

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARÁIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RELAÇÕES NADA PERIGOSAS:
O TEXTO DRAMATÚRGICO E A ENCENAÇÃO NA *COMÉDIA EM 3X4*

DUÍLIO PEREIRA DA CUNHA LIMA

JOÃO PESSOA

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

DUÍLIO PEREIRA DA CUNHA LIMA

RELAÇÕES NADA PERIGOSAS:

O TEXTO DRAMATÚRGICO E A ENCENAÇÃO NA *COMÉDIA EM 3X4*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração em Literatura e Cultura, linha de pesquisa em Memória e Produção Cultural, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel – Orientador

JOÃO PESSOA

2007

**RELAÇÕES NADA PERIGOSAS:
O TEXTO DRAMATÚRGICO E A ENCENAÇÃO NA *COMÉDIA EM 3X4***

Por

DUÍLIO PEREIRA DA CUNHA LIMA

Dissertação aprovada para obtenção do grau de
Mestre, pela Banca examinadora formada por:

Presidente: Prof. Diógenes André Vieira Maciel, Doutor - Orientador, UFPB

Membro: Prof. Dr. Luis Humberto Martins Arantes, Examinador, UFU

Membro: Prof. Dra. Valéria Andrade, Examinadora

Membro: Prof. Dr. Paulo Roberto Vieira de Melo, Suplente, UFPB

João Pessoa, 25 de abril de 2007.

A Ângelo Nunes (*in memoriam*),
um mestre no teatro e na vida.

AGRADECIMENTOS

Aos companheiros integrantes do Grupo de Teatro Contratempo:

Ingrid Trigueiro, Zezita Matos, Cida Costa, Ari Falcão, João Dantas,

Maurício Soares e Cláudio Silva;

Ao orientador Diógenes Maciel e às professoras Valéria Andrade e Beliza Áurea;

À minha mãe, Maria Pereira da Cunha, e aos irmãos Júnior, Diana, Socorro,

Laurinda, Gabriel e Caio Rodrigo;

Ao amigo Antônio Deol

E aos colegas de orientação Vlader Nobre e João Dantas.

O teatro é, antes de tudo, vida. É o ponto de partida indispensável, e não há nada mais que possa nos interessar verdadeiramente do que o que faz parte da vida, no sentido mais amplo da palavra.

Peter Brook

RESUMO

Discutem-se as relações entre o texto dramaturgico e a encenação a partir da montagem do espetáculo *Comédia em 3x4*, reunindo as comédias em um ato *Amor por anexins* e *A pele do lobo* de Arthur Azevedo, e *O namorador* de Martins Pena. Contextualizando essa experiência no âmbito da produção brasileira e, de forma mais ampla, no panorama do teatro moderno/contemporâneo, a partir do desenvolvimento da encenação enquanto arte autônoma. Neste percurso, trava-se, inicialmente, o embate entre a visão textocentrista (que defendia uma fidelidade ao texto na transposição para o palco) e a visão cenocentrista (que tinha o texto apenas como um dos elementos do fenômeno teatral, e não o mais importante). Além da análise dos textos dramáticos, privilegiando os aspectos sociais formalizados esteticamente nas obras, apresenta-se a descrição de um outro nível de análise, a partir do Método de Análise Ativa, proposto por Stanislávski, que se realiza com a improvisação dos atores na construção de partituras cênicas, no nível da Dramaturgia do Ator, subsidiando a adaptação do texto e de composição das cenas. Tal investigação se dá sob o comando do encenador, que lança um olhar sobre as formas da tradição do cômico, para alicerçar toda a criação e estabelecer um diálogo profícuo entre tradição e contemporaneidade, na tessitura das relações entre texto e cena.

Palavras-chave: dramaturgia – encenação – comédia em um ato

ABSTRACT

Relations between the dramaturgic text and staging are discussed from the stage setting of the spectacle *Comédia em 3x4*, reuniting the comedies in one act *Amor por anexins* and *A pele do lobo* by Arthur Azevedo, and *O namorador* by Martins Pena. Contextualizing this experience in the Brazilian production sphere and, in a broader way, in the modern/contemporary drama panorama, from the development of staging as an autonomous art. In this way, we have, initially, the opposition between the textcentrist vision (which defended a fidelity to the text when it is staged) and the scenecentrist vision (in which the text is only one of the theatrical phenomenon elements, and not the most important). Besides the analysis of the dramatic texts, which privileges the social aspects esthetically formalized in the plays, it is presented the description of another level of analysis, from the Active Analysis Method, proposed by Stanislávski, accomplished with the actors' improvisation in the construction of scenic partituras, in the Actors' Dramaturgy level, giving basis to the text adaptation and the scenes composition. This investigation happens under the stager's command, who studies the ways of the comic tradition to base the creation and establish a proficuous dialogue between tradition and contemporaneity in the composition of the relations between text and scene.

Key words: dramaturgy – staging – comedy in one act

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – TEXTO-CENA: RELAÇÕES.....	14
1.1. Textos no teatro	14
1.2. A relação texto-cena no Grupo de Teatro Contratempo	29
CAPÍTULO 2 – ENSAIO SOBRE A COMÉDIA.....	46
2.1. Formas do cômico	46
2.2. Do entremez ibérico à comédia brasileira em um ato	68
CAPÍTULO 3 – TRÊS VEZES COMÉDIA.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
BIBLIOGRAFIA.....	122
ANEXOS.....	127

INTRODUÇÃO

Desde a minha entrada para o teatro, no início da juventude, já comecei exercendo a função de diretor teatral. Na verdade, esse início na arte da representação se estabeleceu num grupo de teatro comunitário, e como é próprio neste tipo de organização, em que dificilmente as pessoas têm experiência anterior neste campo, todos exerciam ao mesmo tempo as funções de autor, diretor, ator, figurinista, maquiador, cenógrafo, divulgador, etc. Porém, diante da pouca praticidade e das muitas confusões para realização dos espetáculos, à medida que o grupo foi evoluindo no seu fazer teatral foi inevitável a divisão destas tarefas pelo critério de identificação e pela capacidade maior que alguns demonstravam dentro de cada um daqueles ofícios específicos exigidos para a realização teatral. Não por acaso, a mim coube o cargo e a carga de ser diretor dos espetáculos, muito menos porque sonhasse ser diretor e mais pela capacidade que demonstrava, desde esse tempo, em organizar a disposição das cenas e contribuir com os atores no seu trabalho de composição das personagens. Neste sentido, sempre digo que não escolhi ser diretor, fui escolhido para tal missão, e como não sou de fugir aos desafios que a vida vai me impondo, procurei realizar a tarefa da melhor forma possível.

De algum modo, mesmo quando não possuía formação e experiência para exercer tal função, comecei entendendo que a função do diretor não consistia apenas em organizar as entradas e as saídas dos atores, em definir o espaço cênico e dispor as marcações no palco, mas pensar a cena de modo mais geral estabelecendo um projeto estético para o espetáculo a partir de uma visão sobre determinado texto, além de

funcionar como elemento unificador e motivador das diversas contribuições que compõem a representação teatral. Da mesma forma, percebia que tamanha atribuição exigia deste profissional a condição de um verdadeiro pesquisador tanto no que tange à investigação do tema central, à análise do texto quanto à condução dos laboratórios práticos de composição dos atores e ao desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem cênica. O diretor de teatro ou, como prefiro denominar, o encenador acaba funcionando como um grande regente de uma obra que é fruto da contribuição de muitos que criaram as condições para que o espetáculo chegasse ao palco.

Além da vivência prática, a experiência das oficinas de teatro na Escola Piollin, a formação no curso de Educação Artística, da Universidade Federal da Paraíba, e, muito depois, a incursão em cursos de pós-graduação, confirmaram essa impressão de que a figura do encenador deveria ser indissociável da condição de pesquisador. Duas faces de uma mesma moeda em que não se sabe onde começa o trabalho de um e onde termina a contribuição do outro, pois essa dualidade estabelece uma dinâmica que funciona num movimento cíclico, de retroalimentação, em que a pesquisa fundamenta e contribui na constituição da cena, e, a reflexão em torno desta, pode gerar um novo pensamento sobre o próprio fazer teatral.

É neste sentido que surge este trabalho que reúne dois importantes campos da pesquisa em teatro: a dramaturgia e a encenação (sob a ótica do encenador, distanciado de sua realização, para lançar um olhar analítico sobre questões em torno do seu fazer). De outro lado, para a realização dessa tarefa, entra em cena o pensamento sistematizado e as descobertas do pesquisador acadêmico, revelando informações, instigando questionamentos e trazendo subsídios para a construção do espetáculo. E, mesmo não se furtando ao papel de reflexão do próprio fazer, essa pesquisa não serve apenas aos interesses do pesquisador-artista, mas, parte da experiência de montagem do espetáculo *Comédia em 3x4* do Grupo Contratempo, de João Pessoa/PB, para compreender como se estabelecem as relações entre o texto dramaturgico e a realização cênica ao longo da história do teatro, bem como para entender como se estabelece uma tradição dramaturgica no Brasil a partir da forma da comédia de costumes em um ato, que, por sua vez, tem suas origens nas formas de representação do teatro popular.

Assim, estes resultados estão dispostos em três capítulos. No capítulo 1 – **Texto-cena: relações** – temos uma reflexão em torno da relação que se estabelece entre o texto dramaturgico e a encenação, a partir do fim do século XIX na Europa, quando uma série de inovações como o uso da iluminação elétrica no palco, o intercâmbio entre grupos e artistas de países diferentes e a busca por uma naturalidade na representação culminam no surgimento da figura do *encenador* no instante que a encenação torna-se uma arte autônoma. Estabelece-se, a partir daí, um conflito entre dramaturgos e encenadores, ou melhor, entre aqueles que defendem uma fidelidade ao texto pelo encenador e uma outra corrente que prima pela liberdade na constituição da cena, sendo o texto visto como apenas mais um dos elementos do fenômeno teatral. Na seqüência, temos uma breve descrição dessa relação no panorama brasileiro, para desembocar na experiência do Grupo Contratempo que desenvolve sua pesquisa de linguagem cênica através do diálogo entre Dramaturgia do Ator e a dramaturgia do autor.

No capítulo 2 – **Ensaio sobre a comédia** – acompanhamos, nas coxias, o percurso do grupo durante a montagem que, para escolha dos textos e das formas que inspirariam o espetáculo final, partiu de uma pesquisa sobre a forma da comédia, desde sua origem na Grécia, passando pelas diversas manifestações do cômico ao longo da história, até chegar à produção de Martins Pena e Arthur Azevedo, procurando entender como se dá a formação dessa tradição dramaturgica brasileira a partir da comédia de costumes em um ato que, por sua vez, era inspiradas na estrutura formal e na constituição dos tipos humanos advindos do entremez ibérico e de outras formas de representação da comédia popular, como a farsa.

Por fim, o capítulo 3 – **Três vezes comédia** – apresenta uma breve análise- interpretação das peças *O namorador ou A noite de São João*, de Martins Pena e *Amor por anexins* e *A pele do lobo*, de Arthur Azevedo; procurando focar os aspectos sociais formalizados esteticamente nas obras, notadamente aqueles referentes aos costumes e modos de vida dos homens livres e pobres, diante de categorias como a dialética ordem/desordem (Antonio Candido) ou a política do “favor” (Roberto Schwarz). Ainda nessa análise serão destacadas as relações do texto com a forma do entremez e as estratégias formais e/ou lingüísticas para obtenção do riso. Na seqüência, temos uma descrição de como esses textos foram adaptados para chegar ao texto final da *Comédia em*

3x4, tendo como referência principal o trabalho de improvisação dos atores que, inspirado no *Método de análise ativa* proposto pelo encenador russo Stanislávski, rompe com a tradicional leitura de mesa e resulta num outro nível de análise dos textos. Essa análise que é feita na ação física dos atores, além de ser determinante na construção das personagens, também contribui na composição das cenas ao eleger que elementos presentes são fundamentais para constituição do espetáculo.

Em anexo seguem as cópias dos textos: *O namorador ou A noite de São João* de Martins Pena, *Amor por anexins* e *A pele do lobo* de Arthur Azevedo, e a adaptação *Comédia em 3x4*. Temos em seguida, os croquis com a vista frontal da cenografia para cada uma partes do espetáculo e as fotografias de cena.

CAPÍTULO 1

TEXTO-CENA: RELAÇÕES

1.1. Textos no teatro

As relações entre dramaturgia e teatro ultrapassam os limites do nosso tempo e remontam o recente surgimento da noção de *encenação*, em meados do século XIX. Seu aparecimento, enquanto arte autônoma, está relacionado a uma contextualização histórica propícia, que unia uma recusa a teorias e fórmulas superadas a condições técnicas que concretizassem esse desejo de mudança, como por exemplo, a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. Nesse contexto, a função de encenador substitui (ou redimensiona) a figura do ensaiador, para assumir o papel de aglutinador dos diversos elementos que compõem a cena teatral, ultrapassando a idéia de mero articulador que vai, gradativamente, se desenvolvendo até tornar-se um pensador da cena. Sobre o assunto Roubine, escreve:

Reconhecemos o encenador pelo fato de que a sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição de cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas a peça representada, mas à prática do teatro em geral.¹

¹ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 23-24.

Neste estudo, apesar das diversas nomenclaturas adotadas na literatura consultada (encenador, diretor, diretor de ator, diretor de cena, etc.), optamos por trabalhar com o conceito de *encenador*, por aproximar-se do universo a ser pesquisado, considerando-o como sendo “aquele que acumula as funções de diretor e alguma coisa mais. Essa alguma coisa é a pesquisa, o processo de produção, a interação com a sociedade e até detalhes da montagem”.² Assim, o *encenador* passa a ser gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos:

O encenador é o agente responsável pela montagem do espetáculo teatral, encarregado de orientar, coordenar e estimular os diferentes artistas e técnicos envolvidos na concepção, execução e exibição de uma representação diante de uma platéia. Responsável pela opção estética do espetáculo, o trabalho do encenador se caracteriza por um amplo domínio de todos os signos que constituem a encenação: texto, espaço, atuação, iluminação, sonoplastia, tempo etc. [...] O termo *encenador* vem a ser a tradução direta do seu correspondente francês *metteur en scène*.³

Nesta mudança de paradigmas, o desenvolvimento da arte da encenação vem de encontro a um modelo de teatro que se concentrava ou sobre a figura do grande ator, geralmente o responsável pelas companhias teatrais, tido como “monstro sagrado”, ou sobre o dramaturgo, mediante o texto, atribuindo-o a função de unificador da cena. Em meados do século XIX, o mundo ocidental está envolvido num momento em que o texto dramático assume um domínio exclusivo sobre os outros elementos componentes do espetáculo. É neste período que o encenador passa a requerer para si a condição de criador e a sugerir que um texto poderia dar margem a diferentes leituras e sentidos, como aponta Roubine:

A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos

² COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 99.

³ DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO: temas, formas e conceitos. Org. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (verbetes ENCENADOR, p. 123)

explicitamente; de expô-lo não mais à admiração, mas também à reflexão do espectador.⁴

Essa passagem do texto para o palco, sob um determinado ponto de vista do encenador, que, além de coordenar/controlar todas as contribuições para o espetáculo, também escreve na cena suas contribuições ao texto, estabelece ao longo do século XX um verdadeiro conflito de poder: de um lado o dramaturgo, que reclama das alterações em sua obra durante a transposição para o palco e, do outro lado, o encenador que exige liberdade de criação nessa materialização cênica do texto:

A relação entre texto e espetáculo é vivenciada como uma situação de conflito. Essa tensão traduz a latente rivalidade que a evolução do teatro suscita entre o autor e o encenador. Aos olhos daquele, qualquer intervenção do segundo é uma vaga ameaça. A imaterialidade da visão poética só pode ser prejudicada e traída pela intempestiva materialização do espetáculo. Pede-se portanto ao agente da realização cênica, o encenador, que reitere seu voto de obediência ao texto, quer dizer, às intenções do autor, e que exerça vigilância para que o texto continue sendo o eixo central da realização.⁵

Porém, ao lado dessa postura, que ainda permanece de algum modo em nosso teatro, começa a ser constituída uma práxis que passa a estabelecer as diferenças entre o texto dramaturgico e o texto na cena, estabelecendo novos encaminhamentos e abrindo espaços para um maior desenvolvimento da arte da encenação, fazendo com que um mesmo texto possa receber as mais diversificadas leituras, e, ao mesmo tempo, apontando para uma autonomia entre dramaturgia e cena, como vemos a seguir:

O teatro não é o texto falado pelo ator no palco, mas o resultado de um exercício da inteligência expresso em marcação, espaço cênico, som, luz, figurinos, a encenação de uma leitura produtiva, enfim. [...] essa leitura produtiva, no domínio literário, transforma a obra em texto e, no domínio teatral, poderíamos dizer que ela transforma o texto em figura plástica, sonora, gestual. Essa operação não está na obra ou no texto, mas deve ser desenvolvida [...] pela equipe de montagem cênica, e não deve ir à procura de um significado que não existe, porque é sempre fluído, relativo, permissível a novos arranjos de seu organismo significante. [...] Está visto, então, que a obra dramática em si confunde-se com a obra narrativa porque o que é encenado não é a obra, mas o resultado de uma leitura peculiar, relativa, própria de um diretor ou de

⁴ ROUBINE, *op. cit.*, p. 41.

⁵ *Ibidem*, p. 53-54.

qualquer responsável pela montagem cênica e em nada submissa à obra dramática em si.⁶

Até mesmo pela sua proximidade histórica, esse conflito que perpassa a relação texto/cena, dramaturgo/encenador e/ou texto escrito/texto encenado atravessa todo século XX chegando aos nossos dias sem uma posição consensual diante das diferentes posturas estabelecidas por importantes pensadores e das mais diversificadas realizações cênicas de grupos e encenadores. Mesmo assim, a princípio, podemos agregar esses diferentes pontos de vista em torno de dois posicionamentos mais generalizados: aqueles que têm a dramaturgia como centro da realização cênica, donde deve derivar os sentidos emitidos na representação; e, um outro, daqueles que têm a cena como centro da realização teatral sem que haja uma dependência da dramaturgia, sendo esta apenas mais um dos elementos constituintes da cena, e não o mais importante.

Ao tratar desse embate, Patrice Pavis vai denominar de visão textocentrista o posicionamento que privilegia o texto em função da encenação e é caracterizada pelos seguintes aspectos:

A representação necessita do texto para existir e para ser interpretado. O texto não é descrito em sua enunciação cênica, ou seja, como prática da cena, mas como referência absoluta e imutável, como pivô de toda encenação. Ao mesmo tempo, o texto é declarado incompleto, já que necessita da representação para tomar seu sentido. Tais posições filológicas têm todas em comum uma visão normativa e derivativa da encenação: esta não pode ser arbitrária, ela deve servir o texto e se justificar para uma leitura correta do texto dramático. Pressupõem-se que o texto e a cena estão ligados e que foram concebidos um em função do outro: o texto em vista de uma futura encenação, ou pelo menos de um modo dado de atuação; a cena pensando naquilo que o texto sugere para a sua espacialização.⁷

Esse mesmo posicionamento, Anne Ubersfeld vai chamar de atitude “intelectual” ou pseudointelectual, pois, a representação seria uma mera transposição daquilo que está no papel e a função do encenador seria de tradução do texto para

⁶ FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Literatura em cena. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira, CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 203-204.

⁷ PAVIS, Patrice. O texto impostado. In: _____. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 191.

linguagem do palco com a obrigação de ser, ao máximo, fiel ao pensamento do autor literário. Sobre o assunto, ainda comenta:

Tal atitude supõe a idéia de *equivalência semântica* entre o texto escrito e sua representação. [...] Ora, essa equivalência corre o sério risco de ser uma ilusão: o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, decorador, atores, constitui um sentido (ou uma pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual. Reciprocamente, na infinidade de estruturas virtuais e reais da mensagem (poética) do texto literário, muitas desaparecem ou não podem ser captadas, apagadas que estão pelo próprio sistema da representação.⁸

A mesma autora ainda atenta para os perigos de restringir o desenvolvimento da linguagem teatral em torno dessa proposta em que o texto dramático não pode ser maculado em nome de uma suposta fidelidade às idéias do autor ou ao pensamento de uma dada época formalizados no texto. Tal problema ganha uma maior proporção quando pensamos na encenação de um texto advindo de um outro período histórico, pois, quando pensamos defender a integridade de um texto de Shakespeare, por exemplo, estamos nos fixando numa dada leitura desse autor e num determinado modelo de representação característico do momento de sua produção/recepção:

O principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema da representação e a imaginação dos “intérpretes” (encenadores e atores). [...] O maior perigo consiste em privilegiar não o texto, mas uma leitura particular do texto, histórico, codificado, e que o fetichismo textual permitisse eternizar. [...] Vê-se não somente como o privilégio concedido ao texto corre o risco de esterilizar o teatro, mas, também, porque é tão necessário distinguir claramente no fato-teatro, o que é *característico do texto* daquilo que é *próprio da representação*.⁹

Num outro contexto, quando discute aspectos da consciência histórica no teatro, Gerd Bornhein também demonstra preocupação com essa atitude de fidelidade ao texto, pois, essa forma que ele denomina de teatro-museu pode contribuir para o processo de desvitalização ou desatualização do teatro. Segundo ele, para que isso não ocorra é necessário “reescrever a totalidade do texto, elaborando assim uma peça nova, de modo a

⁸ UBERSFELD, Anne. Texto-representação. In: _____. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 3.

