalmente desempenhada por uma menina ou adolescente, nunca por uma mulher adulta, e a Cantadeira, sentada, ao lado da orquestra, que toca seu pandeiro, entoando loas e toadas.

Borba Filho (2007b, p. 19) ressalta que, “numa fusão completa de assistentes e atores, derrubada de vez a clássica quarta parede dos espetáculos da cena à italiana, isto é, do palco tradicional diante de uma plateia”, no bumba-meu-boi e no mamulengo, todos fazem parte da *brincadeira* ou do espetáculo, inclusive o público.

Em 2013 ocorreu a I Semana Hermiliana, no Teatro Hermilo, equipamento cultural da Prefeitura do Recife, com palestras, exibição de grupo regional, documentários e entrevistas. Desde essa data, tem se repetido todos os anos, com organização e realização do Centro de Formação e Pesquisa em Artes Cênicas Apolo-Hermilo. Essa semana objetiva apresentar ao público um conjunto de espetáculos que têm, como característica principal, elementos da estética do dramaturgo, oportunizando ao público conhecer um pouco do imaginário da obra do dramaturgo, como a influência deixada no ambiente teatral pernambucano. Antes de 2013, em Palmares, cidade onde ele nasceu, houve várias edições da Semana Hermiliana, organizadas e realizadas pela Fundação Hermilo Borba Filho.

³⁴⁷ Uma sacerdotisa de Baco, mulher consagrada a esse deus mitológico. Usam-se ainda dois outros nomes mênade e tíade.

3.4.1 *Interlúdio: Sobrados e mocambos, de Hermilo Borba Filho*

Hermilo Borba Filho faz uma (re)leitura, em sua peça **Sobrados e mocambos** (1972), da obra de Gilberto Freyre, **Sobrados e mucambos**³⁴⁸ (1936). A peça de Borba Filho é prefaciada por Freyre. Nela, o sociólogo reforça que, embora seja inspirada em sua obra, possui uma interpretação social do passado brasileiro muito diferente do seu. Atribui isso ao fato dele privilegiar nuances positivas, enquanto que o dramaturgo, somente aspectos negativos. Mas, mesmo com esse distanciamento, o autor da obra-fonte elogia e admira o resultado obtido na peça de Borba Filho, advindo das escolhas do dramaturgo, que privilegiou a sátira e a ironia, ao olhar para o passado do povo brasileiro.

Essa análise não tem por objetivo traçar um paralelo entre as duas obras. No entanto, considera-se importante abordar o texto-fonte, já que ele será citado, algumas vezes, em contraponto à (re)leitura de Borba Filho. A obra-fonte **Sobrados e mucambos** aborda três grandes eixos: o patriarcado, a interpenetração de culturas e o trópico. Considerada um clássico da historiografia brasileira é marcada historicamente por uma teoria de discussão social dos anos 1920 e 1930, que ratificava o novo colonialismo, sobretudo da França e da Inglaterra que, lamentavelmente, pregava a supremacia da raça branca (ariana) e, conseqüentemente, inferiorizava, as outras raças que aqui habitavam: a negra, a indígena e a mestiça.

Já nas primeiras páginas da obra, Freyre menciona qual o foco de seu estudo e olhar que estabelece na obra:

(...) Os processos de subordinação, ao mesmo tempo em que trabalha os de acomodação, de uma raça a outra, de uma classe a outra, de várias religiões e tradições de cultura a uma só, que caracterizaram a formação do nosso patriarcado rural e, a partir dos fins do século XVIII, o seu declínio ou o seu prolongamento no patriarcado menos severo dos senhores dos sobrados urbanos e semiurbanos; o desenvolvimento das cidades; a formação do Império; íamos quase dizendo, a formação do povo brasileiro (FREYRE, 2006, p. 27).

Sua intenção foi estudar a cultura, a composição social, a partir dos fins do século XVIII e da primeira metade do século XIX, bem como alguns aspectos da família brasileira, impactada diretamente pela chegada da Família Real portuguesa, que rompeu com o isolamento da colônia e favoreceu o aparecimento de novos hábitos e comportamentos, o que mudou notadamente o panorama político, social e econômico do Brasil. Depois disso, passou-

³⁴⁸ Em sua obra, Freyre utiliza a palavra grafada com “u”, *mucambo*, de origem banto. Mucambo refere-se a um antigo engenho e é um topônimo comum na região do Recôncavo. Borba Filho utiliza a palavra grafada com “o”, *mocambo*, em sua forma dicionarizada. Mais detalhes, consultar a obra **Falares africanos na Bahia** - Um vocabulário afro-brasileiro, de Yeda Pessoa de Castro (2001).

se a adotar hábitos de falar, comer e vestir à moda europeia. Freyre (2006) conta que se considerava o clima tropical brasileiro danoso para a saúde do corpo e do intelecto das pessoas, porém não se atentava ao fato de que esses males poderiam advir de outra fonte, a saber, a moda adotada no Brasil, oriunda da Europa, com cores escuras, tecidos pesados e sobreposição de peças. O que, de fato, interferia negativamente na saúde das pessoas, era a monocultura de cana e de café, pois levava à escassez de variedades de alimentos, afetando diretamente a vida cotidiana das pessoas e seus hábitos alimentares. Por exemplo, algumas mulheres em idade reprodutiva sofriam constantes abortos devido à carência nutricional e os negros morriam de subnutrição e inanição.

A partir disso, serão pontuados apenas alguns aspectos tratados na obra, sobretudo, os capítulos dedicados aos aspectos culturais, os modos de viver e de se relacionar como, por exemplo: capítulo I “O sentido em que se modificou a paisagem social do Brasil patriarcal durante o século XVIII e a primeira metade do século XIX”, capítulo II “O engenho e a praça; a casa e a rua”, Capítulo III “O pai e o filho”, Capítulo IV “A mulher e o homem”, capítulo V “O sobrado e o mucambo”, capítulo VIII “Raça, classe e região”. X “Escravo, animal e máquina”.

Sobrados e mocambos, de Hermilo Borba Filho, não possui indicação de gênero. Contudo, pela leitura, percebe-se tratar-se de um texto cômico. Faz uso de estruturas formais de gêneros híbridos, decorrentes da *carnevalização* (BAKHTIN, 2008), pois recria e reinterpreta carnalvadamente o modelo europeu e o mundo às avessas, através da paródia popular. Pode-se pensar em vestígios medievais, ao referir a vida material e corporal (comida, bebida, vida sexual e necessidades fisiológicas), conforme descritos, na sua análise sobre a obra de Rabelais.

Como no teatro medieval, o dramaturgo trabalha com uma miscelânea de gêneros dramáticos, já que se encontram características do *entremez*, *mistério* medieval, do *pastoril* profano, da *farsa*, da *comédia*, da *revista* e da *ópera popular*. Possui diálogo constante com uma miscelânea de fontes eruditas e populares, pois retoma recursos da comédia grega antiga, sobretudo o obsceno e o escatológico, presentes na obra de Aristófanes e, da comédia nova, de Plauto, de cunho bastante popular, pitoresco e alegre, com uso de coro e canções³⁴⁹. E, o riso, conseguido à custa da sátira sobre a hipocrisia social e defeitos e virtudes da alma humana, muito explorados por Molière e Beaumarchais. Dialoga, ainda, com o folclore,

³⁴⁹ O que faz alguns críticos considerá-lo o criador da opereta (ARÊAS, 1990, p. 40 - 41).

utilizando processos do mamulengo e demais folguedos do Nordeste, para construir sua peça e dar-lhe ritmo, sobretudo através do canto e da dança.

Essa peça, ao todo, tem quase setenta personagens; algumas representam indivíduos e outras se referem a grupos: Narrador; Senhorzinho; Senhora; Capanga; Inglês; Luíza; A Boceteira; Padre Lopes Gama; Médico; Cigano; O Bôbo; O Caboclo; O Índio; Pária de Macambo; Janota; Josefina Minha-Fé; São Jorge; Pedroso; O advogado; A Mula; O Boi; O cavalo da Sela; O Cavalo de Carga; O Imperador Maximiliano; Kidder, O Viajante Inglês; O Palanquim; Carruagem Europeia; O Visitador; O Notário; Simão; Bastião; O Mancebo; Heitor Furtado de Mendonça; O Papagaio; Arruda Câmara; Antônio Carlos; Melo Moraes; José da Natividade Sandanha; Lobisomem; Ogum; Juiz; Negros; Mestiços; Sinhazinhas; Soldados; Iaiás, Homens Brancos; Estrangeiros; Militares; Inquisidores; Bacharéis; Carpideira; Moleques; Beatas.

Nota-se que a personagem principal é o povo, por isso trabalha com o coletivo, aborda epicamente a passagem de um sistema a outro, do patriarcalismo para a democratização, do rural para o urbano, do poder e riqueza de brancos europeus para a miscigenação e ascensão social de mestiços. O dramaturgo (re)cria, com suas personagens, a história da formação do Brasil, sobretudo do Nordeste. Assim, o texto passa o Brasil em revista. É a história de uma família patriarcal abastada e sua posterior geração, contada através de fragmentos e de cenas esparsas. Obviamente, há saltos desde o passado distante, como ocorre com o quadro da visita do Inquisidor do Santo Ofício e o uso do mágico-maravilhoso³⁵⁰, entranhado ao real, que quebra a sequência temporal. Borba Filho (1974, p. 9) explicita sua opção em trabalhar com o realismo mágico: “procuro recriar o Nordeste, num realismo mágico que, transfigurando seres e coisas, dê a medida exata de tudo o que aqui nos envolve”. Esse recurso se faz muito presente na obra estudada, não sendo possível ignorar o mágico, o fantástico e o *nonsense* que transpassa toda a peça.

O dramaturgo escreveu essa peça no auge da ditadura militar, em 1972, um texto audacioso por estar inserido em um contexto político de regime autoritário no Brasil, por denunciar aberta e criticamente os mandos e desmandos desde o Brasil Colônia, passando pela sociedade patriarcal e pela escravidão de negros, igualmente a escravidão moderna ao dinheiro e a divisão de classes sociais que assola a todos, independente de cor/etnia.

³⁵⁰ De acordo com Massaud Moisés, “proveniente do latim *mirabilia*, coisas admiráveis, plural neutro de *mirabilis*, estranho, notável. Via de regra, a ideia de maravilhoso associa-se ao mundo sobrenatural, entendido este como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos, manifestações parapsicológicas, etc. (...) Nos últimos anos do século XX, o maravilhoso voltou à cena literária em companhia do fantástico, com o qual não raro se confunde ou se mescla. (...) As obras que fizeram uso do maravilhoso inscrevem-se no realismo mágico, por vezes também chamado de realismo maravilhoso” (MOISÉS, 2004, p. 274 - 276).

Percebem-se, em **Sobrados e mocambos**, em graus variados, ora de forma explícita, ora de forma implícita, o uso do elemento mágico-maravilhoso, da multiplicidade de tempos e espaços, e a grande variedade de classes ou núcleos sociais. Em artigo de jornal, o dramaturgo assevera que a arte do Nordeste, abrangendo a literatura, a pintura, a escultura, o teatro, “tende a ser uma realidade imaginada, campo onde o artista se movimenta numa região em que o mágico, o fantástico, o maravilhoso andam de mãos dadas com a realidade” (BORBA FILHO, 1974, s/p).

O dramaturgo utiliza inúmeros recursos para construir seu texto dramático, dentre eles funde ficção e realidade, pois utiliza acontecimentos relativos à história do Brasil, modos de fazer e de viver e o folclore brasileiro. Neste sentido, não há como desvencilhar o homem da obra, no caso de Borba Filho. Tampouco se deve esquecer que o Nordeste é o centro de sua obra, portanto sua referência. Criatura e criador se fundem e se confundem, já que é uma constante a intratextualidade em toda a sua obra, pois sua teoria contamina o texto teatral; o ensaio teórico ressoa num conto; o teatro popular se torna objeto de pesquisa.

Geralda Medeiros Nóbrega faz uma interessante análise da obra de Borba Filho, dizendo:

Uma leitura da ficção hermiliana coloca o leitor frente a um projeto literário que reflete um projeto de vida. O compromisso de Borba Filho com uma cultura de resistência, encarada sob aspectos, que não se excluem, porque se complementam, tonificam a escritura do autor, para quem a morada ideal do Diabo é o Nordeste, “pela abundância dos males que aqui existem, traduzidos em latifúndio, doença, marginalização dos pobres, morte inglória, almas cativas” (BORBA FILHO, 1975, p.10). E estes males norteiam toda a sua obra, suas narrativas curtas, sua ficção romanesca, o seu teatro (NÓBREGA, 2015, p. 25).

A mesma autora continua sua reflexão ao dizer que Borba Filho desenvolve uma visão memorialista da realidade, numa fusão de real e ficção. Ele rompe com padrões, mesclando oposições como o trágico e o cômico, o mágico e real, o sonho e a realidade:

Acobertado por uma *cultura de resistência* em que o homem centraliza a *visão de mundo* do autor, situação em que a contestação diante das situações de injustiça presentes no mundo real e a *conservação da cultura popular* funcionam como preservação do seu projeto estético, entendido aqui também como uma meta a ser atingida, numa literatura que apregoa a liberdade no tema, no estilo, na linguagem, nos motivos, nas categorias utilizadas, literatura libertária, que pode ser vista também como missão (NÓBREGA, 2015, p. 18) (grifo meu).

É notório observar que a cultura de resistência³⁵¹ e a cultura popular, com seu romanceiro tradicional, suas crenças, suas superstições, seus mitos e folguedos, tornam-se

³⁵¹ O dramaturgo se coloca como pertencendo a uma *cultura de resistência* que combate à intolerância, sob qualquer aspecto que se apresente (NÓBREGA, 2015, p. 19).

chaves de leitura para adentrar-se no universo de Borba Filho. Ele faz um interessante amálgama entre o ficcional e o real em suas peças, e o olhar que (ele) lança para o real é sempre de denúncia, de crítica, fina ironia e sátira. É esse olhar que atravessa suas obras, particularmente refinado e, às vezes, até libertino, que se encontra em **Sobrados e mocambos**, talvez por ser uma obra da maturidade. O dramaturgo revela uma visão pessimista e irônica da colonização e da miscigenação, quase sempre utilizando a sexualidade como perversão e poder.

É uma peça complexa, extensa, com inúmeras estratégias de construção e muitas referências, ganhando um caráter múltiplo e polifônico. Pela enorme quantidade de personagens, o próprio dramaturgo indica o uso de máscaras, ao frisar que “é só mudá-la e transformar-se em uma nova figura, poupando um elenco numeroso, pois o bumba-meu-boi utiliza perto de quarenta e oito tipos diferentes” (BORBA FILHO, 2007a, p. 18). Essa não é uma novidade na obra hemiliana, pois já havia utilizado essa mesma prática em diversas peças, sobretudo as de mamulengo:

Que ninguém se espante com o número de personagens. Aqueles que estão acostumados a encenar certos autores estrangeiros não estranharão isto. Os poucos recomendamos o uso de máscaras e lembramo-lhes que os personagens podem ser facilmente dobrados, pois todos são os mesmos que aparecem tanto na distribuição individual como na coletiva. Com poucos atores – relativamente, claro – se pode fazer este espetáculo, cuja virtude principal é ser essencialmente brasileiro. O autor concorda com qualquer encenador inteligente que queira introduzir modificações, contanto que, por medida de precaução, seja consultado antecipadamente (BORBA FILHO, 2007a, p. 205).

A peça divide-se em cinco quadros, com os seguintes títulos: “Pai e filho”; “A mulher e o homem”; “Raça, classe e região”; “Escravo animal e máquina”; “O fim”. Esses quadros são intercalados por quatro *interlúdios*: “*Interlúdio* joco-sério”; “*Interlúdio* da negritude”; “*Interlúdio* com fantasmas e guerreiros”; “*Interlúdio* final dos mandos e desmandos”. Por isso é uma grande colcha de retalhos, se divide em quadros, dentro deles muitos fragmentos justapostos. Os *interlúdios*, que são o foco desta análise, em Borba Filho, são usados para separar um quadro de outro quadro, retomando a origem e a moda do entremez, que ficava “entre um prato e outro”, ou seja, um misto de farsa e de festa. A peça possui ainda, uma aproximação com o quadro a quadro dos *mistérios* medievais.

O *interlúdio*, em geral, compreende uma representação dramática, marcada pela brevidade e apresentada nos intervalos de peças maiores ou óperas. Na Renascença italiana, foi um tipo de entretenimento misto com dança, música e pantomima (VASCONCELLOS, 1987, p. 107). Esse é o formato explorado e usado por Borba Filho, um *interlúdio* em que são utilizados muito recursos musicais, como as cantigas populares, canção, balada, hino e danças

populares. Como “Cantiga do patriarca”, “Hino da mulher-macho”, “Balada da servidão”, “Toada da solteirona”, “Canção da máquina”, “Dança do cruzamento impudico” e “Balé do Ogum a cavalo”.

O *interlúdio* corresponde ao *entremez*, usado por Ariano Suassuna e ao *intermezzo*, usado por Francisco Pereira da Silva. O que muda, em Borba Filho, é o uso estético que faz desse gênero intermediário, pois dele se vale como ilustração, corte ou variação do tom na peça. Ou seja, em **Sobrados e mocambos**, cada *interlúdio* tem uma proposta estética única dentro do quadro ao qual está inserido, em que pode ser um tema ilustrativo ao quadro anterior/posterior ou pode ainda servir de variação temática ou de quebra de sequência do quadro.

Em uma entrevista, Borba Filho afirma que buscava criar um teatro com:

canto, a dança, a máscara, o boneco, o bicho... uma recriação do espírito popular nordestino (...) o homem brasileiro posto no palco com toda a sua luta, o sofrimento, a derrota, a insistência, a vitória; um teatro de intensidade emocional e crítica, um teatro vivo, aberto, sem a ilusão da quarta parede, permitindo ao público a compreensão maior de sua própria história. O teatro como um ato político e religioso a um só tempo (SANTOS, 1980, p. 1).

O narrador é o grande mestre de cerimônias: ele ajuda a contar a história, faz o papel de organizador da cena, dialoga com o público, interpela a assistência. Neste sentido, torna-se um elo entre todos os quadros, servindo como amálgama para fragmentos, aparentemente, sem conexão. Ele traz à cena figuras históricas, em diálogo com o texto-fonte, especificamente, trechos do prefácio e da obra, da sua primeira edição de 1936.

Em **Sobrados e mucambos**, Freyre tece considerações sobre a formação do povo brasileiro. Uma nação que nasce e rotiniza-se baseada em famílias patriarcais, tutelares e escravocratas, dominadas pelo *pater familias* e seus subordinados. Nas palavras do sociólogo, esses subordinados eram

dotados de graus diferenciados de prestígio e autoridade como os capelães, os filhos, os afilhados, os bastardos, os criados, e, claro está, por uma pleitora igualmente hierarquizada de escravos cuja posição no grupo era marcada por sua paradoxal presença como estrangeiros-íntimos e mortos sociais mas, sem os quais o sistema não teria vida, já que eles eram os seus braços, pernas, mãos e, posteriormente, conforme se acentua reiteradamente neste livro, máquinas e bestas de carga (FREYRE, 2006, p. 13).

Em **Sobrados e mocambos**, de Borba Filho, temos a representação de várias camadas ou classes sociais que não convivem pacificamente, mas, sim, travam uma constante disputa de poder entre si, tanto nas relações familiares, como de trabalho. Ou seja, são duas classes: a dominadora e a servil. Cada uma dessas classes se desdobra em três subclasses dominadoras:

fazendeiros/comerciantes (senhores e senhoras de engenho e depois comerciantes da cidade); religiosos (relação de domínio da religião e da igreja católica); estrangeiros (subjugo da moeda forte, da qualificação de mão de obra, simbolizando o progresso e o capital). E três subclasses dominadas: os negros e as negras (subjugados como serviçais e objetos sexuais); os indígenas (subjugados e escravizados); os novos cristãos - judeus e mouros (subjugados pela religião e Igreja, sofriam toda espécie de preconceito e acusações).

A peça tem início com o narrador informando ao público que a obra tenciona mostrar aspectos do Brasil, como a Zona da Mata e os engenhos, acomodação e insubordinação, raças e classes sociais, diversidade religiosa e cultural, assim como também ocorre com o prefácio do texto-fonte.

Palco vazio. Aparece o Narrador.

Narrador

Aqui procuramos mostrar,
 minhas senhoras e meus senhores,
 processos vários do nosso Brasil
 das matas e dos engenhos:
 subordinação, acomodação,
 em termos de classe,
 em termos de raça,
 de várias religiões,
 de cultura e de tradições.
 Verão com os olhos da cara
 a estranha formação
 do rural patriarcado,
 também seu declínio,
 e o seu prolongamento
 nos velhos sobrados urbanos,
 semi-urbanos das cidades,
 Houve um procurador,
 o Manuel Guedes Aranha,
 que no século XVII,
 se mostrava arianista,
 dizendo assim, mais ou menos:
 em tal país de hereges
 devem ser muito estimados
 todos os que são brancos,
 já que foram pois criados
 com o leite da Igreja
 e da nossa fé cristã.
 E mais adiante ainda:
 é muito mais que sabido
 diferentes homens são
 próprios pela condição
 para diferentes coisas.
 A nossa missão de brancos
 deve se introduzir
 entre eles – índios, pretos –
 a nossa religião;
 e eles – os pretos, índios –

devem mostrar-se adequados
 somente para nos servir,
 para nos caçar, pescar,
 enfim, trabalhar para nós.
 Assim falou um dos grandes,
 mas outros também falaram
 em sentido contrário:
 acomodação das raças.
 Um exemplo, querem ver?
 O padre Antônio Vieira
 que era neto de preta.
 Nesta peça, estão, aqui,
 tentaremos lhe mostrar
 flagrantes de nossa gente
 das eras coloniais
 até quase atuais.
 Estrangeiros brasileiros,
 brancos com pretas, mulatas,
 incestos, morte, comédias,
 zona canavieira.
 A urbana, com sobrados,
 suburbana com mocambos.
 Viva a miscigenação,
 viva nós, viva vocês,
 que a vida – todos sabem –
 no grande palco do mundo
 é só representação (BORBA FILHO, 2007a, p. 207).

Ao abrir a peça, o narrador anuncia que serão mostrados flagrantes de pessoas, com recorte memorialístico, informando que serão vistos “subordinação, acomodação,/ em termos de raça,/em termos de classe, /de várias religiões, /de cultura e de tradições”. Esses versos marcam o mote da peça como o elo que fará o amálgama de todo o conjunto: subordinação X acomodação. O narrador destaca, também, a miscigenação e frisa que tudo, no *palco do mundo é representação*.

Ao focar os processos pelos quais passou o Brasil, o narrador traz à cena figuras históricas, em diálogo com o texto-fonte, que participaram da construção da história nacional como, por exemplo, o procurador do Estado do Maranhão, em 1654, Manuel Guedes Aranha, que era incisivo nas suas ideias a respeito da submissão ou subordinação dos indígenas e dos negros, aos brancos. Ele acreditava que cada homem tinha uma missão: a dos brancos era subjugar indígenas e negros e introduzi-los na fé cristã, e aos oprimidos cabia unicamente servir ao opressor. Mas, no espetáculo vão sendo inseridas outras vozes, como a do Padre Antônio Vieira que, diante da invasão da colônia, pelos holandeses, perguntou: “não éramos tão pretos em respeito deles como os índios em respeito de nós?”. Questionou ainda “se podia haver mais inconsideração do entendimento nem maior erro de juízo entre homens, que cuidar eu que hei de ser vosso senhor porque nasci mais longe do sol, e que vós haveis de ser meu escravo, porque nascestes mais perto?” (FREYRE, 2006, p. 28).

Na peça, usa-se a linguagem erudita e formal, fundida a regionalismos, arcaísmos e palavras de baixo calão. Escrita em sua grande maioria em versos de sete sílabas (redondilha maior), usadas pelos cantadores do Nordeste, funde uma linguagem poética com a prosa, usada geralmente, nas rubricas, nos *slides* e em alguns *interlúdios*.

Na peça, nota-se a referência ao modo de viver e conviver dos séculos XVIII e XIX³⁵², até porque esses são os séculos abordados no texto-fonte. Em **Sobrados e mucambos**, de Gilberto Freyre, o capítulo I “O sentido em que se modificou a paisagem social do Brasil patriarcal durante o século XVIII e a primeira metade do XIX”, marca a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro. O patriciado rural se consolidara nas casas-grandes de engenho e de fazenda – as mulheres gordas, fazendo doce; os homens muito anchos dos seus títulos e privilégios de sargento-mor e capitão, de seus púcaros, de suas esporas e dos seus punhais de prata, de alguma colcha da Índia guardada na arca, dos muitos filhos legítimos e naturais espalhados pela casa e pela senzala, começou a perder a majestade dos tempos coloniais. Este capítulo traça um painel sobre como homens ligados às novas profissões, como bacharel – magistrado, presidente da província, ministro, chefe de polícia, médico – seria, na luta quase de morte entre a justiça imperial e a do *pater familias* rural, o aliado do Governo contra o próprio pai ou o próprio avô. Os novos profissionais e o Governo, agora aliados, na disputa contra o engenho. A praça contra a roça. O Estado contra a família. Além do que, bacharéis e médicos raramente voltavam às fazendas e engenhos patriarcais depois de formados (FREYRE, 2006, p. 105 - 122).

O capítulo III, “O pai e o filho”, traz as relações entre pai e filho e o antagonismo entre o homem velho e o homem jovem. O domínio do pai sobre o filho menor – e mesmo maior – fora, no Brasil patriarcal, aos seus limites ortodoxos: o direito de matar. O patriarca tornara-se absoluto na administração da justiça da família, repetindo alguns pais, à sombra dos cajueiros de engenho, os gestos mais duros do patriarcalismo clássico: matar e mandar matar, não só os negros, como os meninos e as moças brancas, seus filhos. Neste capítulo, revela-se que três novas instituições diminuíram o poder do proprietário de terras. Eram elas: o colégio, a igreja e o teatro. Pelo colégio, como pelo confessionário e até pelo teatro, o jesuíta procurou subordinar à Igreja os elementos passivos da casa-grande: a mulher, o menino, o escravo. Procurou tirar da casa-grande duas de suas funções mais prestigiosas: a de escola e a de igreja. Procurou enfraquecer a autoridade do *pater familias* em duas de suas raízes mais poderosas: a

³⁵² No entanto, há uma retomada do século XVI, precisamente, o ano de 1594, no “*Interlúdio* final dos mandos e desmandos” e o século XVII, no ano de 1654, em que se menciona o personagem histórico Manuel Guedes Aranha.

do senhor pai e a de senhor marido. Os jovens e até as crianças passaram a estudar com os religiosos e em seu retorno colocavam em questão a conduta e o modo de viver dos adultos. Uma abordagem muito interessante é sobre os dominantes e os dominados, pois, depois que os meninos crescem, eles passam a ser sádicos com o patriarca, fonte da antiga dominação. Esses locais (colégio, igreja e teatro) começam a fomentar um modo de viver moderno e de ruptura com tudo o que era antigo. Assim, aos poucos, a cena social foi mudando e se transformando, do patriarcalismo ao individualismo (FREYRE, 2006, p. 177 - 201).

O quadro “Pai e filho”, de Borba Filho, dialoga com o texto-fonte, sobretudo com os capítulos I e III, acima citados.

(Entra um negrinho vestido de pajem e coloca a um canto da cena um cartaz, com pedestal, nele estando escrito: Pai e Filho. Daqui em diante, o mesmo pajem no princípio de cada cena ou interlúdio, troca os cartazes. Os atores compõem a cena: móveis e pertences que possibilitem a criação da atmosfera que se deseja: a de um sobrado recifense do século XIX. Todas as cenas são mudadas pelos próprios atores no desenrolar da peça. Escuridão. Sucedem-se vários slides.)

Slides

Fachada de um sobrado
Um quarto
Um galo acasalado com uma galinha
Um pássaro, em vôo, perseguindo outro
Uma cidade brasileira do século XIX

Sinhazinha *(Durante os slides e ainda na escuridão. Somente a voz.)*

Primo, o que me fazeis?
Quero crer que não podeis.

Senhorzinho *(as vozes vão ficando cada vez mais excitadas.)*

Aqui, neste camarinha.
Quero seu corpo gozar
Vamos logo minha flor
Vamos, vamos amar.

Sinhazinha *(Idem.)*

E por aí é natural?

Senhorzinho

É mais do que natural
Pra virgindade guardar.

Sinhazinha

Mas como assim, já é demais *(Uma pausa.)*
Ai que dor, ai meu amor,
Ai que ardor, que frescor!

Senhorzinho

Mais um pouco, por favor...

(Ouvem-se gemidos de dor. De repente, um grito, de outra voz, de mulher.)

Senhora

Meninos, que estais fazendo?
Eu nunca vi coisa igual!

(A luz explode. A mulher aparece em cena e fala para o público.)

Naquela posição?
Uma neta de Presidente da Província!

Senhor *(aparecendo.)*
Minha irmã, quanto barulho!
Que é que se passa aqui?

A senhora
Seu filho com minha filha
Como se fossem animais.

Senhor *(Bonacheirão.)*
Que meninos apressados!
Apenas uns poucos meses
Para eles se casarem,
Mas o sangue ferve, mana,
Nada, pois, mais natural.

A senhora *(escandalizada.)*
E chamais de natural,
Aquela coisa que vi?
Pois não foi como o poeta
Falando a respeito disto
Chamou a coisa indecente
Animal de duas costas.
Não foi, digo a vosmicê,
Com a maior vergonha n'alma,
O caso que sucedeu,
Pois ela estava de costas,
Ele de frente nas costas
Que quando vil, infernal.

Senhor *(Sobressalta-se um pouco, ri disfarçadamente, assume uma atitude de severidade.)*
Podeis ficar descansada.
Castigai a sinhazinha
Trancando-a na camarinha,
Enquanto pego o meu filho
Para um castigo exemplar.

Senhora
Vou fazê-lo sem demora. *(Sai.)*

(A cena escurece o suficiente para a projeção de um slide: uma receita de bolo.)

Slides

Argolinhas de Amor

Tomam-se 6 gemas de ovos bem batidas com xícaras de açúcar, uma quarta de manteiga, uma quarta de amêndoas raladas. Depois junta-se polvilho de araruta, e também um pouco de farinha de trigo até ficar consistente. Fazem-se então as argolinhas rolando um pouco de massa em farinha de trigo. Achata-se a massa nas mãos e recortam-se as rodinhas.

Senhor *(continua na penumbra. Outro slide: um jazigo. Um foco de luz ilumina o Narrador).*

Narrador
Antes que eu prossiga, senhores,
Nossa estória, nossa ação,

Os símbolos em vez de atos,
 Quero dizer, claramente,
 Que todas essas pessoas
 Estão mortas há que tempo!
 Porém negar não se pode
 A influência dos mortos
 Sobre nós que estamos vivos
 Ainda dentro dos ares
 Da família tutelar.
 O morto ainda é,
 claro que de um certo modo,
 Pois assim, homem social.
 Vejam só esse jazigo,
 muito mais: um monumento.
 Com ele se torna
 Ostentação de poder,
 De prestígio, de riqueza,
 Para nós, seus descendentes.
 (...)

Cantiga do patriarca

Eu posso ser um mestiço
 Mas tenho sangue fidalgo
 E sou aristocratizado
 Pela instrução recebida,
 Também pelo casamento.
 Minha mulher já morreu,
 Repousa em nosso jazigo,
 Onde breve lá vou eu.
 Por enquanto, estando vivo,
 Defendendo a ordem burguesa,
 No meu mundo patriarcal.
 (...)
 Eu deixei a casa-grande
 Na zona canavieira,
 Mas no meu sobrado urbano,
 Tornando comerciante,
 Conservo meus bons costumes:
 Mesa farta, bons licores,
 As negras lá na cozinha,
 De vez em quando uma delas
 Eu pego para meu prazer;
 Meu filho vai ser doutor,
 Pra bacharel estudar,
 Já goza com sua prima,
 Antes mesmo de casar.
 Tenho prata, tenho ouro,
 Tenho cavalos, landô,
 Tenho escravos, tenho móveis,
 Vivo bem à tripa forra.
 No meu sítio tenho frutas
 Mulheres para emprenhar
 Vou povoando o Brasil:
 Os nascidos do casal
 Terão altas posições
 Enquanto que os do amor
 Trabalharão com afinco
 Pra aumentar meu capital
 (...)

Mestiço

Insisto senhor ricaço,
 Os olhos são para ver:
 O prestígio das cidades,
 A luta que já se trava
 De casa-grande e sobrado,
 Tudo isso favorece
 A nossa classe mestiça
 Que se vai enriquecendo
 Com o prestígio brilhante
 De bacharéis e de médicos,
 Daqui a pouco políticos,
 Muitos deles não se esquecem
 Que são filhos de operários
 E até de mascates
 Com negras ou com mulatas

Senhor

Nada há de derrubar
 Os ricos de casas nobres!
 Mestiço
 Viva a minha educação!

Negro

Viva o pão, a liberdade,
 Viva a minha abolição!

Senhor

Vosmicês estão de um lado,
 Do outro lado eu estou,
 Olhem bem, vejam quem sou:
 Sou um senhor de sobrado! (BORBA FILHO, 2007a, p. 207-216).

(A música acelera ainda mais. O senhor saca de um punhal e investe. O mestiço defende-se como capoeira e o duelo entre os dois se prolonga, enquanto o negro bate desesperadamente no atabaque. Escuridão. Quando a luz volta o senhor está novamente sentado, balançando-se, enquanto se sucedem os slides).

Slides

Negro enforcado
 Mocambo
 Um torturado pela Inquisição
 Uma mulher tomando banho de asseio
 Uma muleta.

Narrador

Está claro que o autor poderia fazer com que o senhor do sobrado falasse para vocês externando tudo o que lhe vai na cabeça, mas estamos na época do processo audiovisual, e embora eu tenha minhas dúvidas sobre a eficácia de tal método, não custa experimentá-lo. O senhor do sobrado pensa, na sua raiva, em todos os negros enforcados, dos quais aquele ali é símbolo. Estamos sempre lidando com símbolos. Isto não quer dizer que ele seja um mau homem, mas quem quer que estivesse no seu lugar e tivesse a sua mentalidade não conseguiria evitar pensamentos maldosos. Garantam-me, o senhor e a senhora, qualquer que seja o seu pensamento político e religioso, que sempre pensaram em coisas cor-de-rosa. Estão vendo? Nada me podem garantir. (...)No sobrado existem várias negras e mulatas dos treze aos sessenta e tantos, sei lá, mas é aquela ali que ele quer. Ainda não a possuiu porque, à maneira de engorda de porcos, ele está a cevando.