⁹ *Ibidem*, p. 4.

adaptar o antigo à mentalidade contemporânea”¹⁰ ou realizar essa transposição temporal no âmbito do espetáculo:

Neste caso, o diretor assume um papel extremamente importante: ele se empenha em expressar uma problemática moderna a partir de um texto antigo. Poderíamos dizer que o espetáculo, através do diretor, pensa e assume uma posição em relação ao texto. É verdade que toda direção, sempre e necessariamente, interpreta o texto, mas no presente caso trata-se de fazer derivar do diretor e não do autor a intenção geral do espetáculo.¹¹

Essas propostas que ressaltam a importância do encenador no processo de leitura e encenação do texto dramático vão, gradativamente, convergindo para o outro posicionamento, que se opõe ao textocentrismo, denominado por Patrice Pavis de cenocentrismo, muito mais comum na prática moderna ou junto às vanguardas, que trata de uma recusa ao texto ou de uma desvinculação entre texto e cena, fazendo com que o fenômeno teatral resida, antes de tudo, na cerimônia que se realiza junto ao público em que o texto é o menos importante de todos elementos constituintes da representação:

Tal posição radical nega qualquer ligação de causa e efeito entre o texto e a cena, atribuindo à encenação o poder de decidir soberanamente suas escolhas estéticas. [...] Eles preparam texto, música, cenografia, atuação de maneira autônoma e efetuam a “mixagem” dessas diferentes pistas apenas no final do percurso, quando se monta um filme. Nesses exemplos, o texto não se beneficia mais de um estatuto de anterioridade ou de exclusividade: é apenas um dos materiais de representação e não centraliza nem organiza os elementos não verbais.¹²

Desde as primeiras décadas do século XX, começa esse movimento gradativo de desestabilização da função do texto e conseqüente valorização dos elementos não-verbais na realização do espetáculo, bem como da importância do encenador nesse processo, como percebemos na defesa do encenador Gaston Baty:

¹⁰ BONHEIM, Gerd. Questões do teatro contemporâneo. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 22.

¹¹ Ibidem, p. 22.

¹² PAVIS, *op. cit.*, p. 191.

Um texto não pode dizer tudo. Ele vai até um certo ponto, lá até onde pode ir qualquer palavra. Além desse ponto começa uma outra zona, zona de mistério, de silêncio, daquilo que se costuma designar como atmosfera, ambiente, clima, conforme queiram. Expressar isso é trabalho do encenador. Representamos o texto todo, tudo aquilo que o texto pode expressar, mas queremos também estendê-lo para aquela margem que as palavras sozinhas não conseguem alcançar.¹³

Mais tarde esse ponto de vista é compartilhado por Antonin Artaud, que também se põe contra a imposição da palavra como única matriz geradora do espetáculo, evidenciando outros elementos presentes na cena como o ator, os gestos, as sonoridades, a iluminação, o espaço cênico, etc.; e a favor da construção da cena que fala através de mil vozes, numa concepção polissêmica do texto. Isto não representa, necessariamente, a sua supressão, mas, o rompimento da “sujeição” do espetáculo ao texto, que passa a ser entendido como parte de um todo. Constrói-se, ainda, uma metaforização das palavras para buscar seus sentidos mais ocultos através dos gestos e signos que escapam ao entendimento consciente e se manifesta no plano do indizível, o que, na prática, vai representar a defesa de uma total liberdade de manobras desse texto pelo encenador. Mesmo não tendo realizado uma experimentação prática de seu Teatro da Crueldade, o pensamento de Artaud influenciou as experiências de vanguarda da segunda metade do século XX que, por vezes, a entenderam equivocadamente como uma recusa total ao texto.

Outra experiência significativa, que redimensiona essa relação texto-cena, é realizada pelo polonês Jerzi Grotowski a partir de suas propostas do Teatro Pobre, ou seja, um teatro que abre mão de todas as conquistas tecnológicas para centrar o foco unicamente na presença cênica do ator. Toda composição do ator, sob a forma de ações físicas e vocais, é encaminhada para que ele se torne sua própria personagem e para que este realize, diante do espectador, aquilo que Grotowski vai denominar de “um ato de desvendamento”. Nesse contexto, o conceito tradicional de personagem não tem mais razão de ser, passando a servir apenas de molde para portar a formalização do trabalho do ator, o que muda significativamente o lugar e a natureza do texto dramático dentro do seu teatro. A encenação dos grandes textos da dramaturgia ocidental, que realizou na primeira fase do seu trabalho, não tinha um caráter museográfico ou uma preocupação

¹³ BATY, Gaston *apud* ROUBINE, *op. cit.*, p. 63.

com a fidelidade às intenções do autor, mas uma visão muito particular ao agregar as contribuições advindas da composição de cada ator na apresentação das personagens e na constituição da cena com um todo:

Com a experiência de Grotowski, portanto, a resposta à pergunta sobre quem é o criador do texto sofre uma modificação. É o autor, sem dúvida, mas não é mais apenas ele. O ator e a coletividade em que ele se insere participam da elaboração do texto. A partir de então, não é mais difícil imaginar outra prática, que excluiria a necessidade de recorrer a um texto-pretexto, a um texto anteriormente constituído. Daí em diante, é o conjunto de todos os que representam o texto que se constitui no seu autor coletivo.¹⁴

Evidente que a proposta de Grotowski é uma entre tantas outras respostas que, ao longo do século XX, foram encontradas para dizer que a cena não é mera transposição do texto para o palco, e que o encenador, cada vez mais soberano no seu ofício, não está mais atrelado ao pensamento do dramaturgo: está livre para realizar os mais diversificados manejos sobre o texto.

Nesse mesmo quadro, poderíamos ainda citar as contribuições de Bertolt Brecht, que agregou texto e cena na sua experiência, ou as de Ariane Mnouchkine e do *Théâtre du Soleil* com suas composições coletivas baseadas na tradição da *commedia dell'arte* e dos bufões, ou ainda todo movimento de *happenings* e performances que cindiram radicalmente com a estrutura convencional de texto e cena. Mesmo assim, é inegável que, por mais vanguardistas que tenham sido essas e tantas outras experiências, nenhuma delas conseguiu abrir mão do texto, como faz questão de frisar Roubine:

É incontestável que hoje em dia o encenador conseguiu libertar-se da tutela do autor. [...] E no entanto, contrariando os receios de uns e os desejos de outros, as experiências contemporâneas, mesmo as mais audaciosas, não inventaram um teatro sem texto. Os maiores acontecimentos dos últimos 30 anos, em matéria de encenação, pertenceram claramente a um teatro em que o texto permanece sendo um dos pilares do edifício, quer se trate de obras do repertório clássico montadas de maneira totalmente inovadora, [...] quer se trate de textos novos, tornados resplandecentes pelas mais variadas encenações. Nenhum encenador conseguiu, e no fundo nem sequer procurou anular o texto. Em compensação, esse movimento suscitou um outro tipo de

¹⁴ ROUBINE, *op. cit.*, p. 73.

texto, completamente integrado ao espetáculo, a ponto de tornar-se indissociável deste, mesmo quando existe na fonte um grande clássico da literatura.¹⁵

Além dessas visões textocentrista e cenocentrista, toda essa relação entre texto e cena pode ser estabelecida, também, a partir do seu viés histórico para entendermos melhor como esses procedimentos foram se estabelecendo. Tomando por referência o levantamento feito por Patrice Pavis,¹⁶ foi apenas a partir do século XVII que o texto passa a anteceder a encenação e que o ator se baseia principalmente nas palavras do autor para realizar seu trabalho, antes disso havia uma estreita relação entre texto e ação, pois o ator improvisava baseado em roteiros já conhecidos. A partir de Rotreau e Corneille a palavra do autor assume um *status* superior e a encenação assume o mero papel de reprodução do texto, que era tido como fonte de tudo:

Na época do classicismo francês, o de Corneille e Racine indo até 1750 aproximadamente, um sistema retórico regula as relações do texto e da cena utilizando atitudes e inflexões vocais estritamente codificadas que devem fixar as emoções. A representação consiste em respeitar e reproduzir tal sistema. A partir de 1750, com Diderot, e cada vez mais até 1880, uma exigência de realismo e uma reivindicação de emoções românticas autênticas derrotam a retórica gestual e tendem impor uma leitura individualizada do texto com um gestual e uma interpretação cênica que se destacam dos estereótipos.¹⁷

É essa fase de transição marcada pela busca de emoções autênticas, da quebra de convenções antigas, do surgimento da iluminação e da necessidade de aproximação com a realidade do cotidiano que prepara o surgimento do encenador, tal como o entendemos hoje. Como já dissemos, esta figura substitui o dramaturgo como centralizador das indicações da cena e o texto torna-se cada vez mais uma informação relativa a um dado momento histórico, passível de ser lido a partir da visão do encenador, que se torna o primeiro espectador em potencial:

De 1880 a 1960, mais ou menos, a encenação se consolida e coincide com o aparecimento e o apogeu das vanguardas teatrais. Seja qual for o

¹⁵ Ibidem, p. 77-78.

¹⁶ PAVIS, *op. cit.*, p. 195-196.

¹⁷ Ibidem, p. 195.

momento ou a corrente, assistimos a uma crítica radical do texto em sua pretensão a racionalidade ou à universalidade. Ao texto lingüístico, a encenação gostaria de substituir uma “linguagem da cena” (Artaud) ou um *gestus* (Brecht) que sejam emanção de um pensamento visual controlado pela encenação e que acabe de vez com o logocentrismo. [...] O encenador pouco a pouco se substitui ao autor como autoridade que controla a produção do sentido e a significação estável do texto. Por sua vez, o encenador será rapidamente suspeito de fechar o sentido; de ser um sujeito autoritário do qual nem o (ex)autor nem o ator, nem o espectador estão dispostos a reconhecer por mais tempo a autoridade. O que leva diretamente à negação da encenação, a pós-encenação.¹⁸

Assim, cerca de um século depois, o encenador, que apareceu com a função de reverter o poderio do dramaturgo e/ou do ator/“monstro sagrado”, centraliza, de modo autoritário, todas as frentes de produção do espetáculo e em nome dessa tão aclamada visão pessoal ou particular da cena, comete verdadeiros absurdos que fazem com que a encenação, também, passe por uma crise, que, na verdade, aponta para um novo momento denominado por Pavis de pós-encenação:

A pós-encenação (depois de 1960): [...] o encenador é posto em causa cuja sistematicidade e autoritarismo resumidos prejudicam a produtividade do espetáculo. A cena, como o texto, não é nada além do que “práticas significantes” abertas (o que significa que podemos fazê-los dizer tudo o que quisermos, e que a teoria é apenas um jogo). A alternativa não é mais, como antigamente, entre um texto que tem um significado a ser transmitido “fielmente” e um texto do qual se pode se servir como um material de construção; ela não é mais sequer entre o tipo *metafórico* da encenação (no qual a cena metaforiza o sentido do texto), e um tipo *cenográfico* (no qual a única escrita é a da cena); ela é antes de tudo uma pretensão de controlar globalmente o sentido e a renúncia a qualquer previsão de sentido. Nesse último caso, a encenação limita-se, de fato, a ser uma instalação: todos os seus materiais são instalados em um espaço-tempo, são ativados no máximo de suas possibilidades, enquanto o espectador se contenta assim em observar essas interações fortuitas e em “contar os pontos”.¹⁹

Por outro lado, tendo vivenciado os momentos históricos marcados pelo poder extremista ora do dramaturgo, ora do encenador e sem ter a distância histórica necessária para avaliarmos melhor esse quadro, as práticas dos grupos teatro e, bem

¹⁸ Ibidem, p. 195-196.

¹⁹ Ibidem, p. 196.

como, os escassos estudos nesse campo, apontam para um ponto de equilíbrio nessa fusão entre texto e cena:

Talvez seja a hora de restabelecer um pouco mais de equidade e, se possível, de sutilezas: não voltar à visão puramente literária do teatro, mas reconsiderar o lugar do texto na representação; não mais discutir infinitamente se o teatro é literatura ou espetáculo, mas distinguir o texto tal como o lemos em livro e o texto tal como o percebemos na encenação.²⁰

Adiante, o mesmo Patrice Pavis acrescenta:

Cada nova prática da cena muda o tratamento do texto dramático. A tendência natural é de cindir radicalmente texto e cena, de não fazer da cena a metáfora do texto, nem de um contrapeso da outra, mas de desconectar a escuta e a vista: texto e cena não são co-substanciais, mas dissociados. A cena não é mais o lugar de enunciação e de atualização do texto, ela não é mais sua metáfora, mas sua alteridade absoluta.²¹

Enquanto os países europeus estavam envolvidos na verdadeira revolução tecnológica que culmina com o surgimento do encenador, nas últimas décadas do século XIX, e, posteriormente, nesse embate entre texto e cena; aqui, em terras brasileiras, ainda estávamos mergulhados na fase de consolidação de um sistema organizado de teatro que tem seu despertar na primeira metade do século XIX com a construção de edifícios teatrais adequados à representação cênica, a produção de uma dramaturgia nacional a partir de Gonçalves Magalhães e Martins Pena, a formação de público e o início de uma recepção crítica discutindo nossas obras e as muitas produções estrangeiras advindas, principalmente, de Portugal e da França que passaram a ocupar nossos palcos. Até os primeiros quarenta anos do século XX, ao invés do encenador, nossa cena permanecia sendo regida pela figura do ensaiador luso-brasileiro num período em que:

O teatro nacional prosperou economicamente, consagrou grandes astros, revelando inúmeros autores e, sobretudo, caminhou para modernidade tendo cultivado uma cultura teatral genuína. Trabalhando diretamente subordinado ao gênero dramático (comédia, tragédia, melodrama, teatro

²⁰ Ibidem, p. 185.

²¹ Ibidem, p. 208.

de revista, paródias etc) e convencionando a atuação de atores segundo os princípios de uma galeria de tipos muito bem definida, até a década de 1940 a cena brasileira foi tributária, igualmente, de um repertório sugerido por empresários, da verve satírica e da arte de compor dos autores de comédias, da técnica dos ensaiadores e do carisma dos grandes atores.²²

É neste contexto que, em 1943, no âmbito do círculo de amadores no qual estava inserido o Grupo Os Comediantes, entra em cena a figura do encenador no Brasil, com a presença de Zbigniew Ziembinski, um polonês exilado devido à Segunda Guerra Mundial. Seus procedimentos de trabalho exigiam dos atores brasileiros: um maior tempo para a montagem, uma análise do texto em leitura de mesa, um aprofundamento na atuação dos atores e uma utilização minuciosa dos efeitos de som e de luz pontuada pelo desenvolvimento da ação dramática. É o marco de uma nova época para o teatro brasileiro, iniciada com a encenação de *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues. Da mesma forma, o desenvolvimento da função do encenador em nosso país também se deve à contratação de diretores italianos para atuar junto ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), uma empresa de capital privado fundada em 1948, na cidade de São Paulo, por Franco Zampari. Vejamos:

Com esses encenadores e cenógrafos, de formação humanística e detentores igualmente de uma técnica teatral apurada e sólida formação cultural, deu-se o surgimento de uma cena que, ao mesmo tempo em que aspirava ao retorno comercial, promoveu a instauração de uma linguagem cênica na qual o ponto de partida era a fidelidade à palavra, ao texto teatral. [...] Isto é, ao encenador cabia iluminar a palavra proferida pelo autor, amplificando, através dos meios de representação, a idéia central contida no texto, traduzindo cenicamente sua problemática.²³

Mesmo ligados ao que já definimos como visão textocentrista da cena, esses encenadores “abrasileirados” foram, aos poucos e de modo concomitante, abrindo também espaços para o desenvolvimento de uma linguagem própria da cena, ou de uma visão cenocentrista, a partir de experimentações que fizeram com que nossa produção oscilasse entre espetáculos que refletissem uma fidelidade ao pensamento do autor e outros marcados pelo desenvolvimento de elementos da teatralidade e por uma leitura

²² DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, (verbete: ENCENADOR), p. 125.

²³ Ibidem, p. 125.

muito específica do texto pelo encenador, o que lhe outorgava a condição de autor da cena. A experiência junto a esses encenadores estrangeiros ou em agremiações culturais universitárias ou, ainda, em cursos de teatro voltados para a prática moderna do teatro teriam sido os principais caminhos para a formação ou aperfeiçoamento dos encenadores que construíram o panorama da cena teatral brasileira, na segunda metade do século XX, entre eles: Antunes Filho, Flávio Rangel, José Celso Martinez, Amir Haddad, José Renato, Fernando Peixoto, Antonio Abujamra e Augusto Boal.

Como é próprio do seu ofício, estes encenadores constituíram seus processos de escrita cênica a partir do desenvolvimento de técnicas e de um conjunto de signos relacionados ao trabalho do ator, à dimensão espacial e aos demais elementos da cena, visando a constituição de um universo muito particular ao abordar determinada obra, autor, tema ou visão de mundo, apontando para a formação de diversificadas tendências que dialogam entre si no cenário nacional desde os anos 1960. Apesar das significativas diferenças ou particularidades nas linhas de criação, suas obras se aproximavam na medida em que representavam um reflexo da sociedade e, ao mesmo tempo, uma resposta à situação do país, como por exemplo, no período marcado pela ditadura militar em que ao encenador e demais artistas coube uma função extremamente política e de engajamento na luta a favor da liberdade e contra a repressão. Outra característica que aproxima esses profissionais da cena é a busca por uma representação do brasileiro, por uma brasilidade na encenação, talvez o mesmo elemento sobre o qual teriam se debruçado os dramaturgos do romantismo brasileiro no período pós-independência.

Essa procura, que se caracteriza menos pela intenção de diferenciação do modelo europeu e muito mais pela tentativa de representação da identidade nacional termina por aproximar encenadores e obras tão distintas, como a encenação do Grupo Teatro Oficina de São Paulo para o texto *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelas mãos de José Celso Martinez em 1967, configurando-se numa “expressão fulgurante de brasilidade através da apologia ao tupiniquim, dentro de uma estética tropicalista baseada nos princípios oswaldianos oriundos do Manifesto Antropofágico”,²⁴ e a adaptação teatral realizada em 1978, por Antunes Filho, para a obra de Mário de Andrade: *Macunaíma*, um marco na recente história do teatro brasileiro ao transpor o universo indígena para o palco

²⁴Ibidem, p. 126.

e definir a adesão do encenador ao experimentalismo, à composição de um exímio trabalho corporal dos seus atores, ao privilégio da imagem em relação ao texto e à busca de um nacional que se alça à condição de universal. Não por acaso essas montagens, que primavam por uma essência brasileira, foram inspiradas em obras de dois importantes autores ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald e Mário Andrade.

Outra particularidade dos encenadores brasileiros é sua bem sucedida vocação dramaturgical ao construir adaptações teatrais para obras pertencentes ao gênero não-dramático, ao escrever o texto, ou mesmo, ao constituir um novo texto a partir da reconstrução de diversas obras dramaturgical. Esse aspecto já foi destacado pela professora Ângela Leite Lopes:

Essa vocação dramaturgical dos diretores é, na minha opinião, a principal e mais rica característica da produção de peças no Brasil dos últimos anos, quer eles escrevam ou adaptem o texto para os seus espetáculos, quer trabalhem regularmente com um autor ou um dramaturg.²⁵

Nesse campo, Antunes Filho vai ser um dos grandes referenciais a tomar como exemplo a própria adaptação de *Macunaíma* ou as diversas incursões pela obra de Nelson Rodrigues como *Nelson Rodrigues e o eterno retorno* (1981) e *Paraíso Zona Norte* (1989) reunindo as peças *A falecida* e *Os sete gatinhos*. Seguindo os passos do mestre Antunes, no que tange à adaptação de obras não-dramáticas para o palco e na valorização da imagem em relação ao texto, ainda podemos citar o nome Bia Lessa que, nos anos oitenta e noventa, no Rio de Janeiro, dentro do projeto SESC – Ensaio, realiza as versões para *Orlando* de Virginia Woolf, *Viagem ao centro da terra* de Júlio Verne, entre outros. Também não poderíamos deixar de mencionar o nome de José Celso Martinez que escreve o texto para sua própria encenação de *Cavilda* (1998) ou, mais recentemente, a adaptação que fez

²⁵LOPES, Ângela Leite. Em busca do teatro e do brasileiro. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n: zero, p. 49, janeiro de 1998. Na Alemanha, desde o século XVIII, existe a figura do *Dramaturg* para diferenciá-la do *Dramatiker*, aquele que escreve o texto teatral. [...] Sua função, atualmente, é colaborar com a direção, estudando, levantando e resolvendo problemas relacionados com a psicologia, a linguagem e o comportamento das personagens, os costumes e a época em que se desenvolve a ação, podendo, inclusive, auxiliar na tradução ou se, for o caso, na adaptação, redigindo, outrossim, notas para a imprensa ou para o programa. Esta colaboração pode se estender até mesmo à direção dos atores, à sua movimentação cênica, às suas atitudes e inflexões vocais. [...] A palavra foi incorporada ao contexto teatral brasileiro na sua grafia germânica, mas criou-se, ultimamente, o neologismo *dramaturgista*. DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, (verbetes DRAMATURGISTA), p. 119-120.

para o texto *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que deu margem ao espetáculo dividido em suas diversas etapas, misturando criação coletiva, processos improvisacionais e uso de espaços não-convencionais.

Por fim, essa busca pela brasilidade também pode ser compreendida como uma valorização dos elementos da cultura popular, corroborando com o pensamento de Vilma Arêas,²⁶ para quem as fontes populares são o verdadeiro depósito de tudo de realmente nosso em termos de teatro brasileiro. Nessa esfera, merece destaque o trabalho colaborativo entre o encenador Gabriel Vilela e o também mineiro Grupo Galpão ao encenar o clássico *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, no ano de 1992, em que, ao texto original, foram inseridos vários elementos da cultura popular, misturando os elementos do circo, da comédia e da música dentro de uma leitura mineira ou maneirista marcada por uma linguagem cênica exuberante. Essa transposição para o universo brasileiro e atemporal de uma obra produzida na Inglaterra elizabetana revela bem esse diálogo entre texto e cena na produção brasileira, capaz de produzir, com grande sucesso, esse *Romeu e Julieta* versão “goiabada-queijo minas”, denominação dada pelo grupo para esta adaptação, em que no lugar de cavalheiros de Verona, cavalheiros de São Jorge; no dos ritmos medievais, cantigas, serestas e modinhas; e no lugar da característica pompa, a estética e a alegria mambembe sobre uma velha caminhonete Veraneio.

Neste mesmo ano, um outro espetáculo, que também foi beber nas fontes populares para reconstruir no palco o universo do sertão, seria grande sucesso nas temporadas do eixo Rio-São Paulo e daí despontando para participações em importantes festivais de teatro e temporadas no Brasil e em diversos países. Trata-se do paraibano espetáculo *Vau da sarapalha*, uma adaptação para o conto *Sarapalha* de Guimarães Rosa encenada pelo Grupo Piollin, sob a batuta de Luís Carlos Vasconcelos. No espetáculo, que permanece sendo apresentado há quinze anos, além do destaque para a construção corporal que resulta numa detalhada e precisa partitura física dos atores na composição das personagens, chama a atenção a constituição dos ambientes sonoros pontuados pelos elementos percussivos, pela sonoridade dos animais realizado pelos próprios atores e pelas cantigas e aboios que se somam à riqueza visual marcada pela simplicidade na

²⁶ Cf. ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz*: uma leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

utilização dos elementos cênicos que, aliados aos inúmeros signos e símbolos presentes no espetáculo, dizem desse “instinto de nacionalidade”, fundindo o sertão paraibano com o mineiro para transcender os limites da regionalidade e falar ao homem universal.

É nesse contexto que se localiza o trabalho de experimentação realizado pelo Grupo de Teatro Contratempo nos seus quase doze anos de trajetória. Assim, sem a finalidade de concluir essa discussão ou levantar qualquer tese, partiremos da apresentação dessa estrutura macro-histórica para a descrição da experiência particular deste grupo de teatro, para entendermos como se processa a relação texto-cena ao longo dos processos de montagem das suas peças, tomando como principal referência o trajeto que culminou no seu mais recente espetáculo: *Comédia em 3x4*.

1.2. A relação texto-cena no Grupo de Teatro Contratempo

Nos primeiros dias do mês de julho de 1995, um pequeno número de atores e atrizes, sob o comando do também ator e diretor Ângelo Nunes, reunia-se na Escola Piollin para dar início a um grupo de estudo que teria como objeto de investigação principal as questões ligadas à Arte do Ator. Esses poucos artistas eram remanescentes de experiências de grupos teatrais e cursos realizados nos anos anteriores por aquele diretor. Ele acompanhara oficinas de teatro para adolescentes empobrecidos na Escola Piollin, entre os anos de 1988 e 1992, das quais resultam seus primeiros trabalhos de direção; participara, como ator, de premiados espetáculos dirigidos por Eliézer Rolim, tais como *Homens de lua* e *Anjos de Augusto*; e, principalmente, excursionara pelo Brasil e por diversos países, durante três anos, acompanhando como iluminador o renomado espetáculo *Vau da Sarapalha*. Naquele momento, retornava à cidade trazendo na bagagem esse acúmulo de experiências e o desejo de desenvolver uma pesquisa teatral que fosse norteadada pelo trabalho dos próprios atores.

Inicialmente, o intuito deste grupo, que seria o embrião do que nove meses mais tarde viria a ser chamado de Grupo de Teatro Contratempo, não era de montagem de espetáculos ou de qualquer outra forma de encenação, mas, unicamente, de investigação e discussão das questões em torno da Arte do Ator. Enfim, neste momento,

a principal referência era a experiência do Grupo Piollin e, a partir desta, os princípios da Antropologia Teatral formulada por Eugênio Barba e definida como:

O estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. [...] A Antropologia Teatral não tenta fundir, acumular ou catalogar as técnicas do ator. Busca o simples: a técnica das técnicas. Por um lado é uma utopia, mas por outro é um modo de dizer com diferentes palavras, *aprender a aprender*. A Antropologia Teatral não se ocupa de como aplicar ao teatro e à dança os paradigmas da antropologia cultural. Nem é o estudo dos fenômenos performativos das culturas que normalmente são objeto de estudo dos antropólogos. [...] Não se usa aqui o termo “antropologia” no sentido da antropologia cultural. A Antropologia Teatral indica um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada.²⁷

Nesse sentido, a Antropologia Teatral não se dedica a construir um caminho específico para a preparação-formação do ator ou do bailarino, para a representação ou para qualquer outro campo do teatro e da dança, mas, busca levantar e investigar princípios comuns nas diversas culturas e tradições que regem o ser humano em situação de representação organizada²⁸ que terminam por modelar sua presença física e mental de modo diferenciado do comportamento cotidiano. Esse uso extracotidiano do corpo é o que Barba vai chamar de técnica, podendo ser consciente e codificada (como em grande parte da tradição oriental) ou, simplesmente, adquirida (a partir da experiência e da repetição numa prática teatral). De qualquer forma, ele percebe que:

A análise transcultural mostra que nestas técnicas se podem individualizar princípios-que-retornam. Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador *antes* de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um *antes* lógico, não cronológico.²⁹

²⁷ BARBA, Eugênio. *A canoa de papel*: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo, HUCITEC, 1994. p. 23-24.

²⁸ Barba utiliza a expressão “situação de representação organizada” em oposição à idéia de situação cotidiana.

²⁹ *Ibidem*, p. 23.

Em sintonia com essas idéias, o treinamento realizado por aquele grupo em formação tinha por objetivo principal experimentar como esses princípios mobilizavam a energia vital dos atores, percebendo como essa presença era construída através da realização dos exercícios e discutindo como esse processo era compreendido por cada participante. Era, essencialmente, um trabalho pragmático desenvolvido no nível pré-expressivo³⁰, pois, a princípio, não se tinha qualquer personagem ou situação que se quisesse representar.

Essa vertente do trabalho do ator perseguiu todo o treinamento realizado a partir de vivências iniciadas, geralmente, com a leitura de um pequeno texto que serviria como motivação e ponto de discussão ao final do encontro, seguido de uma longa seqüência de exercícios de aquecimento e alongamento, que buscavam o condicionamento do corpo e a preparação vocal, desembocando na experimentação de procedimentos técnicos ou na construção de improvisações livres ou com objetos que, gradativamente, iam se transformando em seqüências de movimentos e ações que eram, depois, apresentadas, discutidas pelo grupo presente, editadas, registradas em caderno de anotações para que pudessem ser retomadas e novamente trabalhadas em encontros posteriores.

Apesar das referências explícitas ao trabalho do Grupo Piollin e da Antropologia Teatral, alicerce e fundamento para esse treinamento, é importante ressaltar que além da experiência que cada um trazia, seja de um teatro de ordem mais psicológica ou com feição popular, outras contribuições teriam vindo das propostas de Artaud, para realização de um Teatro da Crueldade voltado aos sentidos; do Teatro Pobre proposto por Grotowski, que tem unicamente no trabalho do ator seu epicentro e do mestre russo Stanislávski, com seu Método das Ações Físicas, em que a ação física é a unidade mínima de informação no trabalho do ator que funcionaria como isca para desencadear processos interiores e garantir a manutenção de sua composição.

³⁰ A idéia de pré-expressividade, um dos principais campos de investigação da Antropologia Teatral, tem uma relação direta com a própria nomenclatura, como esclarece Renato Ferracini: “Pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível onde o ator produz e, principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da *presença*, onde o ator *se* trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena.” (FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 99.)

Essas ações físicas e vocais realizadas, individualmente ou de modo compartilhado pelos atores e repetidas exaustivamente a cada noite, guardavam os registros das descobertas realizadas no plano do corpo, possibilitavam concretamente a retomada de dadas qualidades de energia, imagens e sensações a qualquer momento do treinamento, e, ao mesmo tempo, representavam a passagem dos elementos pré-expressivos à expressão propriamente dita, pois, ali, começavam a surgir esboços de personagens e situações dramáticas ainda que essa não fosse a intenção do trabalho.

Mesmo não tendo um texto dramático para ser encenado como referência, eram tomadas situações aleatórias e temas para improvisação, tais como: o universo feminino, a solidão, a loucura, etc. O material resultante dessa investigação, codificado sob a forma de partituras físicas e vocais, possuía em si uma série de tensões e conflitos dispostos no tempo e no espaço. Desta forma, constituindo o que os pesquisadores da Antropologia Teatral vão chamar de Dramaturgia do Ator, em consonância com a seguinte definição dada por Elias Lopes:

A Dramaturgia do Ator é a forma como o ator compõe no tempo e no espaço suas ações e como estas se constituem em seu texto sobre a cena. Escritura cênica do ator na criação de partituras corporais e vocais, obedecendo a princípios técnicos pragmáticos, enquanto elementos que governam o *bios* cênico, ou seja, a presença física e mental do homem em situação de representação teatral. Estas ações são forjadas sobre diferentes níveis de tensões musculares que atuam de maneiras opostas, criando um tônus corporal e vocal com o qual o ator vai criando e organizando suas partituras cênicas que darão vida a um personagem ou fará parte de seu estudo.

É como se dentro de si o ator criasse o equivalente aos conflitos e tensões que o dramaturgo cria na estrutura do texto dramático, com o intuito de manter viva a atenção do leitor. O ator, através do seu *bios* cênico, de sua dramaturgia atoral busca atrair o olhar do espectador e arrastá-lo, ou melhor, conduzi-lo no desenrolar de sua história em carne e espírito.³¹

Foi a avaliação favorável a esse material, produzido pela ação dos atores e atrizes, acumulado após seis meses ininterruptos de trabalho, que levou o grupo a repensar a proposta inicial e levar essa produção ao grande público sob a forma de

³¹ LOPES, Elias de Lima. A subpartitura na dramaturgia do ator. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (orgs.). *Pesquisa em dramaturgia*. João Pessoa: Idéia, 2007. (no prelo) Artigo, ainda inédito, a ser publicado, em breve.

espetáculo. Nesse momento surgem as dúvidas sobre que história contar e como fazer isso a partir daqueles fragmentos de cenas. Como construir as costuras dramáticas e estabelecer as relações necessárias para chegar a uma unidade? Haveria algum texto dramático previamente escrito que daria conta desta tarefa ou seria necessário produzir um texto específico para aquele momento? Quem escreveria esse texto? Era realmente necessário colocar texto na boca daquelas personagens? Como construir uma escrita dramática sem macular a composição atoral?

A resposta a essas e outras questões próximas resultou na montagem do espetáculo *Drama das almas*³² que sobrepunha diversos níveis de construção dramática tais como: a Dramaturgia do Ator, seqüências de um antigo roteiro escrito pelo próprio Ângelo Nunes sobre moradores de rua, fragmentos aleatórios do texto dramático *O marinheiro* e de poemas de Fernando Pessoa, trechos de depoimentos de Emma Goldman e canções populares levantadas pelo grupo ao longo do treinamento.

Desta forma, para abordar o drama de três mulheres mendigas que perderam tudo na vida, restando-lhes apenas estilhaços de lembranças, rememoradas à noite quando retornam das ruas para o velho galpão onde dormem, o grupo fez a opção de priorizar os elementos advindos da Dramaturgia do Ator. Organizavam-se cenas relacionadas ao universo feminino como o casamento, a maternidade, o aborto, a violência contra a mulher, etc., que foram montadas dentro uma grande partitura coletiva. Posteriormente, a essa sucessão de imagens dispostas de modo aleatório foram sobrepostos os fragmentos textuais já citados sem que houvesse uma relação direta com a cena, e, muito menos, a intenção de erigir o diálogo como meio de expressão entre as personagens. A comunicação acontecia no nível intrapessoal num espetáculo de feição expressionista, pois, o objetivo era menos de contar uma história de modo linear e muito mais de envolver o espectador em dadas sensações e atmosferas, veiculadas pelos atores em

³² O espetáculo estreou em março de 1996 na Escola Piollin com elenco formado por Ingrid Trigueiro (Joana das Dores), Duílio Cunha (Herculano de Moraes), Diana Cunha (Rosália) e Cida Monteiro (Querubina), sob a direção de Ângelo Nunes que também era responsável pela cenografia. Com trilha sonora original de Escurinho, iluminação de Fabiano Diniz e figurinos de Dadá Venceslau.

Recebeu o prêmio de melhor pesquisa de linguagem no VIII Festival Nacional de Teatro de Francisco Beltrão/PR, melhor trilha sonora e atriz revelação (Ingrid Trigueiro) no I Festival Nacional de Teatro de Jacaréi/SP, prêmio de atriz revelação (Ingrid Trigueiro) no I Festival de Teatro de Grupo de Santos/SP e os prêmios de 2º melhor espetáculo, revelação em interpretação (Ingrid Trigueiro), melhor trilha sonora na V Mostra Estadual de Teatro e Dança/PB.

situações e conflitos que se voltavam para as tentativas de expressão de estados internos, de ordem individual.

Além disso, a encenação adotou como espaço cênico a própria sala de ensaios da Escola Piollin com a exaustiva utilização de suas portas e janelas e de outros materiais como entulhos e sucatas que, gradativamente, foram sendo trazidos para compor a cenografia. Os figurinos, envelhecidos e empilhados sobre os corpos dos atores, ajudavam na caracterização dos moradores de rua, numa alusão à idéia de flagelo da alma humana. A iluminação delimitava os espaços de atuação dentro da sala e reforçava a atmosfera de mistério presente na trama. A música original, de cunho percussivo, fazia um mergulho no imaginário de cada personagem.

Longe de uma idéia de linearidade na sua construção e recepção pelo público, pois este espetáculo possibilitava múltiplas leituras ao espectador, destacava-se o seu caráter experimental, o nível de envolvimento dos atores na realização de suas ações e o universo de sensações que era acionado ao longo daqueles cinquenta minutos da encenação. Sobre essas sensações advindas do espetáculo, o ator Antônio Heliton escreve:

Sob o peso do descaso dos governantes, caminham as mulheres [...] Três mulheres solitárias e solidárias e um homem egoisticamente apaixonado, rompendo torturas vitalícias, por entre luzes e sombras, todos à procura da felicidade. Solidão e solidariedade: ódio e amor: loucura e sensatez: dúvida e certeza: dor e prazer: medo e coragem: busca: passado e presente: presente e futuro. Quem destruirá esta dor? Como sarar esta dor? Quando se acabará esta dor? Encantado choro de dor e prazer com a vida feito arte; tenso, choro de decepção com a morte feito vida.³³

Uma visão mais global do espetáculo está contida no trecho do relatório dos debatedores do VIII Festival Nacional de Teatro de Francisco Beltrão/PR, publicado no mesmo jornal:

Trata-se de um espetáculo de valor com traços surrealistas, que, através da força das formas, viaja pelo universo da miséria, do caos, da degradação humana absoluta. Percebe-se um gestual estudado, as atrizes

³³ SANTANA, Antonio Heliton de. As taças de cristal quebradas. *Jornal A União*, João Pessoa, 27 jun. 1996. Caderno Cultura, p. 7.

interpretam com muita verdade, uma interpretação que parece vir das vísceras, mexendo com o subconsciente do espectador.³⁴

Esses aspectos foram destacados nas apresentações realizadas em âmbito local e na participação em importantes festivais nacionais de teatro que, nas sessões de debates, retomaram e redimensionaram a discussão sobre essa relação entre a pesquisa de linguagem/Dramaturgia do Ator e a ausência de uma dramaturgia convencional, a qual estamos chamando de dramaturgia do autor. Era muito comum que as pessoas viessem dar indicações de textos para que o grupo montasse e foi numa dessas que surgiu a proposta para a segunda montagem do Grupo Contratempo: *Não se incomode pelo carnaval*, do dramaturgo paraibano Paulo Vieira, em 1996.

Nos primeiros meses do ano de 1997 teria início a montagem do novo espetáculo do Grupo de Teatro Contratempo, *Não se incomode pelo carnaval*, e junto com o texto chegavam as atrizes Zezita Matos e Cida Costa, que tinham sido convidadas para participar duma montagem desse texto que seria realizada pelo próprio autor. Todavia, diante da resistência de Paulo Vieira em encenar sua própria obra e por ocasião da mudança nos planos, terminaram sendo incorporadas ao elenco remanescente do *Drama das Almas* compondo essa nova equipe de trabalho, que ainda contou com a presença do ator Sandoval Fagundes, que não permaneceu no elenco até a estréia do espetáculo, sendo substituído pelo ator Marcos Vinícius.

Essa nova montagem representava um processo de continuidade nas pesquisas de linguagem cênica realizadas pelo grupo que mantinha os fundamentos principais da montagem anterior – como a centralização no trabalho do ator, a exploração dos princípios técnicos e a construção de partituras de ações físicas e vocais como base para construção da cena. Porém, as discussões realizadas a partir de *Drama das Almas*, a leitura de textos que tratavam da sutileza na construção do trabalho do ator, a presença de um texto previamente escrito para ser encenado e, principalmente, a significativa presença das duas atrizes novas do elenco, portadoras de um outro tipo de experiência no campo da representação (de ordem mais psicológica) ia, gradativamente, modificando o caráter eminentemente físico (ou apenas a “força bruta”, como foi batizado na época) do treinamento para que este pudesse assumir, também, outros referenciais a partir da

³⁴ Ibidem, p. 7.

vivência e da imaginação criativa de cada participante, chegando a uma composição de ordem psicofísica.

Por outro lado, havia a discussão de como trabalhar com um texto previamente escrito com situações e personagens já definidas, ou seja, que caminho adotar na composição dos atores para desembocar nas teias da dramaturgia do autor, sem que esta comprometesse o universo de construção particular do ator, aquele buscado na Dramaturgia do Ator. Nesse sentido, a tradicional leitura de mesa foi descartada, pois não se queria uma idealização das personagens ou partir do estudo e análise coletiva do texto. Este, era, sim, minuciosamente analisado pela direção que retirava dali as imagens e situações para subsidiar a improvisação dos atores a partir de temas, como: o carnaval, o incesto, a loucura, a relação pais e filhos, o cotidiano da família, etc.

O texto é um drama naturalista em um ato, vazado no diálogo entre personagens para a construção do conflito, por mais que este diálogo chegue às esferas do intrapessoal. As imagens de um antigo carnaval são o despontar para a história de três mulheres presas a um passado remoto, carregado de lembranças que adentram o presente e confundem-se de tal modo, propondo um jogo de situações e uma relação de poder instalado no seio da família formada pelo pai (Sr. Abílio), pela mãe (D. Amélia) e pelas irmãs (Nínia e Noêmia). Nínia, no passado, fora atriz de rádio com a aprovação do pai. Com a morte deste, abandona o ofício de atriz e vive com a mãe doente sob o teto da casa da irmã de quem sofre todo tipo humilhação. Noêmia, de pobre vítima da violência e desagrado do pai, casa-se com Arthur, e passa à condição de dona da casa. Maltrata a mãe doente e persegue a irmã, acreditando purgar-se de todos males e temores que sofreu do pai, mas, continua a sofrer do marido. D. Amélia, que a tudo assistiu e assiste, aparentemente passiva, em meio ao seu silêncio, encontra formas de reagir ao caos instalado à sua volta. É a condição humana, o estar no mundo, sendo apresentado pela ótica do universo feminino, em que o carnaval é metáfora de uma alegria cada vez mais distante das velhas senhoras amarguradas e presas a verdadeiras catacumbas, mas que insistem em acreditar na loucura dos seus sonhos.