(...)

(As vozes vão se tornando baixas, a ponto de não serem mais ouvidas. A luz vai caindo e coincide, justamente antes que se faça a escuridão, com os últimos movimentos do senhor e da mulata preparando-se para a cópula. Na escuridão, música. O final da música coincide com a luz que vai

voltando aos poucos e também com os arranjos finais do casal que acabou de amar. Já agora, com a luz, vê-se que não é o senhor, mas o senhorzinho.)

(...)

Senhor

Com meu filho dizes tu?
E que estavam fazendo?

Capanga

Aquilo que vosmicê,
Com perdão da ousadia,
Fez com a finada iaiá,
Para ele vir ao mundo.

Senhor

Estavam trepando então?

Capanga

Já disse: no marquesão.

Senhor

Caia o céu, caia o inferno
No maldito garanhão!
Crime maior não se viu:
Uma irmã com irmão!

Capanga (*fingindo de inocente.*)

Não sabia disso, não.

Senhor

Direitos eu tenho, posso,
Sobre o corpo, sobre a alma,
Daqueles que me pertencem,
Quer sejam por mim comprados,
Quer seja por mim gerados.
Eu nem por sombra permito
Que invadam o que é meu.
Essa filha de uma negra
Minha filha não é nada
Por ela só tem o sangue,
Mas não tem por ela a lei.
É minha propriedade.
(...)

Senhor

Escuta aqui, Damião,
Nesta hora o senhorzinho
Deve estar fazendo a sesta,
Portas, janelas abertas,
No quarto do outro andar.
Aja com pés de algodão,
Bem de manso, de mansinho,
Cravando-lhe o seu punhal
Na raiz do coração.

Capanga

Mas senhor, é vosso filho.

Senhor

Já foi, mas não é mais não.
Ele vai para as profundezas

E Sempre-viva, a cadela,
Servirá somente a mim.

(...)

Slide

Beijos de cabocla

Ralam-se 2 cocos, espreme-se o leite sem água, fazem-se em ponto de fio, 40 gramas de açúcar, juntam-se, depois de fria a calda, 10 gramas de manteiga e 60 gramas de farinha de trigo, 6 ovos, sendo 3 sem as claras, batidos levemente. Junte-se então o leite de coco, mistura-se bem e ponha-se a assar em forminhas untadas com manteiga. Depois de frio, bota-se no prato, tendo-se o cuidado de não ficar um beijo sobre o outro, devido à extrema delicadeza.

(O capanga sai. O senhor fala com o público.)

Senhor

Mais dois minutos ou três
E acabou-se a traição.
Não exemplo isolado
No sistema que governa
As leis da nossa nação.
Independência dos moços?
Vejam só: que precisão?
Estão todos na revolta
Esses bacharéis de merda
Contra nós os patriarcas,
Querem ser nossos rivais.
É filho contra pai,
E o moço contra o velho
É o doutor emproado
Contra nós, os potentados.

(Um grito de mulher interrompe a falação do Senhor. Um tempo. A tia invade a cena e dirige-se ao público.)

Tia

Senhores, assassinado
Com punhal traiçoeiro,
Aqui em nosso sobrado,
Aquele que em vida foi

Moço ilustre, destacado,
Descendente, como neto,
Do luminar Presidente
Da Província – Pernambuco –
Que depois será Estado.

(O senhor se balançando. A tia senta-se no marquesão. O narrador vai até o proscênio e informa ao público.)

Narrador

Muito bem, muito obrigado.
Palmas aos nossos atores
Que merecem nesta cena,
Ser muito ovacionados
Por mostrarem com talento,
O princípio desta peça,
Tratando dos tempos idos
- reparem: dos tempos idos –
Dos mocambos e dos sobrados.

(*Os atores dão-se as mãos e agradecem ao público. Escurecimento.*) (BORBA FILHO, 2007a, p. 208-224).

Os títulos utilizados na peça são muito sugestivos, críticos e irônicos, desde as nomeações dos quadros até fragmentos internos, como “As iaiás nos seus penicos”, “Toada da solteirona”, “Dança do cruzamento impudico”, “Canção dos enrabados” ou os títulos dos *interlúdios*: “*Interlúdio joco-sério*” ou “*Interlúdio com fantasmas e guerreiros*”. São também hilários os títulos das receitas de doces, descritas dentro do contexto de desavença familiar e morte, como “Argolinhas de amor”, remetendo ao sexo anal e “Beijos da cabocla”, fazendo referência à relação incestuosa entre irmão e irmã, ou pai e filha.

Na elaboração da peça, o dramaturgo se vale dos mais variados recursos cênicos. As rubricas deixam claro que o narrador e a senhora dirigem-se ao público, implodindo a ilusão cênica da quarta parede, sobretudo ao incluir a plateia na discussão sobre o patriarcalismo e a miscigenação brasileiras. São utilizados também cartazes, projeção de *slides*, narrador e coro; mistura de gêneros textuais, receitas culinárias, poesia, peça de teatro e uma miscelânea de gêneros dramáticos, como já dito. Além disso, o dramaturgo mistura elementos do trágico e do cômico, do erótico e do burlesco, finamente trabalhados na montagem da peça³⁵³.

Hermilo Borba Filho, tanto nos grupos de que participava, como nos seus trabalhos solos e teóricos, buscava sempre dialogar com as manifestações populares do Nordeste. A partir de seus estudos sobre a cultura nordestina, Borba Filho colocava em prática a fusão entre o popular e o erudito. Essa referência pode ser vista, tanto nos espetáculos, como em suas palestras e seus escritos sobre o teatro popular e a cultura popular:

Um autor-teórico, sempre disposto a pensar o próprio teatro por meio de suas peças; um autor-ideológico, alinhado às causas dos oprimidos, mas incondicionalmente defensor do indivíduo diante de todo tipo de totalitarismo; um autor-pesquisador, que foi abandonando os ditames da chamada *carpintaria teatral*, tão cara ao drama burguês, em busca de uma dramaturgia tocada pelas possibilidades do épico antiilusionista - não tanto o épico político-pedagógico de Bertold Brecht, uma referência relativamente tardia em sua formação, mas antes o épico poético-arbitrário dos espetáculos populares nordestinos, fontes primordiais de seu projeto teatral (REIS, 2007, p. 13).

Borba Filho, ao estudar as manifestações dramáticas espontâneas do povo do Nordeste, em especial o bumba-meu-boi e o mamulengo, e ao conviver com artistas populares, muitos deles, integrados ao TPN, sempre defendeu que os traços do teatro popular, presentes na arte dos brincantes nordestinos retomam o *jogo medieval* e os *folguedos*

³⁵³ A peça teve duas montagens importantes, em 1977, pelo Grupo Vivencial, dirigido por Guilherme Coelho, que estava então à frente do grupo e, em 1988, por Antônio Edgar Cadengue, professor e diretor teatral.

populares. Em nenhum momento refere à estética brechtiana. Em **Espetáculos populares do Nordeste**, ele deixa claro que *os espetáculos populares* “antecipam em muitos séculos o teatro antiilusionista de Brecht, por exemplo (os espetáculos populares) com origens nas mais autênticas formas dramáticas: a do teatro grego, a da *commedia dell’arte*, a do teatro popular latino, a dos elisabetanos” (BORBA FILHO, 2007b, p. 11) (grifo meu).

Contudo, uma possível aproximação ou não, de Borba Filho, com Brecht, nunca foi ponto pacífico entre os críticos. Luís Augusto Reis (2008, p. 96), em estudo sobre a obra de Hermilo Borba Filho, pontua que, “conforme está indicado no **Diálogo do encenador**, não se deve esquecer que, da mesma forma que Hermilo alega estar interessado, há muitos anos, por Bertolt Brecht³⁵⁴, ele também afirma vir estudando *demoradamente* as ideias de Antonin Artaud (BORBA FILHO 2005 [1964], 146)”. Mais adiante, o mesmo estudioso reforça que “Hermilo jamais discutiu de maneira clara e ampla a sua ligação aos preceitos de Brecht, menos ainda revelou sobre seu posicionamento em relação às investigações de Artaud” (REIS, 2008, p. 97).

Antônio Edson Cadengue (1998, p. 18) cita que, “muito além do contato com as tradições fundadoras do teatro e da cultura ocidental e nacional, Borba Filho demonstrava sintonia com o novo, ou seja, revelava interesse pelo século XX e pelas discussões da cena teatral contemporânea”. Uma eventual ligação ou admiração que pudesse ter por Brecht nunca foi *explicitada*. O pesquisador comenta que, ao que tudo indica, Borba Filho nunca esteve completamente de acordo com a práxis brechtiana, contudo, até de forma paradoxal, ele não a rejeita, como o fez Ariano Suassuna (CADENGUE, 1998, p. 103). Suassuna, ao se afastar do TPN, fundamenta sua saída em virtude da *proximidade do grupo* (TPN) com o pensador alemão. Nas palavras de Suassuna, “(...) apesar de que continuavam a falar como a gente sempre tinha falado, na importância do teatro popular, tinha também, ao lado disso, uma aproximação com Brecht que a mim parecia prejudicial ao teatro brasileiro, como eu sonhava” (SUASSUNA, 1994, p. 36).

Como este não é o enfoque da pesquisa, o assunto não será aqui aprofundado. Cumpre frisar que, ao longo de sua carreira literária, teatral e ensaística, Borba Filho se manteve em sintonia com um projeto estético, de longa duração, com a cultura popular e suas várias fontes. Portanto, esse será o diálogo que se estabelecerá com a peça em estudo.

³⁵⁴ A primeira obra de Brecht a ser encenada no Brasil foi em São Paulo, no ano de 1945, intitulada **Terror e miséria no terceiro Reich**, com direção de Walter Casamayer e Henrique Bertelli. Quase dez anos mais tarde, em 1954, em São Paulo, os alunos da Escola de Arte Dramática (EAD), encenaram a **Exceção e a regra**.

Em **Sobrados e mocambos**, Borba Filho dialoga com a cultura contemporânea e os meios de comunicação de massa. Percebe-se isso pelo uso dos diversos gêneros do discurso como partes da peça, como cartazes, projeções de *slides* (com imagens, personagens, fatos), receitas de bolo, propagandas variadas, como *colletes* Cintura Regente, etc.

Na peça, o cartaz é colocado em um pedestal, em um canto da cena. É o mesmo pajem que realiza a troca de cartazes, não importando se se trata de uma cena, quadro ou *interlúdio*. O dramaturgo utiliza também as projeções de *slides* que resumem o quadro ou o *interlúdio*, apresentando imagens, personagens, fatos, etc. Os *slides* trazem imagens que estarão presentes na cena, de maneira direta ou indireta, implícita ou explícita. Por exemplo, no início da peça, um *slide* mostra um galo acasalado com uma galinha e, no quadro seguinte, o senhorzinho é surpreendido em uma relação amorosa com a prima.

O narrador reiteradamente repete que a peça faz referência há um tempo passado, ou seja, um tempo da memória, mas que esse é um tempo simbólico, podendo remeter a sua herança ao momento presente ou a uma situação político-social ainda vigente no Brasil. O narrador declara que, “antes que prossiga, senhores, nossa estória, nossa ação, os símbolos em vez de atos, quero dizer, claramente, que todas as pessoas estão mortas há que tempo! Porém negar não se pode a influência dos mortos sobre nós que estamos vivos ainda dentro dos ares da família tutelar” (BORBA FILHO, 2007a, p. 211). Assim, mesmo se referindo ao passado, essa cena retrata os padrões de moralidade que vigoraram no núcleo familiar tradicional, repleto de casos de sedução, incesto, traição, etc.

Esse quadro recria a atmosfera de um sobrado recifense do século XIX. A linguagem segue um *script* pré-concebido pelo dramaturgo de escurecer a cena para passar os *slides* que retomam a ideia de um sobrado na cidade, um quarto, aves que copulam para dar a ideia de que os ocupantes do casarão farão o mesmo. As personagens são a sinhazinha e o senhorzinho que estão com o casamento marcado e são pegos pela mãe da menina que também é tia do rapaz, em ato sexual. É pela mãe da menina que se sabe que ela é neta do Presidente da Província. O pai mal disfarça o orgulho do filho diante da situação. Mesmo assim, para manter a compostura e uma atitude séria, solicita que a mãe da menina a repreenda, enquanto ele dará um castigo exemplar ao filho. A hipocrisia social em *resguardar* a virgindade para o casamento é desnudada na fala do senhorzinho que, mesmo jovem, já indica comportamento de uma moral compatível com a época. Fica claro também que o senhor, antes do engenho e agora rico comerciante de sobrado da cidade, comporta-se como um coronel dentro do lar. As negras serviçais são para o trabalho e para seu deleite sexual. Isso fica nítido quando o senhor mantém como amantes as filhas geradas com as escravas pelo *amor*, mas fora do casamento.

Essa relação incestuosa é justificada pelo patriarca como sendo sua *propriedade* e sendo assim, poderia dispor dessas vidas. Ao saber que uma de suas filhas/amante, a *Sempre-Viva*, foi flagrada em relações íntimas com o seu meio irmão, o Senhor faz um longo discurso moralista contra o incesto entre irmão e irmã, decidindo matar o jovem para não mais ter que dividir a amante. Esse jovem é o mesmo que fora surpreendido em relações libidinosas com a prima, no início do quadro.

Na peça, dois princípios são fundamentais para o desenvolvimento do enredo: o narrador e o coro. O narrador expõe fatos, explica e aborda acontecimentos, situa o leitor ou o espectador no tempo e no espaço. O narrador atua também como personagem, revelando que ele próprio utiliza mais de uma máscara na peça. Já o coro é uma voz coletiva que, em última instância “representa o povo”. O coro dialoga tanto com os atores como com os espectadores, ajudando a contar a história e antecipando revelações pertinentes à trama. Especificamente, esse quadro termina com o narrador agradecendo ao público e solicitando uma salva de palmas aos atores que encerraram a primeira parte da peça, ou seja, ele quebra a ilusão cênica, revelando que o próprio espetáculo se desnuda enquanto representação.

Em seguida, quebrando o ritmo da peça, tem-se o “*Interlúdio* joco-sério” que no conjunto da obra tem o objetivo de “ilustração”, “dar um colorido” com suas “cenas curtas mais vivazes”. São três as cenas: a dos estrangeiros espertos; a revolta do mestiço nativista; e as boceteiras nos sobrados.

Narrador

Para ilustrar nossa estória,
 Dar-lhe mesmo colorido,
 Em moldura colocá-lo
 Teremos, daqui a pouco,
 Cenas curtas mais vivazes.
 Uma: estrangeiros espertos.
 Outra: a revolta dura
 Do mestiço nativista;
 E ainda, em sua graça,
 Boceteiras nos sobrados
 Terminando o festival.
 Fiquem certos, vocês todos,
 De que a minha intenção
 É dar nesse espaço curto
 A maior ilustração
 Ao meu ilustre auditório.
 E vocês, inteligentes,
 Bem cedo perceberão,
 Onde vamos chegar
 Abram os ouvidos,
 Os olhos,
 Que a função vai começar.

(O narrador afasta-se. Música. Slides rápidos.)

Slides

Um inglês
 Galos brigando
 Uma negra em atitude de revolta
 Galos brigando
 Sinhazinhas e iaiás
 Galos brigando
(Um inglês, propositadamente do tipo John Bull, entra dançando, seguido de negros que carregam sacos de açúcar.)

Inglês *(Cantando com sotaque.)*

Para a frente, para a frente,
 Marchem em direção ao mar.

Negros *(Coro.)*

Yes, sir;
 Yes, sir.

Inglês

Açúcar, ao Reino Unido!
 Tostões se mudando em libras!

Negros *(Coro.)*

Yes, sir;
 Yes, sir.

Inglês

Nós aqui em tudo mandamos
 Com a nossa moeda forte,
 A nossa armada invencível,
 Nosso poder sem igual.

Negros *(Coro.)*

Yes, sir;
 Yes, sir.

Inglês

Queremos o papo da terra,
 Da terra queremos sal.

Negros *(Coro.)*

Yes, sir;
 Yes, sir.

Inglês

Ouro, prata, diamantes,
 Café, açúcar, algodão,
 A doce Inglaterra compra,
 Brasil recebe um tostão.

Negros *(Coro.)*

Yes, sir;
 Yes, sir.

Inglês

Neste país sub-sub
 Fazemos o grande jogo
 Das trocas comerciais:
 Controle da exportação

De tudo que interessa,
 Bem maior importação
 De produtos sem igual.
 Nossa ajuda está ao par:
 Acreditem na promessa.

Negros (*Coro.*)

Yes, sir;
 Yes, sir.

Inglês (*Mais inflamado.*)

O país estando assim
 É o mesmo que nos convém:
 Politiquices, arruaças,
 Sobrados contra mocambo,
 As classes se combatendo,
 “os cavalinhos correndo
 E nós, cavalões, comendo”.

Negros (*Coro.*)

Yes, sir;
 Yes, sir (BORBA FILHO, 2007a, p. 225-227).

O *interlúdio* se mostra mais dinâmico que o quadro, seus diálogos são mais rápidos. A primeira cena, do estrangeiro - do tipo John Bull³⁵⁵ - espertalhão que compra mercadorias de brasileiros a preços baixos, devido a sua moeda forte, utiliza o trabalho escravo dos negros que aqui viviam.

Usa-se um canto motivacional (canto de trabalho) como comando para o serviço executado pelos negros. O inglês, à frente, dança e canta com muito sotaque “para a frente,/marchem em direção ao mar/”, enquanto os negros carregam sacos de açúcar em direção ao navio. Esses negros formam um coro e respondem sempre de forma passiva e cordata, com um “yes sir; yes, sir”. Essa cena confere um tom irônico e debochado ao domínio e subjugo do estrangeiro sobre os moradores locais, escravos ou não.

Neste sentido, o *interlúdio* deixa clara a relação, não de comércio mas, sim, de exploração e de apropriação das riquezas locais. É o domínio comercial e cultural (imperialismo cultural e econômico). Claramente, o estrangeiro considera-se superior ao brasileiro, com sua moeda forte, seu poderio bélico e seu *poder* enquanto estrangeiro. Esse estrangeiro é o estereótipo do *novo colonizador*, que chega ao Brasil para tirar proveito e demonstrar poder econômico, social e depreciar o local, chamando de *país sub-sub* e a seu povo, denominando-os de *mansos*. O inglês refere-se à desestabilização da nação, com sarcasmo, como algo muito positivo para os novos colonizadores e exploradores. O inglês fala ao público: “vejam só que mansidão” (BORBA FILHO, 2007a, p. 227).

³⁵⁵ Personificação do inglês típico. Desenho feito para tipificar a Grã-Bretanha, popularizado por Thomas Nast (cartunista americano). Disponível em: <<http://www.historic-uk.com/CultureUK/john-bull/>>.

Na sequência, há um conflito de interesses entre o senhor brasileiro e o inglês. O senhor brasileiro diz que “o comércio brasileiro/vai marchando pro abismo/e temos de combater/vocês que vêm do além-mar/com este imperialismo./Há muito estou revoltado/contra essas intrusões/nas nossas atividades/que elas são consideradas de benefício à nação” (BORBA FILHO, 2007a, p. 228).

A próxima cena curta é da negra mestiça chamada Luiza, que participa de um “levante da raça”. Essa negra é acusada de conspiração e de incitar a revolta entre os seus. Por isso, recebe como castigo voltar a sua terra natal, a África, mas sem levar o filho nascido no Brasil, fruto de romance com um jovem branco.

(Dançam e saem. Imediatamente, outra música, Luiza a mesma negra do slide é arrastada por dois soldados.)

Soldados *(Cantando.)*

Anda, negra dos diabos,
Que o navio vai sair!

Luíza

O meu filho! Quero ele!

Soldados

Um filho de negra é bicho,
Vai-se criar por aí.

Luíza

Não quero voltar pra África,
O meu lugar é aqui.

Soldados

Então por que foi fazer
Levantes na sua raça?

Luíza

Não basta o que já passei?
As torturas que sofri?

Soldados

Que mentira, vejam só!
Nunca vimos torturar.

(Luíza começa a cantar e os soldados ficam estáticos.)

Luíza

Foi depois da Sabinada
Que da Bahia fugi
Num saveiro todo branco
Pra escapar das torturas
Do Governo Imperial.
Eu amava aquele moço
Da boa sociedade,
Minhas noites foram festas,
Nossos corpos eram arcos
E sua flecha rosada
Me transpassava a gozar.

(...)

Foi então que ele nasceu:
Meu mulato, meu mestiço
Olhos claros da manhã
Na pele de encantamento

(...)

Luíza

Não me mate,
Soldado, não,
Soldado, não,
Soldado, não (BORBA FILHO, 2007a, p. 229-232).

Parte dessa cena é cantada: “Os soldados (*Cantando.*)/Anda, negra dos diabos,/ Que o navio vai sair!” e o ritmo dela é pulsante, com diálogos curtos. Ao mesmo tempo em que Luíza é arrastada, ela se justifica e implora aos soldados para não ser mandada de volta para a África sem o filho pequeno.

Essa cena tem uma marca temporal do século XIX, pois se refere à Sabinada (1837-1838), uma revolta feita por militares na Bahia, tendo por integrantes a classe média, sobretudo profissionais liberais e comerciantes. Tinha esse nome porque seu líder era o médico Francisco “Sabino” Álvares da Rocha Vieira. Eles eram contrários ao envio de tropas para atuar no conflito armado do sul do Brasil, chamado Guerra dos Farrapos. Nessa parte, é Luíza quem canta, enquanto os soldados ficam imóveis: “Foi depois da Sabinada/ Que da Bahia fugi/Num saveiro todo branco/Pra escapar das torturas/Do Governo Imperial./Eu amava aquele moço/Da boa sociedade, /Minhas noites foram festas, /Nossos corpos eram arcos/E sua flecha rosada/Me transpassava a gozar”.

Esse trecho marca a miscigenação entre brancos e negros, não por violência sexual, e sim, por um caso de paixão, resultando um filho natural do romance proibido entre a moça já mestiça e um moço branco, embora o fruto do amor fosse deixado à própria sorte, como diz o soldado: “um filho de negra é bicho/vai-se criar por aí”.

(Seu canto vai se perdendo ao longe. Continua o motivo musical. Novamente, a sala do sobrado. Daqui em diante, à proporção que os quadros se sucedem, a sala vai ficando cada vez mais despojada e as pessoas mais velhas. A sala é invadida por Iaiás e Sinhazinhas alvoraçadas. O diálogo é rápido, entremeado de risadinhas, dengues, carreirinhas, toda numa movimentação constante. Deve ser criada uma sensação de sensualidade.)

Primeira Iaiá

Que havemos de fazer,
Nós, mulheres, de sobrados?

Segundo Iaiá

Às vezes somos mais nós,
Às vezes mais isoladas,
Que as iaiás dos engenhos

Terceira Iaiá

Quase que só nos permitem
A invenção de comidas.

Primeira Sinhazinha

E já inventamos muitas:
Doces, conservas com os frutos
E as raízes da terra.

Segunda Sinhazinha

Como eu gozo pela boca!
Ah, filho de mandioca...
(...)

Segunda Iaiá

Ai, meu Deus, que bom pirão!

Primeira Iaiá

Que me importa de engordar?
Quando emagreço, Albuquerque
O que faz é ficar triste.

Terceira Iaiá

O mesmo se dá, querida,
Com Carvalho, meu marido.

(Canto ao longe. As mulheres ficam totalmente assanhadas.)

Primeira Iaiá

Queridas, a boceteira,
Graças a Deus lá vem ela!

Boceteira

(Vem cantando, ainda de longe.)

Trago os ruídos da rua,
As novidades da praça,
Trago para as sinhazinhas
Recados de namorados.
Num sobrado conto tudo
Que ouvi noutra sobrado,
Minha vida é mexerico,
Faço tudo circular,
A intriga e o boato
Dentro do modo de amar.
No meu baú tenho tudo: fitas, rendas, pentes-finos,
Recados, informações,
Saudades, gesto de amor,
Pomadas, “cheiros”, cantigas
Estrelas da madrugada,
Cavalos, cabriolés,
Beijos furtados, suspiros,
E encontros nos quintais.
Oi, minha iaiá cativa,
Oi, meu curió,
Ai, quem dela tem pena?
Ai, ai, ai,
Quem dela tem dó? (BORBA FILHO, 2007a, p. 233-234).

O dramaturgo marca a passagem do tempo com o envelhecimento gradativo das personagens e com um contexto, marcadamente, cada vez mais despojado. Esse fato denota que o tempo da casa grande vai dando lugar ao tempo do sobrado. Gradativamente, os grandes fazendeiros passam a ser comerciantes ou homens de negócios, o que faz se modificar e deslocar o poder aquisitivo da área rural para a urbana.

A sequência de cenas do *interlúdio* mostra três classes sociais bem distintas e com comportamentos sociais díspares. O primeiro é o inglês rico e aproveitador, que possui relações comerciais injustas com o Brasil, ou seja, de exploração. O poder é exercido via moeda, com coerção comercial e social. Depois, uma negra mestiça, que se alia a revoltosos e com comportamento insubmisso resiste a ser mandada para a África e, por último, um grupo de iaiás que esperam a chegada da boceteira³⁵⁶ para tirá-las temporariamente do tédio e da prisão que significava o sobrado. A única forma de subversão que elas encontram são as trocas sensuais, ainda que às escondidas.

Essa cena também é entrecortada por canto. Neste caso, a linguagem musical é usada mais como uma forma de propaganda, pois através do som costumeiro as sinhás ou iaiás identificavam que estava chegando a boceteira, mesmo que ainda estivesse longe. Ou seja, esse canto identificava e marcava a passagem da vendedora em frente aos sobrados. Esse canto prenunciava a chegada de quinquilharias e de novidades trazidas da rua: “num sobrado conto tudo o que ouvi noutra sobrado, minha vida é mexerico, faço tudo circular, a intriga e o boato, dentro do modo de amar” (BORBA FILHO, 2007a, p. 234).

Neste *interlúdio*, Borba Filho dialoga com o texto de Freyre, especialmente o capítulo II “O engenho e a praça; A casa e a rua”. Freyre destaca que o patriarcalismo produz mulheres infantilizadas, cheias de dengos e frágeis, destinadas ao casamento, à reprodução e ao prazer do homem. Mulheres que não se casavam viravam um fardo para a família e tinham prestígio menor do que as mucamas. Descreve a mulher submissa ao pai e depois ao marido, em sua vida reclusa no lar, nas sacadas, janelas e idas esporádicas à Igreja. O único contato com as novidades eram as visitas dos mascates que traziam os tecidos, enfeites e perfumes, utensílios e bugigangas para o lar, e o mais esperado: as novidades da rua e dos arredores. De forma idêntica, as quitandeiras visitavam muitas casas, levavam as histórias de acontecimentos, bons (casamentos, nascimentos, visitas familiares e ilustres) e ruins (doenças e mortes), e, recados, da casa anterior, para a próxima moradia, e assim sucessivamente. Nestes tempos, já se ouvia

³⁵⁶ É uma espécie de vendedora ambulante de miudezas femininas, agulhas, linhas, alfinetes e rendas para confeccionar roupas íntimas. Recebe esse nome porque usavam a *boceta* para guardar ou transportar mercadorias – uma espécie de caixinha.

nos sobrados as moças e as senhoras tocando ao piano as canções da moda, tanto francesas como italianas. Freyre destaca que, apesar da dominação masculina, havia algumas mulheres que fugiam a esse padrão de fragilidades e denguiques, havia mulheres fortes (um matriarcado privado, restrito àquele lar). Em geral, eram mulheres de maridos ausentes pelo trabalho, doentes ou mortos. Assim, essas mulheres se masculinizavam:

Primeira Iaiá

Conte a mim as novidades.

Segunda Iaiá

O caso de Dona Bela.
Que fim levou o galante?

Boceteira

Dizem que logo depois,
E gozá-la com fartura
Pro oco do mundo foi.

Primeira Sinhazinha

Pagou bem o que devia.
Lambisgóia, desfrutável!

Terceira Iaiá

E a viúva Rezende
Persiste no seu jejum?

Boceteira

Iaiá já ouvi dizer
- não vi meus olhos, não –
Que quando a rua se acalma
Ali pelas nove horas,
Um galante encapuzado
Saindo da escuridão
Penetra no seu sobrado.

Segunda Sinhazinha

Está, pois, bem regalada
A nossa viúva alegre.

Terceira Sinhazinha

No que faz bem, cara prima.
Tudo está na precisão.
O melhor remédio é homem
Pra matar a solidão.

Primeira Iaiá

Menina, mais compostura,
Mais respeito nessa língua.

Terceira Sinhazinha

A senhora fala assim
Por ter a barriga cheia.

Boceteira (*Puxando a segunda sinhazinha para um lado.*)
Recado pra vosmicê.

Segunda Sinhazinha

De quem? De quem o recado?

Primeira Sinhazinha

Olhem o cochicho ali.

(...)

Boceteira

Esta renda veio do Reino. Atravessou o mar, alva como a espuma, bem reparando tem uma cor de luar, adornará, muito bem roupas íntimas e ao tocar na pele haverá de produzir uma sensação que bem pode ser comparada à de pena de galinha passando muito ao de leve em quadris, seios, ventre no recôncavo das coxas.

(As mulheres voltam a suspirar.)

Boceteira

Uma linha horizonte sobre os seios, um candeeiro de porcelana em volta das mangas, pregas, mais pregas, até a barra da saia. Levante a saia, iaiá; levante a saia, sinhá!

(As mulheres, voluptuosas, começam a despir-se, dançando. A boceteira distribui adornos. Do grupo, que continua numa dança lenta, com rendas e mais rendas, fitas e mais fitas, destacam-se a Primeira e Segunda Sinhazinhas. Quase despidas a Primeira senta-se, a Segunda começa a dar-lhe cafunés. Somente elas estão iluminadas. Elas e a boceteira que mais parece um ente sobrenatural. Os dedos da Segunda passam, da cabeça da Primeira, para os seus braços, o colo, os seios, esmagando-os. Curva-se e beija-a na boca, uma das mãos sai do seio e se dirige para o centro do corpo da companheira. O grupo, na penumbra, se assemelha a bacantes, acasaladas, quase estáticas. Com o final da música tudo entra na escuridão e termina o interlúdio.) (BORBA FILHO, 2007a, p. 237).

Observa-se que Borba Filho retoma o texto-fonte em diversos aspectos, pois fica claro, na visita das boceteiras aos sobrados, o quanto a mulher era tida como cativa dentro do seu lar. A mulher, geralmente, era vítima da violência e da dominação masculina, tanto as negras como as iaiás, ambas cativas, embora em cativeiros distintos, uma na senzala ou na cozinha, e a outra na casa-grande ou no sobrado. Os únicos contatos que tinham com a rua eram as notícias trazidas pelas negras de ganho e pelas boceteiras. Embora haja uma grande diferença entre gêneros, não se pode deixar de frisar que, mesmo dentro desse universo, ainda assim elas conseguiam receber recados de amor, ficavam sabendo das fofocas, da vida cotidiana para além dos muros do sobrado e se dedicavam a algumas trocas sensuais entre elas. É o que descreve a rubrica final. Essa sensualidade desencadeada a partir de rendas e fitas parece incendiar as iaiás. Essas sensações e afagos trocados entre elas servia para amenizar a frieza e o distanciamento do senhor, que preferia a companhia das negras. Então, elas, quase como bacantes, se acasalam entre si.

Borba Filho retoma o capítulo IV, “A mulher e o homem”, de Freyre, nomeando seu quadro com título homônimo. Neste capítulo, Freyre, aborda a questão de gênero e de sua formação. Ele defende que eles se diferenciam mais social do que biologicamente. Frisa que, ao homem, cabia desbravar o mundo, ser criativo e talentoso e à mulher era reservado um destino oposto, não poderia deixar o lar ou afastar-se da vida doméstica. Assim, era uma

equação simples, havia a oposição declarada; a vida pública, destinada ao homem e a vida privada, à mulher. Cabia à mulher casar, conceber, parir, criar o filho. Seus contatos giravam em torno dos familiares, escravos e mucamas, ainda o confessor. Como diz Freyre, este “belo sexo” e “sexo frágil”, fez da mulher de senhor de engenho e de fazenda e mesmo da iaiá de sobrado, no Brasil, um ser artificial, mórbido. Uma doente, deformada no corpo para ser a serva do homem e a boneca de carne do marido. No entanto, Freyre cita vários exemplos de figuras magníficas de mulheres criadoras, como as primeiras senhoras do engenho, vindas de Portugal. Ele cita uma capitania poderosa – a Nova Lusitânia – chegou a ser governada por ilustre matrona: Da. Brites, esposa de Duarte Coelho. Relata, ainda, mais alguns outros exemplos de mulheres marcantes, com muita energia para administrar a fazenda, como Da. Joaquina do Pompeu; para dirigir a política, em toda a região, como Da. Francisca do Rio Formoso; com energia guerreira para ir ao campo de batalha, como as matronas pernambucanas durante a guerra contra os holandeses. O sociólogo enfoca a moda de roupas masculinas e femininas, que seguiam o figurino inglês e francês, sempre com muitos detalhes e sobreposição de peças. Para as mulheres, o modismo no uso de cabelo longo e penteados exagerados. Para os homens, as muitas condecorações e insígnias de mando, o uso de esporas, espadas, bengalas revestidas de ouro e chapéu. No Recife, aos poucos, foram saindo dos sobrados mulheres mais instruídas: um pouco de literatura, de piano, de canto, de francês, uns salpicos de ciência – para substituir à mãe ignorante e quase sem outra repercussão sobre os filhos que a sentimental, da época de patriarcalismo ortodoxo. Freyre cita Nísia Floresta³⁵⁷ como uma exceção escandalosa, entre sinhazinhas e homens truculentos. Mas com a chegada do Romantismo no Brasil, as mulheres se deixaram raptar por *donjuans* plebeus ou por homens de cor, perturbaram, desde o começo do século XIX, o critério patriarcal e endogâmico do casamento. Esses homens, com os quais os pais não permitiam os enlaces, eram a predileção sexual ou sentimental das mocinhas. Esses raptos marcam o declínio da sociedade patriarcal. Ao mesmo tempo, houve ascensão do mulato e do bacharel, através das alianças com as famílias ricas e a mulher passou a galgar outro patamar. Possivelmente essa vida mais urbana foi alcançada graças a alguns aspectos da modernidade, como a instalação de iluminação a gás e de esgoto, o que proporcionou um andar pelas ruas com maior segurança e higiene.