Esse universo motivou a criação de ações físicas que funcionavam como uma espécie de investigação prática do texto, pois as cenas eram montadas a partir do material produzido pelos atores, assim funcionando como um movimento cíclico ou de

retroalimentação – o texto subsidiava a ação do ator que, por sua vez, possibilitava uma leitura particular da cena e das personagens, ou seja, uma volta ao texto. A pergunta que se fazia ao longo da montagem pelo encenador era: que imagens retirar do texto para ajudar na composição dos atores? Esse é o caminho encontrado pelo grupo para retomar e promover o diálogo entre dramaturgia do autor e Dramaturgia do Ator.

Uma curiosidade desse processo é que os atores passam muito tempo no nível da Dramaturgia do Ator, trabalhando com imagens e sensações muito particulares, preocupados porque o tempo passa e eles ainda não construíram suas personagens, não decoraram o texto ou coisas do tipo. Não tendo consciência que essa personagem é construída a partir de si próprio, para só depois ganhar um redimensionamento na cena, que continua sendo a fusão de dois níveis de dramaturgia – da trama armada pelo autor e a outra marcada pela motivação particular do ator que, muitas vezes, não tem relação direta com aquilo que acontece na cena. Como exemplo, nesse espetáculo, destaco a passagem de cena em que a personagem Nínia adolescente (Diana Cunha) vai sendo substituída pela mesma personagem na fase adulta (Ingrid Trigueiro). A partitura desta última atriz consistia numa caminhada que mesclava a ingenuidade da menina e a amargura da velhice. Mas, para a atriz, mesmo tomando consciência dessa entrada da personagem, as motivações internas (ou seja, a sua subpartitura) nunca deixaram de ser um banho de chuva. Para Elias Lopes, a definição destes conceitos de partitura e subpartitura no âmbito da Antropologia Teatral e da ISTA (International School of Theatre Antropology), são imprescindíveis na análise da Dramaturgia do Ator, como faz questão de esclarecer:

No que concerne ao trabalho do ator, a partitura não seria outra coisa senão a linha geral da ação, dividida em pequenos subconjuntos que são as ações físicas, imaginadas e organizadas pelo escritor e previstas na futura encenação do próprio texto. No nível pré-expressivo, a análise do espetáculo não deve contentar-se apenas com uma descrição da partitura do ator. Como objeto concreto, a partitura tem uma grande importância para a dramaturgia do ator. Mas ela é apenas o ponto tangível de um nível de análise que se interessa pela *subpartitura*, pelo que nasce sob a partitura, que a precede, a exprime, a constitui como suporte e como integrante e submersa do iceberg no qual a parte visível não é outra coisa senão o aspecto superficialmente frio e congelado do ator.³⁵

³⁵ LOPES, *op. cit.*

A construção de cada personagem envolvida na trama do espetáculo assume um caráter muito particular relacionada diretamente à individualidade de cada ator, que também é chamada a interagir/contracenar com os outros colegas de cena. Desta forma, a necessidade de substituição de um ator³⁶ na etapa de finalização da montagem da peça representou um grande desafio para o grupo. Como um novo ator que não acompanhou todo processo de construção assumiria a partitura física e vocal de outro? Como respeitar a produção individual deste novo ator sem que isso compromettesse a produção dos outros, que já estavam sintonizados dentro de determinada estrutura de cena? Sem prévias respostas, todos se debruçaram sobre o desafio e, no pouco tempo que havia até a estréia, foi possível a construção de uma partitura específica pelo ator substituto que, gradativamente, foi sendo adaptada dentro das poucas cenas das suas personagens, sem que isso compromettesse o trabalho dos outros colegas e o resultado final.

Outra grande adaptação necessária ao elenco, nesta reta final do trabalho foi a chegada do figurino e dos elementos da cenografia, nas últimas horas que antecederiam o momento da estréia, que aconteceu em outubro de 1997, no palco do Teatro Santa Roza³⁷. Mesmo considerando que não havia problemas de tempo com a troca de roupas e que a cenografia era composta apenas de três cadeiras, um banco, um lavatório e um castiçal; esse atraso na entrega criou um desconforto ou falta de intimidade na utilização deste material, a ponto de comprometer o rendimento final dos atores na cena nas primeiras récitas.

É importante ressaltar que o figurino nessa peça não contribuía apenas para remeter a uma época ou caracterizar suas personagens, o estudo de cores e formas redimensiona determinados aspectos da cena e da construção dos atores, criando relações

³⁶ Devido a problemas de ordem pessoal o ator Sandoval Fagundes foi substituído por Marcos Vinícius depois de oito meses de trabalho, ou seja, um mês antes da estréia da peça.

³⁷ O elenco era formado por Ingrid Trigueiro (Nínia), Cida Costa (Noêmia), Zezita Matos (D. Amélia), Marcos Vinícius (Sr. Abílio), Diana Cunha (Nínia adolescente) e Cida Monteiro (Noêmia adolescente), sob a direção de Ângelo Nunes e assistência de direção de Duílio Cunha. Com trilha sonora original de Escurinho, iluminação de Fabiano Diniz, figurinos de Maurício Germano e cenografia de Nai Gomes.

Recebeu o prêmio de 2º melhor espetáculo e revelação em dramaturgia na VI Mostra Estadual de Teatro e Dança/PB; melhor atriz coadjuvante (Zezita Matos), melhor ator coadjuvante (Marcos Vinícius) e destaque em dramaturgia no V Festival Nacional de Arte/PB; melhor espetáculo, melhor dramaturgia, melhor atriz (Zezita Matos), melhor ator (Marcos Vinícius) e melhor figurino no VIII Festival Nacional de Teatro de Anápolis/GO; melhor texto original, melhor atriz coadjuvante (Zezita Matos) e melhor direção no V Festival de Teatro Nordestino de Guarimiranga/CE.

entre os dois diferentes momentos destacados na dramaturgia e reforçando dadas situações e conflitos dentro da trama, seja no presente ou no passado. A iluminação delimita os diversos espaços por onde a cena vai se deslocando e, ao mesmo tempo, pontua as atmosferas e marca a já citada passagem de tempo. A trilha sonora original, semelhante à do espetáculo anterior, enaltece os elementos percussivos e faz uma releitura dos sons presentes no ambiente doméstico e no espaço urbano, tais como: o som do relógio, da caixinha de música, do sino da igreja, as marchinhas carnavalescas, etc. A maquiagem apenas reforça os principais traços da face dos atores como olhos e boca.

O espetáculo teve uma boa recepção do público, no período de um ano em que ficou sendo apresentado, e também participou de festivais em âmbito local e nacional, inclusive recebendo vários prêmios, tendo mais uma vez destaque para o trabalho dos atores, a pesquisa de linguagem cênica e a proposta de encenação. Mesmo assim, apesar dos significativos avanços em relação à radicalidade da proposta anterior, nos debates destes festivais não faltaram as críticas para os descompassos entre o texto e a Dramaturgia do Ator, pois, para alguns debatedores, a ação muitas vezes era maior que a própria cena ou era o exercício, ainda em “estado bruto”, que permanecia entremeado no jogo cênico criando cortes abruptos no desenvolvimento da fábula. Toda essa discussão contribuía para investigação e preparava o campo para a montagem de um novo espetáculo.

No início do ano de 1999 há o pontapé inicial para a montagem do texto *As velhas*, da dramaturga Lourdes Ramalho, com a realização de uma oficina reunindo atores e atrizes de diversos grupos da cidade de João Pessoa que teve o intuito de promover um intercâmbio da experiência do Contratempo com representantes do Grupo Quem tem boca é pra gritar, Grupo de Teatro Popular Miramangue, Trupe Meidifêra, além de outros participantes que não estavam ligados a um grupo organizado, mas, haviam participado de oficinas, no último ano, com o diretor Ângelo Nunes. Com o afastamento de Diana Cunha, Marcos Vinícius e, posteriormente, de Cida Monteiro, essa oficina além de lançar as bases para o novo treinamento, também serviu para definir o elenco da futura montagem, pois, além de Zezita Matos, Cida Costa, Ingrid Trigueiro e Duílio Cunha, é nessa ocasião que se tem a entrada de Maurício Soares e Anderson Noel, atores convidados para o grupo.

O treinamento seguiu os mesmos princípios da montagem anterior, evidentemente que a experiência e as discussões contribuíram para um avanço na pesquisa de linguagem cênica e, mais uma vez, a presença de novos atores com seus questionamentos e indagações interferiam na confirmação, revisão ou atualização de dados procedimentos. Por outro lado, a experiência anterior trazia uma maior familiaridade no trato com o texto dramaturgico, sua relação com a composição dos atores e com a encenação como um todo. Houve um maior tempo para o treinamento físico e energético, bem como para as improvisações e a criação das partituras de ações físicas e vocais pelos atores, que foram estimulados por situações presentes na dramaturgia e de temas como: o animal, a feira, a caminhada dos retirantes, as romarias, a relação mãe-filho, o caboclo, o sertão, etc.

Desta vez, a pergunta central do diretor Ângelo Nunes não era mais “que imagens retirar do texto para ajudar na construção dos atores?”, mas, “como contar a história de Dona Lourdes?” Isso representa um grande diferencial em todo processo, pois, a preocupação central não está apenas na qualidade da presença e nos “materiais interessantes” como costumava se chamar as partituras do atores, mas, de como esse material vai motivando uma leitura muito particular daquele texto. Com esse novo questionamento, o centro de interesse converge da parte para o todo, ou seja, no trabalho dos atores tem-se a chave não apenas para construção das personagens e da cena, mas para as estratégias que vão tornar possível remontar a fábula construída pela dramaturga, através da particularidade da investigação prática que é feita pelo conjunto dos atores e pela visão do encenador. Não se pretendia uma representação regionalista caricaturada do texto, mas, ao tratar do universo nordestino, pretendia-se galgar a universalidade, valorizando naquelas personagens o que elas têm de mais essencial, suas dores e paixões humanas.

O texto é um drama em um ato, ambientado no sertão nordestino, marcado pelas intempéries da seca e dos encontros e desencontros de duas matriarcas, a sertaneja Mariana e a cigana Ludovina que têm suas vidas unidas pelo amor dos filhos: Branca e José. Depois de anos, o destino tratou de juntar as duas famílias, já que, por conta de Ludovina, o marido de Mariana a abandonara, deixando-a com seu filho Chicó nos braços e grávida de Branca. E nessa idas e vindas, o mascateiro Tomás também aparece como

uma espécie de elo entre as duas famílias, reunindo os dois filhos homens na organização dos trabalhadores contra o sistema de corrupção instalado na região, ajudando na comunicação e aproximação do casal enamorado ou como mero leva-e-traz das notícias e casos que rondam o lugarejo.

A persistência nas investigações foi gradativamente apresentando as chaves para os principais questionamentos e alicerçando os fundamentos para o projeto de encenação do texto. Baseado na própria observação do cotidiano e no longo período que os atores passavam improvisando (cerca de três horas ininterruptas) em diferentes pontos da sala, chegava-se a algumas respostas. Uma delas era a idéia de continuidade ou a execução contínua das ações sem a necessidade de cortes abruptos ao longo da cena, o que trazia junto o desafio das personagens permanecerem todo tempo embrenhados nas tarefas do seu dia-a-dia. A outra era a de simultaneidade das ações que podiam ser realizadas pelos atores em diferentes planos do espaço cênico, proposta que, de algum modo, rompia com a unidade de ação/espaço/tempo e criava a dificuldade de como focar e chamar atenção para os diferentes planos de cena.

Mas, em setembro de 1999, após cerca de seis meses de treinamento, quando se começava a esboçar os primeiros desenhos de cena a partir do material dos atores e dessas investigações em torno da encenação como um todo, o diretor Ângelo Nunes é vítima de um fatal acidente de automóvel e sua morte causa uma reviravolta em toda construção. Mesmo diante da dor e do impacto do trágico acontecimento, há uma retomada da montagem com o ator Duílio Cunha assumindo a direção do espetáculo em processo. Depois de algumas frustradas tentativas, a vaga de ator é assumida por João Dantas que, além do desafio de integrar-se ao processo e ao grupo afinado, precisava urgentemente construir suas partituras físicas e vocais ao mesmo tempo em que o restante do elenco já partia para a montagem das cenas.

A formatação dos primeiros desenhos de cena não obedecem à disposição seqüencial das ações conforme o texto de Lourdes Ramalho, mas, a um processo de maturação do material improvisado pelos atores que vai, gradativamente, sendo investigado e editado até aproximar-se do esboço de uma determinada cena. Na seqüência, surge o texto, que no diálogo com o material já estabelecido, vai apontando para forma final da cena ou, em alguns casos, já existe um diálogo improvisado junto com

a partitura física dos atores, e o texto da dramaturgia vai, aos poucos, substituindo essas falas construídas no universo da Dramaturgia do Ator. Inicialmente, a introdução desse texto causa uma sensação de estranhamento, mas, com o avanço dos ensaios o ator vai incorporando naturalmente aquelas falas ao seu processo de construção e esse novo elemento, que parecia adverso, vai se transformando num importante aliado para definição/composição da sua personagem.

Nessa sucessão de montagem das cenas e com a proposta de permanente continuidade das ações durante todo espetáculo, os atores vão construindo elos entre um quadro e o outro, a partir de novas improvisações, já dentro do universo da própria cena, construindo uma espécie de linha transversal que corta toda encenação e definindo as principais linhas que marcam e unificam a sua personagem. Assim, essa personagem não surge a partir de uma idealização nas tradicionais leituras de mesa, mas da matéria corporal e dos desdobramentos e contribuições que vão chegando ao longo da montagem do espetáculo.

Por outro lado, toda essa construção não se restringe apenas ao campo da representação e da Arte do Ator, porque, mais que a constituição de personagens e cenas, aqui vamos tendo uma leitura muito particularizada do texto dramaturgic. À medida que vai contribuindo/norteando a composição dos atores, o encenador também vai fazendo a sua leitura do texto e destacando, dentro daquele macro universo da dramaturgia, elementos que vão traçar o seu fio e fazer a costura dessas seqüências dentro do espetáculo. Quase como se escrevesse dentro do texto de Lourdes Ramalho um novo texto, que não é feito de palavras, mas que parte destas para construir o que podemos chamar de texto da cena. Essa componente já estava presente nas montagens anteriores do grupo, mas, agora, ganha uma nova dimensão ao aproximar ainda mais essa relação entre texto e cena.

Um exemplo é a presença dos bodes que aparecem timidamente na dramaturgia, mas, na cena, recebe grande destaque funcionando como elemento unificador ao longo de todo espetáculo, pois, além de fazer uma referência ao elemento trágico, forma pela qual vai se encaminhando a encenação, contribui para atizar o conflito entre as duas velhas protagonistas, tanto no passado como seu reencontro para acerto de contas final; serve de elo entre o casal apaixonado, faz uma aproximação com a imagem

de Chicó quando criança e no desfecho da trama aparecem como os dois filhos, espécies de bodes expiatórios, que são baleados em meio à luta dos trabalhadores, numa associação com a idéia dos “cordeiros” imolados, postos em sacrifício por um bem maior, numa aproximação com a tradição judaico-cristã.

Além do trabalho do elenco e do encenador, há que se destacar uma consolidação na equipe técnica de trabalho responsável pela cenografia, figurino, trilha sonora, etc., que no seu trabalho de criação ajuda no redimensionamento da leitura da cena. O cenário constituído basicamente de tecido pintado (como se fosse couro de animal), seja cobrindo todo palco ou nos dois estandartes que representam as casas das famílias, funciona como representação figurada do universo de aridez do sertão em meio a seus diversos caminhos que marcam os encontros e desencontros das personagens, também contribui para reforçar a plasticidade do espetáculo e delimita a disposição cênica dos diversos espaços da encenação, como: a oiticica, a casa de Ludovina, a cacimba, entre outros. O figurino também não tem uma preocupação naturalista, mas reforça o caráter atemporal presente no espetáculo, fazendo um mergulho em nossas tradições e criando uma aproximação entre o período medieval e os nossos dias, ou ainda, através de formas e cores presentes nas vestimentas encarnada e azul das duas velhas, numa alusão ao embate histórico entre mouros e cristãos. A trilha sonora faz um mergulho nos ritmos regionais, herdeiros de uma tradição que se perde no tempo, em fusão com a sonoridade da guitarra de nossa contemporaneidade, construindo ambientes sonoros em meio aos silêncios da cena que reforçam o caráter trágico da peça.

Mesmo não fazendo parte oficialmente desta equipe, há que se destacar a presença do professor Elias de Lima Lopes que acompanhou grande parte deste processo de montagem enquanto realizava a coleta de dados para escrita de sua dissertação de mestrado,³⁸ na qual fazia um estudo sobre aspectos da Arte do Arte e como o grupo Contratempo estabelecia uma relação prática com os três elementos da Dramaturgia do Ator envolvidos em sua pesquisa: a pré-expressividade, a energia e a subpartitura. Sua presença foi importante para uma maior compreensão teórica dos aspectos envolvidos na nossa prática de trabalho, provocando questionamentos e contribuindo nas discussões e

³⁸ LOPES, Elias de Lima. *Dramaturgia do Ator: pré-expressividade, energia e subpartitura na criação de partituras cênicas do espetáculo As velhas*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA. 244 p.

no esclarecimento de questões relacionadas tanto à Arte do Ator, às temáticas abordadas no espetáculo e, até mesmo, na própria composição da cena.

Após esse período de dezoito meses consecutivos de treinamento, montagem e ensaios, o espetáculo *As velhas* estréia, em agosto de 2000, no Teatro Santa Roza³⁹, depois de um período de adaptação com todos elementos de cena (figurinos, cenários, adereços, trilha sonora) e de uma série de discussões em torno da cena realizada com profissionais do meio teatral, ainda na sala de ensaios da Escola Piollin. Um trabalho que já estréia maduro, pois, o espetáculo mantém sua estrutura fundamental após quase sete anos ininterruptos de apresentações e discussões por todo Brasil. As participações em festivais nacionais de teatro e importantes projetos de circulação representaram a oportunidade de intercambiar experiências com outros grupos, difundir a prática desenvolvida pelo Contratempo e, principalmente, a possibilidade apresentar o espetáculo com grande aceitação do público nos mais diversos recantos do país que guardam suas diferenças culturais em relação à nossa região, o que não impediu a comunicação efetiva, a identificação e a relação com seu modo próprio de vida, provando que o espetáculo transcende a idéia de um mero drama regionalista.

Após a montagem seqüenciada de três dramas, em 2002, inicia-se a discussão para montagem de uma comédia, com o intuito de construir um repertório diferenciado de espetáculos e, principalmente, avançar no desenvolvimento da pesquisa de linguagem realizada pelo grupo nos últimos sete anos, procurando compreender como aqueles princípios ligados à Arte do Ator e ao uso do texto poderiam ser trabalhados dentro dessa nova forma dramática. Durante o ano de 2003, foi realizada uma série de estudos e seminários para introduzir uma discussão sobre o desenvolvimento da comédia ao longo

³⁹ O elenco era formado por Zezita Matos (Mariana), Cida Costa (Ludovina), Ingrid Trigueiro (Branca), João Dantas (José), Maurício Soares (Tomás) e Anderson Noel (Chicó). Este último ator em julho de 2001 foi substituído pelo ator Cláudio Silva. Direção de Duílio Cunha, trilha sonora original de Alex Madureira e Escurinho, iluminação de Fabiano Diniz, figurinos de Maurício Germano e cenografia de Nai Gomes.

Recebeu o prêmio de melhor espetáculo, melhor direção, melhor atriz (Zezita Matos), melhor atriz coadjuvante (Ingrid Trigueiro), melhor iluminação e melhor caracterização no VII Festival de Teatro Nordeste de Guarimiranga/CE; melhor espetáculo, melhor direção, melhor atriz coadjuvante (Ingrid Trigueiro), melhor iluminação e melhor trilha sonora no VII Festival Nacional de Teatro de São Mateus/ES; melhor espetáculo, melhor direção e melhor atriz (Zezita Matos) no XII Baile dos Artista/PB; melhor espetáculo, melhor direção e melhor atriz (Zezita Matos) no III Troféu Imprensa/PB. Participou do Projeto Palco Giratório 2001 excursionando pelas cidades de São Luís/MA, Macapá/AP, Boa Vista/RR, Rio Branco/AC, Campo Grande/MS e Palmas/TO. No projeto Encena Brasil circulou pelas cidades de Brasília/DF, Goiânia/GO, Salvador/BA e Natal/RN.

da história através das suas mais diversas representações como o mimo, a pantomima, a farsa, a *commedia dell'arte*, bem como, a produção dos principais comediógrafos. Após a leitura em grupo de diversas obras de Aristófanes, Molière, Carlo Goldoni, Ariano Suassuna, entre outros; fomos apresentados à produção de comédias de costumes realizada por Martins Pena e Arthur Azevedo. Nessas comédias curtas, em um ato, de situações corriqueiras, gracejo ingênuo e repletas de tipos que traduziam nossa realidade brasileira do século XIX, estavam as pistas necessárias para a realização do trabalho almejado pelo grupo.

A proposta do Grupo Contratempo entrava em sintonia com essa gênese de uma produção dramatúrgica, eminentemente brasileira, porque nesses textos estavam, de algum modo, sintetizadas as principais referências da tradição do cômico e o grupo pretendia fazer, a seu modo, uma leitura atualizada de formas antigas de representação do cômico que haviam sido estudadas nos seus seminários, que antecederam a montagem do espetáculo propriamente dito. Acrescente-se a isso que esse início da comédia, no Brasil, com a descoberta de uma forma dramatúrgica específica, coincidia com a busca do grupo por uma forma de representação particular da comédia na cena. Chamava atenção a qualidade inerente dos textos e a forma como o povo mais simples é representado nessa produção através de um linguajar característico com seus provérbios, bordões, frases feitas e etc. É sobre isso que trataremos nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

ENSAIO SOBRE A COMÉDIA

2.1. Formas do cômico

Platéias têm se reunido na rua ou em casas de espetáculos para, através do riso, verem refletidos, de modo satírico e caricatural, ou até mesmo realista, aspectos e episódios da sua vida cotidiana, nas várias formas do cômico. Curiosamente, o número de estudos e teorias sobre tais formas dramáticas chega a ser insignificante quando comparado com a produção sobre a tragédia. Se a dramaturgia é considerada a mais esquecida parte dos estudos literários, as discussões em torno da comédia também só representam uma ínfima parcela dentro desse já mínimo universo.

Mesmo diante dessa dificuldade (ou escassez) em torno de uma teoria da comédia ou de estudos que possam categorizar mais precisamente estas formas do gênero dramático, o ponto para onde sempre podemos nos voltar, como uma baliza inicial, é a *Poética* de Aristóteles, em que, por oposição à tragédia, o filósofo se dispõe a tratar brevemente da comédia. Mais recentemente, aparecem, ainda, fragmentos de uma suposta *Poética II*, também escrita por Aristóteles, reunidos no *Tractatus coislinianus*, tal como

aparece no estudo de Richards Janko e nos é apresentado no livro *Comédia e riso*, de Ivo Bender.⁴⁰

A própria origem da comédia na Grécia é controversa, devido à soma de elementos díspares que teriam contribuído para sua formação. De acordo com a *Poética*⁴¹ a origem da comédia reside nas cerimônias fálicas e canções que em seu tempo eram estimadas em muitas cidades, conforme aponta Berthold: “A palavra comédia é derivada de *komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade Ática se despojavam de toda sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso e saciavam toda sua sede de bebida, dança e amor”.⁴² Já, para Junito Brandão, com base principalmente na estrutura dos textos da comédia antiga que nos restaram, da definição de Aristóteles nenhuma palavra pode se tirar, apenas é preciso acrescentar outras referências que teriam contribuído, significativamente para sua origem, concluindo que:

A comédia nasceu do *komos* dionisiaco, que não é uma farsa, mas que, mesmo sob a forma ritual, comporta um elemento satírico e, por isso mesmo, recorre aos processos ordinários da farsa. De outro lado, a segunda metade da comédia, a revista, está muito próxima da farsa dórica. [...] Acrescente-se ainda que na primeira parte o prólogo sofreu nítida influência da tragédia e o debate no centro da peça trai manifesta influência sofisticada. O todo, como se vê, é um conjunto singularmente composto.⁴³

Já na sua caracterização do trágico, em termos de oposição, Aristóteles acaba por definir a comédia como: “[...] imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto à espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas um certo defeito, torpeza anódina e inocente.”⁴⁴ Assim, temos uma das principais diferenças entre tragédia e comédia, na medida em que a primeira procurava representar homens nobres, melhores do que o são na realidade; enquanto que a segunda se destina a

⁴⁰ Cf. JANKO, Richard. *Aristotle on comedy; towards a reconstruction of Poetics II*. Los Angeles: University of California Press, 1984 *apud* BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996. p. 21.

⁴¹ ARISTOTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1961.

⁴² BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 120.

⁴³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 75.

⁴⁴ ARISTOTELES, *op. cit.*, p. 76, 39.

representar personagens baixos, naquilo que têm de pior e mais ridículo, e que são risíveis em razão de alguma falha.

Outro ponto que marca o cômico e que está relacionado, ainda, aos personagens diz respeito à linguagem coloquial e prosaica que, nas partes dialogadas, aproxima-se do falar cotidiano, diferentemente da tragédia que, na representação de personagens acima da média, como reis e nobres, termina por utilizar uma linguagem em *stilus altus*. O uso de uma linguagem elevada na comédia pode servir para outra função, marcar a diferença social e é, geralmente, motivo de deboche e riso. Assim, as personagens cômicas, diferentemente do que acontece com as trágicas – quase sempre, levadas ao aniquilamento –, são conduzidas ao longo da trama à felicidade pessoal ou punição e, assim, à conseqüente alegria dos outros personagens que as cercam. Desta forma, o desenlace feliz seria uma outra característica e ponto diferencial da forma cômica.

Da exposição da falha jocosa, passando pelas peripécias até atingir o clímax e a acomodação final, o trajeto a ser percorrido pode mesmo implicar no saneamento do defeito, a resignação a ele ou, a submissão do sujeito a castigos que visem a sua correção. Porém, o aniquilamento da personagem portadora do vício ou do defeito não se faz presente.⁴⁵

Em comum, tragédia e comédia apresentam, ainda segundo Aristóteles, o mito ou enredo (*mythos*) como elemento mais importante de sua constituição, e ainda a necessidade de uma ação completa com início, meio e fim. A diferença significativa estaria, portanto, na “qualidade” das ações de cada um desses gêneros. Na tragédia, a ação teria como finalidade provocar a *catarse* através do despertar dos sentimentos de temor e piedade; a comédia, por sua vez, teria por objetivo agir sobre o *pathos*, como na tragédia, sendo que com outro objetivo: através do riso atingir a *catástase*. Essa diferenciação entre as formas dramáticas, quanto à sua finalidade, é apresentada no texto de Carlinda Fragale:

A representação trágica culmina com a *catarse*, no alívio de emoções, a representação cômica, por outro, vai-se resolver em termos de *catástase*, ou seja, a relaxação do interesse pelo absurdo dramatizado. A diferença

⁴⁵ BENDER, *op. cit.*, p. 24.

entre esses dois conceitos se encontra na dicotomia a eles correspondente: êxtase/estase. O conceito de “êxtase”, haurido do repertório sagrado dos cultos dionisíacos, compreendia um movimento de esvaziamento da essência humana. [...] Esse movimento de “saída de si” dá conta da teleologia trágica, que, premiando o espectador com a catarse, atenuava-lhe os padecimentos morais enfrentados durante a encenação, enquanto lhe inculcava, didaticamente, os elementos fundamentais da ideologia vigente. [...] Já a “estase” cômica funciona de forma diversa. O caráter inconcluso ou artificialmente finalizante da comédia não propõe a superação da experiência vivida no teatro. Ao contrário, significando “manutenção”, suspende a ação, a fim de que o efeito final seja a catástase, ou seja, a manutenção da atitude de perplexidade perante a incoerência dos eventos enunciados.⁴⁶

Para esta mesma autora, a comédia não se explica, simplesmente, como uma oposição ou complementação à tragédia, mas, como uma espécie de paródia desta, na medida em que, na sua absoluta liberdade de expressão e irreverência, a poética cômica pensa a trágica, que por sua vez, pensa a *polis*, conforme a própria Carlinda explica:

No bojo do seu exercício crítico-criativo, a comédia traz toda uma proposta inovadora, a partir da desmontagem do mecanismo trágico e da reoperacionalização de seus constitutivos básicos. Nesta medida, o cômico se emancipa da condição de contrário-complementar do trágico, para definir-se como uma leitura paródica deste, não mais dependente do maniqueísmo historiográfico, mas produção autônoma, norteadas por estratégias próprias. [...] Como num jogo de espelhos deformantes, a comédia pensa a tragédia, que pensou a Cidade. Assim como a poética trágica captou as ambigüidades e incertezas do seu tempo, a poética cômica dialoga com a sua precursora, recolhendo dela subsídios que pretende denunciar.⁴⁷

Assim, temos uma leitura crítica e corrosiva da Cidade, construída pelo viés da tragédia como uma espécie de canto paralelo, que buscava suscitar o questionamento da realidade através do riso. Esse riso na comédia surge, principalmente, do discurso e das ações. Segundo Bender,⁴⁸ quanto ao riso provocado pelas ações, podemos relacionar alguns recursos próprios para alcançar este objetivo, tais como: o engano, a assimilação

⁴⁶ NUÑEZ, Carlinda F. Patê. A comédia greco-latina de Aristófanes e Menandro à Plauto e Terêncio. In: SHÜLER, Donald, GOETTEMES, Miriam Barcellos. (orgs.) *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1990. p. 112-113.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 110.

⁴⁸ BENDER, *op. cit.*, p. 29.

para o pior ou vice-versa, a presença do impossível, escolhas erradas, o raciocínio desconjuntado e sem seqüência. O mesmo autor ainda lista alguns artifícios propiciadores do riso, tais como: o fazer alguém de bobo, o malogro da vontade, a sátira, a crítica e a paródia literária, a linguagem de baixo calão, a obscenidade, a escatologia, a alteração do estado natural das personagens, o transformismo, o esconderijo, a quebra da ilusão cênica, o à parte, o duplo sentido, a repetição de palavras, falas ou situações, o jogo das palavras, a mentira e o *nonsense* ou absurdo.

Sendo assim, as principais características observáveis na comédia, que a diferenciam da tragédia, seriam: a representação de personagens baixos, o uso de linguagem prosaica, o desfecho feliz do enredo, nesse último ponto comum a pouquíssimas tragédias. Guardando suas devidas diferenças de época e estilo, esses elementos são observáveis na tradição do gênero cômico tanto nos nossos dias quanto na mais remota expressão da comédia, na Grécia, que, como já nos referimos anteriormente, é surgida da fusão dos cantos fálicos e de elementos farsescos.

O mais importante representante dessa comédia é Aristófanes (século V a.C.) que escreveu cerca de quarenta comédias, sendo que destas apenas onze chegaram completas aos nossos dias. Nesses textos aparece uma extrema preocupação do autor com o destino da *polis*, no que tange aos aspectos políticos e à vida intelectual, não se furtando de criticar/satirizar aos grandes homens de seu tempo, tornando-se o porta-voz daquilo que se pensava (e não se dizia) pelos recantos da cidade. Com sua escrita ferina, Aristófanes atacava diretamente os políticos com tamanha audácia que talvez não se tenha registro no mais democrático dos países. Sua crítica também teve como alvo os magistrados, os sofistas, não poupando nem mesmo personalidades como Sócrates e Eurípedes.

Tido como um apologista do passado, ao considerar sua época como inteiramente errada e perigosa, tratou de abrir os olhos das pessoas para os homens que governavam e as inovações por ele consideradas perigosas. Fez pressão contra a guerra entre Atenas e Esparta, tornando-se um intransigente defensor da paz, tema recorrente em várias de suas comédias, em que o absurdo tinha um alicerce na vida cotidiana, construindo um mundo imaginário e fazendo a ação desaguar no campo da sátira – plano em que as coisas são imaginadas piores que elas são.

O autor de *Lisístrata* não fugiu a um esquema comum a toda esta tradição da comédia, que retomava da tragédia a dialética constituída pelo coro e pelos atores, sendo que, na representação do cômico, os atores usavam máscaras que iam de grotescas cabeças de animais até retratos caricaturais de personalidades. Também era muito comum a presença de danças fálicas licenciosamente obscenas, fato que mantinha a representação ligada diretamente, às antigas origens da comédia, como faz questão de frisar Margot Berthold:

Aristófanes gostava de dirigir sua habilidade artística para a política corrente; adorava terçar armas com os grandes homens de sua época. [...] As obscenidades com as quais o impudente favorito das Graças empreendia seu trabalho de castigar o povo e os homens poderosos, as rudes piadas fálicas, os coros de pássaros, rãs e nuvens – tudo vale-se da herança cultural das desenfreadas orgias satíricas, das danças animais e das festas de colheita.⁴⁹

Desta forma, a comédia grega assimilava características de um espetáculo misto com elementos musicais, líricos e dramáticos, obedecendo a uma estrutura que constava de:

[...] um *prólogo* (solilóquio ou diálogo), a que se seguiam *parodos* (primeiro canto do coro), o *agón* ou debate (entre o protagonista e o coro), a *parábase* (quando o coro avançava para o público, quebrando a ilusão dramática e a própria seqüência da peça); finalmente a última parte, cuja estrutura não primava pelo rigor. Estas diferentes cenas eram separadas por cantos do coro. A saída deste, no desfecho, era coroada pela farsa.⁵⁰

Dentre estas partes constitutivas, destaque para a *parábase* (da qual Aristófanes fez uso magistral), quando, retirando a máscara, o coro vem à frente e ali expressa a opinião do autor a respeito de acontecimentos locais, controvérsias políticas e pessoais, para desmentir ou retratar algum fato recentemente ocorrido. Este recurso também podia ser usado como tentativa do autor captar a simpatia do público para sua obra. Tais atitudes reforçavam o caráter extremamente político e transgressor da comédia, que, por sua vez, exigia um clima especial de diálogo para continuar a existir. Com a extinção do

⁴⁹ BERTHOLD, op. cit., p. 120.

⁵⁰ ARÉAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 35.

espaço democrático na Grécia, vivenciado no século V a.C., tal tradição, em termos formais, desaparece junto com Aristófanes e outros comediógrafos representativos dessa época. Em seu lugar, vai surgindo uma outra forma de representação do cômico, a Comédia Média, que serviu como elo de transição entre a política Comédia Antiga e a intitulada Comédia Nova, tendo em Menandro seu principal representante. Essa divisão acompanha o desenvolvimento da sociedade grega, o que se reflete diretamente na produção estética conforme aponta Sábato Magaldi:

A diferença fundamental entre a comédia antiga, encarnada por Aristófanes, e a comédia nova, vista através de Menandro, é a que vai do cidadão, entendido como parte do Estado, ao indivíduo, movimentando-se no domínio da família. Não são comuns os exemplos de cotidianidade na comédia aristofanesca. Em Menandro, o homem deixa de aparecer como figura pública, para apresentar-se na sua natureza privada. Passam a segundo plano as cogitações do bem coletivo, para se registrar o comportamento pessoal.[...] A criatura que se desvincula da noção precípua de cidadania, identificada com a trajetória heróica da *polis*, mergulha na rotina de uma vida em que importam a sobrevivência e os prazeres sensoriais.⁵¹

Assim, se as grandes temáticas da comédia, no século V a.C., tinham sido os deuses, a *polis* e o *logos*, na do século seguinte serão a família e o amor, fazendo com que a Comédia Nova tenha seu foco voltado para a sátira aos costumes e às condições sociais, numa visão mais racional e psicológica que substituirá a dimensão da fantasia e os agressivos ataques pessoais das peças do período aristofanesco. Essa mudança acontece não apenas nos temas, mas também na estrutura do texto, com o desaparecimento do coro, e, conseqüentemente, da *parábase*; somada ao uso de uma linguagem comedida, bem comportada, simples e cotidiana ao invés da forma desabrida, violenta e até pornográfica da fase anterior.

Menandro, ateniense, e como já explicitado, o principal comediógrafo deste período, era um representante das altas classes. Ele não foi um mero criador de tipos, pois suas personagens apresentavam traços humanos muito acentuados, utilizando-os como os portadores da ação dramática, que, dentro de suas peças, era apresentada de forma lenta e

⁵¹ MAGALDI, Sábato. *Temas da história do teatro*. Porto Alegre: URS, 1963, p. 58-59 *apud* AREAS, *op. cit.*, p. 34.

com poucos incidentes. Também inseriu, ao lado das personagens principais, uma vasta lista de personagens secundárias que iam de escravos, parasitas e cozinheiros a soldados fanfarrões e cortesãs. Estes tipos utilizavam uma linguagem condizente com sua condição social, numa interessante representação da sociedade de seu tempo. O autor do *Misanthropo* escreveu suas peças com singeleza e suavidade numa aproximação maior com o tragediógrafo Eurípedes do que mesmo com Aristófanes, por vezes, fazendo uso da ironia, sendo que, desprovidos das gírias, do baixo calão e da pornografia.

Plauto e Terêncio foram os comediógrafos que deram continuidade, na literatura latina, ao processo de construção dramática empreendido por Menandro, na Grécia. Plauto foi representante da classe pobre e teria vagado por todos os portos do Mediterrâneo, condição que lhe proporcionou a oportunidade de falar vários idiomas. Acredita-se, ainda, que teria vagado por algum tempo com uma trupe atelana, o que teria influenciado sua obra, além do mimo, em que se percebe uma predominância de elementos farsescos e chistes burlescos, através de situações nas quais aparecem personagens cômicas, identidades trocadas, intriga e sentimentalismo movendo a ação de suas comédias. Sobre sua produção, da qual nos restaram vinte comédias, Vilma Arêas comenta:

Plauto consegue dar à comédia nova um cunho bastante popular, pitoresco e alegre: multiplica os jogos de palavras e as peripécias, revive o coro e entremeia seus textos com solos, duetos, trios, canções, o que faz os críticos considerá-lo o criador da opereta. Multiplicando as *cantica* em metros variados, devia realmente tornar suas comédias muito semelhantes à ópera, com todas convenções que esta implica.⁵²

Quanto a Terêncio, um escravo emancipado, teve sua obra muito admirada pela intelectualidade do seu tempo, todavia alcançando bem menor aceitação junto ao público, diferentemente de Plauto que esteve muito preocupado com aquilo que poderia agradar às platéias. Outras diferenças podem ser traçadas/reforçadas entre os dois principais representantes da comédia latina, conforme observa Margot Berthold:

⁵² AREAS, *op. cit.*, p. 40-41.

Enquanto Plauto prestava atenção à conversa do povo e se apoiava fortemente no contraste entre ricos e pobres para suas situações cômicas. Terêncio procurava imitar o discurso cultivado pela nobreza romana. [...] O refinamento urbano e perfeição formal de seus diálogos, as personagens cuidadosamente desenhadas e seu desenvolvimento no curso da ação – tais eram as coisas que Terêncio desejava ver apreciadas com a devida atenção.⁵³

Assim, uma de suas grandes preocupações era submeter as convenções à razão e probabilidade, além de não quebrar a ação dramática para reforçar a ilusão teatral, o que o fez suprimir o prólogo, o que pode ser considerado uma de suas mais importantes inovações, inaugurando a estrutura dramática moderna. Era hábil na configuração de peripécias recheadas de entrecruzamentos de personagens confundidas ou reconhecidas, perdidas e de novo reencontradas, sem esquecer do uso magistral de traços característicos do gênero cômico, tais como: as cenas de escuta, os apartes, as estratégias de ocultação e revelação e personagens e motivos, entre outros. Daí sua importante referência para a posteridade.

Ao lado desse teatro oficial, em Roma, outras formas de representação do cômico foram se desenvolvendo, principalmente junto às camadas e espaços mais populares da sociedade. Entre elas, destaque-se a fábula atelana. Há quem acredite na direta relação ancestral desta com a *comedia dell'arte*, visto os dramaturgos decidirem dar forma à cena, repleta de obscenidades, e aos seus rústicos e irreverentes diálogos improvisados. Podemos também destacar o uso de máscaras grotescas para representação de cerca de seis tipos fixos: o malicioso Maccus, o simplório Bucco, o senil velho Pappus e o filósofo glutão Dossenus. Essas peças eram encenadas dentro dos festivais de teatro estatais ao fim de uma série de apresentações sérias, e, apesar de sua popularidade, aos poucos, foi perdendo espaço para uma outra forma de ordem popular: o mimo.