³⁵⁷ Mais detalhes consultar: <<http://www.memoriaviva.com.br/nisiafloresta/>>.

Na peça de Borba Filho, o quadro “A mulher e o homem” começa com *slides* em que aparecem “um rapaz, uma moça, um casal, uma matrona, retrato de família”. Apresentam o papel social da mulher e do homem, como aponta o próprio título do quadro.

Narrador

O homem faz da mulher
Com seu patriarcalismo,
Criatura diferente
O mais possível dele:
Se intitula de mais forte,
Nobreza quem tem é ele.
Há um tipo de beleza
Que se requer da mulher,
Com toques de morbidez:
Menina tipo franzino,
Menina quase doente;
Ou então senhora gorda,
Mole, fofa, maternal,
Por cima ainda caseira,
Coxas grossas, bunda larga.
Ao homem todos os gozos
Se recatando a mulher
Para a cama do marido,
Aberta pra dar o seu,
Abafando até o gemido.
Sua função é parir
E depois criar menino (BORBA FILHO, 2007a, p. 239-240)

Mas, em Borba Filho, essa não é a única condição da mulher, pois o dramaturgo apresenta, neste quadro, uma galeria de diferentes mulheres, “a mulher macho”, “a sinhá frustrada”, “a solteirona que nunca se casou”, “a mulher infiel”. Na relação de poder, o seu algoz é o marido mas, dos escravos da casa, especialmente os molecotes e as mucamas, era a mulher, a algoz. Esse é um círculo vicioso, pois todas as maldades e crueldades que fazem com ela (a mulher), ela as repete com a criadagem. As negras sofriam por serem escravas e, muitas vezes, simplesmente, porque as sinhás viam nelas prováveis concorrentes, tanto pela beleza, como pela juventude. Assim, inflamavam-se de ciúmes e cometiam toda espécie de torturas físicas, como queimar ou cortar os seios, arrancar os dentes, etc.

A partir disso, percebe-se que nem todas as sinhás eram submissas, pois dentro do fragmento “Hino da mulher-macho” descreve-se uma mulher que tinha poder sobre a criadagem, sobre o feitor e até mesmo sobre o senhor.

A mulher (*Figura enorme, de coturnos.*)

O meu reino está neste mundo
É feito segundo quero.
Ordeno, mando, desfaço,
Dou cartas, jogo de mão,
Meu marido no armazém,

Eu aqui neste sobrado,
 Na sua administração:
 Quero ver quem parte a lenha,
 Quem faz fogo na cozinha,
 Quem mata galinha gorda,
 As mucamas que costumam,
 Que remendam, que alinhavam,
 No fabrico do sabão,
 Da vela, vinho, licor.
 O meu olho tudo vê,
 Meu chicote é quem comanda,
 Com as minhas baforadas
 Vou do menino ao senhor,
 Da menina ao servidor,
 Vou do escravo ao feitor (BORBA FILHO, 2007a, p. 240-241)

Fica claro que é a mulher quem administra os negócios, ocupando uma posição que, via de regra, era masculina. Por isso, ela recebe a alcunha de *mulher-macho* pois, ao assumir esse papel, ela masculiniza-se, como frisa o texto. Ela adota um comportamento exclusivo de homens, como “fumar charuto, usar botas, usar o chicote, administrar os negócios”.

O quadro muda de cena com um novo *slide*, com a seguinte inscrição: “Fugiu desde o dia 13 de agosto do corrente ano a escrava Luíza com os *signaes* seguintes: alta e bem feita de corpo, tem dentes limados e perfeitos; quando fala com medo é bastante gaga”.

Essa Luíza é a mesma do *interlúdio* anterior. Luíza é trazida de volta, deixada nua e é severamente espancada pela senhora. Numa dança grotesca, juntam-se a ela homens nus, com cruzeiros, Cristos, São Jorges, signos de Salomão:

A mulher (*Surrando a negra.*)
 Surro tudo o que puder:
 Surro Cristo, surro virgem,
 Essas figuras lascivas
 Nesse corpo de pecado (BORBA FILHO, 2007a, p. 241).

Depois do espancamento, a senhora coloca a mantilha preta e recatada e segue para a igreja, dirigindo-se ao confessionário. Depois disso, seguem-se os conselhos dados pelo padre à mulher, em confessionário.

Padre Lopes Gama
 Senhoras afrancesadas
 Lendo romance de amor,
 O castigo vem dos céus
 Para tamanho pecado.
 Sede servis, não mundanas,
 O teatro é negro horror,
 Os bailes são armadilhas,
 Debruçar-se na janela
 É chamar lá da esquina
 O demônio tentador.

Quantas horas gastam elas
 No maldito toucador,
 Outras tantas no piano.
 Para que saber francês,
 Para que saber dançar?
 Foi-se a fé religiosa,
 Vem o baile mascarado,
 Perdição anda no ar (BORBA FILHO, 2007a, p. 241-242).

Neste quadro, fica nítido mais uma força repressora sobre a mulher: a Igreja. O padre Lopes Gama³⁵⁸ elenca todos os vícios mundanos como resultado da leitura de romances franceses³⁵⁹, estudo do francês, aulas de piano, espetáculos teatrais e bailes mascarados, que seriam danosos à vida da mulher e à sua virtude. Logo, isso a afastaria da fé religiosa. Freyre conta que, no início do século XIX, apareceu uma mulher menos servil e de perfil mais mundano. Acordava tarde por ter ido ao teatro e ao baile, lia romances, ficava à janela ou na varanda, passando horas no toucador para se arrumar. Essa mulher tinha menor devoção religiosa e mais vontade de experimentar o mundo. Essas mulheres passaram a frequentar locais considerados vitrines sociais, como o passeio público e os bailes. Nessa época, passou-se a amenizar o carnaval, proibindo o entrudo³⁶⁰, mas propondo um baile de máscaras à maneira francesa ou italiana. Então, houve uma cisão, com o baile de máscaras realizado em grandes salões ou teatros, com gente rica, fina, elegante e o outro, o entrudo, para todas as classes sociais, em que pessoas usavam o anonimato da máscara para se divertir e assumir outras identidades, em plena rua.

Balada da servidão

Mulher

Senhor Deus do meu senhor,
 Dizei-me se são pecados
 Querer o que o corpo quer,
 Pensar em vida mais livre,
 Poder brincar e dançar,
 E não ficar enfurnada
 Na escura camarinha,
 De Trancoso ouvir estórias,

³⁵⁸ Freyre (2006, p. 226) cita o Padre Lopes Gama ao longo da sua obra e justifica sua escolha por ele “ter sido excelente crítico, por meio da caricatura literária, dos costumes dos grandes sobrados – bradava, como se elas (as senhoras) fossem pecadoras terríveis”. A obra à qual Freyre faz referência é **O carapuceiro**, de Padre Lopes Gama, Recife, 1842.

³⁵⁹ No século XIX, os romances eram publicados em forma de folhetins, tanto os brasileiros como os estrangeiros, como se tem notícia da circulação de **Dama das Camélias**, de Alexandre Dumas, pelo [O Jornal das Senhoras](#), de 1850.

³⁶⁰ A origem do entrudo é portuguesa. É uma festa popular que se realizava três dias antes da Quaresma, em que os brincantes lançavam uns nos outros farinha, água, às vezes, limões de cheiro, luvas cheias de areia, etc. A partir de 1854, entrou em declínio no Brasil, por repressão policial, dando origem ao Carnaval moderno.

Mais irmã velha que mãe
 Dos meninos que o senhor
 Gerou com seu gozo só
 No meu ventre obediente.

Padre Lopes Gama (*Terrível.*)

A primeira penitência:
 Não dormir pra não sonhar!
 (...)

Padre Lopes Gama

A segunda penitência:
 Não comer pra se finar!

Mulher

Deformada no meu corpo
 Eu sou a serva do homem,
 Uma boneca de carne,
 Não quero morrer de parto.

Padre Lopes Gama

A terceira penitência:
 O seu corpo flagela.

Mulher

Eu quero ser exaltada,
 Não quero me flagelar
 No meu corpo sem igual:
 Os meus mimosos pesinhos,
 As minhas mãos delicadas,
 A minha cintura estreita,
 Os meus seios tão redondos,
 O meu vale tão profundo.
 Posso ser amolegada,
 Mas saiba, meu confessor,
 Também quero amolegar.

Padre Lopes Gama

Quem me vê aqui, dançando,
 Não pense que fiquei louco.
 Não sou padre, não sou nada,
 Virei secular há pouco.

Narrador (*Enquanto falam os atores mimam.*)

O culto pela mulher deu uma arte erótica – uma música açucarada, uma pintura romântica, cor-de-rosa, uma escultura sem outra coragem que do gracioso, a não ser a do nu. Esse culto pela mulher, bem apurado, é talvez, um culto narcisista do homem patriarcal do sexo dominante, que se serve do oprimido – dos pés, das mãos, das tranças do cabelo, das coxas, dos seios, das ancas da mulher, como de alguma coisa de quente e doce que lhe amacie, lhe excite e lhe aumente a voluptuosidade e o gozo. O homem patriarcal se roça pela mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, mais sexo nobre, mais sexo dominador.

Slides

Qual é a senhora que com efeito um pouco invejosa de manter a sua cintura em elegante proporções não se deixará seduzir por estes delicados colletes Cintura Regente estas elegantes formas de casa Escoffon, Rua da Ajuda nº 7 que os tem aperfeiçoado até além do impossível?

(*As mulheres ficam em trajes íntimos, acendem charutos, sentam-se em semicírculo, em altos penicos, conversam.*) (BORBA FILHO, 2007a, p. 242 - 244).

A “Balada da servidão” dialoga de forma direta com Freyre, ao marcar as transformações que ocorrem no comportamento da mulher, que passa a desejar mais as coisas do mundo do que as coisas da fé. Por consequência, suas inúmeras atividades culturais e recreativas como leitura de romances, as histórias de Trancoso³⁶¹, os bailes e a dança, afastavam-na da igreja e da confissão.

Essa cena trabalha com opostos, pois há os desejos da mulher, como o desejo de viver mais livremente e de forma mais divertida, e a retaliação do sacerdote, por considerar tudo pecaminoso. As penitências são não dormir, não comer, flagelar o corpo. Mas, aos poucos, há outra inversão: o padre começa a dançar e informa que não é padre, virou secular há pouco. Neste momento da peça, os atores mimam um culto pela mulher, em que o homem finge adorá-la, mas aproxima-se para se sentir mais forte, mais nobre e mais dominador, nem que a dominação se dê via sedução.

Havia um padrão de beleza que as mulheres deveriam seguir; as mulheres solteiras comiam pouco e deviam ser esbeltas; as casadas se transformavam em grandes matronas, consumiam incontáveis doces para suprir a carência emocional e sexual, já que, em muitos casos, eram substituídas pelas negras escolhidas pelo senhor e que, por tal papel, tinham certo prestígio social. Para aparentar certa elegância, usavam *colletes*. Reuniam-se para falar de si mesmas e do cotidiano:

As iaiás nos seus penicos

Primeira mulher

Os senhores nos negócios
E nós aqui descansando

Segunda mulher

Minha barriga anda mal
Três dias que não arreiou. (*Ruídos.*)

Terceira mulher

Meu Deus, que felicidade. (*Baforada.*)
Baforar é defecar. (*Aspira o ar.*)

Quarta mulher

O carnaval vem aí
Para nos desrecalcar.

Quinta mulher

Bem comportadas ficamos
O ano todo aqui dentro,
Mas a dança sensual
No baile dos mascarados
Vai tudo recompensar.

³⁶¹ Ver nota 293, na página 190, no estudo sobre Ariano Suassuna.

(A segunda mulher canta, a boca fechada, enquanto as outras se embalam. Baforam, contorcem-se, ouvem-se ruídos.)

Terceira mulher

Que mundo tão limitado
Os homens nos dão aqui.
Modelam até nosso corpo,
Nos pensares, nem se fale.

Quarta mulher

Primeiro a virgem franzina...

Primeira mulher (*Declamando.*)

“... pálida virgem dos meus sonhos”...

Quarta mulher

... para ser, depois de casada,
A mulher gorda e bonita.

Segunda mulher

Caseira, procriadora.

Quinta mulher

Pálida virgem já fui.
A receita vocês sabem:
Caldinhos de pintainho
Confeitos, água de arroz,
Os banhos somente os mornos.

Primeira mulher

Esposa gorda e bonita
Num regime de engorda:
Muito doce de goiaba,
Bastante mel de engenho,
Muito pastel, chocolate,
Geleia de araçá.

Segunda mulher

Tudo isto para que?
Frustração sexual.

Terceira mulher

Vinte e cinco anos tenho
E já me sinto uma velha.
Gerador, passivo ventre
Para o órgão tão viril.

Quarta mulher

Aqui neste livro ouvi,
Há o remédio pra o mal:
A união dos sexos seja
Tão – somente promovida
Pelo que se chama amor;
Seja tão santa e tão pura
Como a que é consagrada
Por nossa religião,
Por nossa sociedade.

(...)

Toada da solteirona

Mulher

Vitimada sou,
 Não me casei.
 Os peitos murcham
 No sol ardente,
 Os peitos murcham
 Na noite fria.
 Eu, tão sozinha,
 Procuo par,
 Mas quem me quer
 Sem ter adornos?
 Quase bigode,
 Lábio sem beijo,
 Vulva intocada,
 Mãos tão vazias.
 Fantasma, só,
 São o que tenho.

Senhor

Corre, corre, latomia
 Vai receber recado
 Que me chega do engenho.

Mulher

Mas que mulher abusada
 Na sala e na camarinha.
 Só serve pra governanta
 E assim mesmo olhe lá.

Senhor

Ande nas salas, nos quartos,
 Ande daqui pra lá,
 Mas não saia do sobrado.
 (...)

(A mulher é outra: viva, elegante, saltitante. Entra o médico, ela se faz de doente.)

Médico

Vim correndo num só pé
 Pra lhe trazer alívio.

Mulher

Ah, doutor, que dor atroz
 Na base do meu pulmão.

Médico

Pode ser tuberculose.

Mulher

Tuberculose, doutor?

Médico

Sem boa alimentação.

Mulher

Mais do que como, impossível.

Médico

O mal vem de longe,
 Do tempo de sinhazinha.

Só comia gulodices,
Doces, frutas, pastéis.
Nunca um succulento bife,
Uma carne mal-assada
Que desse sustança ao sangue.

Mulher

Tudo isso já passou
Médico
Mas as mazelas ficaram
E outras se acrescentaram:
Colo nu pelo teatro,
No baile dos mascarados,
Tantos recortes, tantos babados,
Tantos guisos, fitas, cores,
O corpo se deformando,
O espartilho arrojando.
Assim cresceu vosmicê
– tem a gordura balofa –
Os seus trajes comprimindo
Todas as partes reais,
A matriz prejudicada

(...)

Médico

Jogue fora esse vestido
Feito de espessa lã
De passos pelo sítio,
Nada mais de banho morno,
Coma bifos sangrentos
Ou de tarde ou de manhã.

Mulher

E quanto à cama, doutor?

Médico

Faça tudo o que puder
Para o embalo do amor.

Mulher (Alegre.)

Viva a robustez do macho
E das negras da senzala,
Mas viva também, meu povo,
O prazer da minha vala (BORBA FILHO, 2007a, p. 244 – 250).

A cena das iaiás retoma o capítulo V “O sobrado e o mucambo”, de Freyre, que se dedica a mostrar como viviam e conviviam as famílias nos sobrados. Com os senhores atingidos pelo declínio da escravidão, pelas tendências de modernidade que levava o homem do campo para as cidades, a aristocracia rural foi trocando aos poucos as casas grandes da fazenda pelos sobrados urbanos na cidade, chamados *casas de branco*.

Os sobrados eram construídos seguindo a arquitetura europeia, usando materiais como pedra, cal, madeira de lei e vidros (FREYRE, 2006, p. 273). Em geral, tinham dois pavimentos, mas poderiam ter até seis andares (há registros de sobrados de seis andares no

Recife). A habitação patriarcal necessitava de muito espaço para agregar as outras dependências do sobrado, como a senzala, o celeiro e as cocheiras (FREYRE, 2006, p. 309 - 311).

Os sobrados não eram locais aseados, pois davam de frente para ruas com dejetos, barro e animais mortos. Também porque, entre os costumes da sociedade da época, estava o de juntar grande parte de dejetos e fezes em tonéis, para só então descartá-los. Freyre (2006, p. 315) descreve esse fato ao dizer que é “sabido que o saneamento das cidades brasileiras foi por muito tempo o do *tigre* – o barril que ficava debaixo da escada dos sobrados, acumulando matéria dos urinóis, para ser então conduzido à praia pelos negros (...)”. Muitos sobrados estavam construídos próximos ao mar, e esse era o local onde os escravos domésticos despejavam os excrementos humanos, restos de lixo e de alimentos, que também servia de cemitério derradeiro aos negros mortos.

Neste sentido, o sobrado era quase uma casa cofre, usado para guardar mulheres e valores. As mulheres ficavam atrás de grossas paredes, grades, com grande aglomeração de moradores (entre senhores/senhoras e escravos de casa e de ganho), o que tornava esses locais insalubres, mal ventilados, sujos, onde proliferavam várias doenças. O que melhorou marcadamente a questão da higiene do corpo e da casa e dos espaços públicos foi a boa influência dos mouros, nos portugueses, e dos muçulmanos, nos negros. Freyre (2006, p. 312-315) menciona a falta de higiene nos sobrados e descreve um fato curioso, o costume de se usar o urinol em conjunto, ou seja, dentro do mesmo quarto, ele conta que “urinóis, às vezes grandes, chamados capitães, outras vezes de louça, muito bonitos, cor-de-rosa com enfeites dourados, onde as mulheres (...) se sentavam fumando e conversando, nas suas camarinhas” (FREYRE, 2006, p. 315-316). No entanto, esses urinóis eram usados somente por aristocratas ou pelos chamados burgueses mais lódes, jamais pelo povo comum, que defecava em qualquer lugar, inclusive pela rua.

Na cena da peça, as iaiás evacuam através do corpo e da alma, ao extravasarem e compartilharem sentimentos e sensações. É o privado que se torna público. Essa proximidade entre elas não é gratuita, principalmente porque elas falam sobre a condição da mulher na sociedade patriarcal, mas acentuam os interesses individuais e pensamentos privados de cada uma. Nota-se que cada uma rememora a sua vida antes de se casar e depois de se casar, levando o leitor a crer que se trate de uma mulher de meia idade. Qual é a surpresa? A terceira mulher revela a sua idade: apenas vinte e cinco anos. Ela reclama por se sentir uma velha e a segunda mulher, de frustração sexual. A quarta mulher intenta convencê-las de que há uma solução apontada em um livro: o casamento por amor (BORBA FILHO, 2007a, p. 246).

O quadro “Toada das solteironas” retrata o drama da mulher que não se casava, pois era considerada um fardo para a família. Ela tinha menor valor até mesmo que as mucamas, na casa do senhor, onde eram agregadas. Neste quadro, percebe-se uma liberdade maior da mulher nos tratos com homens “de fora” que não faziam parte das relações familiares, podendo ser vista essa relação como uma certa abertura social, pois as mulheres passaram a se relacionar com alguns profissionais do sexo masculino. A esse respeito, são descritos dois homens Ramel, florista, que divulga suas árvores, flores e mudas, já que se começava uma preocupação em ter jardins e a fazer paisagismo, nos sobrados, com árvores ornamentais e frutíferas; e o médico, que atendia em domicílio. Em geral, eram somente faniquitos das sinhás e sinhazinhas. É marcante a relação médico-paciente, pois a rubrica informa que a mulher “se faz de doente”. Ela traz questionamentos de coisas íntimas da alcova, como “E quanto à cama, doutor?” ao que o médico responde: “faça tudo o que puder/para o embalo do amor”. A partir disso, percebe-se que o papel do padre vai sendo substituído gradativamente pelo médico da família, que ganha novo *status* como confidente e conselheiro.

O próximo episódio traz à cena uma mulher infiel. A traição era uma discussão que estava sendo feita tanto no teatro³⁶² como no romance³⁶³, no século XIX. A modernização traz consigo uma mulher mais independente, envolvida em casos de amor, como já dito, em que as moças eram seduzidas e raptadas e as mulheres casadas tornavam-se amantes de *donjuans*, recebendo-os em seus sobrados, na calada da noite, enquanto seus maridos estavam em viagens ou nas fazendas.

(Na camarinha. É noite. Mulher está na cama. Um tempo, levanta-se, apaga a lamparina, abre a porta, recebe o senhor, conduzindo-o pela mão até a cama. Ouve-se um relógio bater meia-noite. Senhor deita-se e dá as costas para a mulher.)

Mulher

O que tendes, Dom Bernaldo?
O que tendes, o que imaginas?
Se temes de meus irmãos,
Eles estão longe de ti;
Se temes de minha mãe,
Ela não faz mal a ti;
Se temes de meu marido,
Está na Guerra Civil.

Senhor (*Erguendo-se.*)

Não temo de teus irmãos
Qu’eles meus cunhados são;
Não temo de tua mãe,

³⁶² Uma peça emblemática é **História de uma moça rica** (1861), de Francisco Pinheiro Guimarães.

³⁶³ O romance naturalista **O cortiço**, de Aluísio Azevedo (1890), denuncia a exploração e as péssimas condições de vida dos moradores das estalagens ou dos cortiços cariocas do final do século XIX. Em meio à pobreza e aos inúmeros conflitos, têm-se vários casos de traição e de amor homoafetivo.

Qu'ela minha sogra é;
 Não temo de teu marido
 Qu'ele está a par contigo.

Mulher

Matai-me, marido, matai-me
 Qu'eu a morte mereci;
 E tu eras meu marido
 Não me davas a conhecer.

Senhor

Amanhã de manhã
 Eu te darei que vestir;
 Te darei sala de ganga,
 Sapato de berbotim,
 Trago-te punhal de ouro
 Pra te tirar a vida.

(O senhor apunha a mulher. Ficam estáticos.)

Narrador

O túmulo que a levava
 Era de ouro e marfim;
 As tochas que acompanhavam
 Eram de cento e onze mil,
 Não falado de outras tantas
 Que ficavam atrás para vir.

(Narrador movimenta-se. Uma mulata o detém.)

Mulata

Aonde vais, cavaleiro,
 Tão apressado no andar?

Narrador

Eu vou ver minha dama
 Que já há dias não a vejo.

Mulata

Volta, volta, cavaleiro,
 Que a tua dama já é morta,
 É bem morta que eu a vi,
 Se não queres acreditar
 Vai na Capela de São Gil.

Narrador

Abre-se a terra sagrada,
 Quero me lançar em ti.

Mulher *(Somente a voz.)*

Para, para, Dom Bernaldo,
 Por tua causa já morri.

Narrador

Mas eu quero ser frade
 Da Capela de São Gil
 As missas que eu disser
 Todas serão para ti.

Mulher

Não quero missas, Bernaldo,
 Que são fogo para mim;
 Nas filhas que vós tiverdes
 Botai nome como a mim;
 Nos filhos que vós tiverdes
 Botai nome como a ti.

(*Os atores se recompõem e agradecem ao público. Escurecimento.*) (BORBA FILHO, 2007a, p. 250-252)

Nesta cena, uma mulher recebe o amante, enquanto supostamente o marido estivesse combatendo na Guerra Civil. Como ela recebe-o sem a luz da lamparina, não sabe que não é o amante e, sim, seu marido, que retorna e pega-a em flagrante delito. O senhor se revela e apunhala a mulher.

Neste quadro, o narrador vira personagem. Desloca-se para outro lugar, que não mais o da narração, pois ele assume o papel de amante da mulher, Dom Bernaldo. Na peça, essa é a primeira vez em que o narrador assume a função de personagem, fazendo jus à indicação inicial da peça, quanto ao uso de máscaras.

A mulata conta a Dom Bernaldo que a sua dama está morta e enterrada na Capela de São Gil³⁶⁴. Em seu desespero, ele deseja que a terra se abra para ele se lançar junto a ela. Dom Bernaldo diz que quer ser frade na capela, para rezar todas as missas para ela³⁶⁵. Neste momento, apenas a voz fantasmagórica da mulher responde que a deixe em paz, pois a morte dela foi provocada por ele. A mulher frisa que não deseja missas e, sim, que ele dê seus nomes aos filhos e filhas que terá.

³⁶⁴ Segundo o *site* dos Dominicanos, de Portugal, São Frei Gil é um dos santos mais populares e singulares de Portugal e da Ordem de São Domingos. Popular porque o povo o ama, venera e invoca como verdadeiro homem de Deus, santo religioso, taumaturgo, sábio e zeloso apóstolo do seu tempo, cuja existência e atuação são, de fato, históricas. Singular porque o mesmo povo, em muitos aspectos, envolveu a sua vida em lendas de estilo medieval bastante raras, estranhas e até inverossímeis, em que embarcaram autores conceituados de história nem sempre críticas, lendas que confundem religião com superstição. Uns chamam-no São Frei Gil de Vouzela, pois nasceu em Vouzela, em 1190, o ano dado como mais certo pelos historiadores; outros chamam-no São Frei Gil de Santarém, terra em que viveu e faleceu santamente, no convento dominicano, do qual hoje apenas restam algumas ruínas; há ainda quem o chame São Frei Gil de Portugal e, com razão, pois é uma figura nacional, com verdadeira projeção internacional, muito em especial na Ordem dos Pregadores ou Dominicanos. Reza a lenda que, quando jovem, teria entregado sua alma ou diabo, ou feito um pacto de sangue com o rei das trevas. Maiores detalhes em: <<http://dominicanos.pmeevolution.com/index.asp?art=6603>>.

³⁶⁵ Esse fragmento pode ser lido em contraponto com a história popular francesa de Abelardo e Heloísa (século XII), mesmo que indiretamente. Depois da tragédia, e após muitos anos, Abelardo monge, Heloísa, abadessa, chegou às mãos de Heloísa uma carta de Abelardo. Assim, começou uma longa correspondência entre eles. Não se viam e não se tocavam fisicamente, mas se comunicavam via carta. Abelardo morreu vinte anos antes de Heloísa, foi enterrado junto ao mosteiro em que servia e Heloísa pediu para ser enterrada junto a ele. Reza a lenda que, ao Heloísa ser enterrada, “a caveira” de Abelardo teria aberto os braços para recebê-la. Esta história mítica chegou até nós, por meio de grandes autores como Alexander Pope, John Donne, François Villon, George Moore, Hellen Waddell, etc.

Ao terminar o quadro, quebra-se o encadeamento na peça com o “*Interlúdio da negritude*”. Como é próprio dos *interlúdios*, em Borba Filho, esse faz uso de elementos importantes para compô-lo, como a improvisação, a pantomima, o Bôbo e o cigano:

Narrador

Eis a indústria assassina:
 A conta da gente viva
 Não se conta por pessoas.
 Por medida linear,
 O volume em toneladas,
 É qualquer fazenda inerte.
 Os negros eram medidos
 Pela soma das alturas,
 Pois assim qualquer idade
 Ia para a avaliação
 Evitando o prejuízo
 Tanto para o comprador
 Como para o vendedor.
 Só quem pode vende carne,
 Só quem pode vende gente,
 Só quem pode não permite
 O pensamento voar.

(Mercado de escravos. Negros e negras estão sentados ou deitados. O cigano passeia, de chicote em punho, de vez em quando dando estalos no ar. Com gestos precisos os negros acendem cigarros, baforam, formam rodinhas com a fumaça, parecem adquirir uma nova vida. Na tela, marcas de escravos.)

Os negros (*Canto começa baixinho e se eleva até tornar-se insuportável.*)

Os deuses nos deram
 A fuga na planta,
 O corpo está preso
 Mas o sonho é nosso.
 Revigora as partes
 Que são do amor
 Da fêmea, do macho,
 Com o maior ardor.
 O gosto assassino
 Que ela nos deu
 Já se transformou
 Aqui nesta terra
 De nome Brasil.
 (...)
 Na planta do sonho,
 Que já pouco assanha,
 Um anjo falou
 Com toda a verdade:
 Pra quem vivo é morto
 A santa fumaça
 Dá a liberdade.

(O cigano estala o chicote. Os negros apagam os cigarros e voltam à atitude passiva. Entram Senhor, Iaiá e Bôbo. O senhor se veste com certo exagero, destacando-se a corrente do relógio, anéis em todos os dedos, empunha um guarda-sol colorido numa “mistura de agressividade machona e de malícia afeminada”. A iaiá é toda colorida: babados, rendas, plumas, fitas, anéis, brincos, pulseiras. O Bôbo parece saído de um romance de Michel Zevaco.)

Pantomima da compra e venda

(O cigano vai de negro em negro, de negra em negra, acompanhado pelo senhor e Iaiá, exibindo a mercadoria: escancara os dentes de um, manda que outro arregale os olhos, que botem a língua de fora, tussam, riam, dancem, mostrem as tatuagens.)

Cigano

Vejam o estado dos dentes,
A bela cor dessa língua,
Os seus olhos como brilham,
Peguem na musculatura.
(*Tempo para improvisar. O Bôbo fala com os espectadores.*)

Senhor

Ouçõ um ronco neste peito.

Iaiá

Vejo cicatriz da tribo.

Senhor

Não está em bom estado.

Iaiá

É negra degenerada.

(*Tempo para improvisar. O Bôbo fala, não com os personagens, mas com os atores.*)

Cigano

O encanto desses seios!
(*O cigano dá uma chicotada, a negra levanta-se, tira a tanga os negros cantam de boca fechada, ela se contorce, assume atitudes lascivas.*)

Senhor

Eu compro essa negra a prazo.

Cigano

Nada aqui a prestação.

Senhor

Por dois mil eu levo ela
Hipotecando um moleque.

Cigano

Dinheiro batido e pronto.

Iaiá

Esse negro me interessa
Mas eu não quero a moleca.

(*Discutem os três. As palavras formam ritmos mas não são entendidas.*)

(*Tempo de improvisar. O Bôbo fala com os espectadores, enquanto a discussão continua.*)
(BORBA FILHO, 2007a, 253-256).

Esse *interlúdio* apresenta ao público um diálogo entre sistemas, classes e grupos. Utiliza a improvisação e a pantomima³⁶⁶, de feição popular, em que predomina o tom cômico,

³⁶⁶ De acordo com Luiz Paulo Vasconcellos (1987, p. 148), a designação de *pantomima* é dado para várias manifestações teatrais que pouco ou nada têm a ver umas com as outras. A primeira é um espetáculo teatral do período romano: “consistia na representação, através de gestos e movimentos, de pequenas cenas baseadas na

uma coreografia bem marcada, tanto do cigano, como dos negros e da negra. O bôbo usa esses recursos, na sua performance, como uma espécie de interlocutor entre público e atores. O bôbo, num primeiro momento, fala com os espectadores e num segundo momento fala diretamente com os atores, não com os personagens, com os intérpretes mesmo. Depois, o bôbo volta-se para os espectadores, enquanto a negociação entre o cigano, o senhor e a senhora continua.

A cena traz o cigano, que vai de escravo em escravo, mostrando a mercadoria. O senhor e a senhora buscam defeitos físicos e morais nos negros. Surge uma discussão sobre o pagamento a prazo e à vista, gerando um conflito de interesses, pois o senhor quer a moleca que havia tomado atitudes e gestos lascivos na hora da apresentação, enquanto os outros negros cantavam de boca fechada³⁶⁷, mas a senhora demonstrou interesse por um negro, não pela moleca, aparentemente, por ciúmes.

A cena aborda a questão do comércio ou do mercado de escravos, desta chamada indústria assassina, que vendia os negros medindo pela soma das alturas, perfazendo em toneladas o volume negociado. Os negros acuados, vitimados, sofridos, recorriam a cigarros e plantas para sair da consciência e alcançar a liberdade. O corpo era cativo, mas a mente estava liberta. A *Cannabis sativa*, originária da Ásia Central, é conhecida e consumida há mais de 10 mil anos. No Brasil, pode ter chegado via caravelas, já que, durante o século XVI, tanto os marinheiros como os escravos africanos faziam uso dela³⁶⁸. Os escravos traziam a erva ou os cigarros já prontos, escondidos nas roupas e usados em ocasiões de cansaço extremo ou em rituais religiosos. Na peça de Borba Filho, as personagens têm visões ou sonham, seja esse sonho natural ou provocado por uma substância alucinógena, alterando a percepção de realidade. Essa é uma característica do mágico-maravilhoso na obra em estudo.

Gilberto Freyre descreve sua experiência de fumar *macumba*³⁶⁹, em **Casa grande & senzala** (1933), demonstrando certo conhecimento sobre a planta e seus efeitos.

história e na mitologia. Essas cenas eram acompanhadas por um coro que descrevia os acontecimentos”. (...) “Na França, a palavra pantomima foi usada para denominar as peças em que apareciam o personagem Pierrô.” “Na época áurea do melodrama, o termo foi usado para designar aquela parte do ator que prescindia do uso da palavra”. Modernamente, “os termos *pantomima* e *mímica* são usados praticamente como sinônimos”. Massaud Moisés (2004, p. 336) complementa, ao esclarecer que “distingue a *pantomina* do *mimo*, com o qual se aparenta desde o início: ao espetáculo sério, aristocrático, de elevado teor dramático, tendendo para o trágico, dá-se o nome de *mimo*; quando predominam o tom cômico e a coreografia de feição popularesca, chama-se *pantomima*”.

³⁶⁷ Na Itália, essa técnica é conhecida como *bocca chiusa* (ou cantar de boca fechada, em tradução livre). É um exercício comum para aqueles que fazem aulas de canto.

³⁶⁸ Maiores detalhes consultar a matéria **Drogas: 5 mil anos de viagem**, da revista Super Interessante. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/ciencia/drogas-5-mil-anos-de-viagem/>>.

³⁶⁹ Como era chamada a *maconha* na Bahia.

Já fumamos a macumba ou diamba. Produz realmente visões e um como cansaço suave; a impressão de quem volta cansado de um baile, mas com a música ainda nos ouvidos. Parece, entretanto, que seus efeitos variam consideravelmente de indivíduo para indivíduo. Como o seu uso se tem generalizado em Pernambuco, a polícia vem perseguindo com rigor os seus vendedores e consumidores - os quais fumam-na em cigarros, cachimbos e alguns até a ingerem em chás (FREYRE, 2003, p. 479).