O mimo romano, contrariando as principais representações do gênero cômico dessa época, não utilizava máscaras nas suas apresentações. O discurso era um mero acessório, não necessitando “mais que de si próprios, sua versatilidade e sua arte da imitação – em resumo, de sua *mimesis*.”⁵⁴ Era a essa arte do corpo e de fazer rir que os mimos deviam sua popularidade, pois, ao invés do espetáculo com animais ferozes muito

⁵³ BERTHOLD, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁴ *Ibidem*, p.162.

comum e apreciado no período romano, utilizavam, a seu modo, bufonarias fálicas e grotescas e o encanto feminino, já que, a participação da mulher nas encenações não era um tabu. Suas representações aconteciam nos mais variados espaços como descreve Margot Berthold:

Os mimos representavam à beira das estradas, na arena, numa plataforma de tábuas ou *scaenae frons* do teatro. Usavam as roupas comuns dos homens e mulheres das ruas – farrapos, como os das pessoas que representavam, como eles próprios o eram – ou seda e brocados, quando conseguiam os favores de algum patrono rico. [...] O mimo usava apenas uma sandália leve nos pés, que diferia do *cothurnus* do ator trágico e do *soccus* do comediante; essa sandália lhe valeu em Roma, a alcunha de *planipedes*. O gramático Donato, porém tem uma explicação menos bondosa; de acordo com ele, o *mimus* era chamado de *planipedia* porque seus temas eram tão vis e seus atores tão baixos, que só podia agradar a libertinos e adúlteros.⁵⁵

Mas, afora o povo mais simples, o mimo também agradava aos imperadores que, por vezes, forneceram proteção para o exercício do ofício destes artistas. Mesmo assim, seu trabalho de improvisação, além de requerer boa memória dos atores (para não esquecer seu papel), também exigia contínua vigilância e precisão no trato com as palavras, numa época de perseguições e luta em busca dos favores dos seus governantes, um período em que, gradativamente, a figura do dramaturgo vai perdendo sua hegemonia a partir do surgimento de formas de representação, a exemplo do mimo e da pantomina, que enaltecem a presença física do intérprete, tal como aponta Margot Berthold:

A arte do teatro havia se transformado na habilidade do intérprete. Divorciada da obra dramática do poeta, foi deixada ao critério do ator individual. Aproximava-se a grande era das pantomimas, que sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos, e elementos nativos reconciliados com elementos estrangeiros.⁵⁶

Nesse sentido, a arte da pantomima está presente em todas as culturas e suas normas são muito próximas em todos os recantos e em qualquer tempo, sua comunicação

⁵⁵ Ibidem, p. 162-163.

⁵⁶ Ibidem, p. 163.

através da gestualidade do corpo é direta e efetiva, seja na arena romana, no picadeiro do circo ou nas formas mais vanguardistas do teatro em nossos dias, pois, sua linguagem (sem palavras) fala, antes de tudo, aos olhos.

Seguindo estas trilhas, chegamos à Idade Média. A relação entre comédia e este período histórico pode até soar como antítese para muitos ouvidos, já que, quando falamos deste período histórico sempre remetemos apenas à idéia de *idade das trevas*, marcado pelo fechamento de casas de espetáculo e pela perseguição aos artistas. Para Margot Berthold, diferentemente do que se imagina, o teatro medieval é caracterizado como:

tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que o acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apóia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antiguidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as provocações da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos dessa mesma igreja.⁵⁷

A idéia de encerramento ou corte abrupto na produção teatral nos primeiros séculos da época medieval também é contestada por Vilma Arêas quando afirma que:

Não houve uma ruptura completa no desenvolvimento teatral, conforme durante muito tempo se pensou, quando passamos do teatro clássico ao drama litúrgico. E quem estabeleceu o vínculo de ligação foram os representantes do teatro popular: humildes atores do mundo clássico perambulavam por toda Europa, sozinhos ou em grupos. Entre eles estavam os acrobatas, dançarinos, mímicos, treinadores de animais, cantores de baladas, contadores de histórias, jograis e histriões profissionais, atacados pela Igreja, sem descanso.⁵⁸

Além da resistência destes artistas, é preciso registrar que os grandes festejos carnavalescos – carregados de sátira e marcados pela valorização do baixo corpóreo –, mesmo censurados, jamais conseguiram ser proibidos pela Igreja, podendo ser apontados, também, como elementos de permanência de aspectos que sempre tiveram seu espaço de

⁵⁷ Ibidem, p. 185.

⁵⁸ ARÊAS, *op. cit.*, p. 42.

vivência na comédia e encontraram nestas festas populares sua válvula de escape. Como exemplo, podemos citar a *Charivari*, um tipo de parada carnavalesca de bufões em que arlequins, sob a proteção de peles de animais e máscaras grotescas, transformavam-se em demônios que saíam às ruas assustando as pessoas com empurrões, ao som do batido de panelas, chocalhos e sinos. Nenhuma regra de moralidade ou decoro, e até o poderio da Igreja, limitou a algazarra nessas festas noturnas dos mascarados, pois, “demônio ou bobo, o mascarado podia estar seguro de sua impunidade para todo o sempre. A liberdade dos bufões é a única que a humanidade tem preservado, da pré-história até hoje.”⁵⁹

Contraditoriamente, a mesma Igreja que num primeiro momento proibiu a representação teatral por sua direta ligação com deuses pagãos da Antiguidade, tratou de adaptar, gradativamente, o teatro às suas necessidades visando a fortificação da fé, numa fase quando estava sendo ameaçada pelos primeiros ecos da Reforma Protestante. Desta forma, assim como o drama grego desenvolveu-se a partir dos cultos a Dioniso, o teatro medieval teria surgido a partir dos ritos da liturgia cristã. Um movimento que teria se iniciado com as cerimônias Pascais dentro da própria Igreja e aos poucos, foi evoluindo até chegar à representação dos autos, mistérios e moralidades no espaço público das cidades e aldeias, que também foram recebendo modificações no âmbito da linguagem, que deixou de representada em latim para assumir a língua vernácula.

Mesmo com todo esse espírito religioso, não se impede o aparecimento de entrecos cômicos, principalmente naquelas cenas ligadas às peripécias do Diabo que costumava perseguir crianças, assustar velhas, beliscar moças – fatos de muito agrado da audiência, dentro de uma estrutura dramática que mesclava aos fragmentos bíblicos ou às passagens das vidas dos santos e dos grandes mártires, cenas cômicas criadas pelos autores que podiam apresentar São Pedro como um bearrão, os guardas do Santo Sepulcro como soldados fanfarrões, baseados no modelo da comédia latina, etc., e bastante circunstanciada pelas possibilidades já tão comentadas de carnavalização e rebaixamento do sério pelo cômico. Essa relação dual, tão característica desse tempo e do modelo cristão, não poderia ficar de fora do teatro, conforme comenta Vilma Arêas:

⁵⁹ BERTHOLD, *op. cit.*, p. 248.

Nunca será demais frisarmos a importância das cenas cômicas nesse teatro, espécie de batalha entre a seriedade e o regozijo, entre a metafísica e a alegria carnal. Em última análise foram responsáveis pelo uso do vernáculo. De um lado, tais cenas eram o único espaço de invenção dos anônimos autores e atores, num enredo conhecido de cor e saltado por todos. De outro lado, essa dicotomia (sério/cômico) está inscrita no próprio dualismo cristão. [...] Um outro aspecto que não pode ser esquecido é que, apesar da seriedade do assunto, o teatro medieval era de caráter festivo, desdobrando Cristo, dentro de si, os aspectos divino e humano da referida dicotomia.⁶⁰

Além das representações das formas teatrais tratadas acima, alguns documentos históricos deixados pela Igreja registram a atuação de cantores ambulantes, os menestréis ou mesmo jocaltores, uma designação que tem ligação com a Antiguidade. Estes artistas sozinhos (ou em duplas) serviam ao seu príncipe com alaúdes e canções para apresentar, devidamente caracterizados com trajes e maquiagem, cenas vívidas e danças sugestivas que, conforme observa Margot Berthold,⁶¹ por todas suas ambições literárias pode ser consideradas como sucessoras diretas da arte declamatória dos mimos e pantomimos. A estes artistas deve-se a conservação de uma das formas mais antigas: o teatro de bonecos e marionetes, em cujas peças abordavam os elementos lendários e heróicos do seu tempo.

Nesse mesmo período vale ressaltar o surgimento/desenvolvimento de formas como: o interlúdio, a farsa e a *sottie*. Os interlúdios eram peças breves apresentadas para um pequeno público, geralmente nos salões da nobreza, mesclando elementos como: o humor e a sátira, a linguagem engenhosa e a irreverência dentro de uma ação dramática que unia o sério e o cômico, e assim teria funcionado como uma ponte entre a produção medieval e a comédia elisabetana. Já a farsa teria sua origem nas festas dos bufões e nas recitações dos menestréis, num terreno em que imperava a sátira e a crítica social, numa linguagem sem escrúpulos, recheada de zombarias aos abusos do cotidiano e às polêmicas políticas. Sua representação dependia menos de técnicas cênicas especiais e muito mais da astúcia verbal para apresentar, com especial atenção às máscaras e indumentária, personagens cômicas em situações de identidades trocadas e envolvidas em planos para enganar alguém. E finalmente, a *sottie*, que mesmo sendo mais antiga, era considerada

⁶⁰ AREAS, op. cit., p. 45.

⁶¹ BERTHOLD, op. cit., p. 245.

como irmã gêmea da farsa, a ponto de tornar-se quase impossível diferenciar uma forma da outra.

A transposição do teatro do interior das igrejas para as praças no final do período medieval, foi o ponto de partida para o desenvolvimento do teatro nacional nos diversos países da Europa. Esse movimento tratou de abranger tanto a necessidade de redefinição do espaço teatral quanto de uma nova produção iluminadas pelos ideais Humanistas e do Renascimento, bem como pela redescoberta do legado greco-latino, na elaboração de obras que começavam a deslocar o eixo temático do divino para o humano, para o indivíduo. Outra grande contribuição para essa nova cena veio da valorização do teatro popular, que, como vimos antes, foi um dos grandes responsáveis pela constituição do tênue fio de ligação, resistência e permanência do fazer teatral entre a Antiguidade e a Era Moderna.

Na Itália, em meados do século XVI, temos o desenvolvimento de uma forma de representação popular, a *Commedia dell'arte*, que consiste numa das grandes contribuições para o teatro desta época e de todos os tempos, pois tanto vai servir de referência para a comédia de Molière quanto para os mais avançados processos teatrais em torno da preparação do ator no século XX e XXI. A *Commedia dell'arte* era um tipo de teatro popular realizado por atores organizados em companhias ambulantes que viviam de lugarejo em lugarejo apresentando seus espetáculos em carroças que serviam de transporte, guarida e palco para as representações. Para Margot Berthold, além dos mascarados atelanos, com sua improvisação rude e burlesca realizadas nos palcos itinerantes da Antiguidade, essa comédia italiana tinha como referências ancestrais

Os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso direto veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações de números acrobáticos e pantomimas. A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas.⁶²

Assim, era essencialmente um teatro de improvisação a partir de roteiros que utilizavam um repertório fixo de tipos/personagens nas mais diversas situações traçadas

⁶² Ibidem, p. 353.

para os espetáculos apresentados por cada uma destas companhias. Esses roteiros – que tinham seus temas baseados nas mais diversas fontes, como a Comédia Nova, pastorais, romances, contos, outras peças populares ou eruditas – desenvolviam-se dentro de uma estrutura básica com intriga, desenvolvimento e solução, sem muitos detalhes, que eram realizados ao sabor do momento da encenação. Para tanto, esses profissionais dependiam de amplo domínio artístico dos meios de expressão do corpo (mime, dança, canto, acrobacias, etc.) e de um reservatório de cenas prontas denominadas de *lazzi*, situações cômicas previamente ensaiadas que faziam parte do repertório e podiam ser requisitados no jogo cênico a qualquer instante da récita teatral.⁶³

Embora não utilizasse texto escrito previamente, a influência dessa comédia de improviso sobre outros comediógrafos foi estabelecida, principalmente, a partir da definição dos tipos ou personagens mascarados que eram divididos em categorias a partir de dados caracteres e do uso de dialetos que asseguravam o efeito cômico e revelava a origem de cada tipo, estabelecendo, no nível da linguagem, esse contraste entre os diferentes níveis sociais e de gerações que estavam divididas, basicamente, em três categorias: os velhos ou patrões (Pantalone, Doutor Graciano, Capitão), os criados ou *zanni* (Arlequim, Pulcinela, Brighela) e os enamorados (Horácio, Isabella, Fabrício, Flamínia) que não usavam máscaras.

Toda popularidade da *Commedia dell'arte* fez com que as companhias *dell'arte* circulassem pela Europa nos mais diversos recantos, ocupando os espaços públicos e, gradativamente, os salões da nobreza. Tal fato teria contribuído, diretamente, para mudanças não apenas nos figurinos e efeitos de cena, mas, também, na própria estrutura das tramas que foi se distanciando do povo mais simples, aquela que teria sido matéria-prima essencial na constituição dos seus enredos. Assim, essa forma, que teve seu surgimento e apogeu ao longo do século XVI, foi perdendo suas forças ao longo do século seguinte, quando cedeu aos riscos da vulgarização dos seus assuntos e improvisações, atitudes que desembocaram, em pouco tempo, na sua degradação. Mesmo assim, esse curto espaço de tempo foi suficiente para causar uma verdadeira revolução no fazer da comédia, influenciando diretamente na obra de dramaturgos como o italiano

⁶³ Cf. BARNI, Roberta. Introdução. In: _____. SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabela e outras comédias da commedia dell'arte*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2003. p. 15-50.

Goldoni, que no século XVIII procurou dar forma literária ao que havia sobrado dessa comédia de improviso na Itália, ou mesmo durante seu apogeu, quando teria contribuído na produção de dramaturgos como Molière e Shakespeare.

Jean Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière, foi o principal comediógrafo francês no século XVII. Seu grande aprendizado deve-se, principalmente, aos doze anos em que excursionou com uma companhia de *Commedia dell'arte* apresentando-se pelas cidades do interior da França, uma experiência que teria influenciado diretamente na sua obra, seja na caracterização dos tipos ou mesmo no nome das suas personagens. Ao tratar dessa relação entre o comediógrafo e os tipos da comédia italiana, Margot Berthold defende que “Molière, o criador da comédia de caracteres, deu-lhes vida nova, individual. Colocou no palco figuras que eram mais que meros pretextos para situações engraçadas. [...] Deu forma literária a personagens derivados do repertório de tipos da peça de improviso.”⁶⁴

Numa época em que a tragédia era o principal centro das atenções e as regras dramáticas eram muito rígidas em seu país, Molière procurou dar à comédia a mesma dignidade que era concedida às peças sérias. Na pintura satirizada dos quadros sociais do seu tempo, não poupou seu senso crítico aos círculos da Igreja e literários, o que lhe rendeu perseguição e censura à sua obra. Deixou um grande legado através de seus textos e, além do valor intrínseco destes, essa produção também tem servido de parâmetro para análise de textos cômicos até os nossos dias, além de ser sempre uma importante referência para os comediógrafos e para artistas populares que recriaram algumas de suas tramas sob a forma do entremez. Voltaremos a esta forma mais adiante.

Da mesma forma que Molière, William Shakespeare, além de ter sido influenciado pela arte dos cômicos populares, era um dramaturgo a serviço da realeza e na constituição de sua obra retomou lendas e temas retratados por outros autores, recriando-os e dando-lhes uma forma definitiva. Diferentemente do autor de *Tartufo*, produziu seus textos num ambiente mais livre das rígidas leis (unidade de ação, tempo e lugar) tão apreciadas durante o Classicismo francês. Afora ter escrito uma série de comédias, foi um célebre autor de tragédias, capaz de na sua obra mesclar o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco. Suas comédias vão desde as mais leves e farsescas, passando pelas mais líricas,

⁶⁴ BERTHOLD, *op. cit.*, p. 349-350.

ou ainda, aquelas que recriam universos mais sombrios. Embora seja indiscutível o valor literário de sua obra, foi um autor voltado para leis do palco e suas peças refletem uma preocupação direta com seu público, tão heterogêneo, conforme nos aponta Vilma Arêas:

Nunca podemos nos esquecer de que ele escrevia para uma assistência mista, precisando atingir cortesãos e populares. Dessa forma, em geral justapõe a chamada *comédia alta* (inteligente, com trocadilhos e aspectos do amor romântico) a personagens extraídas da fatia *baixa* da vida (rústicos, soldados, trabalhadores), usados como matéria-prima para o trabalho cênico dos *clowns* e, sem dúvida, vindo numa linhagem direta das caricaturas cruas dos interlúdios medievais.⁶⁵

Evidente que essas referências da tradição ganharam aspectos muito particulares na constituição de sua obra, sendo organizadas conforme princípios estéticos e artísticos, que permanecem vivos através da sua produção e das influências que esta tem repercutido no trabalho de outros artistas.

Numa tentativa de afunilar nossa discussão, para, gradativamente, chegarmos mais próximos das praias brasileiras, passemos ao desenvolvimento do teatro na Península Ibérica, não muito diferente daquilo que aconteceu em outros países como a França e Inglaterra. No entanto, às formas presentes nestes países (peças religiosas, farsas seculares e comédias) incluíam-se duas características essenciais de diferenciação: o apelo popular e a liberdade das regras. A pureza da forma, tão apreciada pelos franceses, nunca foi o forte dos dramaturgos espanhóis que, na sua preocupação em agradar ao público, não hesitaram em chegar a uma mistura da tragédia com a comédia, a partir de uma variada camada de personagens de diferentes níveis sociais e sem limitação de temas e assuntos tão díspares, como o amor de servos e o destino dos reis, a beatificação dos santos e as aventuras dos bandidos.⁶⁶

Segundo Orna Messer Levin⁶⁷, na Espanha do século XVI, os espetáculos baseados nas formas breves do teatro barroco seguiam um esquema básico, geralmente, apresentando uma seqüência constituída das seguintes partes: preliminares (música), loa

⁶⁵ AREAS, op. cit., 63.

⁶⁶ Cf. AREAS, op. cit., p.48.

⁶⁷ LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 9-20, jul.-dez.2005.

ou prólogo, comédia – primeira parte, entremez, comédia – segunda parte, baile (balé mímico), comédia – terceira parte e mascarada – fim da festa. Posteriormente, essas partes seriam restringidas apenas à comédia, ao entremez e à música, dentro de uma trama que sempre acabava em festa, que poderia ser de ordem sacramental, mitológica ou burlesca. No entremez encontramos os elementos burlescos fundamentais na representação da comédia, da qual, inicialmente, ele foi apenas parte da estrutura até tornar-se uma forma autônoma com as criações de Lope de Rueda, denominadas de *paso*. Além de destacar essa contribuição de Rueda, no *Dicionário do teatro brasileiro*, temos a ligação desta representação artística com cerimônias e festejos medievais conforme cita o texto:

Nos banquetes da Idade Média, entre um prato e outro, eram apresentados alguns números cômicos, que posteriormente dariam origem a uma pequena comédia em tom burlesco, principalmente na Península Ibérica, onde o gênero se desenvolveu a partir do século XVI. Foi Lope de Rueda quem deu forma definitiva ao entremez, colocando-o, na maioria das vezes, entre o 2º e o 3º atos de uma peça mais longa e fazendo-o terminar sempre com cantos e danças. A finalidade de divertir não o impedia de pintar a sociedade com tintas precisas, sendo seus caracteres sempre de plebeus, pois, como dizia Lope de Vega: “Entremez de rei, jamais se viu”.⁶⁸

O entremez, na sua formação, também sofreu forte influência da *Commedia dell'arte*, a partir da chegada dos cômicos italianos na Península Ibérica. Era apresentado tanto na entrada da feira (para atrair multidões) quanto entremeado aos atos de uma peça séria, que podia ser apresentada em mansões dos mais nobres ou em nos *corrales*, espaço para apresentações teatrais à semelhança dos pátios das estalagens na Inglaterra. Miguel de Cervantes foi o grande autor de entremezes durante o Século de Ouro espanhol, um período que também teve outras formas de comédia produzidas por nomes como Lope de Vega, Calderon de la Barca, Tírso de Molina e classificadas, geralmente, a partir de três categorias⁶⁹: comédias de capa e espada (com finalidade exclusiva de fazer rir envolvendo intrigas de enamorados e as questões locais), comédias românticas (não tratam da vida cotidiana, mas, de um universo fantástico, criando um distanciamento no tempo e espaço) e os entremezes.

⁶⁸ DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO, *op. cit.*, (verbetes ENTREMEZ). p. 131.

⁶⁹ Cf. ARÉAS, *op. cit.*, p. 50-51.

Diferentemente dessa efervescência na produção cômica espanhola, nesse mesmo período, em Portugal, temos a presença de um único autor de expressão no campo da comédia: Gil Vicente que escreveu autos, moralidades, farsas, sermões bufônicos, etc., uma produção alicerçada nas tradições medievais portuguesas, ainda fortes no Portugal do Humanismo, de ordem religiosa e alegórica, composta por momos, arremedilhos e farsas. Segundo Vilma Arêas⁷⁰ dois pontos devem ser destacados no teatro vicentino: a extrema liberdade de crítica e composição, já que escreveu sua obra antes do estabelecimento da Inquisição no seu país, e, a posição frente aos Grandes Descobrimientos da Idade Moderna, pois, coloca-se contra as empresas comerciais e a “política dos mares” de Portugal, criticando a servidão camponesa que denunciou mais de uma vez em suas peças.

Mas, voltemos ao entremez. Mesmo considerado, em parte, um herdeiro das formas breves do teatro barroco espanhol consolidado nos séculos XVI e XVII, definir uma trajetória linear e lógica para a formação do entremez português no século XVIII é uma tarefa bem difícil, pois, à semelhança de outras formas de arte popular, cujo fazer vai se nutrido da mescla ou incorporação dos mais diversos elementos presentes no cotidiano dos artistas populares, uma série de contribuições e influências também teriam se aglutinado para sua constituição e freqüente reformulação através da improvisação, conforme nos lembra Vilma Arêas:

Ora, embora houvesse, do entremez um texto escrito, vendido pelos cegos e muitíssimo lido (várias pecinhas nos falam de verdadeira mania de tais leituras), podemos considerá-lo limítrofe do teatro de improvisação, na medida em que, segundo o hibridismo que caracteriza os processos artísticos populares, que tudo incorporam, essa forma dramática, considerada com acerto movediça e experimental, *improvisa* sobre abundantíssimo material (literário, folclórico ou do *fait-divers* da época).⁷¹

Dentre esses materiais, Orna Messer Levin defende a idéia que os entremezes portugueses preservam o espírito das práticas carnavalescas da Idade Média que instauram o princípio da inversão, da transformação da ordem do mundo natural para uma outra

⁷⁰ ARÊAS, *op. cit.*, p. 53.

⁷¹ ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 122.

ordem alcançada pela festa, momento em que se pode infringir as normas e as regras do cotidiano, conforme já pontuamos, raciocínio deste devedor do trabalho de Bakhtin⁷². Essas referências podem ser destacadas nos entremezes através da dinâmica dos fingimentos e das caricaturas presentes nas suas cenas que derivam desses divertimentos e jogos de mascarada pelos quais se veicula a sátira social.

Outra referência estaria na atividade dos trovadores e na prática dos jograis, misturando mímica e declamação, que a seu modo prolongaram a atividade dos mimos e histriões, tornando-se divulgadores da literatura oral (falada e cantada) desde a Idade Média até o surgimento da imprensa. Podemos ainda citar os momos palacianos, divertimentos envolvendo também os nobres durante as festividades da corte, na realidade, uma derivação dos jograis, com maior aparato cenográfico e temas que vinham do cancionero e das novelas de cavalaria, transpostos para cena através da ação mimada, dançada e eventualmente recitada. Nos momos também é registrada a presença de entremezes galantes. Enfim, conforme nos apresenta Orna Messin Levin, essa mescla de influências termina por traçar uma trajetória que:

tem início nos arremedilhos jogralescos e passa pelos entremezes intercalados nos momos palacianos, nos conduz aos autos e comédias de Gil Vicente, nos quais se identificam o nascimento do teatro nacional português e o pleno uso da fala em cena. (...) E registrar a presença do entremez entre as formas de divertimento praticadas na transição do mundo medieval para o mundo burguês, seu vigor e sua capacidade de adaptação aos conteúdos e formas novas. A comicidade do entremez que tem, conforme se disse, raízes carnavalescas, opera a fusão de vários elementos, apropriando-se de motivos e modalidades cênicas, conforme podemos notar no aproveitamento das formas dramáticas vicentinas efetuado pelos entremezes do século XVIII.⁷³

Para essa mesma autora, essa vinculação termina por determinar o caráter popular do entremez português, já no século XVIII, encenado ou simplesmente lido em forma de cordel, nos lugares mais simples em comparação com aquela forma do século XVI, na Espanha, que era, geralmente, apresentada nos espaços mais nobres. Embora essa caracterização como “popular” se deva menos à dimensão geográfica de sua recepção

⁷² Cf. BAKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

⁷³ LEVIN, *op. cit.*, p. 14.

e muito mais ao fato dos principais temas serem extraídos da realidade local e de suas cenas serem ambientadas em lugares de circulava essa platéia mais simples (popular, portanto), promovendo uma identificação direta e o riso através da apresentação das personagens em situações corriqueiras.

Seus principais elementos de constituição são herdados da tradição cômica, como os tipos humanos advindos da Comédia Nova (o velho, o taberneiro, o cego, o estudante, etc.) em situações de pequena gravidade, como a proibição dos mais velhos em relação ao namoro dos mais jovens, com as soluções que se encaminham para o final feliz, representado pelo casamento, pelo banquete ou, em alguns casos, pela punição do vilão. Estes elementos se repetem ao longo da história da representação do cômico e, ao mesmo tempo, adaptam-se à cultura local e às formas do seu tempo, como afirma Orna Messin:

Contribuem para essa atmosfera do risível, que dissolve as pequenas tensões em movimentos cantantes, os recursos gestuais da mímica e o uso de uma linguagem conhecida pela audiência, com base nos trocadilhos, provérbios, frases feitas e piadas. Diálogos cheios de colorido e intensidade, pautados na linguagem simples e usual do dia-a-dia, oferecem sustentação aos tipos caricaturais que veiculam sua sátira social. Mas, longe de pretender moralizar ou alterar costumes representados, os entremezes destinavam-se a rir e fazer rir destes, assinalando a desordem com o auxílio do jogo de máscaras, sem buscar conseqüências imediatas.⁷⁴

Esse caráter não moralizante presente no entremez deve-se, em parte, a certo automatismo e rapidez com que o breve enredo e as personagens se desenvolvem, de acordo com regras pertinentes a uma atividade pontual que acontece em meio à estrutura de um outro espetáculo de maior duração com começo, meio e fim. E assim, funcionando simplesmente como episódio com a finalidade exclusiva de divertir ou descontrair as platéias depois de obras mais severas, termina por assumir uma postura não crítica e apenas contemplativa frente às desgraças do cotidiano. Outro aspecto para tal constatação relaciona-se com a sua confecção feita como uma colagem de elementos e fontes que precisam ser recortados para adequar-se ao seu diminuto e rigoroso formato, em que a presença destes componentes é assegurada apenas pela sua eficácia cômica.

⁷⁴ Ibidem, p. 15.

A popularidade do entremez português do século XVIII, visando provocar a diversão das massas, deve-se não apenas às suas representações cênicas, mas, também ao estímulo à impressão e ao comércio desse tipo de texto, difundindo-o junto a um público leitor/consumidor. Essa ação proporcionou a publicação de textos de dramaturgos como Molière e Goldoni sob o formato do folheto de cordel, e, principalmente, incentivou o surgimento de novos autores que adotaram e cultivaram a forma do entremez aproveitando a crescente demanda de leitura, o que terminou por contribuir para fixação de uma forma posterior mais acabada do entremez. Uma análise formal dos entremezes mostra-os:

compostos em geral de 2 quadros, sem grande ligação entre si; no primeiro, há a apresentação das personagens, um conflito rudimentar (às vezes nem isso) e, através de conversas, a preparação para o segundo quadro; este realiza o desejo das personagens, desenrolando-se em geral em lugares públicos, com gritos e pregões, dando oportunidade à pintura de um quadro de costumes. Como não há propriamente conflito dramático, o desfecho é convencional e algo abrupto: ou a confusão entre as personagens, ou algo exterior à peça, que põe fim à ação.⁷⁵

Era essa forma simples de representação que, nas modestas casas de espetáculos, atraía tanto espectadores das camadas mais populares quanto membros da pequena e média burguesia portuguesa, todos ávidos pelo divertimento oferecido pelos graciosos entremezes, mesmo diante da desleal concorrência com o teatro e a ópera italiana que recebia apoio do governo. Tal fato reafirma sua importância dentro deste contexto histórico-cultural e representa uma prova da sua resistência, conforme comenta Orna Messer Levin:

[...] a representação de entremezes nas casas de espetáculo e sua impressionante difusão parece sinalizar para a resistência de uma forma literária considerada secundária que, no entanto, orientou a sensibilidade e o gosto do público médio, a ponto de chegar ao século XIX com grande vitalidade.⁷⁶

⁷⁵ ARÉAS, *op. cit.*, p.124.

⁷⁶ LEVIN, *op. cit.*, p.10.

2.2 Do entremez ibérico à comédia brasileira em um ato

O florescimento do entremez português é acompanhado pela recepção desta forma também no Brasil, pois, desde meados do século XVIII, tem-se o registro de apresentações deste tipo de espetáculo em diversas cidades de nosso país. De modo semelhante ao que acontecia em Portugal, principalmente a partir do século XIX, aqui também eram apresentados entre os atos de uma tragédia ou drama, ou entremeado a um programa de peças sérias tendo por finalidade a descontração da platéia. Entre o público daquela época foram muito populares os entremezes apresentados pela companhia portuguesa de Ludovina Soares da Costa, que por aqui desembarcou nos idos de 1829. De Lisboa importava-se não apenas os grupos, mas junto com eles chegava toda estrutura que ia dos figurinos às versões das tragédias e comédias adaptadas para o português, entremeadas pelos divertimentos ligeiros.

Junto com os espetáculos de feira, de teatrinhos mecanizados, de circo de cavalinhos, de números de rua extremamente engenhosos, o entremez foi a grande escola por onde Martins Pena passeou, colocando-o em conexão com a tradição cômica desde a Antiguidade, passando pela *Commedia dell'arte*, até chegar à comédia clássica. Sobre essas referências na obra de Pena, Vilma Arêas comenta:

Ora, Martins Pena aproveitou-se dessa tradição e suas primeiras peças possuem um descosido peculiar ao entremez; mas a ela juntou a comédia clássica de Molière, a ópera, popularíssima na época (*O diletante* é paródia da *Norma*, de Bellini), a ópera cômica e a peça provérbio (*Quem casa quer casa* será um bom exemplo), a farsa rústica portuguesa (linha desenvolvida por Maria e Manuel em *A noite de S. João*) e o teatro popular das feiras, a que mais de uma vez se referiu em seus *Folhetins* sobre a ópera, publicados de 1846 e 1847, no *Jornal do Comércio*.⁷⁷

Talvez Martins Pena não tivesse conhecimento detalhado dessas formas do cômico aqui já rapidamente descritas, mas, certamente conhecia a estrutura dos entremezes que iriam influenciar, diretamente, a formulação de suas comédias curtas que surgem como as primeiras tentativas brasileiras de concorrer com os entremezes

⁷⁷ ARÊAS, *Iniciação a comédia*, p. 83.

portugueses pelo gosto do público. Basta lembrar que a estréia de sua primeira peça *O juiz de paz da roça*, no dia 4 de outubro de 1838, pela Companhia de João Caetano, foi apresentada na seqüência do drama *A Conjuração de Veneza*, e o anúncio no *Jornal do Comércio* destacava o término da peça cômica com tocata e dança própria do lugar⁷⁸.

Esse destaque na chamada para o número musical denota a importância deste e das cantorias na estrutura do entremez que, na prática, representava um desvio na linha de ação que, quase sempre, não tinha a ver diretamente com o enredo. Na construção de suas duas primeiras comédias, nosso autor inova ao ligar esse número musical característico do entremez ao final clássico da Comédia Nova, representado através da festa de encerramento. Mas, tal operação não o impediu de cometer desequilíbrios na estruturação da trama e reproduzir o descosido das ações tão comum ao teatro popular, em que buscava maior inspiração. Destas formas de representação popular também herdou o “esquema básico de enredo com tipos inspirados na convenção (velho, galã, damas, graciosos) recheados de peças soltas, anedotas, desfiles de personagens, conversas pontilhadas de graças, trocadilhos, etc.”⁷⁹

Martins Pena é um pioneiro, também, ao traduzir esses recursos do teatro popular cômico à nossa realidade social, conseguindo dar os primeiros passos na edificação de uma dramaturgia nacional. Mais que isso, através de textos que fossem capazes de representar nossa gente, num período quando ainda não havia se estabelecido uma tradição dramática brasileira e que se almejava a criação de um teatro brasileiro. Esse ideal era impulsionado pela euforia da recém proclamada Independência do Brasil e pelos ideais do Romantismo, marcado pelo pitoresco e pela valorização da *cor local*, que começavam a aportar em terras tupiniquins. E assim, enquanto se esperava que o nascimento de nosso teatro acontecesse em chave trágica ou dramática, ele ia ganhando corpo em meio aos risos, através das despreziosas comédias em um ato de Pena que iam retratando o cotidiano carioca marcado por um universo onde reinavam a safadeza menor, o mau caráter, o roubo, a pequenez de tudo.

Nesse sentido, uma das inovações do autor de *O juiz de paz da roça*, em relação por exemplo, a Gonçalves de Magalhães, foi a opção pela representação das classes

⁷⁸ ARÉAS, *op. cit.*, p.120.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 121.

subalternas nas suas comédias, voltando seus olhos para o dia-a-dia e buscando neste segmento social os ingredientes necessários para reestruturar, simbolicamente, os dados da realidade, construindo um quadro de sátira aos nossos costumes e uma crítica acirrada às nossas instituições. É bem verdade, como vimos anteriormente, que a comédia desde a Antiguidade se prestava a representar personagens baixos, mas, em âmbito local, essa é uma perspectiva inovadora e representa um avanço naquilo que se refere à ficção romântica brasileira, só encontrando diálogo em Manuel Antônio de Almeida, no seu romance *Memórias de um sargento de milícias*.⁸⁰ Sobre essa postura do nosso comediógrafo, Décio de Almeida Prado comenta:

O comediógrafo que trabalhava com o Brasil real e não com o Brasil ideal dos românticos (e talvez por isso haja fracassado no drama), o cronista lúcido mas não descrente de nossas possibilidades, o escritor sensível ao sofrimento das camadas inferiores, na medida que tal sentimento era possível na Tapera de Santa Cruz pobre e escravocrata descrita por ele.⁸¹

Aqui seria importante frisar que, diferentemente do entremez ibérico que não comportava uma crítica social mais elaborada, Martins Pena, sem abandonar as generalidades e as séries arquetípicas próprias da comédia e da tradição do riso, rompe com a idéia de um espetáculo unicamente destinado ao divertimento e o complementa com uma observação sociológica através da construção de modelos penetrantes na realidade social. Para ele, temas como a violência (tão comum ao entremez) não se caracterizam simplesmente como mais uma convenção cômica, mas, transcendem essa função ao denunciar um ritmo geral da sociedade. Segundo Vilma Arêas⁸², esse descompasso entre o aspecto folclórico do entremez e a seriedade na construção das primeiras obras de Pena, termina por estabelecer a idéia de inacabamento na obra de nosso autor em oposição ao descosido do entremez que, coerentemente, apresenta-se como dado estrutural e perfeitamente controlado. Outro diferencial está na sua defesa

⁸⁰ Essa semelhança já foi destacada por Antonio Candido em seu importante ensaio sobre este romance. Cf. CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*, *Revista do Instituto de Estudos Avançados* [IEB/SP], São Paulo, n.8, p. 67-89, 1970.

⁸¹ PRADO, Décio de Almeida. Repensando Martins Pena. In: _____. AREAS, Vilma de Sant'Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. XVIII.

⁸² AREAS, idem, p.

pelo progresso, em consenso com a ideologia do período pós-Independência. Nesse sentido a instrução garantiria a salvação do homem e o avanço da sociedade. Por outro lado, esse redimensionamento na forma e no conteúdo do entremez, que gradativamente vai tomando fôlego nos seus textos, dá suporte para o início de uma nova escola dramaturgica no país – a da comédia de costumes, agora, brasileira!

Desta forma, apesar do caráter farsesco de suas composições, mesmo não se propondo a este objetivo, a obra de Martins Pena constitui um importante retrato historiográfico e etnográfico da sociedade de seu tempo. Mesmo assim, não se pode relegar seus textos a mera condição de documentos da história, pois estaríamos omitindo uma das maiores riquezas intrínsecas a esta obra: a capacidade de teatralidade, ou seja, aquilo que o torna um escritor viável cenicamente. Para Sábato Magaldi,⁸³ Martins Pena isentou-se de um dos maiores defeitos da dramaturgia brasileira, que é a oratória, via o rebuscamento das frases que terminam por roubar a espontaneidade do diálogo, na medida em que criava uma identificação direta com o modo de falar escutado nas ruas. Ele possuía uma sensibilidade para representar suas personagens através da linguagem falada e brasileira. Suas peças permanecem sendo montadas até os nossos dias e com espantosa atualidade, suscitando nas mais diferentes platéias, o riso frouxo e deliberado. Adiante, Sábato Magaldi faz questão de frisar que “Martins Pena leva para o palco a língua do povo, e por isso o brasileiro enxerga nele, com razão, a sua própria imagem.”⁸⁴

Essa ligação com a vida cotidiana representada no palco e a devida identificação da platéia não aconteciam como frutos do acaso ou da boa sorte, pois, além do bom observador dos nossos costumes, como já foi demonstrado, Pena era um homem profundamente conhecedor dos mecanismos do palco e dos elementos teatrais, tendo sido, durante muitos anos, um competente crítico das óperas que eram encenadas no Brasil, demonstrando, nas suas análises, uma postura artística e política bastante clara, em certos aspectos, avançada para a época. Homem de teatro de espectro extenso, igualmente à vontade na apreciação da música e da cenografia, do texto e do espetáculo.

Mesmo tendo uma vida breve, pois, faleceu aos trinta e três anos vítima de tuberculose, Martins Pena escreveu mais que vinte comédias e cinco dramas, inaugurando

⁸³ MAGALDI, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 62.

com suas comédias ligeiras em um único ato, gênero que soube cultivar com grande maestria, uma tradição das mais representativas de nossa dramaturgia: a da comédia de costumes, que influencia, diretamente, outros dramaturgos do porte de França Júnior, Joaquim Manuel de Macedo e Arthur Azevedo. Além disso, lançou as bases para o desenvolvimento dos temas e tipos que serão abordados em nosso teatro musicado em suas várias formas: a opereta, a mágica e a revista de ano, pois, uniu a parte musical ao entreccho dramático no desfecho de suas peças que, como vimos, tinha por requisito indispensável, a festa.

Herdeiro incontestado do legado deixado por Martins Pena, o maranhense Arthur Azevedo começou, ainda na adolescência, escrevendo comédias curtas que refletiam o modo de ser e de viver de sua gente. Essa é uma característica que vai percorrer toda sua produção, desde essas comédias em um ato até o ápice de sua carreira como dramaturgo marcado pela produção das operetas e revistas de ano, como observa Rachel Teixeira Valença no seu estudo sobre a linguagem nas revistas de ano produzidas por Arthur Azevedo:

A intuição de que as revistas de ano, cuja ação se passa basicamente nas ruas da cidade, tendo como personagem a gente do povo, deveriam retratar a fala dessa gente é que leva Arthur Azevedo a buscar na boca do povo os elementos para representar a pulsação intensa da vida da cidade, que é a fala. Eis por que se utiliza com tanta freqüência dos provérbios e das frases feitas, tiradas dessa sabedoria popular que prescinde de registro escrito para sua transmissão e permanência. [...] Isso denota além da preocupação já mencionada de captar na fala popular os elementos de seu artesanato verbal, uma predileção do próprio autor: não esqueçamos que na primeira peça de Arthur Azevedo, um entreato cômico escrito ainda na juventude, e denominado *Amor por anexins*, havia um personagem, Isaías, que usava e abusava do uso de provérbios e ditos populares.⁸⁵

Porém, essa opção pela representação de personagens populares numa linguagem coloquial e mais simples não deve ser confundida com a expressão do próprio autor que, indiscutivelmente, dominava os recursos da linguagem culta, como faz questão de diferenciar e esclarecer Décio de Almeida Prado:

⁸⁵ VALENÇA, Rachel Teixeira. Arthur Azevedo e a língua falada no teatro. In: AZEVEDO, Arthur. *O tribofê*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 231-232.

Na boca das personagens ele empregava o vocabulário e a sintaxe vigentes nas casas e nas ruas, cheias de brasileirismos, regionalismos, mas sempre como citação, de maneira a não comprometer jamais a sua posição de escritor erudito e gramaticalmente correto. Quer dizer que ele não traía o pacto estabelecido tacitamente pelos intelectuais de então, distinguindo como nitidez entre a realidade deles, de um lado, e, de outro, o Brasil real e grosseiro.⁸⁶

Outra presença marcante já apontada nas suas primeiras peças, certamente herdeira da tradição do entremez ibérico e principalmente da obra de Martins Pena, é a presença do número musical atrelado ao enredo no instante de encerramento da peça, a exemplo do que acontece em *Uma véspera de reis*⁸⁷, comédia de costumes em ato único que tem seu fecho com a reprodução de uma festa de Reis que invade a cena em meio às suas músicas e danças características. A experiência com essa presença musical nos seus textos, através desses números de encerramentos, de coplas ou de trechos cantados que são entremeados no diálogo das personagens, funciona como uma preparação para composição das futuras revistas de ano e operetas que teriam em Arthur Azevedo o grande o nome no cenário nacional.