Freyre, ao descrever a experiência de alguém “com a música ainda nos ouvidos”, parece dar a dimensão do por que os escravos utilizam-na em situações difíceis como venda, separação de famílias inteiras, subjugação física. Chama a atenção o fato de o feitor ser cigano³⁷⁰, pois os ciganos são considerados um povo vítima de insultos, motivados, sobretudo, por desinformação e preconceito. Assim, neste *interlúdio*, há o subjugo de um também subjugado histórica e socialmente. A rubrica marca a presença de personagens brancas e europeias, o senhor e a iaiá, que desempenham papéis de autoritarismo, poder e subjugo aos negros, comportando-se como se estivessem comprando animais em uma feira, conforme se verá adiante. Neste entremeio, surge a figura do bobo que parece ter saído de um romance de Michel Zevaco³⁷¹. Em geral, a literatura popular discute temas sociais e políticos. Portanto, não soa estranho Zevaco ser citado, dentro deste contexto, pois foi ao longo dos últimos anos do século XIX um dos jornalistas mais ativos e mais famosos da imprensa de extrema esquerda. O escritor atribuía grande importância à história, às vezes, construindo capítulos inteiros com episódios históricos que serviriam como pano de fundo para suas narrativas. Seus livros, são sempre organizados em torno de episódios históricos, aproveitando como parte do enredo acontecimentos históricos oficiais e não oficiais. As obras de Zevaco foram publicadas em folhetins, no Brasil, na década de 1920³⁷².

O quadro “Raça, classe e região”, de Freyre, dialoga com o capítulo VIII “Raça, classe e religião”, de Borba Filho, que substitui apenas a última palavra do título original *região* para *religião*.

A peça começa com *slides*
 1 - branco
 2 - negros
 3 - uma branca
 4 - um estrangeiro

³⁷⁰ O povo cigano ou povo *rom* possui origem incerta. A tese mais aceita é que esse povo pertenceria a uma casta mais baixa do sistema social hinduísta e que, por algum motivo desconhecido, teria deixado a Índia. No entanto, não há nada que comprove essa origem étnica.

³⁷¹ Michel Zevaco nasceu em 01 de fevereiro, de 1860 e faleceu em 1918, em Ajaccio, na França. Foi escritor e jornalista, editor, diretor de cinema e ativista político. Escreveu romances populares, sobretudo de temáticas ligadas ao romance chamado de “capa e espada”.

Disponível em: <<https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/zevaco/zevaco.htm>>.

³⁷² NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas**: O folhetim nos jornais do Mato Grosso (Séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p. 71.

5 - um estrangeiro

6 - um mulato

Narrador

E nesta organização
De predomínio feudal,
Um tanto capitalista,

As raças se amalgamaram,
As culturas se juntaram
Em nó democratizante,
Até mesmo anarquizante
Começou, pois, o declínio
Da era patriarcal,
Nada mais de vassalagem
A El-Rei Nosso Senhor.

Slides

Porque o Rey he pay de vassalos; parentes & não parentes; amigos e comercial não amigos o pay a todos coantos filhos te acode cô igoaldade. Que na casa do Rey tem vassalos fora de filhos.

Narrador

Na imitação do branco
Os outros se esbaldaram
Mas também os seus valores
Entraram pra os sobrados.
(*Caboclo entra cavalgando.*)

Narrador (*Cantando.*)

Caboclo a cavalo.
Que vem cá buscar?

Caboclo

Bela menina pra vadiar.
É na areia,
É na areia,
É na areia,
Do mar.

Narrador

Cavalga, caboclo,
Pro lado de lá.

Caboclo

Ei, tumba,
Ei, tumba,
Ei, tumba,
Ei, tumba,
Beira-mar.

Narrador

Boa-noite, cavaleiro.

Caboclo

Boa-noite, narrador.

Narrador

Entrou sem minha ordem?

Caboclo

Eu me tornei cavaleiro,
 Como igual muitos não há
 Na arte de cavalgar.
 Esporas de prata trago
 Nos meus pés sem se calçar.

Narrador

Assim mantém sua vida?

Caboclo

Se quer ver, mande tocar.
 (...)

Cabocla (*Entrando na dança e cantando.*)

Pois aqui estou chegando
 E veja que me penteio
 Como dama portuguesa,
 Não preciso de turbante
 Pra disfarçar pixete.

Caboclo

Posso as ancas cavalgar?

Cabocla

Pode tudo que quiser,
 Pode fazer o que quer.
 (...)

Caboclo

Todos me chamam caboclo,
 Eu não sou caboclo não,
 Por apelido me chamam
 Caboclo Manuel João.

Cabocla

Caboclinho da minha paixão
 Ai, ai,
 Caboclinho do meu coração,
 Ei tumba, ei tumba, ei tumba,
 Ei tumba, ei tumba, ei beira-mar.

Caboclo

Maria Capitulina,
 Vamos ao campo girar,
 Vamos ao campo girar,
 Ver a pancada do mar.
 Capitulina da minha paixão,
 Ai, ai,
 Capitulina do meu coração.

Os dois

Ei tumba, ei tumba, ei tumba,
 Ei tumba, ei tumba, ei beira-mar.

(O caboclo apeia, puxa o cavalo pelas rédeas, cavalga a cabocla e saem dançando. Ao mesmo tempo, surge o índio. Vem fumando, a música é lenta.)

Perguntas e respostas

Os atores

Meu pobre índio,

Que vem fazer aqui?

Índio

Buscar meia-pataca
Pra tomar de parati.

Os atores

Lê-lê-lê-ô

Índio

Em fumo e cachaça
Eu sou professor.

Os atores

Meu pobre índio,
Você pode chegar.

Índio

Então abram a roda
Que eu quero dançar.

Os atores

Lê-lê-lê-ô

(...)

Os atores

Meu pobre índio,
Você onde mora?

Índio

Moro na Boa Vista
Perto da Rua da Aurora.

Os atores

Lê-lê-lê-ô

(...)

Os atores

Meu pobre índio
cadê sua mulher?

(...)

Os atores

Meu pobre índio
Como se chama ela?

Índio

Se chama Dona Maria
De João Carapeba.

(...)

Os atores

Meu pobre índio
Cadê seu chapéu?

Índio

Tá de boca pra cima
Espionando o céu.

(...)

Os atores

Meu pobre índio

Cadê seu paletó?

Índio

Saí na carreira
Deixei na casa de coió.

Os atores

Meu pobre índio
Cadê sua calça?

Índio

Saí na carreira
Deixei na casa de Inaça.
(...)

Os atores

Meu pobre índio
Cadê sua botina?

Índio

Saí na carreira
Deixei na casa da menina.
(...)

Os atores

Meu pobre índio
Cadê sua fé?

Índio

Só creio na fome,
No suor, no pé
Que anda ferido
Em terra batida,
Abrindo ferida,
Não mais lô, mas lê.

(Saem. Surgem dois grupos: um à direita e outro à esquerda do palco. O da direita veste roupas, as máscaras são absolutamente iguais. O da esquerda se apresenta com trajes, modestos e cada um dos seus componentes usa máscara diferente.)

Dialética das classes

Cordão encarnado

Fomos os mecânicos
Que da Europa vindo
Aqui nos juntamos
Aos vários mestiços:
Hábeis em ofícios
Peritos em escritas,
Em variadas artes.
Judeus degredados
Ou só estrangeiros
Metemos as mãos,
No mole da terra,
Embora afastados
Dois tais homens bons
Pois saem destas mãos
As joias que usam,
As mãos lhes servem
O pão e o vinho.

Cordão azul

Deles nós nos distinguimos
Muito mais por nossa classe
Do que mesmo pela cor.

Cordão encarnado

Queremos subir de posto,
Queremos ser homens bons.

Cordão azul

Muito fácil: as distinções
Bem podem ser comprovadas
Pelos Santos astutos
Que regem as irmandades.
(...)

Cordão azul

Para tudo há um limite!
Não queremos preto aqui.
Quando muito, pardos claros,
Ou mulatos semibrancos.
Já a onda se esprou
Para os cristãos novos,
Mãos ainda calejadas
Portanto ofícios vis
E ainda bem marcados
Por ritos inferiores.

Cordão encarnado

Já tudo se modifica,
Vai tudo se misturando.
Não falemos do passado
Que é coisa já passada.
Acordem, vocês lá
Saíam da Antiguidade,
Vejam a nossa formação,
As etapas percorridas.

O branco

Eu que nobre, sou branco,
Falo bem alto, a bom som:
Que tem que o índio adote
Velhos nomes portugueses?

O caboclo

A mesma coisa para mim

O branco

A mesma coisa para ti.

Outro branco

Eu sou o senhor de engenho.

Outro branco

E eu senhor de sobrado.

Estrangeiro

Vim com meu sangue ajudar.

Todos

Raça, classe, região,
 Vai tudo ficando claro
 Na raiz dessa nação,
 Entramos uns pelos outro –
 Cruza aqui cruza acolá
 Passa de rico para pobre,
 Passa de pobre para rico,
 Mora do Norte no Sul –
 Esta é nossa condição,
 Dela não fugimos, não!
 (...)

Todos

As classes dão desunidas,
 O comando é o dinheiro,
 Bem se distingue um janota
 Daquele que é jornalista.

Janota

Sou pessoa delicada
 Sou de condição fidalga
 Tomo Elixir de Guilhie,
 Remédio Lê Roy
 (...)

Dança do cruzamento impudico

(Os grupos se reúnem formando um bloco que se tenta fundir. A música é das mais alegres. Sinhazinha se destaca e dança sozinha até aparecer o militar que a persegue. Ela negaceia mas é fácil de se ver que faz isto por coqueteria. Ficam neste jogo até que ele a alcança e pouco a pouco vão entrando em uma atmosfera erótica. Copulam. Sons de clarim. Todos desfilam como numa parada militar, o desfile terminando com crianças vestidas militarmente. Sinhazinha e militar, de mãos dadas, acenam para todos. Novamente os grupos se unem. Outra sinhazinha se destaca. Dança. Surge o padre: dançam. Acasalam-se. Todos formam, depois, uma procissão, entonando um canto sacro, fechada por crianças que agitam turibulos, o perfume se espalhando pelo ar. O padre abençoa a todos. Outra vez, os grupos se unem. Outra sinhazinha na dança, desta vez, com um estrangeiro alourado. Repetem o ato. Música patriótica da nação a que pertence o homem. Desfilam. As crianças agitam bandeirinhas. As cenas se repetem: índio e cabocla; português e mulata; índio e negra; negro e mulata sarará; brancos com negras; todos copulam; é uma bacanal feliz, otimista, onde todos cantam. Desta confusão ardente destaca-se um casal: sinhazinha e mulato. Ficam de mãos dadas. O palco vai se esvaziando. Os dois ficam sós.)

Narrador

Exemplo de comunhão
 Esta cena pode ser
 Quando as cores começaram
 A se misturar no quadro
 Da nossa sociedade:
 O branco pegou a negra,
 O negro pegou a índia,
 O mulato a sinhazinha
 Pela beleza física,
 Por atração sexual.
 Socialmente elevou-se
 Por prestígio da beleza
 Acrescido, bem verdade,
 Pelos reais atrativos,
 De alguns dons intelectuais
 Por eles ganhos na Europa
 Ou até mesmo em Olinda,
 Em São Paulo, na Bahia
 Ou no Rio de Janeiro.

O mulato desta cena
Desperta na moça branca
O amor, em seu sobrado (BORBA FILHO, 2007a, p. 257-270).

Freyre explica que as classes eram constituídas por dominadores, os senhores e os dominados, os escravos. Ele frisa que independia da origem social ou étnica, pois ela se dava mais pelo poderio econômico do que pela cor/raça. Freyre (2006, p. 500) assevera que “o estudo minucioso da composição social e, quanto possível, étnica, das nossas irmandades, é dos que mais contribuem para o esclarecimento das condições de raça, classe e região que, tomadas em conjunto – nunca isoladas uma das outras – caracterizam a formação brasileira”. Ele explica como foi ocorrendo o amálgama de raças e culturas, o que possibilitou que pouco a pouco fosse dissolvida a rigidez dos limites impostos pelo sistema feudal de relações entre homens. Essas situações não eram nem tanto de raça, como de classe, de grupos e de indivíduos. Ao falar sobre a formação social, ele constata o predomínio de senhores ou superiores, pelo conjunto das condições de região de origem, de classe e de raça, ou por uma dessas condições, no momento decisiva, de superioridade ou prestígio: o branco em relação com os indivíduos indígenas e negros; o proprietário de vastas terras de lavoura ou criação e das respectivas casas-grandes de residência, em relação com os moradores sem eira nem beira dessas terras e com os escravos ou servos necessários à exploração agrária ou à atividade pastoril ou mineira; o cristão velho em relação com o novo e com os demais católicos; o brasileiro nato em relação com o reinol ou com o brasileiro naturalizado; o habitante do litoral mais europeizado em relação com o do interior mais agreste. Entretanto, nenhuma dessas predominâncias foi, muito menos é, hoje, absoluta, tendo havido frequentes casos de inversões e confusões de superioridades: figuras senhores sob a pele escura de raça geralmente considerada servil ou inferior; sertanejos superiores aos homens do litoral em poder econômico e em prestígio político; proprietários rurais dependentes de tal modo de comissários de cidades a ponto de se tornarem seus vassalos econômicos (FREYRE, 2006, p. 473-527).

O narrador, no quadro, também destaca a mistura de raças e a miscelânea de culturas na peça, em um novelo democratizante. Contudo, frisa que não deixava de ser uma organização de predomínio feudal e capitalista. E que, enfim, começava o declínio da era patriarcal.

Na composição da cena, prevalece o lúdico, pois o narrador marca um diálogo com as personagens caboclo e cabocla, em forma de parlenda³⁷³. O narrador canta e elas respondem, recitando.

Narrador (*Cantando.*)

Caboclo a cavalo.
Que vem cá buscar?

Caboclo

Bela menina pra vadiar.
É na areia,
É na areia,
É na areia,
Do mar.

Ao longo do quadro, vão ocorrendo variações, pois a cabocla e o caboclo passam a dançar e a cantar. Os dois adotam nomes como Manuel João e Maria Capitulina, e também roupas e penteados europeus.

Cabocla (*Entrando na dança e cantando.*)

Pois aqui estou chegando
E veja que me penteio
Como dama portuguesa,
Não preciso de turbante
Pra disfarçar pixete.

Caboclo

Posso as ancas cavalgar?

Cabocla

Pode tudo que quiser,
Pode fazer o que quer.

(...)

Caboclo

Todos me chamam caboclo,
Eu não sou caboclo não,
Por apelido me chamam
Caboclo Manuel João.

Cabocla

Caboclinho da minha paixão
Ai, ai,
Caboclinho do meu coração,
Ei tumba, ei tumba, ei tumba,
Ei tumba, ei tumba, ei beira-mar.

³⁷³ As parlendas são formas literárias tradicionais orais, de origem popular, em forma de versos de cinco ou seis sílabas, em geral, de caráter infantil, com ritmo fácil, declamado em forma de texto verbal, estabelecendo-se como base na acentuação, para fácil entendimento. Embora exista a expressão “cantar parlendas”, ela é expressa em forma recitada. Essa brincadeira consiste em juntar as palavras com ritmo e rimando, podendo ser falada em grupo ou em monólogo (ROMERO, 1985, p. 293-294).

Em seguida, apresenta-se outro jogo, com perguntas e respostas, em que os atores questionam o índio que se chama Pedro Paulo Joaquim de Santana, ou seja, um nome e sobrenomes europeu, ele reside na cidade e é casado com Maria de João Carapeba. As respostas do indígena são irônicas e sarcásticas. Algumas parlendas são entremeadas aos diálogos. A brincadeira vai prosseguindo, com todas as peças do vestuário do indígena e, depois, com personagens como o pajé e o papa.

Os atores

Meu pobre índio
Cadê seu chapéu?

Índio

Tá de boca pra cima
Espiondo o céu.

Os atores

Meu pobre índio
Cadê seu paletó?

Índio

Sai na carreira
Deixei na casa de coió.

O quadro “Dialética das classes” traz dois cordões: encarnado e azul, em uma clara referência aos cristãos e mouros. Os do cordão encarnado se denominam judeus e se auto denominam estrangeiros, juntando-se aos vários mestiços da terra. Trabalham com comércio vendendo joias, vinho e pão. O cordão azul refere-se aos cristãos, distribuídos em várias irmandades. Distinguem-se mais pela classe do que propriamente pela cor. Juntam-se ao grupo o branco, senhor de engenho e de sobrado; o estrangeiro, imigrante que chegou ao Brasil; o caboclo e o índio, que adotam nomes e sobrenomes de branco; o senhor, bacharel; o pária do mocambo, o indivíduo excluído socialmente; o janota, um homem bem vestido e elegante.

Os cruzamentos e as mestiçagens são concretizadas através dessas raças, classes e regiões, pois quem estava no sul migrava para o norte, etc. Observa-se por meio da alimentação e dos medicamentos e produtos, à qual classe pertence cada um, pois o janota se revela delicado, fidalgo e usuário de tônicos; o pária do mocambo, elencando o seu gosto alimentar, termina dizendo que não tem nem leite de cabra para beber.

A dança do cruzamento impudico traz à cena encontros, danças e cópula: um militar e uma sinhazinha; uma sinhazinha e um padre; uma sinhazinha e um estrangeiro; um índio e uma cabocla; um português e uma mulata; um índio e uma negra; um negro e uma mulata; brancos com negras. Todos copulam no bacanal feliz.

O “*Interlúdio com fantasmas e guerreiros*” possui muitos pontos de contato com parte do capítulo X “Escravo, animal e máquina”, de Freyre, sobretudo ao focar o culto a São Jorge. O sociólogo explica que o culto de São Jorge, no Brasil, tem, entre outros significados sociológicos, o de ter sido o culto do homem-a-cavalo, ao nobre, do guerreiro, do poderoso, do dominador de dragões (FREYRE, 2006, p. 621):

Slides

Assombração: Lobisomem
 Batalha dos Guararapes
 Negros e capoeiras em fúria
 São Jorge matando o dragão
 Um mulato com navalha aberta.

Narrador

O pai do meu pai contava
 Estórias de assombrações,
 Do meu avô o pai contava
 As batalhas dos guerreiros
 Meu tio-avô entoava:
 (*canta*)
 Morena, neste carnaval
 Nós vamos dançar
 No Rio de Janeiro.
 Me diga guerreiro,
 Qual é tua sina.
 Morrer na campina
 No meio do terreiro.

(Fim do canto.)

Por toda a zona da mata
 Nos sobrados recifenses
 Nas fazendas sertanejas
 E nas fazendas do agreste
 As assombrações passavam
 Para bem e para mal
 Bem podiam ter vivido
 No fogo de nossas guerras
 Contra invasor estrangeiro,
 Morrer de morte matada,
 Morrer de morte cansada,
 Morrer sem na mão a vela,
 Morrer bem calmo, bem posto,
 De doença natural,
 Ou morrer de mal de amores
 Entre suspiros e flores.
 Os vivos bem que podiam
 Deixar de mão as contendas
 E passarem a conviver
 Na paz dos mortos, dos vivos,
 Que aqui na região é mistura sem igual.

(Balé nada acadêmico do caso que aconteceu entre Josefina minha-fé, também conhecida como Josefina meu-amor, aliás, Josefina meus-pecados, o lobisomem doutor e o esplendoroso são Jorge-a-cavalo, mais conhecido entre negros e negras, mulatos e mulatas, e até mesmo por certos brancos de sobrado ou casas-grandes, num ano de graça que lá se vai, como destemido guerreiro ogum, terminando com o nojo das beatas. Josefina meus-pecados, vênus mulatamente culatrona,

de peitos sólidos no verão da vida e no esplendor do sexo, voz meio rouca de mulher um tanto homem na fala e em certos modos mas nas formas e nos dengos, dança em busca do que deseja.)

Narrador

O medo do lobisomem

Não chegou aos peitos dela.

(Josefina meu-amor continua a dança: ora parece que anda à procura de qualquer coisa trivial, ora que o sexo explode e toda ela é desejo, ora transmite misticismo. De repente, uma parada: junto dela aparece um não-sei-quê de horrível; alguma coisa que, a princípio, não se pode ver a forma, mas que, aos poucos, toma a forma de um cão danado com alguma coisa de porco.)

Slide

Noite de sexta-feira.

A marcha amarelenta começa a se agarrar como um grude ao corpo de Josefina meu-amor. Larga-a, espoja-se na areia, na lama, no monturo. Corre como um desesperado. Ataca a mulher com o furor dos danados, estraçalha-lhe o vestido, vestido azul.

Josefina minha-fé (grita com desespero)

São Jorge! São Jorge! Ogum!

(O Lobisomem vai enfraquecendo. A mulata está quase nua e continua a gritar pelo vencedor do dragão. A coisa, com as suas garras, ainda aperta os seus peitos, mas aos poucos, vai enfraquecendo. Num último arranco tenta possuí-la. Em todo o seu esplendor, num cavalo branco, espada brilhante, surge São Jorge, e trava uma batalha com o Lobisomem que retomou as forças. O combate se prolonga até a vitória de Ogum, quando as luzes explodem e a música atinge o auge. O santo cavalga pelo palco, Josefina minha-fé está nua, deitada; a aparição se transforma num bacharel de cartola e croisé, branco, pálido, homem quase sem cor de um amarelo de cadáver velho. Além do croisé, cartola, pince-nez e rubi no dedo magro. (...) Sem que cesse a música, aparece o ruído da carreira de uma mula. Ainda de muito longe, mas distinto. É um choque. As beatas voltam-se em primeiro lugar, para o lado onde se presume esteja o quarto do padre. Fazem gestos umas para as outras, como que indicando que já sabem do acontecido, riem descaradamente e torcem-se de ciúmes. (...) Josefina meu-amor está irreconhecível: os cabelos desgrenhados, a máscara equina, os ombros nus mostram sangue ainda vivo. Nos seus olhos já se adivinha a morte. Cambaleia e, desamparadamente, dança como quem se despede de tudo. (...) É a morte completa do encantamento. Acabou-se o mistério. Música alucinante e movimentos cada vez mais rápidos e violentos das Beatas. O dia já nasceu de todo, os sinos tocam, o Padre aparece para rezar sobre o corpo, todos cantam.)

Padre

Ouço tropel de cavalo,

Ouço a espora tinir

Não sei se será São Jorge

Que hoje ficou de vir.

(...)

Levanta-se, Fina,

Que já é hora,

Já deu meia-noite,

Já rompeu a aurora.

(Josefina me-perdoe levanta-se.)

Agradece ao povo,

Agradece ao povo.

(Ela agradece.)

Sai daqui, mulata,

Acabou a ação.

Volta, mulata,

Com teu coração.
Retira-te, mulata,
Que já é hora,
Já deu meia-noite,
Já rompeu a aurora.

(Saem todos e acaba o mistério. Ao mesmo tempo, começa o...)

Balé do sangue quente

(Volta São Jorge, esquipando no seu cavalo branco, numa das mãos as espadas, na outra um estandarte com as cores da restauração. Acompanha-o um branco, um negro e um índio, também a cavalo. Dançam. Surgem os holandeses, em seus cavalos, com as suas cores. A batalha se desenvolve rápida, violenta, os inimigos vão sendo encurralados, a cena vai-se dissolvendo. Depois, tudo cai na escuridão, a música transformando-se aos poucos, e quando a luz se faz, acontece o...)

Balé e Ogum a cavalo

(Novamente São Jorge em seu cavalo, acompanhado por uma pequena multidão colorida de negros e mulatos, quais saltimbancos, no frenesi da capoeira. Logo as filhas de santo invadem o local e dançam, algumas se deixando possuir por Ogum. A atmosfera é densa: mistura de misticismo e sensualismo.)

(...)

(Há uma correria desordenada. Ogum empina o cavalo. Um dos capoeiras saca de uma navalha que brilha e todos ficam estáticos. Pouco a pouco, com movimentos lentos, medidos, o quadro vai se desfazendo, Ogum apeia e se transforma em Pedroso, um mestiço.)

Aqui se conta a história de Pedroso, em palavras, atos e fatos, com música própria e dança de circunstância.

Pedroso (Cantando.)

Marinheiros e caiados
Todos devem se acabar
Porque só pretos e pardos
O país hão de habitar.

(Enquanto o Narrador declama, com voz branda, muito semelhante à fria voz dos que ditam sentenças dos padres que encomendam um corpo, dos pastores protestantes que discorrem sobre os milagres de Cristo, dos técnicos de uma torre de aeroporto, as cenas vão sendo rimadas ou dançadas.)

Narrador

Pardo por natureza, o Pedroso que pela sua condição prestigiosa de comandante das armas, desejoso de napoleonicamente empolgar todo o poder – e não apenas o militar – tornou-se líder de insurreição de pardos e pretos na cidade do Recife. Sua situação de pardo claro, com prestígio militar, permitia-lhe pender para qualquer dos extremos: para a classe branca e dominadora e para a classe parda e preta, que, domina, estava tão sôfrega para se impor pelo número como o verdadeiro Brasil independente. Essa insurreição, conhecida por motins de fevereiro, indica quanto era forte dos insurretos o ânimo de raça oprimida, nem sempre fácil de separar-se do de classe ou região explorada.

(...)

Coro

Pedroso, pai da pátria,
Pai de uma pátria de negros,
De mulatos cidadãos!

Pedroso (*Cantando.*)
 Marinheiros e caiados
 Todos devem se acabar
 Porque só pretos e pardos
 O país hão de habitar.

Narrador (*Como juiz.*)
 E com o pai da pátria, se condena, igualmente, a Jacinto Surianno Moreira da Cunha, mais conhecido como o *advogado dos óculos*. Dito e passado nesta cidade do Recife, aos vinte e oito... (BORBA FILHO, 2007a, p. 273-282).

Esse *interlúdio* aproxima-se do auto medieval, especialmente pelo amálgama do sagrado e do profano, e pelo uso de cantos e de danças. Apresenta o rito litúrgico, na cena em que o padre encomenda o corpo de Josefina, em seu velório e, depois, quando ele a chama de volta à vida, numa alusão aos escritos sagrados e os casos de pessoas ressurretas, descritos na Bíblia Sagrada. A parte profana vincula-se ao uso da lenda e do mito popular, respectivamente, a da mula sem cabeça ou burrinha-do-padre³⁷⁴ e do lobisomem³⁷⁵, entrelaçados com o rito litúrgico. Ao trabalhar com o maravilhoso, com o insólito e o assombroso, Borba Filho reforça a presença de elementos mágicos que povoam o cotidiano dos nordestinos, e, em geral, dos brasileiros. O culto religioso cristão, misturado aos elementos do culto de origem africana, caracteriza-se pela forte presença de Ogum, elementos míticos e crenças de grupos étnico-culturais.

Dialoga com a cultura popular, ao utilizar artifícios estéticos, como o uso do mito, da lenda e de personagens tipo (o padre, o índio, o caboclo, o mulato, o senhor, a sinhazinha, o estrangeiro, o pária do mocambo, o capanga). Incorpora ao discurso das personagens textos de fontes diversas, desde os ligados ao popular, como aspectos da história do Brasil e da literatura universal.

A projeção de *slides* ajuda a contar a história e a compreensão durante a representação das cenas: o lobisomem; a batalha dos Guararapes³⁷⁶, os capoeiras, São Jorge e o dragão. O

³⁷⁴ É uma lenda muito antiga, de origem europeia. É um ser fabuloso, diz-se que uma mulher que tenha tido um romance com um padre recebe uma maldição: todas as noites de quinta para sexta-feira transforma-se em uma mula, que sai desembestada, galopando e soltando fogo pelas narinas. O encanto só termina quando cantam os primeiros galos. Homens ou animais que estiverem no seu caminho serão despedaçados pelas violentas patas, e quem, por acaso, a enxergar, enlouquece para sempre! Pela madrugada, exausta e com o corpo cheio de machucaduras, ela volta à sua forma de mulher. Esse é um dos fantasmas mais temidos, por causa da ameaça da loucura (AZEVEDO, 1988, p. 26).

³⁷⁵ É um mito. Segundo Maria Alice Penna de Azevedo, sua origem é incerta e povoa o imaginário de diversas culturas. São duas versões as mais conhecidas. Conta-se que um homem foi mordido por um lobo, por algum motivo desconhecido, mas sobreviveu, adquirindo a capacidade de transformar-se na fera, sobretudo em noites de lua cheia. A fera ataca pessoas. A outra versão conta que o lobisomem seria o sétimo filho de uma mesma mulher. Na adolescência, começariam os casos de transformação de menino em monstro. O encanto só seria quebrado caso alguém batesse na cabeça dele (AZEVEDO, 1988, p. 25).

³⁷⁶ A Batalha dos Guararapes foram as principais ações bélicas ocorridas no Nordeste brasileiro contra a presença dos holandeses na região. As duas batalhas ocorreram em abril de 1648 e fevereiro de 1649, causando o

narrador faz um apanhado de memórias orais, em que se contam e recontam os causos e histórias de assombração, de geração em geração. Ele lembra que um velho tio entoava canções populares.

Depois disso, segue-se um balé grotesco entre o lobisomem doutor (um bacharel) e Josefina (meu-amor; minha-fé; meus-pecados). O lobisomem ataca Josefina-meu-amor, em uma noite de sexta-feira. Josefina-minha-fé grita por socorro. Josefina clama por São Jorge e Ogum³⁷⁷ que, no sincretismo religioso se fundem em um só. São Jorge chega em socorro de Josefina. Ele batalha com o lobisomem e vence. Aparecem beatas, rezando e contando velhas histórias. O balé continua, com São Jorge se pavoneando com seu cavalo pelo palco e Josefina inerte. As beatas se agitam de um lado para outro, entregando-se a mexericos. Uma atmosfera sobrenatural vai tomando conta do ambiente. Começa-se a ouvir o galope de uma mula. As beatas voltam-se para proteger a entrada do quarto do padre. As beatas dançam, enquanto há uma parada de cascos. Josefina se ergue, com uma máscara equina e em seus olhos já se vê a morte. Cambaleia e dança. De repente, tenta chegar até o quarto do padre. Como não consegue chegar até ele, pois as beatas fecham-lhe o caminho, arrasta-se em direção a um santuário. As beatas a impedem e, então é o fim. Josefina morre e as beatas dão gritos de alegria e de vitória. Ouve-se um galope se afastando. Amanhece, e o padre chega para encomendar o corpo.

Borba Filho faz uma intratextualidade ao inserir a cena final do **Auto da mula do padre** (1948), nesta longa sequência mimada e improvisada do ballet das beatas que, como cães de guarda, protegem a porta do quarto do padre e do santuário para os quais Josefina se arrasta.

O funeral de Josefina-me-perdoe é realizado pelo sacerdote, que espera a presença de São Jorge. O padre invoca Josefina para que ela se levante, pois já passou a meia-noite. O padre pede que ela agradeça ao povo e saia.

Sai daqui, mulata,
Acabou a ação.
Volta, mulata,
Com teu coração.
Retira-te, mulata,
Que já é hora,
Já deu meia-noite,

enfraquecimento das intenções holandesas na colônia portuguesa. Essas batalhas levaram à expulsão definitiva dos holandeses, em 1654.

³⁷⁷ “Ogum também é chamado Ogum-delê, é o orixá das lutas e das guerras, deus importante, pois os povos africanos, as tribos, viviam se agredindo. Seu fetiche é chamado “ferramenta de Ogum” e é uma espada, uma lança e uma faca, e algumas vezes um machado; é cultuado às terças-feiras e nos santos cristãos confunde-se com São Jorge, outras vezes, com Santo Antônio” (AZEVEDO, 1988, p. 62).

Já rompeu a aurora.

Neste fragmento, há a quebra da quarta parede. A ação ocorre no formato dos autos medievais que aconteciam em quadros como o “Balé do sangue quente” e o “Balé de Ogum”. O “Balé do sangue quente” traz a volta de São Jorge, acompanhado de um branco, um negro e um índio, todos eles montados a cavalo. Dançam. Surgem os holandeses e a batalha começa. O “Balé de Ogum” a cavalo é acompanhado por negros e mulatos, em frenesi de capoeira. As filhas de santo chegam e dançam, em uma mistura de misticismo e sensualidade. Depois da batalha entre Ogum; os capoeiras e os estrangeiros, os holandeses são derrotados. Inicia-se uma louvação a Ogum e o narrador avisa a aproximação da cavalaria.

No *interlúdio* temos duplos, pelo sincretismo religioso, em que São Jorge se transmuta em Ogum, e Ogum em Pedroso. É contada a história de Pedroso³⁷⁸, líder da insurreição de pardos e negros na cidade do Recife, com música, dança e narração. As cenas são mimadas e rimadas. São condenados tanto Pedroso como Jacinto Cunha, o advogado dos óculos, acabando a cena em uma batalha entre Pedroso e o juiz, Pedroso e o oficial, Pedroso e o Governo (do além-mar).

Depois do *interlúdio*, tem início outro quadro intitulado “Escravo, animal e máquina”. Este quadro é formado de diversos fragmentos, com algum elo entre si, pois tematizam o animal (cabra, cavalo, mula, boi) e o escravo, também usado como tração. Neste quadro, volta à cena a figura do patriarca e marca-se o aparecimento da máquina, símbolo da modernidade:

Slides

Homem conduzido numa rede por negros.

Mulher conduzida num palanquim por negros.

Anúncio: vende-se uma carroça com a sua besta e hum preto mu'to hábil para andar com a mesma.

Senhor e sinhá num cabriolé.

Uma locomotiva com a legenda:

O cavalo de ferro.

Canção da máquina

Coro (*Tendo à frente o Narrador.*)

Máquinas e mais máquinas,

São elas de toda espécie,

Vejam como são complexas,

Até mesmo requintadas,

Reúnem os três elementos

Para prestarem serviço

Aos senhores dos sobrados:

³⁷⁸ De acordo com Wanderson Édipo de França, o episódio ficou conhecido como *pedrosada*, por ter como líder Pedro da Silva Pedroso, um mestiço, de cor parda, militar de carreira, de espírito radical e exaltado, que teve grande participação na vida pública de Pernambuco da primeira metade do século XIX. Ele fez um levante por questões raciais. Ao que tudo indica, Pedroso “era dotado de significativa capacidade de aglutinar a sua gente, que majoritariamente era composta por pretos e pardos” (FRANÇA, 2015, p. 31).

Escravo, animal e máquina.

Homens

Fazendo às vezes
De cavalos e de bois,
Pois se contavam por muitos
Aqueles que tinham posses
Para comprar inglesias,
Mais batiam com os pés juntos,
Firmes nas caranguejolas
Obsoletas, passadas,
Contando que não faltassem
Para eles, negros, bois,
O cavalo-ostentação,
Decoração social.
Mas o tempo foi passando
E a nova sociedade teria de basear-se
Na mecânica, no carvão,
E no cavalo a vapor.
Acabou uma escravidão,
Veio outra escravidão.

(Ritmo batido.)

Os dentes da serra
Mordendo;
A mó do moinho
Moendo, moendo;
A máquina a vapor
Suando, suando;
Toda a turbina
Só vai esmagando;
Os carros são mil,
Rolando, rolando;
O cavalo de força
Está relinchando;
O cavalo de ferro
Já está galopando;
A rubra fornalha
Queimando, queimando;
O corpo dos negros
Tição vai ficando;
A libra subindo
O mil-réis minguando;
Meu Deus, até quando?
Meu Deus, até quando?
(...)

Narrador

Os animais como os homens
Tinham divisão de classes.
Havia os que eram pobres
Contra a raça dos plebeus.
Se misturavam com gente,
Com coisas se misturavam.
Já viram que a cabra-bicho
As vezes era mulher;
Que o cavalo de mesmo
Deu seu nome pela força,
As diversas inglesias

Sob a forma HP (*house power*).
 Com burra-bicho e burra-cofre
 Tinham funções diferentes:
 A primeira no pesado
 A segunda para guardar
 A dinheirama dos ricos.
 Que dela bem se serviam
 Desde Plauto e Molière.
 Havia macaco-bicho
 E o macaco maquinado,
 Ambos sabidos, ligeiros,
 Dando conta do recado.
 De todos, o mais feliz:
 O cavalo afortunado.
 (...)

Balada comercial
 Exportação sem igual:
 De Pernambuco a cachaça
 De Minas o algodão,
 O arroz sai lá de Santos
 E o açúcar de Campos;
 A terra toda parindo:
 Café, couro, cabo, chifres,
 Tabaco, jacarandá,
 Tapioca, ipecacuanha.
 Importação sem igual:
 Aço, ferro, cobre, chumbo,
 Arame e arreios de carro,
 Carruagens, cirurgia,
 E chumbo de munição;
 Cadeiras, fornos, arame,
 Os relógios e os fogões.
 Artigos duros, cinzentos
 Para a substituição
 Nesse começo de troca
 Do escravo pelo animal,
 E logo mais – tão ligeiro –
 Dos dois pelo estrangeiro,
 Bela máquina a vapor,
 Dos palanquins e banguês
 Pelos carros mais velozes.
 Se não havia trabalho
 E nem mesmo produção,
 Os novos-ricos montados
 Se entregavam dengosos,
 À boa recreação.

(De um lado entra o palanquim puxado por um negro e do outro uma carruagem europeia puxada por um luzidio cavalo.)

Narrador

Não tardaria a chegar,
 Inteiro em esqueleto,
 O veloz barco a vapor.
 Trilhos de vias férreas
 Locomotivas, vagões.
 Água encanada das fontes
 Jorrando dentro das casas,
 E das casas para o mar,

Para o mar ou para os rios,
 Os fortes canos de esgoto.
 Ora que revolução!
 O país criando fama.
 Mas restava – ainda resta? –
 Outra bem mais importante,
 Para além da classe fria,
 Que mantivesse o respeito
 Por toda a pessoa humana.
 A classe fria burguesa
 Se voltava para o estrangeiro
 Nas maneiras, nos costumes,
 Imitando a moda inglesa
 E os salões de Paris,
 A comida estranhas,
 Até o modo de andar,
 O sentido musical,
 A maneira de falar,
 O modo de copular,
 De comer, de escarrar,
 Arte nova de cagar,
 Nascendo assim as ideias,
 A ideia genial,
 De tudo, de tudo mesmo,
 Copiar e copiar.

Não julgueis para que não sejais julgados

(Senhor está sentado na varanda da casa-grande, com certeza de férias do sobrado. Uma negrinha aplica-lhe cafunés, outra coça-lhe a planta dos pés. Pode haver uma cigarra cantando, sem tomar conhecimento da existência de La Fontaine. Tudo é quietude. De repente, gritos. Senhor levanta-se, as negrinhas correm. O capanga surge, terrível, punhal na mão.)

(...)

Capanga

O senhor ainda pergunta?

Senhor

Eu pergunto para saber.

Capanga

Eu bebo o sangue dos dois
 Numa cuié de coité.

Senhor

Mas, porra que dois são esses?

Capanga

O boleeiro safado
 E a mulher que puta é.

Senhor

A sua própria mulher?

Capanga

Ela mesma, meu senhor.
 Fugiram não sei para onde,
 Mas vou no rastro dos dois
 E quando pegá-los, há!
 Coisa igual jamais se viu.

Senhor

Tire isso da cabeça.
Senta aí, toma um café.

Capanga

Mas senhor...
E minha honra?

Senhor

Pior é essa desgraça.

Capanga

Desgraçado já estou.

Senhor

Mulher, meu capanga amigo
Existe muita no mundo.

(...)

(O capanga vai resmungando, ainda de punhal na mão, senhor volta à cadeira. Escurecimento. Quando a luz volta ele continua na mesma posição, mas ao seu lado, outro homem – um assalariado, vê-se logo – sentado no chão, está concluindo uma conversa.)

Homem

Por tudo que eu já disse,
Considero a venda boa.

(Levanta-se para ir embora quando se lembra de alguma coisa.)

Ah, vosmicê já sabe?

Senhor

Vou saber quando disser.

Homem

A mulher de seu capanga
Que fugiu no outro dia
Com o sabido boleiro
Voltou, tá morando lá.

Senhor *(Levantando-se.)*

Morando onde? Diz logo?

Homem

Mais onde haverá de ser?
Morando com seu marido.

Senhor

Com o capanga é o que dizes?

Homem

Com ele mesmo, meu senhor.

Senhor

Maldito, filho da puta,
Escanzinado, cabrão!
Vai chamá-lo, quero vê-lo,
Dar-lhe um castigo exemplar! (BORBA FILHO, 2007a, p. 284 - 303)

Como ocorreu no *interlúdio* anterior, o quadro também retoma o capítulo X “Escravo, animal e máquina”, de Freyre. Já no início, faz referência a importância dos animais para a economia e para a cultura local. Freyre ressalta que cavalo e boi, cabra e mula foram animais que, em nossa formação social, concorreram para aliviar, tanto o escravo, como homem livre, mas pobre, dos seus encargos; e o senhor, de sua exclusiva dependência do trabalho, da energia e do leite de escravos. Ou de cabras-pessoas, tantas vezes diferenciadas, nos anúncios de jornais, da primeira metade do século XIX, de cabras-bichos com a mesma naturalidade com que se distinguiam então burras-bicho, de burras-cofre de guardar dinheiro ou valores; ou macacos, monos, de macacos, máquinas de levantar peso. Foi esse culto equivalente, na zona social mais alta, de brancos, e na zona cultural mais adiantada, de negros, do culto do boi: companheiro ou auxiliar do escravo passivo e do negro conformado com seu *status* de servo e, ao mesmo tempo, do brasileiro culturalmente mais atrasado das áreas pastoris, caracterizadas também pelo carinho do homem para com a cabra: a “comadre cabra” do sertanejo mais pobre. É claro que o trabalho escravo ou forçado apenas se atenuou entre nós, com o crescente uso daqueles animais nos engenhos, nas fazendas, no transporte de pessoas e de carga, no aleitamento de crianças e na alimentação de doentes, de convalescentes e mesmo de gente sã, sob a forma de leite fresco, coalhada e queijo, substituindo-se na última função – a de fornecer leite às pessoas – mulheres pretas e pardas por vacas e cabras chamadas *de leite*, embora o leite consumido pela população do Rio de Janeiro, nos meados do século XIX, conste que era principalmente leite de escrava, isto é, de cabra-mulher; e não de cabra-bicho ou de vaca (FREYRE, 2006, p. 621-622).

Semelhante gênero de trabalho – o escravo – só se tornaria arcaico ou obsoleto com o desenvolvimento da máquina – espécie de sublimação realizada entre nós, principalmente pelos ingleses – da energia animal em energia mecânica, animada pelo vapor. Particularmente da energia do cavalo, consagrada pelas iniciais H P – isto é “horse-power” – como símbolo ou medida de força motora ou de tração. Com o começo de generalização do uso da máquina é que verdadeiramente principiou a libertação do negro, da escravidão e da servidão; e se tornou possível a valorização do animal, por longo tempo explorado entre nós com uma crueldade que chegou a impressionar mal os estrangeiros mais benevolentes que visitaram o nosso país (FREYRE, 2006, p. 622-623).

Neste quadro “Escravo, animal e máquina”, Borba Filho elabora um painel das mudanças ocorridas na vida social e na economia, a partir da chegada da máquina, que substituirá a tração humana. Os *slides* dão a dimensão do que será ali tratado: homem conduzido numa rede por negros; mulher conduzida num palanquim por negros; anúncio:

vende-se uma carroça com a sua besta e hum preto mu'to hábil para andar com a mesma; senhor e sinhá num cabriolé; uma locomotiva com a legenda: o cavalo de ferro (BORBA FILHO, 2007a, p. 284).

O quadro volta-se para o espaço rural e para a casa grande, em que o senhor patriarcal tira férias, discute ainda a força de trabalho na fazenda, realizada pelo trio sofredor: mula, boi, negro, colocando em pé de igualdade homens e animais. Enquanto, na Europa e nos Estados Unidos, já começava o declínio do cavalo, do burro, do boi, sendo substituídos pela tração a vapor e pelo motor, no Brasil, a força animal continuava a única existente. O trio chamado por Freyre de sofredor: a mula, o boi e o negro, eram usados para o trabalho braçal e de força. O próprio negro se reconhecia como, nas palavras de Freyre, “bicho de carga também”.

Na “Canção da máquina”, o coro comenta que a máquina dos senhores do sobrado reúne três elementos: escravo, animal e máquina. Neste contexto, muitas vezes os negros supriam a falta de cavalos e bois, ou seja, eles próprios eram a tração. Não só para o trabalho braçal na lida diária da fazenda, mas como força de tração no transporte do senhor e da senhora, como a descrição do senhor conduzido em uma rede por negros; a senhora transportada em um palanquim³⁷⁹, também por negros; o senhor e a senhora em um cabriolé³⁸⁰. Era muito raro encontrar homens brancos andando a pé pela cidade, já que as ruas eram muito sujas, enlameadas e esburacadas. Os senhores quase sempre eram levados por tração animal (a cavalo ou em cabriolés) ou carregados pelos escravos. Os únicos transeuntes na cidade eram os negros de serviço ou negros de ganho. Era *status* social andar a cavalo, pois era um sinal de prestígio. No entanto, esse foi logo sendo substituído por uma máquina. Como ressalta o coro, “Acabou uma escravidão./Veio outra escravidão”.

Conforme explicitado no texto de Freyre, animais como cavalo e boi, cabra e mula foram muito importantes, até vitais, em nossa formação social, ajudando no trabalho e até na alimentação, como no caso da cabra. O sociólogo ainda reconhece que o brasileiro, proveniente de áreas pastoris, demonstra grande apego aos animais domésticos, especialmente, o boi, a cabra e o cavalo, às vezes, demonstrando até mais afeto a eles do que aos seres humanos. O estudioso relembra o tratamento usado para a cabra: “comadre cabra” (FREYRE, 2006, p. 621).

Borba Filho retoma esse trecho da obra de Freyre, em cena que retrata uma discussão entre um homem e sua mulher, sobre a serventia de uma cabra. A mulher se queixa de cansaço. Diante disso, o homem resolve parar, mas dirige-se à comadre-cabra, incitando-a a

³⁷⁹ É uma espécie de liteira, usada, sobretudo, no Oriente, para transportar pessoas ilustres.

³⁸⁰ Uma carruagem leve com somente duas rodas, puxada, em geral, por uma mula.

descansar, e não a mulher. Depois de discutir sobre as qualidades da cabra-bicho e da cabra-mulher, a mulher encerra a discussão, frisando que ambas são cativas de “um homem-bicho qualquer”. Destaque-se a plurissignificação da palavra *cabra*, podendo também se referir a *cabras*, *homens-bicho*.

O narrador ressalta que os animais, assim como os homens, tinham divisão de classe; entre até os da mesma espécie, como os cavalos, havia os que eram usados como força de trabalho e outros como elemento de ostentação. Termina a cena com os estrangeiros reclamando da falta de carroças, carruagens e carros, o que se vê são somente cabras, mulas e cavalos, enquanto brasileiros cantam uma canção patriótica.

A “Balada comercial” faz um apanhado das exportações, como arroz, açúcar, café, couro, chifres, tabaco, jacarandá, tapioca, feitas por estrangeiros para fora do país, em que se enviada de tudo e importava-se para o Brasil produtos como aço, ferro, cobre, chumbo, arreios, carruagens, etc. O Brasil foi esvaziado de suas riquezas, dilapidado em seus recursos, explorado financeiramente, pelo capital estrangeiro. Nesse cenário de injustiças e de uma nova colonização, chega à modernidade, com a luz a gás, a água e a rede de esgoto.

Na última cena, “Não julgueis para que não sejais julgados” retorna à cena o velho patriarca que descansa na casa grande, rodeado de negrinhas. Há um tumulto com a chegada violenta do capataz, que informa sua mulher ter sido roubada por um boleeiro³⁸¹. Ele deseja vingança, mas o senhor o acalma, ao dizer que há muitas mulheres que gostariam de se casar com ele. Dias mais tarde, o senhor sabe, por um assalariado, que seu capataz recebeu a mulher de volta ao lar. O senhor usa várias palavras de baixo calão para censurar o capataz, ao que ele responde com uma metáfora de que realmente há muitas mulheres, mas moenda só aquela “a moenda engole/a moenda expele/a moenda dá voltas/no que entra nela/e tanto a moenda/ e tanto o que entra/ dança, que dança!/que dança essa dança!”. O senhor tem um discurso duro e moralista contra a mulher e sua insignificância dentro do contexto familiar, retratando-a apenas como uma propriedade ou uma serviçal de cama e mesa. Esse é o mesmo patriarca que manda assassinar o filho, por ter sido flagrado em relações íntimas com a meia irmã e, ao mesmo tempo, amante do pai. O senhor contrata a morte do filho, mas não da amante. Portanto, usa dois pesos e duas medidas, ao fazer um julgamento: se for ele, é benevolente com ele mesmo, mas se for o outro, neste caso, o capataz, julga-o e humilha-o com veemência.

³⁸¹ Aquele que toma o assento do cocheiro na carruagem.

O último *interlúdio* da peça retrocede no tempo ao ano de 1594. O “*Interlúdio* final dos mandos e desmandos” evidencia todo o poderio da Igreja e as relações eróticas que impregnam as relações sociais e familiares. A visita do Senhor Visitador do Santo Ofício não coloca em cena verdades teológicas, ao contrário, desnuda o desamor, a intolerância, a hipocrisia e a crueldade de membros da Igreja. Durante a arguição, fica evidente a simplicidade e a falta de traquejo das pessoas do povo ao lidar com as autoridades. São todos pecados comuns, como blasfêmia, cópula anal, superstição, relações homo afetivas que, aos olhos do Senhor Visitador, no entanto, são gravíssimos atentados contra a Igreja.

Notário

Ano do nascimento do nosso Senhor Jesus Cristo de 1594, aos 6 dias do mês de dezembro entrou o Senhor Visitador do Santo Ofício destas partes do Brasil, Heitor Furtado de Mendonça, com seus oficiais, nesta Vila da Conceição, Ilha de Capitania de Tamaracá, tendo mandado primeiro a Carta de Sua Majestade à Câmara dela, para que para ela trazia, donde o Capitão com os da justiça e da governança e principais saíram fora a recebê-lo e nela foi bem recebido de todos. (...) No edito da fé dá o senhor visitador doze dias de termo para de toda a dita capitania de Tamaracá vir perante ele denunciar o que por qualquer modo souberem que qualquer pessoa tenha dito, feito ou cometido contra nossa santa Fé Católica e o que tem a Santa Madre Igreja. E no edito da graça concede o dito senhor doze dias de graça e perdão para os que nele vierem de toda a dita Capitania de Tamaracá perante ele confessar suas culpas e fazer delas inteira e verdadeira confissão, sejam recebidos com muita benignidade e não se lhes dê pena corporal, nem penitência pública, nem se lhe sequestrem e nem confiscem seus bens etc, como melhor e mais largamente se contém e declara nos ditos editos. (...)

Simão

Confesso: sou cristão velho.
Quando tinha quinze anos
Jurei, jurei, muitas vezes
Pelos tutanos e tripas
De Nosso senhor, o Cristo.
E quando fui para escola
Aqui mesmo nesta vila
Disse merda pra Jesus.

Visitador

Eu já estou satisfeito.
Cortem essa língua maldita.

Simão

É só isto, meu Senhor?
Muito obrigada, senhor.
Que Deus o abençoe, senhor.

Visitador

Venha outro voluntário.

Notário

É Bastião de Moraes.

Bastião

Cristão velho, sim senhor.
Pouco haverá sete anos,
Foi em casa do meu tio,

Com o crioulo Domingos,
Escravo desse meu tio.
Ele dormia no quarto
Numa cama junto à minha.
Uma noite, não me lembro,
Passou-se pra minha cama,
(...)

Notário

A infiel Branca Ramires.

Visitador (*Baixo, ao notário.*)

Também toma na traseira?

Notário

Essa é judia, senhor.

Visitador

Tem pecado então maior.
Vamos ver: severidade.

Notário

Repita aqui, ande, vamos
O que foi sua maldade.

Mulher

Eu não sabia, Senhor,
Que cometia maldade.
Conto como aconteceu:
Já depois de estar casada,
Completando sete anos,
No corredor lá de casa
Morreu um escravo nosso
Cagando todo o seu sangue.
Antes que fosse enterrado
Mandeí jogar fora toda a água
Dos potes da Cantareira,
A água que se bebia.
Mas foi somente por nojo
E não por tenção judaica
Que tal coisa eu não sabia
Só estou sabendo agora
Com essa visitação
Do Sagrado Santo Ofício.

Notário

Mulherzinha descarada.

Visitador

Finalmente um crime grave
Eu encontro nesta sala.
Olhem aqui minha sentença:
Que ela beba sozinha
Toda a água que couber
No pote maior que tenha.

Mulher

Vou estourar, meu senhor.

Visitador

Mas terá a alma salva
Nos braços do Salvador.

Notário

Venha o mancebo solteiro.

Visitador

É judeu, esse matreiro?

Notário

É do grupo do traseiro.
Conte aqui ao visitante
A postura que tomou.

(...)

Visitador (*Erguendo-se irado.*)

Para uma só judia,
Não sei quantos enrabados.
Que vão todos pro inferno!
Não quero mais ouvir ninguém,
Já estou com os papos cheios.

Morte e vida do visitador Heitor Furtado de Mendonça.

(Acusadores e acusados se transformam vestindo opas de diversas confrarias ou irmandades. Entoam um cântico fúnebre ao mesmo tempo em que o visitador dirige-se ao catafalco que lhe foi destinado e nele se deita, morto.)

Notário

Há pouco mais de um mês, e quase a estas mesmas horas, uma grande alma debatia-se na agonia da vida, quebrava os liames da existência humana, despia-se da crisálida terrena e ascendia às regiões etéreas, voava pelos espaços incomensuráveis da eternidade e ia repousar no seio misericordioso de Deus. (...)

Narrador (Anunciando).

A primeira vida do visitante Heitor Furtado de Mendonça!

(O visitador sai do catafalco, com a máscara eclesiástica, iniciando e prosseguindo a pantomima da Inquisição. Com exceções a critério do encenador, repetem-se as cenas a que já assistimos, apenas com gestos, é claro.)

Coro (*Depois das cenas.*)

A glória de Deus pai,
E da Santa Igreja.
Foram exalçadas, senhores,
Com morte, degolações,

Pelo excelso Visitante
Heitor Efe de Mendonça.

Narrador (*Como antes.*)

A segunda vida de Heitor Furtado de Mendonça!

(Heitor substitui a máscara: agora é a de uma ave de rapina, quer dizer, a de um governante dos tempos coloniais.)

Pantomina do Mando

(Os atores são os mesmos, sem nenhuma diferença. As situações são outras. Durante todo o tempo, Heitor esbraveja sem que se ouçam as palavras.)

Primeiro Peticionário

Surge humildemente diante do excelso mandatário que, ao ler uma petição, rasga-a em mil pedaços. O homenzinho, então, instigado pelo Coro, apresenta-lhe um maço contendo dinheiro. O excelso governante muda de atitude. Recolhe os pedaços da petição e num deles, o menor talvez despacha, favoravelmente, recebendo o saco de dinheiro entregando ao pedinte o pedacinho de papel.

Coro

Conselho dado de graça:
Nunca vá a um mandatário
Sem ter os bolsos fornidos
De moeda, prata, ouro.

Narrador

A terceira vida de Heitor Furtado de Mendonça!

(...)

(Heitor muda de máscara agora é a de um papagaio, mas de um papagaio agressivo. Todos os sons que emite não são entendidos, mas que importa? O verde é sua cor dominante. Passeia com a cadência militar, de um lado para outro, várias vezes, acompanhado pelo coro. Heitor grasna, o coro entende. Fazem exercícios ao som do grasnar de Heitor. Depois, perfilam-se. Heitor passa em revista a tropa; Heitor senta-se e entrega um papel ao seu ajudante de ordens, que sai, ouvindo-se, logo depois, uma saraivada de tiros de fuzil; Heitor finge aparecer na sacada de um palácio, ergue a mão na saudação fascista, a multidão ulula; Heitor faz um gesto, pedindo silêncio e, pela primeira vez, ouve-se o que ele diz.)

Heitor

Garantiremos a paz e a ordem da família colonial!

(Um tiro. Heitor, ferido de morte, cambaleia, dirige-se ao catafalco – antes tira a máscara – deita-se.)

(Surgem os padres carregando cartazes.)

Coro

Eram muitos menos padres
Que bacharéis de batina
Os estudantes de Olinda:
Seminário liberal
De Azeredo Coutinho.
Resultado disto tudo:
Revolução preparada
Para tornar o Brasil
Um país de independente
Do mandão de além-mar.

Narrador (Gritando.)

Revolução fracassada!

(...)

Heitor
Sem preparar
Para apontar!
É fogo mandar!

(Os fuzis são disparados. O padre não cai logo. Consegue ainda estender um braço e nele vem pousar uma pomba branca. Escurecimento.) (BORBA FILHO, 2007a, p. 307- 319).

O Visitador Heitor Furtado de Mendonça³⁸² possui muitas vidas e muitas mortes. A primeira vida é a sua existência como eclesiástico; a segunda se transforma em uma vida de rapina (governante dos tempos coloniais); a terceira vida é um papagaio agressivo fascista, a quarta vida um garboso militar. Novamente, Borba Filho está trabalhando com o maravilhoso, pois parte da realidade para dar a ela ares de insólito, ou seja, uma forma de naturalização do irreal. As canções e as pantomimas são pontos altos desse *interlúdio*, pois, depois que ocorrem as ações dialogadas, as mesmas são apenas mimadas.

O último quadro da peça intitula-se “O fim”. Esse “fim” pode ser lido como fim do patriarcalismo e de uma era, ou simplesmente, fim da vida da personagem-símbolo da peça, que representa de forma macro a família patriarcal brasileira. O senhor e a senhora representam uma família nordestina e, em aspecto macro, a família brasileira. Embora, o senhor apareça e desapareça em alguns quadros e *interlúdios*, ele é fio condutor que leva o patriarcalismo da ascensão até sua decadência.

Slide

Mulheres tomando chá

Um bacharel apoiado na bengala

Nos jornais, notícias e avisos sobre “Bacharéis Formados”, “Doutores” e até “Senhores estudantes” principiaram desde os primeiros anos do século XIX a anunciar o novo poder aristocrático que se levantava, envolvidos nas suas sobrecasacas ou nas suas becas de seda preta, que nos bacharéis-ministros ou nos doutores-desembargadores, tornavam-se becas “ricamente bordadas” e importadas do Oriente. Vestes quase de mandarins. Trajos quase de casta. E esses trajos capazes de aristocratizarem homens de cor, mulatos, “morenos”.

Quem escapa de negro, branco é.

O mulato brasileiro (...) era mais um produto das cidades e de suas fazendas do litoral que do interior mais afastado ou do sertão. E suas funções, aquelas que o índio não desempenhava, por ser muito indolente, o negro por não ter a precisa inteligência, o branco para não descer da sua dignidade. Assim dizia d’Assier, em 1867.

Narrador

Os bacharéis doutores

Iam chegando de Coimbra,

De Paris, da Alemanha,

Montpellier, Edimburgo,

Depois saindo de Olinda,

De São Paulo, da Bahia,

Todos uns sofisticados,

Trazendo com seu verdor

As idéias dos ingleses,

E as modas dos franceses,

³⁸² Heitor Furtado de Mendonça foi um personagem histórico. Chegou ao Brasil em 1591. Luiz Mott (2010, p. 19) explana sobre o contexto dessa visitação, ao dizer que “Salvador, 50 anos depois de fundada, possuía por volta de 800 vizinhos brancos e três vezes mais negros e índios, quando no ano do Senhor de 1591 desembarca em seu porto inesperado visitante: o Licenciado Heitor Furtado de Mendonça, Deputado do Santo Ofício da Inquisição. A notícia de tão temível visita deve ter-se alastrado a trote de cavalo pelos mais de 40 engenhos espalhados pelo Recôncavo, deixando a população em palpos de aranha. Afinal todos sabiam que a Inquisição tinha poderes quase tão ilimitados quanto o próprio Rei, só que as justiças reais enforcavam ou degolavam seus criminosos mais graves, enquanto o Santo Ofício encaminhava-os à fogueira”.

Aqui vindo acentuar
 Nos seus pais, nos seus avós
 Dos sobrados, dos engenhos,
 Não somente o desprestígio
 Da idade patriarcal
 Com a inferioridade
 De matutões atrasados.
 Ao segundo imperador
 – primeiros anos de mando –
 Menino meio pedante
 Presidindo gabinetes
 De velhos acabocladados,
 Até mesmo amulatados,
 Até matutos sensatos,
 Mas sem cultura francesa,
 Talvez apenas latina
 Aprendida a palmatória,
 Ao segundo imperador
 Devia atrair, eu digo,
 Nos bacharéis e doutores,
 Não somente a simpatia
 Dessa mesma juventude
 Mas também a sua cultura
 De procedência europeia.
 Ninguém foi mais bacharel
 E ninguém foi mais doutor
 Em nosso país amado
 Do que Sua Majestade
 O Doutor Pedro II.
 Com seu reinado de anéis:
 Reinado de bacharéis.

(...)

Narrador

Mas em qualquer uma dessas revoluções se porventura tivesse triunfado o ideal revolucionário, teria talvez se verificado, dentro da vitória, o choque entre os partidários da independência que visaram interesses de produtores de açúcar ou de mineradores e os partidários da independência por motivos menos econômicos e mais ideológicos, ou, pelo menos, de natureza mais psicológica, ou mais sociológica do que econômica. Entre estes estariam os bacharéis: grande número deles. Principalmente os bacharéis mulatos ou “morenos”. E estariam também os que, sem serem bacharéis nem doutores como Tiradentes, tinham como ele alguma coisa de doutor, sendo “dentistas” e curandeiros, e não apenas mascates, bacharelescamente retóricos. Gente de meia-raça³⁸³ a fazer às vezes de classe média.

(...)

Coro

Carta-testamento de Arruda Câmara, deixada para o padre João Ribeiro, seu discípulo, datada de Itamaracá, em 2 de outubro de 1810.

Narrador

O pobre padre cuja cabeça de sonhador sete anos depois ia apodrecer espetada num pau, para servir de exemplo aos revolucionários.

Coro

Carta-testamento. Trecho da carta-testamento: “Acabem com o atraso da gente de cor; isso deve cessar para que logo seja necessário se chamar aos lugares públicos, haver homens para isto, porque jamais pode progredir o Brasil sem eles intervirem coletivamente em seus negócios; não se importem essa canalhada e absurda aristocracia “cabundá” que há de sempre apresentar fúteis

³⁸³ Termo usado pelo dramaturgo na peça, retomando a obra de Freyre.

obstáculos. Com monarquia ou sem ela deve a gente de cor ter ingresso na prosperidade do Brasil.”

(...)

Coro (*Saindo.*)

Revolução

cão, cão,

cão, cão.

Narrador

Miscigenação

cão, cão,

cão, cão (BORBA FILHO, 2007a, p. 321 - 327)

Balé dos mocambos

Os mulatos vão saindo em grande quantidade dos mocambos, misturados a imigrantes portugueses e italianos de braços dados com pretas e pardas. As pretas lavam roupas, fazem bolos, doces, quitutes, fabricam bonecas de pano. Enquanto isso, os portugueses e italianos vão bolinando-as. Os mulatos tocam violão, brigam com brancos, apresentam-se como capangas de chefes políticos, como malandros jogam dados. As mulatas visivelmente, prostitutas. Esses são os mulatos e as mulatas dos mocambos, desfavorecidos socialmente, sobre eles agindo poderosamente o desfavor das circunstâncias sociais, predispondo-os ao estado de flutuação e de inadaptação dos quadros normais de vida e de profissão, ao de inconstância no trabalho, ao de rebeldia a esmo. Surgem também os moleques, travessos, roubando frutas, doces e bolos dos tabuleiros das “baianas”, das quitandas dos portugueses voltando-se depois para a fachada do sobrado e nele jogando pedra. Depois, no muro do sobrado, a carvão, começam a fazer caricaturas dos senhores, das iaiás, das sinhazinhas, a desenhar grotescamente pênis e vaginas, um negro copulando uma branca, palavrões. Em dado momento, todos eles se voltam para o sobrado, desabotoam a braguilha e mijam abundantemente no muro e nas grades abre-se para a celebração final.

Celebração final

(A sala do sobrado, totalmente despojada. Somente nas paredes os retratos da família e no centro a grande cama de jacarandá onde o senhor está morrendo. A cena é típica: pessoas da família, um padre, servidores. Ele geme um pouco alto, até que seus gemidos são abafados pelas vozes das carpideiras cantando uma excelência.)

Senhor (*Num berro, que faz as carpideiras se calaram.*) – a mulatinha Tonheta! (*Consegue elevar ainda mais a voz.*) Tragam-me a mulatinha Tonheta!

(*Movimento. Tonheta entra. Há um silêncio muito grande. Ela se aproxima da cama. O senhor ainda tem olhos para vê-la. Sorri. Estende-lhe a mão. Ela se aproxima ainda mais. Ele faz com que ela se sente na cama. Vagarosamente, sua mão vai erguendo a saia da mulata. As carpideiras recomeçam o canto à boca fechada. O senhor já descobriu o sexo de Tonheta. Para todos, é como se nada estivesse acontecendo. O senhor, com toda a delicadeza de sua mão trêmula começa a acariciar o sexo da mulata. Um longo momento assim: de carícia e canto à boca fechada. Repentinamente, o senhor se ergue um pouco, sua mão imobiliza no sexo de Tonheta e ele se despede num lamento.*)

Senhor

Adeus boceta gostosa!

(*Cai na cama, sem vida. As vozes crescem na excelência.*)

Carpideiras

Salve, ó, mãe de Deus,

Rainha suprema

Sobre os anjos sois,

Sois mãe de concórdia,

De misericórdia,

Sois vida, doçura,
Esperança sois.

(*Ninguém se mexe. De muito longe, irrompe, num ritmo alucinante de guitarras elétricas, uma música tropical do século XX.*) (BORBA FILHO, 2007a, p. 328-330).

Não é gratuito que a peça termine com a morte do patriarca e ao som de guitarras elétricas, sendo possível inferir que essa morte possa simbolizar a morte do século XIX e que os acordes de guitarra simbolizem o nascimento do século XX. Pode aludir, também, ao Tropicalismo³⁸⁴ que remete às influências de um movimento estético mais amplo, gerado nas artes plásticas, na arquitetura e na música popular³⁸⁵ (GUINSBURG, 2009, p. 332). Esse movimento possui algumas características como a aproximação com os meios de comunicação de massa, o uso da paródia e da carnavalização, todas elas presentes na obra em estudo.

Pode-se, enfim, ler a peça como uma crítica ao Movimento Armorial, de Ariano Suassuna, que demonstrava ojeriza a tudo que é moderno, ao tropicalismo e ao *rock*. Borba Filho constrói esse final de modo irônico e lascivo, pois não há como impedir o avanço da modernidade, mesmo no Nordeste, onde alguns locais ainda guardam resquícios dos saberes e fazeres, quase medievais, e de movimentos artísticos que revolucionam o olhar sobre a arte.

Sobrados e mocambos possui uma rica e ousada escrita dramática, fruto de uma fase madura do artista e do intelectual Borba Filho e de suas múltiplas influências. Ele retoma características da tradição espanhola como o apelo popular e a liberdade de regras. Assim como Lope de Rueda, que deu forma ao gênero *entremez*, coloca-o entre *partes* de uma peça mais longa, inserindo também improvisações, cantos e danças. Por meio do diálogo com o texto-fonte, de Freyre, a peça ganha um caráter polifônico. O dramaturgo utiliza o cômico e a sátira para tocar em questões históricas e culturais nevrálgicas na história cultural do Brasil e na formação do povo brasileiro. Por isso, é uma peça passível de várias interpretações.

³⁸⁴ Essa foi uma tendência ou movimento da estética teatral brasileira ligada diretamente aos espetáculos do Grupo Oficina, nos anos de 1967 e 1968. Em 1967, estreou **O rei da vela**, de Oswald de Andrade, com direção de José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, espetáculo que trabalhou com a irreverência do teatro de revista e do carnaval, tocando em alguns *nervos* da cultura brasileira daquela época, como era bem característico da obra oswaldiana (GUINSBURG, 2009, p. 332). O termo *tropicalismo* já aparece na obra **Casa grande & senzala**, de Freyre, referindo-se a uma ótica sociológica que o estudioso adotava no seu estudo sobre a formação da família patriarcal brasileira (GUINSBURG, 2009, p. 332).

³⁸⁵ O tropicalismo, na música popular, foi liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, numa proposta que fundia Bossa Nova, Jovem Guarda e formas populares como música caipira e baladas românticas. Abriu ainda diálogo com a literatura, especificamente, com a poesia concreta. O LP **Tropicália**, lançado em 1968, marcou esse movimento e a história da música popular brasileira (GUINSBURG, 2009, p. 332).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa fez um estudo sobre o *entremez* na obra de três dramaturgos nordestinos, Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho. Foi escolhido esse gênero cômico por serem raros os estudos que se debruçam sobre o tema e por não haver quaisquer estudos com esse enfoque, sobre nenhum dos três dramaturgos. O título da tese ***Entremez: jogos de espelho em um labirinto sem fim - A dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho*** -, não foi escolhido de forma aleatória. Teve o intento de marcar o difícil pleito diante do desafio em abordar um gênero com mais de sete séculos de existência, que se camufla, se entrelaça, se insere, dentro ou justaposto, a outros gêneros. As expressões *jogos de espelho* e *labirinto* são usadas com a mesma intencionalidade do uso metafórico da linguagem. Em *jogos de espelho*, a palavra *jogo* faz alusão a *uma outra forma de ver a realidade ou de criar uma ficção* e, quando associada ao *espelho*, mesmo que plano, a imagem formada é virtual, tendo o mesmo tamanho, distância e simetria. Ao utilizar mais de um espelho plano, em ângulos de noventa graus, tem-se a luz sucessivamente refletida de um espelho para outro, dando origem a várias imagens do mesmo objeto. Também o jogo de espelho pode ser visto como dual, pois pode se referir, ora ao espelho, ora ao reflexo. Quando se entra em uma sala de espelhos, em determinado momento, aquele que caminha pelo labirinto ou que se depara com os jogos-labirínticos acaba confuso, pois a ilusão ótica, num primeiro momento, cria dificuldade para que ele identifique qual é a imagem real e qual é o simulacro.

Com o *entremez* ocorre o mesmo. Às vezes, tem-se dificuldade em saber se é o gênero ou apenas uma nuance dele, ou seja, apenas um reflexo.

O labirinto é um símbolo ancestral, presente em várias culturas, tanto orientais, como ocidentais, ligado a um mito ou a um ritual. Sua origem sagrada e estrutura mítica fazem dele um tema recorrente e fascinante. No Ocidente, remete à cultura grega e ao mito de Teseu, sendo dois os tipos de labirinto, os que seguem um único caminho e os que se estendem em múltiplas direções. Aqui, se utiliza o labirinto como uma imagem mental, aludindo ao itinerário percorrido na estrutura da tese, que se deparou com caminhos intrincados e circulares, bifurcações e falsas saídas, diante das quais coube tomar decisões, escolher caminhos, fazer recortes para se chegar a um ponto final. Não para finalizar, pois uma pesquisa nunca acaba, coloca-se apenas um ponto, ficando inúmeras pontas soltas e caminhos possíveis que se deixou de percorrer.

Ao eleger o *entremez* como objeto do estudo, foi necessário retomar a sua gênese e perseguir sua presença na história do teatro medieval ibérico para, posteriormente, marcar sua chegada ao Brasil. Por conseguinte, a pesquisa teórica demonstrou que o *entremez* consiste em um tipo de espetáculo teatral, com duas características peculiares: texto curto e comicidade, tendo sua gênese na cultura provençal medieval. No século XIV, o gênero consistiu em um breve divertimento ou uma *mise-en-scène* rápida, ocorrida durante os banquetes ou festas medievais. No século XV, o gênero sofreu algumas mudanças, passando a ser apresentado em verso ou prosa, durante intervalos de peças mais longas, caracterizando-se, sobretudo, pelo caráter burlesco, com utilização de canto, dança e pantomima. No século XVI, o *entremez* alcançou novo *status*, ganhou autonomia, tornando-se um espetáculo breve, de caráter múltiplo, próximo das diversas formas de comédia. No século XVII, o *entremez* foi perdendo espaço e se misturando a outras formas cômicas. São vários os motivos, mas se podem destacar dois, a saber, os ataques dos teóricos do Iluminismo, que o consideravam vulgar, por não se enquadrar nos ideais estéticos do Neoclassicismo, e o fortalecimento do *sainete*, fortemente marcado pelo burlesco e pelo tom crítico. O *entremez*, então se torna uma peça autônoma, de caráter popular, com a intencionalidade de relaxar e divertir o público, ficando em voga até o final do século XIX. Portugal foi exceção, pois o *entremez* continuou muito presente até o século XVIII, considerado o século do cordel e neste contexto ele ganhou autonomia e conectou-se ao cordel. Como o teatro brasileiro nasceu do teatro português, via colonização, o *entremez* chegou ao Brasil pelas caravelas, já no formato de cordel. Os *entremezes* eram muito (re)conhecidos do grande público, tendo grande aceitação pelo uso do cômico e do profano. Outro atrativo eram os temas ligados à novela de cavalaria, aos romances medievais, aos acontecimentos cotidianos e ao folclore. Essas qualidades fizeram o *entremez* angariar sucesso entre públicos distintos, já que fazia sucesso tanto em ambiente religioso como profano, tanto junto dos aristocratas como do povo.

O problema da pesquisa, ao qual se ambicionou responder, foi se havia a presença do *entremez* na dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho. Ao reunir o *corpus* ficcional dos três dramaturgos, a primeira comprovação foi o quanto são extensas essas produções, quando se depara com o conjunto delas. Assim, a dificuldade inicial foi reunir toda a obra de Ariano Suassuna, pois ele não possui uma obra completa editada, sendo obras esparsas. Somente há uma única seleção de seus trabalhos, intitulada, **Seleta em prosa e verso**, organizada por Silviano Santiago, que reúne *entremezes*, poemas, prosa e um depoimento pessoal do dramaturgo. Em Francisco Pereira da Silva, não foi a dificuldade em reunir a obra que pesou, já que possui editado seu teatro completo, mas

sim, a extensão da obra, dividida em 3 volumes, que juntos somam 1.181 páginas. Dificuldade idêntica diante do teatro selecionado de Hermilo Borba Filho, publicado em 3 volumes, que totaliza 773 páginas.

No texto, foi elaborada uma trama com vários fios que representam os dramaturgos nordestinos, dentro de um painel maior, que é o teatro moderno brasileiro. Na análise, esmiuçou-se o gênero *entremez*, dando destaque à forma como cada dramaturgo o utiliza. Ao estudar as peças **O homem da vaca e o poder da fortuna**, de Ariano Suassuna, **Lazzaro**, de Francisco Pereira da Silva, **Sobrados e mocambos**, de Hermilo Borba Filho, observou-se que os dramaturgos valem-se de terminologias diferentes para nomear o gênero cômico, fazendo isso em consonância com o processo criativo, as intencionalidades estéticas e para compor algo maior, que é o conjunto da obra.

Depois da leitura atenta e da análise das três obras completas, comprovou-se que os dramaturgos trabalham com o *entremez*, encontrando-se o seguinte cenário: foram localizados quatro *entremezes* na obra de Ariano Suassuna, a saber, **O rico avarento**, **O castigo da soberba**, **O homem da vaca e o poder da fortuna**, **Torturas de um coração**; apenas um *entremez* em Francisco Pereira da Silva, dentro da tragédia **Lazzaro**; quatro *entremezes*, em Hermilo Borba Filho, dentro da obra **Sobrados e mocambos**. Portanto, comprova-se a presença do *entremez* na dramaturgia dos escritores estudados, por consequência, dentro do teatro moderno nordestino.

Ariano Suassuna³⁸⁶ é uma presença única e à parte da história do teatro brasileiro. O dramaturgo funde, em suas peças, o popular e o erudito, o sagrado e o profano, e mais inúmeras outras influências e inspirações do teatro universal, sobretudo, de Plauto, Terêncio, Lope de Vega, Lope de Rueda, Cervantes e Molière. É uma obra que mistura, na mesma trama, as *moralidades*, os *autos*, as *farsas* medievais, a *comédia* clássica francesa, a tradição dos *mimos* e da *commedia dell'arte*. Soma-se a isso a opção em trabalhar com as tradições populares do Nordeste, com o seu romanceiro tradicional, seu folclore e seus folguedos.

A pesquisa demonstrou que Ariano Suassuna utiliza o *entremez* como uma peça de estudo que serve como *ponto de partida* para elaborar outra peça maior ou, ainda, insere-o como *um ato*, em uma peça nova, em geral, um auto ou uma farsa. Como exemplo, pode-se citar **A pena e a lei** (1959), peça em três atos, escrita a partir do *entremez* **Torturas de um coração** (1951). Ou, **Farsa da boa preguiça** (1960), em que o primeiro ato baseia-se em uma

³⁸⁶ Em 16 de junho de 2017, para festejar a data em que Ariano Suassuna completaria 90 anos de nascimento, será lançada uma obra inédita do dramaturgo, a qual ele escreveu durante 33 anos: **O romance de Dom Pantero no palco dos pecadores**, dividido em dois volumes, **O jumento sedutor** e **O palhaco tetrafônico**.

notícia de jornal e em uma história oral medieval, constantemente utilizada no mamulengo; o segundo ato parte de um conto tradicional sobre um macaco que perde tudo o que ganha, por meio de trocas desfavoráveis e um romance medieval sobre um homem que perde a cabra, assim retomando o tema e algumas personagens do *entremez* **O homem da vaca e o poder da fortuna**; o terceiro ato baseia-se em um conto popular intitulado **São Pedro e o queijo**, anônimo, e nos *entremezes* **O rico avarento** e **O homem da vaca e o poder da fortuna**.

Neste estudo, foram analisados dois *entremezes* de Suassuna, **O rico avarento** e **O homem da vaca e o poder da fortuna**, por ser, o primeiro, o único escrito em prosa e, o outro, em forma de poesia cantada ou cordel. Ambos são textos cômicos, o primeiro escrito para a *mise-en-scène* em forma de mamulengo e o segundo retomando as histórias medievais de Trancoso, que incorpora o folgado bumba meu boi. Os dois *entremezes* apresentam tipos populares, linguagem coloquial com uso de regionalismos, uso de provérbios e ditos populares e uma forte ligação com o romanceiro popular. O tom humorístico, o sertão e seus homens já seriam suficientes para completar o quadro mítico da sua produção teatral, mas soma-se a isso ainda a presença de uma figura medieval e da tradição vicentina: o diabo. O olhar religioso e moralizante, que entrelaça humor e reflexão religiosa, também é comum aos dois textos citados.

A opção estética em trabalhar com o espaço sertanejo nordestino torna a obra de Ariano Suassuna influente e duradoura, no cenário nacional. O dramaturgo faleceu em 23 de julho de 2014, e, até os últimos dias antes de sua morte, continuava se apresentando e interagindo com o público. *Quase morreu no palco*, como era desejo seu, nas suas aulas-espetáculo³⁸⁷.

Francisco Pereira da Silva ocupa um não lugar na história do teatro brasileiro, embora tenha um teatro de grande força poética, inspirado no Nordeste e sua gente, marcado, especialmente, por um olhar arguto e preocupado com a realidade social brasileira. O dramaturgo, assim como Suassuna, também trabalha com o romanceiro popular do Nordeste e com os espetáculos populares, estreitamente ligados à cultura mediterrânea e ibérica, herdados via patrimônio cultural português. Observa-se um impactante diálogo do dramaturgo com a literatura universal e com os mitos, talvez fruto do seu contato ao longo da vida com livros, em seu labor de bibliotecário. A aproximação com os mitos pode revelar mais que um anseio

³⁸⁷ Na última aula-espetáculo, em 18 de julho de 2014, na cidade de Garanhuns (distante cerca de 230 km de Recife), Suassuna esteve acompanhado de músicos e bailarinos. Essa aula foi um tributo a Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa, conhecido como Capiba, nascido em Surubim - PE, em 28 de outubro de 1904 e falecido em Recife, em 31 de dezembro de 1997. Foi um grande músico e compositor brasileiro, sobretudo reconhecido como o maior compositor de frevos), com o qual Ariano já havia trabalhado anteriormente, dividindo a autoria de duas canções.

em trabalhar com o imaginário, pode apontar para algo muito maior: o desejo de olhar e compreender a experiência humana. A obra de Pereira da Silva é permeada pelo mito, pelo fabuloso e pelo cotidiano, em que o sagrado e o profano se entrecruzam para representar a condição humana. É uma obra com múltiplas influências, poética e multifacetada. O dramaturgo, ao representar o local, atinge o universal; ao criar seu sertanejo, alcança o mítico do sertão-mundo. Pode-se citar, como exemplo, as seguintes peças: **Chapéu de sebo** (história oral da tradição de Campo Maior – PI, traição, assassinato passional, coronelismo, jagunço); **O chão dos penitentes** (Padre Cícero, beatas, monge, romeiros e fanatismo religioso); **O desejo** (folclore, bumba meu boi e o cordel); **Cristo proclamado** (encenação da Paixão de Cristo no interior nordestino, retirantes, seca, disputa política e pelo poder).

Francisco Pereira da Silva reconhece o gênero *entremez* com uma de suas variações *intermezzo*, utilizando-o entre um e outro ato da peça, bem ao gosto medieval “entre um prato e outro”, neste caso, uma tragédia. Ao ler **Lazzaro**, percebe-se que há uma miscelânea de gêneros, pois a peça contém traços tanto de tragédia como de comédia, pois revela uma visão tragicômica e crítica do mundo e do sujeito moderno. Não se sabe exatamente os porquês do dramaturgo nomear e grafar o gênero e um de seus personagens centrais, em língua italiana. Como foi abordado ao longo da análise, são várias as possibilidades, dentre as quais a retomada da festa medieval de São Lázaro ou, ainda, um diálogo com o personagem Lazzarillo, do romance picaresco medieval, o qual criticava severamente à sociedade daquela época e suas instituições, assim como faz o *intermezzo* estudado. A peça retoma o mito grego de Electra. No entanto, faz sua transposição para o sertão nordestino e para o ambiente familiar decadente de uma cidadezinha sertaneja. Retrata um jeito de viver e conviver ainda quase medieval, com criados que, como na Idade Média, possuem contratos pessoais e não de serviços, em que o empregado dedica a vida ao trabalho e por isso recebe proteção da família que serve. Esse caso é claramente exemplificado na relação de Perpétua, a aluada, com a dona da casa, Almerinda. O dramaturgo utiliza o tom crítico e mordaz, principalmente no *intermezzo*, ao desnudar a relação política dos governantes diante da seca e da pobreza no sertão nordestino e ao tocar em temas delicados e controversos como a religiosidade e as crendices que fazem parte da vida cotidiana e dos costumes dos nordestinos.

Hermilo Borba Filho possui uma vasta produção teórica e ficcional, figurando entre os mais importantes homens de teatro brasileiro do século XX. O dramaturgo pertenceu a uma família que vinha das tradições dos engenhos nordestinos, embora decadente, se manteve ainda, durante décadas, o nome de família e a aparência de tempos idos. A infância no sertão, a descoberta do sexo, a observação da vida cotidiano do povo, a luta diária dos trabalhadores,

a exploração do homem do campo, a leitura dos folhetos de cordel e de livros, fornecem o material para a construção de seu universo literário e de seu projeto estético. Ele trabalhou com um teatro popular e nordestino, não exclusivamente regionalista, conforme se demonstrou na análise da peça, pois, ao abordar o local, extrapola-o rumo ao universal. Trabalha com o mito, o trágico e o ser e o existir do homem, em obras como **Electra no circo** (mito de Electra adaptado para o circo e o sertão), **João sem terra** (sertanejo, ciúme, amor, ódio, desejo de vingança), **A barca de ouro** (folclore, sexualidade, relação de poder), **Auto da mula do padre** (folclore, mágico e maravilhoso, mitos).

Hermilo Borba Filho utiliza o termo *interlúdio*, para nomear o *entremez*, na peça **Sobrados e mocambos**. Como no teatro medieval, trabalha em sua composição com uma miscelânea de gêneros dramáticos, entre eles, o *mistério* medieval, o *pastoril* profano, a *farsa*, a *comédia*, alguns traços da *revista* e da *ópera* popular em suas obras. Contudo, percebe-se que se sobressai a construção à moda do *entremez* “entre um prato e outro”. A peça divide-se em cinco quadros e quatro *interlúdios*, usados para ilustrar, mudar de tom ou intercalar atos e quadros. Cada *interlúdio* tem uma proposta única dentro do contexto da peça, tanto por dialogar com o quadro anterior e posterior, como também por ser usado para fazer ruptura ou variação de tema e de tom. Assim, faz-se necessário uma leitura atenta e um ir e vir entre os quadros e fragmentos, em busca de dar sentido ou montar o quebra-cabeça proposto. A peça funde linguagem poética e prosa, no coro, nas rubricas e em alguns fragmentos e *interlúdios*. Utiliza-se, também, de títulos cômicos e críticos, palavras de baixo calão, regionalismos, arcaísmos, tudo isso dentro do mesmo caldeirão. A peça, quase em sua totalidade, é escrita em versos de sete sílabas (redondilha maior) usados pelos cantadores do Nordeste. Retrata os séculos XVIII e XIX, mas retoma o século XVI e a Inquisição, dando um caráter e atmosfera medieval. Dentre outros recursos, implode a ilusão cênica da quarta parede, usa *slides*, cartazes, narrador, coro, receitas culinárias, personagens e fragmentos históricos, dialoga com o público indagando e refletindo sobre a cultura e a miscigenação brasileira. Nota-se que o dramaturgo mistura elementos do trágico e do cômico, do erótico e do burlesco, para dar o tom farsesco e carnalizado à obra.

A análise se ocupou em comprovar a hipótese de que os *entremezes* dos três escritores nordestinos marcam a permanência do teatro popular e medieval, obviamente que, com adaptações e releituras, já que são criações teatrais do século XX, construídas a partir de elementos remanescentes da cultura medieval na sociedade nordestina. Deu-se ênfase, principalmente aos traços populares e medievais presentes em cada *entremez*. Foram encontrados e analisados *ecos* ou *diálogos* do teatro popular e medieval nos três dramaturgos

nordestinos. Isto posto, a pesquisa demonstrou que o teatro nasceu popular nas festas e rituais dos povos antigos; na Idade Média, continuou popular, porque era dirigido ao povo, no intuito de evangelizá-lo, pois as criações cômicas do teatro cristão encontravam ressonância com as crenças do povo. Como em sua gênese, o sagrado e o profano continuaram irmanados. Até mesmo os gêneros mais voltados para o sagrado continham elementos da farsa e do grotesco. Depois, assumiu seu espaço na feira, na praça, na taverna e ao alcançar a rua, ganhou maior liberdade, alcançando um tom mais crítico e mordaz, sempre usando os recursos do cômico. Assim, o *entremez* contribuiu para ressoar os elementos populares e medievais e continua até hoje, já que o teatro nordestino, marcadamente popular, lança mão de gêneros medievais, como o auto, a farsa e o próprio *entremez*. Comprovou-se, durante a pesquisa, que várias histórias orais medievais, principalmente ibéricas, sobrevivem ainda hoje na literatura popular nordestina, muitas delas imortalizadas no romanceiro popular e nas peças teatrais dos três dramaturgos.

Para construir e analisar esse olhar medieval fez-se um entrecruzamento entre o histórico, o cultural, o social e o estético. Naturalmente que, ao se usar os conceitos de eco e diálogo, desejou-se frisar que não se trata do período medieval paralisado no tempo e no espaço, e sim a apropriação de características e de elementos medievais, revestidos de sentidos do moderno. Por isso, fez-se um esforço em buscar caracterizar o contexto de produção de cada dramaturgo, para marcar tanto seu projeto estético, como sua recepção crítica, que apontam para a permanência do popular e do medieval, para só então proceder às análises.

Ariano Suassuna se apropria do gênero *entremez*, adapta-o, integra-o a novas peças; Francisco Pereira da Silva usa o *entremez* no intervalo, à maneira da comédia antiga grega, servindo como reflexão teórica a respeito dos acontecimentos, traduzindo sua palavra, fora do enredo; Hermilo Borba Filho utiliza o *entremez* como ilustração e dinamização da cena, daquilo que se mostrou antes ou se quer mostrar depois, mais carnavalesco, aproximando-se das estruturas dos folguedos populares tradicionais nordestinos.

Do ponto de vista da docência, a pesquisa realizada abre um leque de possibilidades para trabalhar com o *entremez*, com o teatro nordestino, com as manifestações do teatro popular e do teatro medieval, em sala de aula, com os alunos da Graduação, na pesquisa na Iniciação Científica - IC (PIBIC/PIVIC), na Iniciação à Docência (PIBID) e nos programas de pós-graduação *lato sensu* e *stricto sensu*. Une-se a isso, o desejo de trabalhar com o teatro nordestino e as manifestações teatrais populares, nos cursos livres de extensão universitária,

em processos colaborativos de criação e de produção artística, na proposição e na direção de espetáculos teatrais.

A temática estudada é muito rica para ser trabalhada no contexto regional, pois em recente pesquisa³⁸⁸, constatou-se que a grande maioria dos imigrantes que vieram para o Tocantins é proveniente da região Nordeste. A cultura palmense apresenta grande diversidade e manifestações diversificadas, contudo destaca-se a forte presença da cultura nordestina, com o Reisado ou Folia de Reis, as festas juninas, as artes do cordel e a culinária típica nordestina.

Para concluir, o *entremez* não é um gênero teatral estático, cristalizado ou morto. Ao contrário, hoje, o *entremez* é o ponto de partida para novas e incontáveis criações estéticas, ao assimilar suas qualidades essenciais, a forma cômica e popular, o espírito de representação popular, o uso da improvisação e da festa. É a festa que retoma e renova os arquétipos e a tradição secular, ao fazer um retrato mais humano e risível da vida cotidiana, mantendo, assim, viva, a longa tradição cômica popular do teatro ocidental.

Como últimas palavras, e para remeter ao título da tese, toma-se de empréstimo as palavras de Hamm, de **Fin de partie** (1957), de Samuel Beckett, “acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando”.

³⁸⁸ Disponível em: <http://www.jornaldotocantins.com.br/editorias/noticias/economia/tocantins-%C3%A9-8-9-maranhense-6-5-goiano-e-2-8-piauiense-1.997302>

REFERÊNCIAS

1. Fontes dos autores estudados

BORBA FILHO, Hermilo. **Teatro selecionado**. Leda Alves; Luís Augusto Reis (Org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2007a, Vol. I, II e III.

_____. **Espetáculos populares do Nordeste**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2007b.

_____. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

_____. “O bestiário de um artista”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 21 fev. 1974.

_____. “Teatro: Arte do povo”. In: **Dois conferências**. Recife, Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, 1947.

SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. Org. Silvano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. **Almanaque Armorial/Ariano Suassuna**. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. **A história do amor de Fernando e Isaura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. “Entrevista - Dossiê Nordeste”. **Revista Entre Livros**. Ano 1, nº 3. 2005, p. 30-40.

_____. “Entrevista – Preá”. **Revista de cultura**. Natal: nº 14. Setembro/outubro, 2005, p. 67-75.

_____. “Entrevista – Investigações”. **Revista de Linguística e Teoria Literária da UFPE**, vol. 9, março de 1999, p. 7-11.

_____. SUASSUNA, Ariano. “A encenação de vestido de noiva”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 out. 1955.

_____. “Encantação de Guimarães Rosa”. **Estudos Universitários**, Recife, n. 4, out./dez., 1967.

_____. In: BACCARELLI, Milton. **O teatro em Pernambuco: Trocando a máscara**. Prefácio de José Mário Austregésilo. Recife: Fundarpe, 1994.

_____. **Auto da compadecida**. Textos de Bráulio Tavares, Carlos Newton Júnior e Raimundo Carrero. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

_____. **O casamento suspeito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **O santo e a porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **O rei degolado nas caatingas do sertão - Ao sol da Onça Caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. **A pena e a lei**. Prefácio: Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

_____. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

_____. **A pedra do reino**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

2. Estudos críticos selecionados sobre os autores estudados

ALVES, Alice da Rosa; LOPES, Juliana Apolo. **Auto da compadecida em hipermídia**. Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo: 2006.

BARBOSA, Francisco de Assis. "Romance, teatro e regionalismo". In: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

BARROSO, Maria Helenice. **No palco das reminiscências: As cores do cordel no Brasil e em Portugal**. Brasília, UnB, 2013.

CADENGUE, Antônio Edson. **Transcrição da participação como debatedor da exposição pronunciada por Ariano Suassuna**, na mesa intitulada "A dramaturgia de Hermilo", dentro do Seminário "A obra de Hermilo Borba Filho", realizado na Fundação Joaquim Nabuco (Derby), durante o II Festival Recife do Teatro Nacional, Recife: cópia digitalizada, 1998.

_____. "**Hermilo Borba Filho: O teatro em duas paixões**". In: Moringa Teatro e Dança. Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Ano 2. Vol. 2. João Pessoa: Editora da Universidade da UFPB, 2007.

COSTA, Virgílio. "Nota inicial do organizador". In: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

FERREIRA, Juca. "Apresentação". In: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

HELIODORA, Bárbara. "Um autor brasileiro". In: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

LIMA, Sônia Maria van Djick Lima. **Hermilo Borba Filho: Fisionomia e espírito de uma literatura**. São Paulo: Atual, 1986.

MANBERTI, Sérgio. “Francisco Pereira da Silva”. In: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

MATOS, Geraldo da Costa. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**. Juiz de Fora: Esdeva, 1988.

MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) **Discurso e memória em Ariano Suassuna**. São Paulo: Paulistana, 2007.

MIRANDA, Orlando. “Quem viver verá”. In: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino: A poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: UFPE, 1999.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. **Hermilo Borba Filho: Memórias de resistência da História**. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

PAIVA, Ricardo Martins de. **A dramaturgia de Ariano Suassuna**. Bloomington, Universidade de Indiana, 1980.

QUEIROZ, Rachel de. “O desejado e Vilela”. In: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

RABETTI, Beti (Org.). **Teatro e comichidades: Estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005

RAMALHO, Fabíula. **Ariano Suassuna: Um pensador no teatro brasileiro. Análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça a Farsa da boa preguiça**. Brasília, UnB, 2012.

REIS, Luís Augusto. “Hermilo Borba Filho e sua dramaturgia”. In: BORBA FILHO, Hermilo. **Teatro selecionado**. Leda Alves; Luís Augusto Reis (Org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2007, Vol. I, II e III.

REIS, Luís Augusto. **Fora de cena, no palco da modernidade: Um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

SANTIAGO, Silviano (Org.). **Seleta em prosa e verso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Le roman de chevalerie et son interprétation par un écrivain brésilien contemporain: A pedra do reino de Ariano Suassuna**. Mémoire de maîtrise. Paris: Université de Paris II, Sorbonne Nouvelle, 1974.

_____. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Unicamp, 1999.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna: Leituras e apropriações.** Brasília, UnB, 2007.

VASSALO, Lígia. **O sertão medieval: Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICTOR, Adriana. **Ariano Suassuna: Um perfil biográfico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

3. Estudos críticos selecionados sobre o *entremez* (dissertações e teses)

MALHEIROS, Rodrigo Rodrigues. **O entremez, o auto natalino e a dramaturgia em cordel: Diálogos interculturais nas obras de Gil Vicente e Lourdes Ramalho.** Paraíba, UEPB, 2010.

PETERS, Ana Paula. **“Nasce toda creatura com sua ventura”:** O casamento como mote de *entremezes* para representar a sociedade portuguesa do século XVIII. Curitiba, UFPR, 2013.

SILVA, Daisy Sardinha Ribeiro da. **Apresentação do teatro colorido e folgazão contido nos entremezes de cordel do século XVIII.** São Paulo, USP, 1979.

4. Obras teórico-críticas

ADAM, Antoine.; LERMINIER, Georges.; MOROT-SIR, Édouard (Eds). **Littérature française: Des origines à la fin du XVIII^e siècle.** Paris: Larousse, 1967, Tomo I.

ADAM, Antoine. **Histoire de la littérature française au XVII^e siècle.** L'époque d'Henri IV et de Louis XIII. Paris: Domat, 1956, Tomo I.

_____. **Histoire de la littérature française au XVII^e siècle.** L'apogée du siècle, L'époque de Pascal. Paris: Domat, 1951, Tomo II.

_____. **Histoire de la littérature française au XVII^e siècle.** L'apogée du siècle, Boileau, Molière. Paris: Domat, 1952, Tomo III.

AMADO, Janaina. Região, sertão, nação: **Estudos históricos.** Rio de Janeiro, v.8. n. 15. 1995.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular?** São Paulo: Brasiliense, 2006.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. “Anchieta e Gil Vicente: Linhas de prumo e linhas de flutuação”. **Revista Semear 8.** Depto. Letras/PUCRJ, Vol. 8, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_13.html>. Acesso em: 20 ago. 2015.

_____. **Na tapera de Santa Cruz: Uma leitura de Martins Pena.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ARISTÓTELES. **Poética.** Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRÓNIZ, Othón. **La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.** Madrid: Gredos, 1969.

AUBAILLY, Jean-Claude. **Le théâtre médiéval profane et comique: la naissance d'un art.** Paris: Larousse, 1975.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

ASENSIO, Eugenio. **Itinerário del entremez: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente.** Madrid: Gredos, 1971.

AZEVEDO, Maria Alice Penna de. **Domingo é dia de folclore.** São Paulo: Paulinas, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais.** São Paulo-Brasília, Hucitec, 2008.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena.** Pensamento político. Brasília, UnB, 1982.

BALLALAI, Vanessa. "O teatro do século de ouro espanhol". In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. **O teatro através da história.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage, 1994, Vol. 1, p. 99-123.

BARATA, José Oliveira. **Entremez sobre o entremez.** Coimbra: Biblos, 1977.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. **Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.** Madrid: Rivadeneyra, 1860.

BATY, Gaston; CHAVANCE, René. **El arte teatral.** México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

BECKETT, Samuel. **Fin de partie.** Paris: Minuit, 1957.

BENDER, Ivo. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/PUCRS, 1996.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **História social del teatro.** Madrid: Guadarrama. 1974. Vols. 1 e 2.

BIÃO, Armindo. **Teatro de cordel e formação para a cena: Textos reunidos.** Salvador: P&A Gráfica e editora, 2009.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2008.

- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BORDIER, Jean-Pierre. **L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen: Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen, réunis par Jean-Pierre Bordier**. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours. Paris: Champion, 1999.
- BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. Porto Alegre: UFRGS, 1965.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: História de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Rodriguês. **O que é folclore?** São Paulo: Brasiliense, 2007.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: Origem e evolução**. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro: Para uma arte dramática não-aristotélica**. Lisboa: Portugália Editora, 1957.
- _____. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: Um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Scipione, 1995.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia - Um vocabulário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. **Don Quijote de la Mancha**. Madrid: Edición del IV Centenario. Alfaguara, 2004a.
- _____. **Miguel de Cervantes**. Teatro completo. Barcelona: Planeta, 1987.
- _____. **Retablo de las maravillas**. Brasília: Thesaurus. Consejería de Educación de la Embajada de España, 2004b.
- CHIAPPINI, Ligia (org.). **Literatura e cultura no Brasil: Identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.
- COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística *Mundo Musical***. Campinas, UNICAMP, 1998.
- COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Rio de Janeiro: INV, 1957.

DALMASSO, Osvaldo B. **El teatro prelopesco**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

DELACY, Monah. **Introdução ao teatro**. Petrópolis: Vozes, 2003.

DÍAS, Esther Corral. **As mulheres nas cantigas medievais**. Sada: Castro, 1996.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. São Paulo: Zahar, 1993.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

_____. **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: Edições 70, 1989.

FARIA, João Roberto de. **História do teatro brasileiro**. Vol I: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2012.

_____. **História do teatro brasileiro**. Vol. II: Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2013.

FARIAS, Sônia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: Espaço regional, messianismo e cangaço**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FERREIRA, Juca. “Apresentação”. In: SILVA, Francisco Pereira da. **Teatro completo**. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

FONTELA, Orides. Alba. In: _____. **Poesia reunida [1969-1996]**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FORESTIER, Georges. **Le théâtre dans le théâtre: Sur la scène française du XVII siècle**. Genève: Droz, 1981.

FRANÇA, Wanderson Édipo de. “**Gente do povo em Pernambuco: da Revolução de 1817 à Confederação de 1824**”. CLIO – Revista de Pesquisa Histórica - nº 33.1, 2015.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Global, 2003.

FUNARI, Pedro Paulo. “Guerra do Peloponeso”. In: MAGNOLI, Demétrio (Org.) **História das guerras**. São Paulo: Contexto, 2006.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. Lisboa: Europa-America, s/d.
- GUIDARINI, Mário. **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**. São Paulo: Ateniense, 1992.
- GUINSBURG, Jacó; CUNHA, Newton. **Teatro espanhol do século de ouro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HAURÉLIO, Marco. **Literatura de cordel: Do sertão à sala de aula**. São Paulo: Paulus, 2013.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HELIODORA, Bárbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HESSEL, Lothar Francisco; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil: Da colônia à regência**. Porto Alegre: UFRGS, 1974.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média: Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **O declínio da Idade Média**. Lousã, Ulisseia, 1990.
- HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza. **Edición crítica de las rimas de Lope de Vega**. Madrid: EDAF, 1994, Tomo II.
- JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- KOCKEL, Marcelo Fidelis. **Naufrações e outros infortúnios na história trágicomarítima da carreira da Índia (Séculos XVI e XVII)**. Franca, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2014.
- LANCIANI, Giulia. **Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- LANSON, G.; TUFFRAU, P. **Manuel illustré d’histoire de la littérature française**. Paris: Hachette, 1943.
- LAZARD, Madeleine. **Le théâtre em France au XVI^e siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LIMA, Jackson da Silva. **O folclore em Sergipe**. Rio de Janeiro: INL, 1977.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Folgedos populares do Brasil**. São Paulo: Ricordi, 1962.

LOPES, José Ribamar (Org.). **Literatura de cordel**: Antologia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.

LOPES, Óscar. **Manual elementar de literatura portuguesa**. Lisboa, Didáctica, 1966.

LÓPEZ, María José Martínez. **El entremés**: Radiografía de un género. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.

MACHADO, Carlos Alberto. **Cuidar dos mortos**. Sintra: Instituto de Sintra, 1999.

MAGALDI, Sábado. **Temas da história do teatro**. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1963.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. **Teatro I**. Rio de Janeiro: Bloch, FENAME, 1980.

MAGALHÃES, Vânia de. “Os Comediantes”. In: **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2.

MAGNOLI, Demétrio. **História das guerras**. São Paulo: Contexto, 2006.

MARINHEIRO, Elizabeth. **A intertextualidade das formas simples**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

MARQUES, Antônio Henrique. **A sociedade medieval portuguesa**. Lisboa: Sá da Costa, 1971.

MARTINS, Sergio. **Jornal do Brasil**. 14.03.2006. Disponível em: <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Fernando Peixoto (org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MOTT, Luiz. **Bahia**: Inquisição e sociedade. Salvador: EDUFBA, 2010

MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a bordo de naus portuguesas**. Nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII. Rio de Janeiro: Instituto Luso-brasileiro de História e Liceu Literário Português, 2000.

MOURA, Carlos Francisco. **As preciosas redicolas**. Entremez representado a bordo da Nau Santa Ana-Carmo-S. Jorge em 1771. Rio de Janeiro: Instituto Luso-brasileiro de História e Liceu Literário Português, 2001.

_____. **O auto de Santiago de Afonso Álvares (Bahia 1564)**. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2006.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. “O teatro grego”. In: NUÑEZ et al, Carlinda Fragale Pate. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage, 1994, Vol. 1, p. 17 - 31.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAIXÃO, Múcio. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Moderna, 1936.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: Origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEACOCK, Ronald. **Formas da literatura dramática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1980.

PELLICER, Casiano. **Tratado histórico sobre a origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España**. Barcelona: Labor, 1975.

PEREGRINO JUNIOR, João da Rocha Fagundes. **Histórias da Amazônia: Contos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **A lição de texto: Filologia e literatura. I – Idade Média**. Lisboa: Edições 70, 1979.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo, Perspectiva, 1993.

_____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)**. São Paulo: EDUSP, 2008.

PRATT, Óscar. **Gil Vicente: Notas e comentários**. Lisboa: Clássica, 1931.

QUADROS, Antônio. **Portugal, razão e mistério: Uma arqueologia da tradição portuguesa**. Livro II. Lisboa: Guimarães, 1987.

QUEIROZ, Jeová Franklin. “A xilogravura nordestina”. **Revista Educação e Cultura do Estado da Paraíba**. João Pessoa: ano III, nº 11, out/nov/dez/1983.

REBELLO, Luiz Francisco. **O primitivo teatro português**. Lisboa: Bertrand. 1977.

_____. **Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2006.

REIS, Carlos; Reis, Luís Augusto. **Luiz Mendonça**: Teatro é festa para o povo. Recife. Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2005.

RESENDE, Beatriz. “O classicismo francês”. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage, 1994, Vol. 1, p. 125 -141.

ROMERO, Sílvio. **Folclore brasileiro**: cantos populares do Brasil. São Paulo: Edusp, 1985.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **A arte do teatro**: Aulas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Publifolha, 2009.

RUEDA, Lope de. **Lope de Rueda**. Selección y Prólogo de Salvador Novo y Mercedes Lopes Antuñano. México: La biblioteca enciclopédica popular, 1946.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Benjamin. “Por uma história do teatro popular do NE”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2 de junho de 1980.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes**: Cantoria, romanceiro e cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SHELL, Denis. “Eurípides e as Troianas”. In: **Organon**: o mundo clássico (Grécia, Roma e Índia). Porto Alegre: UFRGS, 1999, Vol. 13, n. 27.

SCHÜLER, Donaldo. **Aspectos estruturais na Ilíada**. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

_____. GOETTEMS, Miriam Barcellos (orgs.). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

SILVA, Deonísio da. **A vida íntima das frases**. Barueri: Novo Século, 2012.

SOUSA, José Galante de. **O teatro no Brasil**. Evolução do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1960, Tomo I.

SOUZA, Eudoro de. “Introdução”. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa I. Era medieval**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1975.

TAVARES, Braulio. **Contando histórias em verso: Poesia e romanceiro popular no Brasil**. São Paulo: 34, 2005.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso**. Prefácio de Helio Jaguaribe. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

UBERSFELD, Anne. **L'école du spectateur**. Paris: Sociales, 1981.

VASCONCELLOS, Anselmo. **Comédia: A arte da irreverência**. Rio de Janeiro: Lacre, 2012.

VASSALO, Lígia. **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1984.

VEGA, Lope. **Lope de Vega**. Lisboa: Verbo, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento Grego**. São Paulo: DIFEL, 1986.

5. Dicionários e enciclopédias

AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Delta, 1978.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BUENO, Silveira. **Grande dicionário etimológico prosódico da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1965.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários (EDTL)**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 20 maio 2015.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

CUDDON, John Anthony. **A dictionary of literary terms**. London, Language/Andre Deutsch, 1977.

ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de cultura editorial verbo, Lisboa, s/d, vol. 7.

ENCICLOPEDIA Dello Spettacolo. Roma: Le Maschere. Roma, Itália, 1957/1960, Vols. I a IX.

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda. **Mini Aurélio**: O dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

FORRADELAS, Joaquim; MARCHESE, Angelo. **Dicionário de retórica, crítica y terminología literaria**. Barcelona: Ariel, 1989.

GRANDE ENCICLOPÉDIA portuguesa e brasileira. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [s.d. p.]

GUIMARÃES, Rute. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1974.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**: Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2009.

L'ENCYCLOPÉDIE MÉDIÉVALE. Disponível em: <www.medievalenfrance.com>. Acesso em: 20 maio 2015.

LEXIKON, Helder. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCENTES, Antenor. **O Dicionário etimológico da língua portuguesa**, de Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1955.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro**. Dramaturgia, estética, semiologia. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.

PEREIRA, ISIDRO. **Dicionário grego-português-português/grego**. Braga: Livraria do Apostolado da Imprensa, 1998.

POU, Pablo Jauralde (direção) **Diccionario filológico de literatura española - Siglo XVII**. Madrid: Castalia, 2012, Vol. I.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário das mitologias europeias e orientais**. São Paulo: Cultrix, 1973.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário da mitologia latina**. São Paulo: Cultrix, 2004.

TAVANI, Giuseppe; LANCIANI, Giulia (Org.). **Dicionário de literatura medieval galego e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993.

THE READER'S ENCYCLOPEDIA OF WORLD DRAMA. Gassner, John / Quinn, Edward (Edited by) New York, Thomas Y. Crowell, 1969.

VASCONCELLOS. Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. São Paulo: L&PM, 1987.

_____. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GLOSSÁRIO

A História da Guerra do Peloponeso: *A História da Guerra do Peloponeso*, do ateniense Tucídides (entre 460 e 455 a.C. - 395 a.C.), é uma obra que retrata a guerra que durou 27 anos (431 a 404 a.C.), envolvendo praticamente todo o mundo helênico e outras regiões mais remotas com as quais a Hélade mantinha relações (TUCÍDIDES, 1999). A obra de Tucídides retrata o contexto da época, as batalhas navais e terrestres e as alianças entre as cidades-estado. Infelizmente, a obra ficou inacabada, interrompida no relato do ano vigésimo primeiro do conflito, devido à morte do historiador. A obra se divide em oito livros ou cinco partes, sendo a primeira a mais importante, por traçar um panorama sobre a importância dessa guerra, em contraponto às anteriores e por elencar suas possíveis causas (TUCÍDIDES, 1999, p. 13-18).

Alba: É um tipo de poesia lírica que descreve o encontro amoroso entre dois amantes, cuidados por uma espécie de guarda, que faz vigília a eles. São encontradas *albas* de caráter religiosa e profana.

Arremedilho: O testemunho mais antigo de manifestação teatral na Idade Média portuguesa é o *arremedilho*. A própria etimologia da palavra *arremedilho* insinua que se trataria de uma representação elementar em que a declamação e a mímica se combinavam para tornar mais atraente e persuasiva a fábula contada pelos jograis ao seu auditório popular ou cortês, “como a iluminura animada das novelas ou das canções épicas da Idade Média”, na definição de Oscar de Pratt (REBELLO, 1977, p. 26).

As particulares: *As particulares* designavam um teatro feito *na e para* a corte. Utiliza-se o transbordamento da cena e a teatralização da vida, pois esse tipo de teatro usava os palácios, os jardins e as fontes como espaços de representação, e as pessoas convidadas, como parte do espetáculo. Nessas representações, as pessoas usavam máscaras e disfarces; dançavam e cantavam, transformando, assim, o espaço real em um espaço de representação, fazendo uma interessante fusão entre a vida e a arte (BALLALAI, 1994, p. 109 - 110).

Auto: Em Portugal, durante a Idade Média, é um “nome genérico para designar qualquer tipo de peça, religiosa ou profana. O *auto religioso* era chamado de *auto sacramental*, designação também usada na Espanha, enquanto o *auto profano* recebia o nome de *auto pastoril*” e no Brasil, Câmara Cascudo, “nomeia de *autos* algumas manifestações semidramáticas como o *Bumba-meu-boi*, o *Fandango*, a *Lapinha* e o *Pastoril*” (VASCONCELLOS, 1987, p. 25). O *auto* é “vinculado aos *mistérios* e *moralidades*, e talvez deles proveniente. O uso designa toda a peça breve, de tema religioso ou profano, encenada durante a Idade Média: equivaleria a um ato que integrasse espetáculo maior e completo” (MOISÉS, 2004, p. 45).

Auto carnavalesco: Refere-se a representações cômicas de espírito carnavalesco e jocoso.

Bailia: “É um tipo de *cantiga de amigo*, de origem provençal, próprio para a dança. A *bailia* segue, em regra, uma estrutura paralelística, adequada à dramatização da cantiga interpretada por um grupo de donzelas: a protagonista ou cantadeira executa as principais estrofes; as restantes cantoras, formando um coro, entoam o refrão. Distingue-se da *balada* por incluir convite à dança e por possuir uma estrutura formal mais regular e autônoma”. Carlos Ceia: s.v. “Bailia ou Bailada”.

Bobo ou fool (clown ou bobo da corte): Uma espécie de personagem ingênua e tonta, em Lope de Rueda, que era objeto de burla, converteu-se mais tarde no *gracioso*. O *bobo* ou *fool*, de acordo com Luiz Paulo Vasconcellos é uma personagem característica do teatro elisabetano. Ele diz que “seu nome contrasta com suas principais qualidades intelectuais, uma vez tratar-se de personagem invariavelmente inteligente e sagaz. Sua função, em geral, é a de observador e comentador da ação da peça” (VASCONCELLOS, 1987, p. 92). Nas palavras de Arêas “não será por acaso que a figura do bobo (*fool*, *clown* ou *bobo da corte*) tenha sido trazida à ribalta pelo Renascimento, embora o personagem tivesse antecedentes desde a Antiguidade. Após desempenhar um papel menor durante a Idade Média, o bobo assumiu uma parte significativa no teatro, sem dúvida articulando as dúvidas e incertezas de um momento de grande transformação ideológica. De qualquer modo, o bobo floresce durante os instáveis tempos de transição, quando a síntese medieval foi abalada e uma nova ordem não tinha ainda tomado seu lugar” (ARÊAS, 1990, p. 47).

Boleiro: Aquele que toma o assento do cocheiro na carruagem.

Bumba-meu-boi: No verbete sobre o bumba-meu-boi, Cascudo (2001, p. 194-195) diz que é o “folgado brasileiro de maior significação estética e social”. Para o folclorista, “a palavra “bumba” é uma interjeição, *zás*, valendo a impressão de choque. Batida da pancada. Bumba-meu-boi será “Bate! Chifra, meu boi!”, voz de excitação repetida nas cantigas do auto, o mais popular, compreendido e amado do Nordeste”. Típico de várias regiões do Brasil, sobretudo da região Nordeste. Faz miscigenação de elementos culturais portugueses, africanos e indígenas. Sua coreografia consiste em danças em que um brincante veste-se de boi e comanda as coreografias. Possui pequenas variações no enredo, conforme a região brasileira, assumindo diversos nomes como, por exemplo, Boi Bumbá, no Amazonas e no Pará; Bumba-meu-boi, no Maranhão; Boi Calemba, no Rio Grande do Norte; Cavalo-Marinho, na Paraíba; Bumba de reis ou Reis de boi, no Espírito Santo; Boi Pintadinho, no Rio de Janeiro; Boi de mamão, em Santa Catarina e Boizinho, no Rio Grande do Sul. A maior festa do boi brasileira é a de Parintins – AM, com acentuada influência indígena.

Cabriolé: Uma carruagem leve com somente duas rodas, puxada, em geral, por uma mula.

Caçurros: Como eram chamados os cantores ou narradores ambulantes, durante a Idade Média, mais pobres e menos cotados, que se dirigiam exclusivamente à população mais pobre, geralmente, com *programas* rudes e ingênuos.

Canção bufa ou comédia bufa: consultar verbete *sottie*.

Cantar de boca fechada: Na Itália, essa técnica é conhecida como *bocca chiusa* (ou cantar de boca fechada, em tradução livre). É um exercício comum para aqueles que fazem aulas de canto.

Cantigas espirituais: É um tipo de canção religiosa, sendo inspirada em orações poéticas.

Cantigas medievais: As *cantigas de amor* traduziam sentimentos de homens fidalgos e as *cantigas de amigo* eram de tradição folclórica, de expressão poética e musical feminina, e eram acompanhadas por canto e dança, sendo algumas destas poesias as *baillias*, ligadas a algumas romarias. As *cantigas de escárnio e mal dizer* têm influência provençal. A diferença entre as duas é que a de *mal dizer* citava o nome da pessoa retratada e a de *escárnio*, não. Rebello (1977, p. 29 e 2006, p. 15) aproxima as *cantigas de amigo*, de *escárnio e mal dizer*

das manifestações teatrais, porque os músicos, cantores e dançarinas se utilizam do canto e do instrumental em suas apresentações. Segundo o historiador, este testemunho foi deixado nas iluminuras que adornam o **Cancioneiro da Ajuda**, do século XIII, e retratam essas cenas.

Carta de Pero Vaz de Caminha: Na Carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, relata-se que havia um homem *gracioso* e um gaiteiro entre os tripulantes do navio, que interagiam com os indígenas em *danças* e *folias*. A carta faz referência a um tocador de gaita, que também aparece em várias peças e nas ilustrações, em folhas de rosto, das compilações de obras, tanto de Gil Vicente, como de outros autores da época.

Cascavéis: Era uma espécie de globo de metal com uma pequena bola cilíndrica, também metálica, que produzia som ao ser agitado.

Catarse: Catarse, termo grego para *purificação*, “é, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão (...), *imitação que se efetua* não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação, dessas emoções” (POÉTICA, 1449b, p. 24-27).

Cetraria ou falcoaria: É a arte de criar, domesticar e adestrar falcões e outras aves. Marques (1971, p. 186) explica que “a caça, na Idade Média, conhecia fundamentalmente dois tipos: *montaria*, ou caça de perseguição violenta a animais, e *cetraria*, ou caça através de aves de rapina domesticadas”.

Chansons à danse: É uma canção da Idade Média, cultivada em especial, no século XIII, e constituía-se como um acompanhamento para a dança.

Chansons de toile: Canções recitadas por trovadores, nos séculos XII e XIII. Tem indícios de ser composta por mulheres que cantavam enquanto teciam. As canções de *toile* são consideradas, dentre outras, um dos mais belos poemas escritos em francês antigo.

Charivari: É um desfile jocoso para execrar indivíduos que, de algum modo, ameaçavam as normas familiares ou comunitárias. Os execrados eram, por exemplo, homens velhos que se casavam com mocinhas jovens; mulheres de vida desregrada (adúlteras) ou noivas que se casavam grávidas; homens jovens, sedutores de viúvas e de mulheres casadas; homens (maridos) violentos ou excessivamente fracos. Nestes casos, havia o costume de fazer o indivíduo a ser execrado montar ao contrário em um asno e expô-lo, diante de toda a comunidade.

Chegada da família real ao Brasil: No ano de 1808, a Corte Portuguesa, juntamente com cerca de 15 mil pessoas, entre elas a Família Real, a nobreza, alguns funcionários públicos e empregados domésticos, embarcou para o Brasil, sob ameaça da invasão francesa ao território português. Então, o Brasil deixou de ser colônia e passou a fazer parte do Reino Unido, que o agrupava a Portugal e Algarves. O Rio de Janeiro foi declarado capital do Império.

Códice de autos viejos: É uma coletânea de teatro religioso (96 peças de um ato), com autos, farsas e *entremeses*, de tradição medieval, que data da segunda metade do século XVI.

Comedia: A *comedia* espanhola é o *drama espanhol*, que designa uma ação dramática qualquer, tanto de gênero cômico, como trágico, ou nascido da miscelânea de ambos.

“O termo *comedia* surge com Torres de Naharro, no início do século XVI, para designar um novo gênero que rompia com a separação clássica entre comédia e tragédia e que ele definiu

como “artifícios engenhosos com alegres acontecimentos no final”. Assim, a *comedia* evolui, mas pode ser ainda definida como uma peça com uma intriga que em geral termina bem, misturando o sério e o cômico, uma tendência lírica e uma tendência realista” (BALLALAI, 1994, p. 121).

Comédia: Durante a Idade Média, a comédia praticamente deixou de circular, passando o termo a designar toda a narrativa ou poema de epílogo feliz, como a **Divina Comédia**, de Dante. Para o fim dos tempos medievais, ou seja, após o século XIII, representavam-se farsas, momos, arremedilhos ou breves cenas cômicas, que anunciavam a ressurreição da comédia como fora praticada pelos gregos e a retomada do sentido primitivo do vocábulo (MOISÉS, 2004, p. 80). Moura lembra que a concepção clássica de comédia nem sempre sugere humorismo ou sátira. Ele cita o **Dicionário Calepino**, do século XVI (Idade Média), segundo o qual a *comédia* é uma fábula sobre pessoas humildes e a *tragédia*, sobre príncipes e heróis. Neste contexto, não causa espanto uma peça ser *denominada de comédia* e tematizar o martírio de uma santa (MOURA, 2000, p. 77).

Commedia dell'arte: De cunho popular, era apresentada nas ruas e praças públicas, com texto improvisado, chulo e grosseiro, fazendo uso de pequenas máscaras (que cobriam apenas a parte superior do rosto), exceto os *innamorati*, que não usavam máscaras. Os tipos dessa comédia são oriundos das comédias de Plauto e de Terêncio. A *commedia dell'arte* descende da *farsa atelana* e dos festejos carnavalescos da Idade Média (*bufões, histriões e jograis*).

Companhia de Jesus: A Companhia de Jesus é uma ordem religiosa da Igreja Católica, sendo seus membros conhecidos como jesuítas. Essa ordem nasceu das atividades do seu fundador, Inácio de Loyola (1492-1556), e demais companheiros, que se consagraram pelos votos de pobreza, de castidade e de trabalhos apostólicos na Terra Santa ou em outras terras, conforme determinação do Papa. Os jesuítas não foram os primeiros religiosos a se alojarem na Colônia, mas, por certo, foram os mais importantes e que exerceram maior influência no contexto colonial. Os padres receberam subvenções e concessões da Coroa portuguesa, não só para o trabalho de catequização e conversão, como também de proteção aos índios do trabalho escravo e cativo. Ficaram no Brasil cerca de duzentos e dez anos, até serem expulsos dos territórios portugueses, no ano de 1759, em razão do quadro político de regime monárquico absolutista, em que o Marquês de Pombal declarou guerra à Ordem Jesuíta, entre outras acusações, pela prática de comércio ilegal e pela incitação da população contra a coroa.

Confraria da Paixão: A companhia **Confraria da Paixão**, de Paris, fundada em 1402, foi a primeira. Depois disso, surgiram outras, que faziam suas apresentações, até o parlamento proibi-las.

Cordel: O cordel é uma narrativa na forma de livreto que floresceu no século XVI, época de relações estreitas entre Espanha e Portugal, pois entre 1580 e 1640, Portugal fez parte da Espanha. As composições eram manuscritas, outras impressas, conhecidas como *pieglos sueltos*, na Espanha, e como *folhas volantes*, em Portugal. A palavra *cordel* seria uma referência ao fato de que os livros, por ocasião de sua venda, são apresentados nas feiras dependurados em um cordão, à semelhança de roupas em um varal. Daí a especificidade do nome deste tipo de literatura.

Cosmogônico: O termo refere-se à teoria sobre a origem do universo, geralmente, fundada em lendas ou em mitos e ligada a uma metafísica. Como não houve testemunhas, as teorias da formação do mundo assentam-se na *fé* (cosmogonias religiosas).

Cultura popular: Antonio Augusto Arantes, na obra intitulada **O que é cultura popular**, apresenta um panorama sobre os múltiplos olhares sobre a(s) cultura(s), que sempre está em constante movimento e em processo de transformação. O estudioso marca a tensão em torno do tema e reforça que não há consenso entre intelectuais e pesquisadores sobre o tema. Interessa-nos, aqui, pensar “a cultura popular como folclore, ou seja, como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas *tradicionais*. Esse ponto de vista, profundamente arraigado entre muitos e notáveis pesquisadores, é, também, parte importante das opiniões correntes em nossa sociedade (...) e estão presentes nos museus e promoções oficiais de arte e cultura” (ARANTES, 2006, p.16).

Diálogo: O *diálogo* era um gênero representado a bordo, mas depois aparece no teatro desembarcado. Em geral, os diálogos eram escritos por missionários religiosos, para serem representados a bordo. Nos séculos XV e XVI, há várias peças desse gênero, produzidas por não religiosos, como, por exemplo, **Diálogo sobre a ressurreição** (1527), de Gil Vicente; **Diálogo gracioso de Terracuça** (1645), de Antônio de Almeida; **Diálogos entre portugueses e castelhanos** (1672), de Francisco Pestana.

Distrações pacíficas: Os divertimentos dos nobres, na Idade Média, em sua maioria, eram violentos e voltados para os homens, como a caça, os combates à espada e outros desportos de combate. Com as mudanças sociais que foram ocorrendo, permitiu-se às mulheres participação nas chamadas *distrações pacíficas*, que eram os entretenimentos em ambientes fechados, como os jogos de tabuleiro e os saraus, com declamações, canto e dança (MARQUES, 1971, p. 194).

Ditirambo: O ditirambo consistia primordialmente em um canto endereçado a Dioniso, exaltando os prazeres da mesa. Era executado em geral com o acompanhamento de dança e música de flauta (MOISÉS, 2004, p. 157).

Dominação filipina: Os reflexos da dominação filipina em Portugal podem ser vistos também na arte do período, pois o teatro espanhol dominava a cena portuguesa, já que se escrevia, se publicava e se encenava em espanhol, deixando pouco espaço para o teatro em português.

Drama litúrgico: É a “mais antiga forma dramática religiosa do teatro medieval. Difere das outras formas medievais por dois aspectos: primeiro, pelo caráter devocional, isto é, por só ser representado como parte do serviço religioso; segundo, por ser totalmente cantado, inclusive com acompanhamento de diversos instrumentos. A provável origem do drama litúrgico situa-se entre os séculos IX e X. O mais antigo documento conhecido é o **Quem Quaeritis**, um *tropo* do século IX, encontrado na abadia dos beneditinos em St. Gallen, na Suíça. A partir desse diálogo rudimentar, supõe-se, evoluiu todo o teatro religioso medieval que culminou nas formas tradicionais dos *mistérios*, *milagres* e *moralidades*” (VASCONCELLOS, 1987, p. 73).

Égloga ou écloga: Égloga ou écloga (latim *egloga*), ligada à poesia bucólica, mais tarde designa poemas de tema pastoril. Na Espanha, em alguns dicionários e estudos, a *égloga* é usada como sinônimo de *entremez*.

Encamisada: Câmara explica que, “primitivamente fora ataque guerreiro onde os soldados punham camisas sobre as couraças como disfarce. Depois, mascarada noturna, com archotes. Tornou-se desfile incluído nas festividades públicas, ignoro se com o uso de máscaras” (CASCUDO, 1972, p. 245).

Entreatos: Consiste em um termo *genérico* que designa qualquer tipo de entretenimento encenado entre os atos ou as partes de uma peça maior. Os entreatos podem tornar-se peças curtas e autônomas, como *sketches*, pantomima, números musicais e circenses.

Entremez: Peça de natureza cômica, chamado de *interlúdio* na Inglaterra, *intermezzo* na Itália, *entremés* na Espanha e *entremets* na França. Consiste em esquetes breves ou diálogos, feitos para entreter a realeza durante um longo banquete ou o povo comum nas feiras ou nas praças. No antigo teatro espanhol (século quinze), os *entremezes* foram encenados entre os atos de uma peça longa. São peças cômicas curtas e que geralmente finalizam com música e dança. Os *entremezes* desenvolveram-se, mais tarde, como peças de apenas um ato e os mais famosos deles foram escritos por Cervantes e Luis Quiñones de Benavente.

Entrudo: A origem do entrudo é portuguesa. É uma festa popular que se realizava três dias antes da Quaresma, em que os brincantes lançavam uns nos outros farinha, água, às vezes, limões de cheiro, luvas cheias de areia, etc. A partir de 1854, entrou em declínio no Brasil, por repressão policial, dando origem ao Carnaval moderno.

Esquete: De acordo com Patrice Pavis, “é uma cena curta, que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos ou insistindo nos momentos engraçados e subversivos” (PAVIS, 2005, p. 143).

Fabliaux: É um poema narrativo, cultivado na França, nos séculos XII e XIII. Aproxima-se das fábulas e do conto maravilhoso, em geral composto em dísticos octossilábicos. Moisés diz que, “de cunho realista, os *fabliaux* caracterizam-se pelo cômico grosseiro, oscilante entre a simples piada equívoca e a sátira direta, arrasante e, não raro, pornográfica” (MOISÉS, 2004, p. 183).

Farsa: A farsa, tal qual se cultivou na Idade Média, não aparece na antiguidade greco-latina. No entanto, Moisés (2004, p. 187) afirma que “as peças de Aristófanes, Plauto e Terêncio empregavam recursos farsescos. Tal circunstância permite conjecturar que a gênese da farsa medieval se encontra no teatro satírico pré-cristão”. A farsa é representada como um espetáculo popular, tanto pela encenação como pelo conteúdo das peças. Moisés apresenta alguns aspectos da farsa quando explica, “lembrando o burlesco em todos os aspectos e relacionada até certo ponto com a *fabliaux*, a farsa despontou no crepúsculo da Idade Média francesa (“*farce* surgiu por volta de 1400” [ZUMTHOR, 1972, p. 448]): a princípio, consistia numa breve peça cômica, situada, a modo de intervalo, no meio de mistérios; mais tarde, passou a desenvolver existência autônoma”. Percebe-se que, em cada local (país de origem), um gênero pode apresentar “variações e assumir diferentes terminologias. Este é o caso do gênero em questão que, embora recebendo o nome de *farce*, apresenta características muito próximas do *entremez*” (MOISÉS, 2004, p. 186 - 187).

Farsa Atelana: Atelana (*fabulae atellanae*) era uma peça popular, burlesca, grosseira, muito próxima às festas em prol de Baco. Era considerada uma farsa popular, na Roma antiga, originalmente pautada pelo improvisado e que se distingue pela presença de tipos.

Féerie: “É uma peça que se baseia em efeitos de magia, maravilhoso e espetacular, e faz intervir personagens imaginárias dotadas de poderes sobrenaturais (fada, demônio, elemento natural, criatura mitológica etc)” (PAVIS, 2005, p. 164-165).

Folclore: É tarefa árdua definir o que é folclore e seus limites. Neste estudo, compreende-se folclore pelo mesmo viés de Câmara Cascudo, enfoca como “a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade, móbil e plástica, torna tradicionais os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada na dinâmica das águas-vivas. O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, defende e mantém os padrões imperturbáveis do entendimento e ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal” (CASCUDO, 1972, p. 335).

Folia: A *folia* era uma dança e canção popular da Idade Média. Em Portugal, nos séculos XV e XVI, o termo era sempre associado a manifestações populares com dança, canto e baile. De acordo com Garcia de Resende, citado por Ferreira, a folia ocorria tanto nas festividades populares, como nas festas da corte. A adoção da folia, pela corte, e sua pré-disposição para o improvisado e a variação, garantiram seu sucesso e sua longevidade. Entre os séculos XVII e XVIII, a folia refere-se, especificamente, a uma “folgança ruidosa; pândega” (FERREIRA, 2010, p. 356), constituindo-se em uma brincadeira com a finalidade última de divertir o povo. Sua origem remonta “uma dança de carnaval relacionada aos ritos de fecundidade” (SACHS apud LIMA, 1962, p.101). Essa dança carnavalesca era acompanhada por vários instrumentos musicais e homens vestidos de mulheres, que agiam como se estivessem em estado de loucura (LIMA, 1962, p.101).

Gênero chico: Luiz Paulo Vasconcellos, em seu **Dicionário de teatro**, afirma que é uma “expressão genérica usada na Espanha para indicar peças cômicas de curta duração, sejam elas *sainetes* ou *zarzuelas*. O tom geral do gênero *chico* é ostensivamente caricatural, com predominância do uso da música. O gênero *chico* teve seu período áureo no século XIX, embora ainda sobreviva no interior da Espanha” (VASCONCELLOS, 2009, p. 122).

Goliardos: *Goliardo* (*giullaresche*) designava o clérigo ou estudante vagabundo que, seguindo as pegadas de um imaginário Golias, levava uma vida errante e boêmia. Eram satíricos, sobretudo com a Igreja e o Papa, exaltavam os prazeres da carne, como a comida, a bebida e o sexo. Exerceram muita influência durante os séculos XI e XII. Desapareceram quase por completo, durante o século XIII.

Gracioso: É um termo antigo para se referir ao ator cômico. Esse cômico fazia brincadeiras e divertia tripulantes e passageiros durante as viagens, com ditos jocosos e pequenas representações cômicas. O *gracioso*, em geral, usava os mesmos recursos que os *histrões* e *jograis* medievais, pois representavam (declamavam), cantavam, dançavam e faziam saltos. De acordo com o **Diccionario de la Lengua Castellhana** (conhecido como **Diccionario de Autoridades**) “o termo *gracioso* refere-se àquele que tem papel festivo e chistoso nas *comedias* e *autos*, que diverte ou entretêm”. Já no **Dicionário de termos literários**, de Carlos Ceia, “o termo diz respeito a uma função específica na comédia normalmente atribuída a um ator-comentador dos atos das personagens principais, sempre com o intuito de produzir o cômico pela crítica mordaz. O *gracioso* é uma espécie de *truão* (não uma personagem tipo, representante de uma classe social, mas uma criação teatral única), cujas intervenções são sempre mordazes, sendo facilmente comparável ao *fool*, de Shakespeare ou ao *parvo*, de Gil Vicente, por exemplo, ou, com maior evidência, comparável ao papel moralizador que o coro

do teatro clássico grego desempenhou”. Carlos Ceia: s.v. “Gracioso”, **E-Dicionário de Termos Literários** (EDTL), coord. de Carlos Ceia.

Hagiografias: É uma forma de biografia, dentro do hagiológico, que relata a vida de santo, beato ou ainda outro servo de Deus.

Idade Média: A Idade Média é uma “designação de emprego moderno, surgida entre os humanistas italianos para caracterizar um período intermediário entre a Antiguidade e o Renascimento. Os limites cronológicos da Idade Média são - a exemplo dos demais períodos históricos - variáveis e controvertidos quanto ao começo e quanto ao término”. Em geral, para fins didáticos, considera-se como Idade Média o período entre os séculos V ao XV. No entanto, “colocam seu fim no século XV, outros no século XVII, ou a caracterizam unicamente à luz do modo de produção dominante ou de relações sociais atípicas” (AZEVEDO, 1999, p. 246).

Instrumentos musicais medievais: Segundo Marques (1971, p. 187), os instrumentos mais comuns eram a viola, a cítola, o alaúde, a harpa, a rota, a sinfonia, o arrabil e, ainda, a giga, a baldosa, a bandurra e o manicórdio.

Interlúdio: Derivado do latim *interludere*, “no meio do jogo, do divertimento”, o termo refere-se a um breve episódio ou a uma parte lúdica que entrecorta a sequência normal dos atos de uma peça de teatro. Inicialmente, o *interlúdio* foi uma peça ligeira autônoma, sempre com intenção lúdica ou burlesca, e que durante a Idade Média e o Barroco, ganhou diferentes acepções, como o português *entremez*, italiano *intermezzi*, o francês *entremets* ou o espanhol *entremeses*. (...) Algumas destas representações, quase sempre realizadas em ocasiões festivas, estão próximas das moralidades medievais (veja-se, por exemplo, a primeira peça dita de *interlúdio*, o texto fragmentário inglês: **Interludium** de Clerico et Puella, **The clerk and the girl**, 1290-1335), dos *milagres* e dos *mistérios* e de toda a produção alegórica que nesse tempo, se servia desde os banquetes da corte até os serões dos nobres, ou até nas universidades. O *interlúdio* teve particular importância na secularização do drama e na forma com que promoveu o desenvolvimento da comédia burguesa, desde cedo fixada nos salões das aristocracias europeias.

Intermezzo: Na Renascença italiana, o *intermezzo* era um tipo de entretenimento misto, com dança, com música e com pantomima, sendo apresentado em intervalos de óperas. Pode-se aludir também a um número acrobático, dramático ou musical. Em geral, essa espécie de *show* acontecia durante os entreatos de uma peça de teatro ou ópera; era ainda concebido como coro, balé ou *sainete*.

Isopets: São textos que remontam à tradição de histórias sobre animais, escritas ainda em latim. São chamadas *isopetos* as fábulas de Esopo, catalogadas e escritas durante a Idade Média.

Jácara: Termo castelhano, de etimologia incerta e obscura, refere-se a um tipo de balada marginal, escrita em forma de *romance tradicional*, que se cantava, normalmente, em intervalos ou no final dos atos das *comedias*. Em geral, esse gênero fazia uso de linguagem grosseira e obscena.

Jeu: É uma forma dramática dos séculos XII e XIII, na França. Refere-se a representações litúrgicas (autos) que dramatizam temas bíblicos. Depois do século XIII, o *jeu* passa a trabalhar temas profanos.

Jograis ou segréis: O termo “*jogral* deriva do provençal *joglar*, do latim *jocularis*, gracioso, zombeteiro. Praticando uma atividade que remonta aos *mimi*, *histriones* e *thymelici* da antiguidade greco-latina, os *jograis* começaram a surgir na França, desde o século V. Todavia o vocábulo data do século VIII. Primitivamente, designava todos quantos desempenhavam o ofício ou mister de divertir, com *jogos*, *burlas*, *momices*, etc. A partir do século X, passou a referir os cantores ou executantes musicais que divulgavam a poesia provençal. Acumulavam, desse modo, as velhas funções truanescas e as novas, de caráter estritamente literário. De onde se conclui que os *jograis* eram *todos os que ganhavam a vida atuando ante um público*, para o entreter com a música, ou com a literatura, ou com os ditos engraçados, ou com jogos de mãos, de acrobatismo, de mímica, etc. No entanto, a palavra não ostentava sentido tão preciso e unívoco: é um desses termos de significação muito ampla, que foi sentido de variadíssimos modos, segundo as circunstâncias e as épocas. O *jogral* provinha, geralmente, das classes sociais mais humildes, e limitava-se a entoar cantigas dos trovadores, em cuja companhia andava, e a representar atos histriônicos. Por vezes, contudo, executava canções da própria lavra. Podia, assim, subir à categoria de *trovador*, bem como este, descer à de *jogral*. A verdade, porém, é que historicamente, o *trovador* nasce por imitação do *jogral*; é o cavaleiro, ou uma pessoa qualquer, que faz versos como os *histriões*. Análogos aos *scopas* anglo-saxônicos e aos cantores muçulmanos, os *jograis* errantes entraram em decadência no século XIV, à medida que os músicos da Corte adotavam uma nova designação – *menestrel*. Depois disso, o antigo nome de *jogral* permaneceu como sinônimo de *chocarreiro* que trata e fala sempre de burlas (ditos engraçados), ou como *truão* vagabundo e de má vida” (MOISÉS, 2004, p. 251). De acordo com Luiz Francisco Rebello (1977), não há diferença entre os jograis e os segréis, com raízes vindas da tradição dos antigos mimos e histriões, figurando na Idade Média como “os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada, o que os obrigava a serem, antes de mais nada, *atores*” (REBELLO, 1977, p. 26). Havia um número fixo de jograis na corte: somente três. Cabe marcar a presença de *trovadoras* nas cortes, também nobres, e as suas correspondentes nas classes inferiores ou populares, eram as *jogralesas*.

Jogralesas ou Soldadeiras: Eram dançarinas, tocavam instrumentos, recebiam a alcunha de *soldadeiras* devido ao pagamento recebido pelas apresentações e a má fama de prostitutas.

Justa: Era um combate entre dois cavaleiros armados de espada ou de lança. Era um espetáculo obrigatório em todas as festividades. Esse tipo de torneio do século XV assumia ares de representação teatral.

Lapinha: Os jesuítas introduziram as *lapinhas* e os *presépios* no Brasil, que, por tradição passaram a integrar as festas folclóricas brasileiras. É um termo que em Portugal, sobretudo na Ilha da Madeira, designa o presépio. Acredita-se que seja o diminutivo de *lapa* que significa furna ou cavidade aberta em um rochedo, que por analogia representa o local do nascimento de Jesus. É uma tradição natalina montar um presépio e a lapinha.

Laudes: É um tipo de canção religiosa, também chamada de *cântico* ou *hino de louvor*, não litúrgica, em geral dedicada à Virgem Maria, a Cristo ou ao santo de devoção.

Lazzo ou Lazzi: termo italiano *lazzo* (no singular) e *lazzi* (no plural). É o nome dado a um breve solo improvisado durante o espetáculo de *commedia dell'arte*. O *lazzo* consistia num *ornamento gestual e vocal*, uma espécie de *aparte* dado pelo ator. A execução do *lazzo* era feita, em geral, pelas personagens pertencentes à categoria dos criados, ou *zanni*. As indicações dos momentos em que o intérprete deveria executar um *lazzo*, cômico ou sério, encontravam-se registradas nos roteiros. O *lazzo* difere da *burla* por ser menos extenso, além de comprometido com a temática da cena (VASCONCELLOS, 1987, p. 115).

Le roman de renart: **Le roman de renart** é um conjunto de 27 poemas, de vários autores, em versos octossilábicos, provavelmente escritos entre 1170 e 1250. Os poemas contam histórias e as personagens são animais, dentre eles, a raposa *renart*. Os poemas parodiam as canções de gesta e os romances corteses.

Língua provençal: O provençal ficou conhecido devido à presença dos trovadores do amor cortês na literatura portuguesa dos séculos XII e XIII.

Loa: Era uma pequena composição breve, em verso, que se encenava antes do primeiro ato ou jornada de uma peça maior. A *loa* fazia uma espécie de resumo do argumento da peça de caráter religioso ou profano. Inicialmente, era um monólogo, depois ganhou *status* de diálogo, com maior ação dramática. Era acompanhada de instrumentos musicais e, às vezes, era cantada. Ao que parece, o primeiro dramaturgo a fazer uso da *loa*, no teatro espanhol, foi Bartolomé de Torres Naharro. Nos séculos XVI e XVII, tanto na Espanha como em Portugal, costumava-se iniciar uma *comedia*, de caráter cômico ou sério, religioso ou profano, com um tipo teatral denominada *loa*. Poderia ser apresentada como *monólogo* ou *diálogo*.

Lobisomem: É um mito. Segundo Maria Alice Penna de Azevedo, sua origem é incerta e povoa o imaginário de diversas culturas. São duas versões as mais conhecidas. Conta-se que um homem foi mordido por um lobo, por algum motivo desconhecido, mas sobreviveu, adquirindo a capacidade de transformar-se na fera, sobretudo em noites de lua cheia. A fera ataca pessoas. A outra versão conta que o lobisomem seria o sétimo filho de uma mesma mulher. Na adolescência, começariam os casos de transformação de menino em monstro. O encanto só seria quebrado caso alguém batesse na cabeça dele (AZEVEDO, 1988, p. 25).

Los juegos escolares: *los juegos escolares*, uma obra religiosa, composta em latim e escrita por estudantes e sacerdotes. Abordava temas bíblicos e representava a vida de santos. No início, *los juegos escolares* eram celebrados em latim, dentro das igrejas, por estudantes e clérigos. Porém, no século XIII, passou a utilizar língua *romance* e a ser escrita e representada por estudantes e atores laicos, em locais públicos, como ruas e praças.

Maracá: Maracá é uma palavra indígena usada para nomear um chocalho indígena formado por uma cabaça com sementes secas, contendo um cabo. É usado em solenidades ritualísticas.

Maravilhoso: De acordo com Massaud Moisés, “proveniente do latim *mirabilia*, coisas admiráveis, plural neutro de *mirabilis*, estranho, notável. Via de regra, a ideia de maravilhoso associa-se ao mundo sobrenatural, entendido este como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos, manifestações parapsicológicas, etc. (...) Nos últimos anos do século XX, o maravilhoso voltou à cena literária em companhia do fantástico, com o qual não raro se confunde ou se mescla. (...) As obras que fizeram uso do maravilhoso inscrevem-se no realismo mágico, por vezes também chamado de realismo maravilhoso” (MOISÉS, 2004, p. 274 - 276).

Marionetes ou títeres: Conforme Hermilo Borba Filho, “a palavra mais comum é *títere*, correspondente à *marionnette* francesa, ao *puppet* inglês e ao *fantoccio* italiano. Usam-se ainda: *fantoches* e *bonifrates*. No Brasil, o espetáculo tem várias designações, dependendo da região” (BORBA FILHO, 1987, p. 9).

Metateatro: Metateatro, segundo Patrice Pavis *teatro cuja problemática é centrada no teatro que fala de si mesmo* ou *se auto-representa*. Em geral, como frisa Pavis (2005, p. 385), essa técnica é usada quando o dramaturgo elabora uma personagem que coloca a máscara de outra personagem, dentro do mesmo texto dramático (PAVIS, 2005, p. 240).

Milagre: *Milagre* é um “tipo de drama medieval escrito em vernáculo, encontrado na França e na Inglaterra, muito embora às vezes bastante diferentes entre si. Na Inglaterra, o termo foi usado, originalmente, como sinônimo de *mistério*. Na França, indicava peças cujo desfecho era determinado pela interferência milagrosa de Nossa Senhora” (VASCONCELLOS, 1987, p. 129).

Mimo: O *mimo* remonta ao século V a.C., quando Sofrônio e Epicarmo compuseram as primeiras peças no gênero, em prosa coloquial. De acordo com Massaud Moisés (2004, p. 295), é “difícil precisar até quando os mimos continuaram a ser representados. Ao desaparecer, deixaram vestígios indelévels, primeiro que tudo nas encenações bufonescas e jogralescas, comuns ao longo da alta Idade Média: “conforme Hermann Reich [*Der Mimus*, 1903] foi o primeiro a ver, os mimos tão frequentemente atestados da Idade Média como os sucessores dos mimos antigos” (CURTIUS, 1957, p. 436)”. O *mimus*, segundo Berthold, “é como uma linha que vai dos primórdios da Antiguidade, através de Roma e Bizâncio, até a Idade Média” (BERTHOLD, 2008, p. 169). O mimo usava a máscara, a fala e a pantomima, mas havia representações só pantomímicas.

Mistério: *Mistério* é um nome dado às peças religiosas do período medieval. “Na França (*mystère*), na Inglaterra (*mystery plays*) e na Alemanha (*mysterienspiel*) A origem do nome reporta-se à liturgia da Igreja, uma vez tratar-se, originalmente, de dramatização dos *mistérios* que envolviam os sacramentos. Mais tarde, a dramatização passou a incluir eventos extraídos da Bíblia e, também, da vida dos santos. A encenação dessas peças, que obedecia ao calendário religioso, acontecia no lado externo da igreja, às vezes na praça do mercado, outras vezes através da cidade, em palcos armados em carroças, ao contrário do *drama litúrgico*, encenado sempre no interior das igrejas” (VASCONCELLOS, 1987, p. 130-131). As peças, em geral, eram baseadas no drama litúrgico latino, podendo ser escritas por membros do sacerdócio ou não. Não se sabe quem escreveu a maior parte dos *mistérios*, pois estão sujeitos ao mesmo anonimato que cobre boa parte da arte e da literatura na Idade Média.

Mogiganga: A *mogiganga* era, em sua origem, uma espécie de farsa de raiz carnavalesca. Na representação, usava os artifícios da máscara e do disfarce. Refere-se a um gênero breve e cômico, escrito em versos e acompanhado de música. Encerrava a *comedia*, figurando depois da terceira jornada ou ato.

Momo: Deriva do termo grego *mômos*, representação mímica. Na mitologia grega, “*Mômos*, filho do *Sonho* e da *Noite*, era o deus do escárnio e da reprovação. As mais das vezes confundido, indevidamente, com o *entremez* e o *arremedilho*, ou a eles associado, o *momo* constituía, durante a Idade Média, a expressão portuguesa e castelhana de uma tendência europeia: na França, os *momes* e *momeries*, em Veneza, as *momarie*. Em vernáculo, o termo designava a princípio a máscara utilizada nos espetáculos mímicos, e ainda o próprio ator que

a trajava. No século XV, o vocábulo adquiriu o significado de representação dramática. Como tal, o *momo* consistia numa encenação de quase pura mímica, numa mascarada” (MOISÉS, 2004, p. 306-307). Os momos eram divertimentos cortesões, encenados por ocasião de festividades e que extraíam os seus temas e suas personagens das novelas de cavalaria, cujos episódios transpunham para a representação teatral através da ação mimada, dançada e recitada. Rebello faz dois esclarecimentos sobre os momos, respectivamente com relação à terminologia e ao gênero, destacando que “o primeiro é de ordem terminológica: a palavra *momo* usa-se para designar, indiferentemente, tanto a própria representação, o próprio espetáculo em si, como as personagens mascaradas que nesse espetáculo participavam e os trajes e máscaras por elas envergadas” (REBELLO, 1977, p. 46).

Monólogo dramático: Para Paul Zumthor o *mime* é um gênero literário definido, ora como *mimo*, ora como *monólogo dramático* (ZUMTHOR apud ADAM, 1967, p. 40).

Moralidade: *Moralidade* é um “tipo de drama surgido no último período da Idade Média. Trata-se de uma obra de inspiração religiosa, mas que, ao contrário do *mistério* e do *milagre*, não retira seu argumento das escrituras sagradas. O estilo é alegórico e as personagens vão pouco além de representações de conceitos abstratos, dos quais, aliás, tomam emprestados os nomes: *Caridade, Morte, Juventude, Perseverança, etc*” (VASCONCELLOS, 1987, p. 133).

Mula sem cabeça ou burrinha-do-padre: É uma lenda muito antiga, de origem europeia. É um ser fabuloso, diz-se que uma mulher que tenha tido um romance com um padre recebe uma maldição: todas as noites de quinta para sexta-feira transforma-se em uma mula, que sai desembestada, galopando e soltando fogo pelas narinas. O encanto só termina quando cantam os primeiros galos. Homens ou animais que estiverem no seu caminho serão despedaçados pelas violentas patas, e quem, por acaso, a enxergar, enlouquece para sempre! Pela madrugada, exausta e com o corpo cheio de machucaduras, ela volta à sua forma de mulher. Esse é um dos fantasmas mais temidos, por causa da ameaça da loucura (AZEVEDO, 1988, p. 26).

O século de ouro espanhol: *O século de ouro espanhol* possui datações divergentes (1550 - 1650 e 1580 - 1680), conforme diferentes autores. Assim sendo, neste estudo, adotar-se-á aquela seguida por Jacó Guinsburg, em seu **Teatro espanhol do século de ouro** (2012).

Ogum: “Ogum também é chamado Ogum-delê, é o orixá das lutas e das guerras, deus importante, pois os povos africanos, as tribos, viviam se agredindo. Seu fetiche é chamado “ferramenta de Ogum” e é uma espada, uma lança e uma faca, e algumas vezes um machado; é cultuado às terças-feiras e nos santos cristãos confunde-se com São Jorge, outras vezes, com Santo Antônio” (AZEVEDO, 1988, p. 62).

Ópera: Na Renascença italiana, na Camerata de Florença, estudiosos da música grega e de sua relação com o drama, propuseram-se a criar obras similares às descritas por Aristóteles (384-322 a.C.) e Horácio (65-8 a.C.). Logo, grande parte das óperas, até hoje, é apresentada em latim ou italiano. Suas origens remontam às tragédias gregas e aos cantos carnavalescos italianos do século XIV. Nos séculos XVII e XVIII, a ópera espalhou-se pela Europa, passando a ser apreciada, principalmente, pela burguesia e pela aristocracia. O grande problema do gênero sempre foi conviver entre duas linguagens, a musical e a dramática (VASCONCELLOS, 1987, p. 141).

Opereta: É um tipo de ópera leve e cujo argumento gira em torno de aventuras românticas frívolas, episódios cômicos e fantásticos, além de algum comentário de sabor satírico-político. Na França, foi chamada de ópera-bufa, surgindo em meados do século XIX, com Jacques Offenbach (1819-1880), com sua música espirituosa, que refletia a vida parisiense do período. No século XX, perdeu espaço para a comédia musical, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Paixão: Forma dramática medieval inspirada nos evangelhos, representava a Paixão de Cristo.

Palanquim: É uma espécie de liteira, usada, sobretudo, no Oriente, para transportar pessoas ilustres.

Palco e cenário medieval espanhol: Para Lope de Vega, bastava um tablado, dois atores e um bom texto, mas cedeu ao uso de maquinarias e cenários, porque era o gosto do público da época. Algumas peças eram apresentadas em um palco sobre rodas, uma espécie de procissão ou cortejo, contendo quadros vivos ou conjunto de cenas. Depois disso, passou ao *teatro-correr*. Ainda, dentro das chamadas *As particulares* surgiu uma espécie interessante de cenário à moda italiana, composto por painéis, que fechavam o fundo e os dois lados laterais do local de apresentação.

Pantomima: De acordo com Luiz Paulo Vasconcellos o nome pantomima é dado para várias manifestações teatrais que pouco ou nada têm a ver uma com as outras. A primeira é um espetáculo teatral no período romano: “consistia na representação, através de gestos e movimentos, de pequenas cenas baseadas na história e na mitologia. Essas cenas eram acompanhadas por um coro que descrevia os acontecimentos”. (...) “Na França, a palavra pantomima foi usada para denominar as peças em que apareciam o personagem Pierrô.” “Na época áurea do melodrama, o termo foi usado para designar aquela parte do ator que prescindia do uso da palavra”. Modernamente, “os termos pantomima e mímica são usados praticamente como sinônimos” (VASCONCELLOS, 1987, p. 148). Ainda, Massaud Moisés complementa ao distinguir pantomima de mimo, ao esclarecer que “distingue a pantomina do mimo, com o qual se aparenta deste o início: ao espetáculo sério, aristocrático, de elevado teor dramático, tendendo para o trágico, dá-se o nome de mimo; quando predominam o tom cômico e a coreografia de feição popularesca, chama-se pantomima” (MOISÉS, 2004, p. 336).

Papeis femininos na Idade Média: Até o século XV, em geral, os papéis femininos, mesmo na lamentação de Maria, a mãe de Jesus, aos pés da cruz, eram representados por clérigos ou ainda outros eruditos, embora exista uma pista em contrário. Há um entalhe em marfim que retrata Maria como uma canonisa, datado da segunda metade do século X. Assim, pode-se supor que mulheres representavam a virgem, ainda que fosse uma exceção, e não regra.

Parlendas: As parlendas são formas literárias tradicionais orais, de origem popular, em forma de versos de cinco ou seis sílabas, em geral, de caráter infantil, com ritmo fácil, declamado em forma de texto verbal, estabelecendo-se como base na acentuação, para fácil entendimento. Embora exista a expressão “cantar parlendas”, ela é expressa em forma recitada. Essa brincadeira consiste em juntar as palavras com ritmo e rimando, podendo ser falada em grupo ou em monólogo (ROMERO, 1985, p. 293-294).

Paródia: “Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico” (PAVIS, 2005, p. 278).

Paso: O *paso* é um tipo de *interlúdio*, uma peça teatral com duas características bem marcadas, o *caráter cômico e satírico* e a *intercalação* entre outra representação. A **Enciclopedia dello spettacolo** (1960, vol. VII, p. 1720 - 1721) traz a seguinte definição de *paso*: Com a acepção de *ação de passagem* (lat. *passus*) o vocábulo foi utilizado pelo espanhol Lope de Rueda, na primeira metade do século XV, para designar cenas concisas de caráter cômico utilizadas em *comedias* e *farsas*; reutilizado por outros comediógrafos, indicou, mais tarde, também breves textos autônomos com todas as características dos primeiros *pasos* de Rueda.

Pastiche: O dicionarista Carlos Ceia, no **Dicionário de termos literários**, no verbete *pastiche*. “Etimologicamente derivado da palavra italiana *pasticcio* (massa ou amálgama de elementos compostos), *pastiche* era aplicado pejorativamente, no campo da pintura, a quadros forjados com tal perícia imitativa que procuravam ser confundidos com os originais”. Durante a Renascença, devido à crescente procura de obras de arte em Florença e Roma, muitos pintores medíocres foram levados a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas. O conceito viajou para França e *pasticcio* converteu-se no galicismo *pastiche*, no século XVIII. Permitindo nomear uma prática que é bastante anterior à criação do termo (note-se que a imitação dos clássicos era já recomendada por Quintiliano e por toda a tradição retórica), o *pastiche* literário, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes. Imitação afetada do estilo de um ou mais autores, o *pastiche*, forma claramente derivativa, põe a tônica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registos e níveis de língua com finalidade paródica ou simplesmente estética e lúdica. Deliberadamente cultivado por inúmeros autores, o *pastiche* afirma-se como a escrita “à maneira de”. Faz uso de processos como a adaptação (modificação de material artístico de gênero para gênero e de uma forma para outra distinta), a apropriação (o empréstimo deliberado), o *bricolage* (a criação a partir de fontes e modelos heterogêneos) e a montagem. (...) O *pastiche* insere-se assim no espírito modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do estigma de processo *menorizado*.

Pastorela: É um gênero de cantiga medieval trovadoresca, muito encontrada no norte da França. Os temas giram em torno de uma pastora e um cavaleiro, e em geral, de conteúdo humorístico. Nas suas mais diversas manifestações em literaturas da Europa, estas cantigas representaram caracteristicamente o compor poético de cada país, nas suas mais diversas formas de abordagem do tema. De modo geral, a influência provençal reduziu essa poesia à simples proposta amorosa à pastora, feita pelo cavaleiro.

Pastoril: Refere-se à representação do drama hierático do nascimento de Jesus, com bailados e cantos próprios.

Pedrosada: De acordo com Wanderson Édipo de França, o episódio ficou conhecido como *pedrosada*, por ter como líder Pedro da Silva Pedroso, um mestiço, de cor parda, militar de carreira, de espírito radical e exaltado, que teve grande participação na vida pública de Pernambuco da primeira metade do século XIX. Ele fez um levante por questões raciais. Ao que tudo indica, Pedroso “era dotado de significativa capacidade de aglutinar a sua gente, que majoritariamente era composta por pretos e pardos” (FRANÇA, 2015, p. 31).

Poesia provençal: A poesia provençal desenvolveu-se em cortes senhoriais do sul da França e se irradiou para outras regiões, como Catalunha e Itália (LOPES, 1966, p. 2).

Presépio: O presépio apareceu em Portugal, em 1391, introduzido pelas freiras do Salvador. Depois, informa Câmara Cascudo, no século XVI, o assunto foi dramatizado no plano popular. Vieram, a seguir, os *pastoris* que substituíram as lapinhas e deles passaram a diferir, porque estas, ao contrário daqueles, eram representadas diante do presépio, sem intercorrência de cenas alheias ao devocionário. Entre os autos populares figuram também o *fandango*, a *congada*, o *bumba-meu-boi* e quejandas manifestações folclóricas, em que alguns pesquisadores pretendem ver as verdadeiras fontes do nosso teatro (SOUSA, 1960, p. 90).

Punch: *Punch* é o Polichinelo da *commedia dell'arte* (FARIA, 2012, p. 129).

Raisonneur: “Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregado de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão objetiva ou autoral da situação. Ele nunca é o protagonista da peça, mas uma figura marginal e neutra, que dá sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação dos pontos de vista. Muitas vezes é considerado porta-voz do autor, mas é preciso desconfiar da manobra enganosa desse último quando acha necessário reafirmar ao público a pureza de suas intenções” (PAVIS, 2005, p. 323).

Recuestas: Os primeiros poemas de debate remontam ao século XIII, relacionando-se com as *recuestas provenzales*. Em uma mesma obra, produz-se o confronto de dois pontos de vista diferentes sobre a mesma questão ou tema. Sua origem remonta aos debates latinos medievais do século X. Foram compostos por escritores cultos e eram muito populares.

Reverdie: É uma antiga forma poética, em que o poeta vai ao encontro da primavera. Fazia uso de personagens fictícias e alegóricas, como uma bela mulher, para representar a primavera.

Revista: É um espetáculo *ligeiro*, misto de prosa e verso, música e dança que passa em *revista*, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando a caricatura, a crítica e o riso (GUINSBURG, 2009, p. 296). A revista tem seu nascedouro na França, no século XVIII. Seu objetivo era fazer uma revisão ou *revista* de fatos sociais e cotidianos, por meio de um olhar cômico e crítico. Conforme Faria (2012, p. 224) “autores, atores e empresários empenharam-se para dar ao público brasileiro o que o europeu dispunha no mesmo período: um gênero teatral que passava em revista os principais acontecimentos sociais, culturais, artísticos, políticos e econômicos, do ano findo”. No Brasil, a revista de torna conhecida e consagrada, em 1884, com **O mandarim**, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, ficando em destaque durante um longo período, de 1884 até 1963.

Romance de Don Claros de Montalbán: Refere-se a uma composição do século XVI, de tradição oral, posteriormente utilizado em folhetos de cordel, em *romances* (narrações dialogadas populares) e músicas. O tema gira em torno do amor entre o conde Claros e a filha do imperador Carlos Magno.

Romance: *Romance* também chamado de *romance antigo* ou *bizantino* é uma forma tradicional. Retoma temas gregos ou troianos e corresponde à época das canções de gesta (final do século XI). Era redigido em versos octassílabos, depois passou a fazer uso do dodecassílabos ou versos alexandrinos. No *romance*, em geral, ao final de todos os versos

pares, se repete a mesma assonância, e nos ímpares, não há nenhuma rima. É comumente utilizado para a narração. As canções de gesta e as novelas de cavalaria, em especial o ciclo arthuriano, pertencem ao estilo épico e são redigidas em *romance*, chegando esse formato até a literatura de cordel no Brasil.

Romanceiro nordestino: Deve-se a Suassuna (2010, p. 255-256) a utilização e popularização do termo *romanceiro nordestino* pois, para o dramaturgo, o termo *literatura de cordel* seria uma denominação inadequada para abarcar esse gênero no nordeste, por deixar de fora os *cantadores* nordestinos com suas poesias improvisadas. Assim, a acepção *romanceiro nordestino* aglutina os folhetos de cordel, o repente dos violeiros e a cantoria dos cegos.

Rotrouenge: Um tipo de poesia medieval, do final do século XII, acompanhada por música, e que possuía refrão. De características incertas e pouco documentadas.

Sainete: *Sainete* refere-se a uma pequena peça de teatro de origem espanhola, com poucas personagens, em geral duas ou três, de caráter popular e jocoso, de apenas um ato. De acordo com alguns críticos, substituiu o *entremez* após o século XVII. Atualmente, passou a designar um gênero bem conhecido e popular, o *sketch* ou, em português, o esquete.

Sebastianismo: Nos anos de 1830, na Serra do Catolé, lugar sertanejo entre Pernambuco e Paraíba, o beato João Antônio dos Santos, um seguidor do sebastianismo, revelava aos seguidores um sonho com Dom Sebastião. Esse rei português desapareceu numa batalha (Alcácer-Quibir), no ano de 1578, no norte da África, e esse fato deu origem ao movimento denominado *sebastianismo*. Assim, João Antônio iniciou o culto ao sebastianismo no sertão e pregava que, para o rei *desencantar*, havia que se lavar com sangue as duas pedras da Serra do Catolé. Foi expulso da região. O movimento foi retomado por João Ferreira, que se declarou rei e conseguiu levar centenas de pessoas à serra. Seu reinado foi recheado de assassinatos, estupros e tiranias. Os dois movimentos aconteceram no mesmo lugar, chamado de *Pedra Bonita*.

Sermão jocoso: O *sermão jocoso* tem sua origem na *feira dos loucos* e se caracteriza pela paródia às instituições religiosas. Nesta festa, de origem popular, as igrejas eram tomadas por *loucos* que simulavam eleições de clérigos e do *papa do riso*.

Serventésio ou sirventés: O *serventésio* ou *sirventés* é uma forma poética de origem trovadoresca, proveniente da região de Provença, na França, por volta do século XI.

Sociedade nordestina: As características da realidade social e cultural nordestina possuem raízes herdadas da cultura portuguesa, ainda implantadas no início da colonização, ficando *congelada* no Nordeste brasileiro, entre outras causas, pelo isolamento e duração do sistema sócio-político-econômico.

Sottie: Esse termo aparece grafado como *sottie* ou *sotie*. Refere-se a uma composição dramática francesa de caráter profano e cômico, também chamada de *comédia bufa*. “Nome dado a um tipo de farsa medieval que existiu na França no final do século XV e durante o século XVI. As *sotties* se caracterizavam pela crítica política, social e religiosa, e pelo tom satírico que empregavam” (VASCONCELLOS, 1987, p. 179). Madeleine Lazard cita um estudo que parte da hipótese de que a *sottie* seria gênero especificamente homossexual, propondo uma descrição e classificação de trocadilhos e expressões que constituem um código sexual (LAZARD, 1980, p. 59).

Tamboril ou **tamborim**: Era um tipo de tambor provençal (século XV), com fuste cilíndrico alongado, tocado apenas com uma baqueta. Em geral, era tocado acompanhado de uma flauta de três orifícios.

Teatro: O termo deriva da forma grega *theatron*, lugar onde se vê; *theatron* deriva da junção morfológica do verbo *theomai*, ver (e/ou *assistir a*) e do substantivo *théa*, visão, no sentido de panorama. Do grego, o termo *theatron* passou para o latim e do latim se espalhou para outras línguas, por exemplo, como o português.

Teatro de mamulengo: De acordo com Hermilo Borba Filho, o teatro de mamulengo (teatro de títeres) tem origem remota e incerta, não apenas europeia, mas sim, a partir de várias culturas e trocas culturais. Em terras brasileiras, acredita-se que tenha chegado com os primeiros colonizadores, já que, naquele tempo, esse tipo de teatro tinha muito destaque na Europa (BORBA FILHO, 2007b, p. 81-112).

Teatro popular: O teatro popular é de denominação controversa. Nesta pesquisa, será usado o mesmo olhar e concepção de Ligia Vassalo, que diz: “(...) tanto o teatro litúrgico medieval quanto o profano são populares, seja porque buscam educar o povo, seja porque exprimem seu ponto de vista” (VASSALO, 1993, p. 121).

Teatro profano: O teatro profano tem sua origem nas festas populares religiosas da antiguidade. Posteriormente, é replicado nas paradas dos histriões, declamação dos jograis, dramas litúrgicos, autos dos bobos e saltimbancos.

Teatro-corral: Primeiro foi apenas um espaço entre duas edificações, depois passou para as tavernas, até chegar à construção de um local ou casa de espetáculo. Os mais famosos são o **Corral del Principe** e o **Corral de la Pacheca**. Esses espaços foram adquirindo algum requinte e conforto, como toldo que protegia do sol, arquibancadas e uma espécie de camarote, ocupados pelos mais ilustres, além de uma *cazuela*, que abrigava, especificamente, as mulheres. Esse fato não era isolado ou apenas espanhol, pois o Vaticano e a França também construíram locais específicos para as representações teatrais (BALLALAI, 1994, p. 118).

Tenções: Uma cantiga dialogada entre dois trovadores, que travam uma espécie de disputa poética sobre determinado assunto, escolhido ou improvisado.

Tradição judaico-cristã ocidental: José Adriano Filho, em **A formação do cânon bíblico**: considerações a partir da semiótica da cultura, explica que a igreja cristã herdou a organização das Escrituras judaicas em três partes – A lei, Profetas e Escritos. Havia também outras expressões que eram utilizadas para designar os livros sagrados entre as quais se destacam: “A escritura”, “A Lei”, “A lei e os profetas”, “Moisés e os profetas”, etc. Também, fórmulas verbais eram empregadas como “o Senhor disse”, “a escritura diz”, “como está escrito”. Essas expressões designavam um apelo à autoridade divina e correspondem às designações que eram também utilizadas pela comunidade judaica. Ademais, os primeiros escritos cristãos, que em meados do século II ganharam status de Novo Testamento, exibem evidência tanto de continuidade quanto de descontinuidade com as Escrituras judaicas. Eles indicam que os cristãos atribuíam autoridade igual ou até mesmo maior às palavras de Jesus do que aos textos das escrituras judaicas.

Trancoso: A palavra “Trancoso” nomeia duas cidades, uma no Brasil, Trancoso, localizada na Bahia, e outra, em Portugal, pertencente ao Distrito da Guarda. Igualmente nomeia duas personalidades portuguesas, sendo o primeiro Gonçalo Annes, conhecido por Bandarra (essa alcunha pode ter tido origem numa vida de vadiagem, já que é uma expressão local muito utilizada com esse sentido). Nasceu em 1500 e faleceu por volta de 1556, em Trancoso, Portugal. Era sapateiro e poeta, autor de trovas, ficou (re)conhecido como “profeta” e como o início de um “sebastianismo letrado”, pois suas profecias agradaram não somente aos cristãos-novos, bem como também aqueles que se opunham à aclamação de Filipe II como rei de Portugal ou aqueles que esperavam a volta de Dom Sebastião. Esse fato trouxe-lhe problemas com o Santo Ofício, que deu origem ao processo de 1541, da Inquisição de Lisboa, depositada na Torre do Tombo (IAN/TT, Inq. Lisboa, processo n. 7197, pasta 8), está transcrito em: Processo de Gonçalo Annes Bandarra. Trancoso, Câmara Municipal de Trancoso, 1996. O segundo autor é Gonçalo Fernandes Trancoso. Nasceu em Trancoso, na segunda década do século XVI, por volta de 1529, e faleceu em 1596. Trancoso reuniu, em uma coletânea, narrativas lusitanas e ibéricas, da Idade Média, que circulavam oralmente. Para Santiago (2010, p. 106-107), “o adjetivo refere-se a histórias ou contos populares e foi cunhado a partir do nome de Gonçalo Fernandes Trancoso, autor português do século XVI, cujas histórias tiveram larga difusão oral e escrita no Nordeste”.

Tropo: Em teatro, interpolações feitas em textos litúrgicos medievais que, no século IX, serviram de base literária para o drama litúrgico.

Trovadores: Trovadores ou poetas medievais, em regra um nobre ou fidalgo decaído, culto criador do texto poético e da música que a acompanhava.

Vaudeville: Na França, no século XVII, o termo *vaudeville* foi usado por Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) para designar uma balada satírica de conteúdo político. Mais tarde, o termo passou a designar paródias de peças sérias, nas quais eram usadas muitas canções. A popularidade dessas paródias era enorme e serviu de base à onda das óperas ligeiras e operetas ocorridas em meados do século XIX. Do fim do século até a segunda metade do século XX, o termo designou um tipo de espetáculo que consistia em atos variados, canções, *sketches*, números com animais adestrados, etc. Esse tipo de espetáculo foi muito popular na Europa e nos Estados Unidos, sobretudo, por ter sido um tipo de entretenimento muito adequado ao gosto e ao padrão moral da pequena burguesia (VASCONCELLOS, 1987, p. 216).

Velha história: Usa-se esse termo para se referir à tradição de (re)contar histórias orais como, por exemplo, além da história citada, outras histórias orais europeias muito antigas e muito conhecidas, como **A princesa Magalona**, **A donzela Teodora** e **Os doze pares de França**, que possuem várias versões, em diferentes países.

Zarzuela: Tipo de opereta espanhola cujo nome deriva de Palácio de la Zarzuela, residência de verão de Felipe IV onde, no Século de Ouro, eram encenadas, com muita frequência. Nessa época, o grande criador de zarzuelas foi Calderón de La Barca. O gênero permaneceu popular até o século XVIII, quando, então, cedeu lugar no gosto do público à grande ópera italiana.