Essas formas do teatro cômico musicado, que retomam do entremez o caráter de mero divertimento desprezioso, aparecem em oposição ao projeto de construção de um teatro brasileiro de ordem literária e moralizante, terminando por mobilizar um grande número de espectadores que lotam as casas de espetáculos especializadas nessas formas de representação. Esse descompasso entre os ideais para a nossa dramaturgia presentes durante o século XIX e esse teatro de agrado popular é resumido no seguinte texto de Décio de Almeida Prado:

O teatro romântico sonhara com grandes projetos nacionais: liberdade política, abolição, fusão de raças. O realista, em sua brevíssima florescência, fechara o foco, assentando-se de preferência sobre a moral doméstica. [...] O palco do final do século XIX perdera todas essas ilusões revolucionárias ou reformistas. Descobriria que o que o público

⁸⁶ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 106.

⁸⁷ AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo I*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983. (Clássicos do Teatro Brasileiro; v.7)

desejava mesmo era rir, ouvir músicas facilmente assobiáveis (não havia ainda o rádio para fazer isso por nós) e contemplar mulheres um pouco menos vestidas.⁸⁸

Ao comentar a reação dos artistas diante da preferência do público por essas formas leves e despreziosas frente ao dito teatro de propósitos sérios, Décio de Almeida Prado termina por apresentar resumidamente a caracterização e uma suposta hierarquia entre as três formas do teatro cômico musicado:

Essa transição do sério ao humorístico fora sentida, de modo geral pelos autores e intérpretes, como uma diminuição, ao menos de propósitos. Mas, dentro do próprio teatro musicado, uma segunda hierarquia se levantava. No topo da escala colocava-se a opereta, que além de contar com o enredo e personagens como qualquer outra peça, valorizava-se pela música erudita, apesar de saltitante, de um Offenbach e de um Lecocq. No nível mais rasteiro, como diversão puramente popular, vicejava a “mágica”, adaptação portuguesa ou brasileira da *féerie* francesa, [...] com as suas complicadas mutações cenográficas efetuadas em cena aberta e o seu sobrenatural de convenção. [...] Entre as duas, tão nobre quanto a opereta nem tão plebéia quanto a mágica, situava-se a revista, também importada, enquanto modelo, da França.⁸⁹

No Brasil, o Alcazar Lírico, inaugurado em 1959, no Rio de Janeiro foi o grande palco para a apresentação das operetas francesas que, na verdade, tratavam-se de paródias das grandes óperas produzidas no continente europeu. O desconhecimento dos libretos que originavam a paródia e a dificuldade de compreensão da língua estrangeira reduzia o alcance de público destes espetáculos que começaram a ser não apenas traduzidos para nosso idioma, mas adaptados aos modos e costumes da cultura brasileira. Coube ao ator Francisco Correia Vasques, em 1868, a iniciativa de traduzir a opereta de Offenbach, *Orphée aux Enfers* que, diante desse processo de nacionalização, ficou conhecida como *Orfeu da roça* e teve a personagem Orfeu apresentada como Zeferino Rabeca; Morfeu, o deus do sono transformado em Joaquim Preguiça; e Cupido que foi denominado como Quim-Quim das Moças. Esse casamento entre França e Brasil, Offenbach e Martins Pena, resultou no êxito de 500 apresentações consecutivas desta

⁸⁸ PRADO, Décio de Almeida. Do Tribofe à Capital Federal. In: AZEVEDO, *O tribofe*, p. 257-258.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 258.

opereta e na abertura de um novo filão de público, o que deu início a uma vasta série de traduções dos originais franceses realizadas por outros autores.

Para esta tradição, é indiscutível a contribuição de Arthur Azevedo que, em 1874, estreou *A Filha de Maria Angra* uma livre versão para a opereta francesa *La fille de Mme Angot*, de Charles Lecocq, a partir de uma completa nacionalização que começava no título e interferia em todo enredo. A versão era extremamente original e com ambições de nacionalização. Com o estrondoso sucesso dessa primeira iniciativa e o crescente gosto do público por este tipo de espetáculo, aclimataram-se outras obras estrangeiras e vieram à luz operetas brasileiras para dar conta de uma produção que, a cada dia, exigia a necessidade de intérpretes que também soubessem cantar. Mesmo considerando nossa experiência com o canto e a dança advinda do *entremez*, o nível musicalmente superior da opereta, que misturava a criação popular e a música erudita, a solução foi importar cantoras e deixar a caracterização cômica ao encargo do nosso elenco masculino.

Arthur Azevedo atingiu grande êxito como autor das revistas de ano, forma que também procede da França e, como já aponta o próprio título, trata de repassar (em revista) os principais acontecimentos do ano anterior nos mais diversos campos de desenvolvimento da sociedade: a política, as artes, as personalidades, os mais importantes fatos e eventos que marcaram determinado período. Transpostos para cena, os diversos números isolados são dramaturgicamente costurados pela presença do *compère*, uma espécie de mestre de cerimônias que vai ordenando/situando as ações desenvolvidas por cerca de três ou quatro cômicos, pelos fragmentados números musicais a cargo de cantores estrangeiros e da intervenção do coro com seus cantos e danças em meio a uma cenografia de forte esplendor visual que reservava sempre uma grande surpresa para as denominadas apoteoses de fim de ato ou encerramento do espetáculo.

O autor maranhense, tido como o maior revistógrafo do período, autor de revistas de sucesso como *O tribofe*, soube como poucos transpor para os palcos os principais acontecimentos do cotidiano carioca através da sátira às personalidades e de uma mordaz crítica social aos costumes de seu tempo, numa mistura entre as influências populares advindas da rua e a qualidade literária intrínseca aos seus versos, como observa Décio de Almeida Prado:

Serviram a Arthur Azevedo, no entanto, para chegar ao grosso público, algumas qualidades requeridas pela revista: a ausência de pose, de pedantismo; o gosto pelas idéias e expressões simples; o dom da caricatura, da graça fácil e espontânea; a habilidade no jogo de palavras, no uso do trocadilho; o interesse jornalístico pelos modismos, pelo que estava acontecendo no Brasil e mais ainda na cidade do Rio de Janeiro; e, como última virtude, suprema numa época que cultivava e prezava o verso bem feito, a pasmosa facilidade em metrificar, sem esforço aparente, tudo que lhe passava pela cabeça, inclusive nomes próprios excêntricos e vocábulos estrangeiros. Para tudo ele descobria uma rima inesperada e cabível – portanto, no contexto, engraçada.⁹⁰

E por fim, no degrau mais baixo da hierarquia das formas do teatro musicado temos a mágica, uma versão para *feerie* francesa, permeada pela presença de universo e personagens fantásticos que davam margem a um espetáculo caracterizado, principalmente, pela mutação de majestosos cenários à vista do espectador. Não foi uma categoria de espetáculo apreciada por Arthur Azevedo, pois, para ele todas atenções da mágica estavam centradas no trabalho do cenógrafo (a exemplo da produção de nomes como Gaetano Carrancini e Oreste Coliva) e uma menor importância para o ofício do dramaturgo. Embora seja inegável a influência da mágica na feitura de algumas de suas revistas de ano.

Mesmo mantendo essa preocupação com o texto, no seu tempo este dramaturgo foi injustamente acusado de ser o responsável pela decadência do teatro brasileiro, ou seja, pelo desaparecimento de uma dramaturgia com preocupações literárias. Como resposta, disse não ser o introdutor dessas formas de teatro voltadas ao divertimento no teatro brasileiro e lembrou da sua produção que consistia também de dramas, comédias e demais peças de forte preocupação literária que amargaram fracasso de público e não interessava aos produtores do momento. Dessa forma, atentou para necessidade de criação do teatro nacional subsidiado pela esfera governamental que incentivasse a produção dessa dramaturgia para além do mero entretenimento, pois, para o nosso público essa almejada produção cabia às produções européias que causavam o maior burburinho quando da sua passagem pelo país, aos brasileiros restava o artesanato

⁹⁰ PRADO, *História concisa...*, p. 106-107.

de uma dramaturgia mais popular e de menos feição literária, representada na passagem para o século XX pelas formas do teatro musicado⁹¹.

Esse olhar rebaixado e preconceituoso com as representações do cômico, baseadas nas formas populares de nosso teatro, não se restringe ao fim do século XIX: é algo presente desde os tempos de Martins Pena, e que se estende até os nossos dias. No próximo capítulo, debruçar-nos-emos sobre os três textos que, juntos, formam o escopo dramático da *Comédia em 3x4*, a fim de refletirmos sobre as possibilidades de relação entre tais textos (oriundos de outro momento de produção/recepção) e a encenação deste espetáculo, nosso contemporâneo.

⁹¹ Cf. FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. p. 174-179.

CAPÍTULO 3

TRÊS VEZES COMÉDIA

Diante desse rápido trajeto da comédia e das técnicas e formas do cômico ao longo da história universal do teatro e, no âmbito brasileiro, da larga produção dos dramaturgos Martins Pena e Arthur Azevedo, encontramos as tramas que poderiam responder melhor às intenções do grupo em sua nova montagem. No conjunto dessas obras, os textos que mais interessavam eram textos breves e, por isso, houvesse a necessidade de juntar mais de um texto para o mesmo espetáculo. Daí surgiu a necessidade de adaptar três textos para dar origem à *Comédia em 3x4*, ou seja, comédia em três textos por quatro atores, a partir da escolha dos textos *Amor por anexins* e *A pele do lobo* (Arthur Azevedo) e *O namorado* (Martins Pena), relacionados à construção de três releituras diferenciadas das formas do mimo, da pantomima e da *commedia dell'arte*.

Com a finalidade de estabelecer esse novo texto e maturar os procedimentos para todo projeto de encenação, o passo seguinte foi fazer uma análise dessas obras escolhidas para constituir a dramaturgia do novo espetáculo, tendo como referência a recepção crítica em torno da obra desses dois autores para, a partir desta e do trabalho de improvisação dos atores, arriscar algumas linhas interpretativas dentro da encenação do grupo. Como ponto de partida tomemos a produção de Martins Pena que, ainda na virada para o século XX, foi alvo dos elogios de Sílvio Romero e de uma série de restrições por parte de José Veríssimo. Para o primeiro crítico, a obra do comediógrafo destaca-se pelo

seu caráter documental, pela capacidade de observação acurada do autor que formaliza nos seus textos um importante panorama da sociedade brasileira de seu tempo, na medida em que o dramaturgo traz à cena.

[...] o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o melhor elogio ao seu talento. 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 reconstituir por elas a fisionomia moral de toda essa época.⁹²

Sem negar esse valor etnográfico na obra de Martins Pena, José Veríssimo atribui a aceitação à sua obra exatamente a essa capacidade de fotografar o dia-a-dia das pessoas mais simples, o que causaria uma imediata identificação com o público. Porém, faz questão de frisar que, apesar de saber “imaginar ou arranjar uma peça, combinar as cenas, dispor os efeitos, travar o diálogo”⁹³, não alça a condição de autor literário, pois não possuía as necessárias qualidades dramáticas: suas obras debandavam facilmente para o terreno da farsa, com personagens que não conseguem sair do nível social para o psicológico. Vejamos:

Martins Pena começa e prossegue com a comédia. Ingenuamente, desartificialmente, com observação sem profundidade, mesmo banal mas exata e sincera, traz para o teatro – pela primeira vez, note-se, porque o seu sucesso explica-o a só novidade do seu feito – a nossa vida popular e burguesa e quotidiana do tempo. Evidentemente não tem presunções nem propósitos literários como os teve Magalhães; apenas vê claro, observa com atenção e reproduz fielmente, com a naturalidade em que se revela o escritor de teatro. E Martins Pena não é senão isto, um escritor de teatro. [...] A maior parte das peças de Martins Pena são antes farsas que comédias. [...] Ele exagera o feitiço cômico das situações personagens, acumula o burlesco sobre o ridículo, manifestamente no intuito de melhor divertir, provocando-lhe o riso abundante e descomedido, o seu público.⁹⁴

⁹² ROMERO, Sílvia. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. 5 v. p. 1364.

⁹³ VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 361.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 361.

Esse tipo de postura foi comum na avaliação da obra de Martins Pena na sua época, diante da opção pela representação das classes subalternas em determinado tipo de comédia de feitiço popular, que alcançou grande sucesso junto ao público, algo que não foi possível realizar em nossos dramas diante “do abismo que havia entre exigências formais do drama (dados seus pressupostos sociais) e a matéria social com que candidatos a dramaturgos no Brasil podiam trabalhar”.⁹⁵ O fortalecimento deste projeto, tendo em vista a boa repercussão junto às platéias, criava um mal estar na intelectualidade brasileira que desejava a todo custo, introduzir no Brasil o teatro burguês na forma (ideal) do drama e de sua versão bem humorada, com final feliz, denominada de “alta comédia”, como deixa transparecer o depoimento de José de Alencar:

[...] Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes o efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada do que uma comédia. Entretanto Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo de aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas idéias ao gosto pouco apurado da época. Se tivesse vivido mais alguns anos, estou convencido de que, saciado dos seus triunfos, empreenderia uma obra mais elevada, e introduziria talvez no Brasil a escola de Molière e Beaumarchais, a mais perfeita naquele tempo.⁹⁶

Essa idealização do modelo francês, bem como o preconceito contra as formas inspiradas na comédia popular, sempre relegada ao mais baixo degrau da hierarquia teatral, do qual não escapou Martins Pena, que após sua estréia na comédia amargou o fracasso na escrita de cinco dramas, podem ainda ser percebidos nos referenciais utilizados por Machado de Assis para fazer a comparação entre a produção de Pena e uma obra de José de Alencar.

Verso e reverso deveu o bom acolhimento que teve, não só aos seus merecimentos, senão também à novidade da forma. Até então a comédia brasileira não procurava os modelos mais estimados; as obras do finado Pena, cheias de talento e boa veia cômica, prendiam-se intimamente às

⁹⁵ COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. In: _____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 126.

⁹⁶ ALENCAR, José de. A comédia brasileira. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, vol. 4, p. 44. apud COSTA, *op. cit.*, p. 126-127.

tradições da farsa portuguesa, o que não é de desmerecê-las, mas defini-las; se o autor do *Noviço* vivesse, o seu talento, que era dos mais auspiciosos, teria acompanhado o tempo, e consorciaria os progressos da arte moderna às lições da arte clássica (...) *Verso e reverso* não era ainda a alta comédia, mas era a sociedade polida que entrava no teatro, pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão.⁹⁷

Só bem recentemente que esse quadro da crítica brasileira à obra de Martins Pena começa a sofrer uma significativa modificação com os estudos de Vilma Arêas⁹⁸ que, não realizando esse paralelo com os princípios formais do drama burguês, traça um percurso na história de nosso teatro filiando a obra do autor de *O namorador* com as manifestações do teatro popular e, principalmente, com a forma do entremez ibérico. Por outro lado, ao retomar aspectos da contribuição dessa nova leitura, Iná Camargo Costa faz questão de esclarecer que o tom da crítica machadiana além idealizar um modelo para o nosso teatro termina por:

[...] indicar o conteúdo social, mais precisamente de *classe*, do ideal dramático, no Brasil como na Europa. O problema do “teatro nacional”, neste caso da comédia de Pena, não estava em suas raízes, ou nas raízes de seu modelo, e sim no *material social* selecionado pelo dramaturgo. Enquanto Martins Pena, na linguagem da comédia popular, punha no palco estratos das classes subalternas, inclusive escravos, todos lançados em furiosa luta pela sobrevivência - sempre de muito mau gosto para os “corações bem formados” -, José de Alencar, com os “progressos da arte moderna”, desconsiderava usos e costumes “dessa gente” em favor dos problemas (mais “família”) da “sociedade polida” e, ainda por cima, com conhecimento da “fina” cortesia de salão.⁹⁹

Essa representação das classes subalternas, que entrava em dissonância com os duvidosos princípios da elegância e do bom gosto tão requisitados pela intelectualidade brasileira ao teatro da época, desencadeia uma nova linha de estudos que, apesar das eventuais aparições de escravos ou do tema da escravidão, caracteriza toda essa gama de personagens da obra de Martins Pena como pertencentes a uma camada intermediária de

⁹⁷ MACHADO DE ASSIS, J. M. O teatro de José de Alencar. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959, vol. 30, p. 211. apud COSTA, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁸ ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

⁹⁹ COSTA, *op. cit.*, p. 129.

nossa sociedade: os homens pobres e “livres” estudados por Maria Sylvia de Carvalho Franco¹⁰⁰ num levantamento em que, segundo Vilma Arêas, esta autora:

chama a atenção para a penúria geral do país, agravada pelas comoções políticas européias e aqui sentidas através dos efeitos da dependência, o que contradiz uma imagem idealizada de uma “civilização do café”, refinada e faustosa que, no século XIX, floresceu na região do Vale do Paraíba. Na verdade, o quadro geral de escassez levava à mistura da coisa pública com negócios privados.¹⁰¹

Desta forma, e em sintonia com o pensamento de Roberto Schwarz,¹⁰² no Brasil do século XIX temos uma sociedade com economia de base agrária dependente do mercado externo e do regime de trabalho escravo, em que essa população pobre e “livre”, sem uma função econômica determinada, ficava oscilando entre escravos e latifundiários, tornando-se dependente da *prática do favor* na busca do tão sonhado emprego público e demais regalias, sem se isentar, inclusive, do uso de práticas ilícitas para garantir sua sobrevivência. Sobre isso, também comenta Vilma Arêas:

O sonho, beirando a obsessão de grandes e pequenos, do emprego público, justifica-se pelo desenvolvimento da população branca e livre nos núcleos urbanos, resumidos basicamente no Rio de Janeiro. Ora, para tal população, sem função econômica real (os únicos agentes econômicos numa produção escravista são o escravo e o senhor de escravo), era necessário arranjar ocupação. [...] Entretanto, embora a elite nacional esteja presente, ainda que de passagem, nas comédias de Martins Pena, não por referências, mas através dos proprietários de terra e prósperos comerciantes, é no que hoje chamaríamos de pequena burguesia (gente livre e modesta) que a atenção das peças se concentra. Com os limites sociais perfeitamente traçados – esmagada entre as classes dirigentes e os escravos – essa gente acaba voltada a um irremediável parasitismo, sendo obrigada a lançar mão dos expedientes ilegais para a sobrevivência.¹⁰³

¹⁰⁰ FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Homens livres na sociedade escravocrata*. 4.ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

¹⁰¹ ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz*, p. 164.

¹⁰² Cf. SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000. p. 09-31.

¹⁰³ ARÊAS, *Na tapera de Santa Cruz*, p. 157.

São esses dados da realidade nacional que aparecem formalizados nas suas curtas comédias, e não é por acaso que, ao analisar a representação literária dessa mesma camada da população em *Memórias de um sargento de milícias* no ensaio *Dialética da Malandragem*¹⁰⁴, Antonio Candido comenta as semelhanças entre o universo abordado por Manuel Antônio de Almeida no seu romance e a obra do nosso comediógrafo, “cuja concepção da vida e da composição literária se aproxima da de Manuel Antônio -, com a mesma leveza de mão, o mesmo sentido penetrante dos traços típicos, a mesma suspensão de juízo moral”¹⁰⁵. Partindo dessa associação, e tal qual propõe Candido no seu estudo, podemos entender que esse movimento dos homens pobres e “livres” entre o cumprimento e a transgressão da ordem estabelecida caracteriza a dialética ordem/desordem, um princípio de generalização que comporta a suspensão de juízo na ação das personagens e que ajuda tanto na organização dos fatos da realidade quanto nos dados da obra literária. Assim, nas despreziosas comédias, mais que a atenta observação de costumes, temos, principalmente, uma redução estrutural do dado externo transformado em forma literária que, por sua vez, re-elabora a organização social e ajuda a compreender o movimento global da sociedade brasileira na primeira metade do século XIX. Com isso, temos o estabelecimento de mais uma importante chave analítica para a obra de Martins Pena à luz dessa dialética ordem/desordem, “uma trivialidade nada fácil de cumprir”¹⁰⁶ que pode trazer novos elementos para discussão dessa produção.

Um claro exemplo dessa dinâmica social pode ser observado já na sua primeira comédia *Juiz de paz na roça*, encenada pela Companhia do ator João Caetano em 1838, cuja trama mistura as peripécias de jovens enamorados, herdadas da Comédia Nova, com aspectos da realidade brasileira, como o funcionamento de nossa Justiça, de acordo com a seguinte sinopse:

Aninha, filha de Manuel João, quer casar-se com José que foi “recrutado” para lutar contra os farrroupilhas no Rio Grande. Manuel João, pequeno proprietário que sonha com um bom casamento para a filha, é também membro da Guarda Nacional e por isso subordinado ao Juiz de Paz, de quem recebeu a missão de levar o recruta/prisioneiro

¹⁰⁴ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem* caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*, *Revista do Instituto de Estudos Avançados* [IEB/SP], São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁰⁶ Cf. COSTA, *op. cit.*, p. 136.

para a Corte. Como Aninha e José conseguem se casar às escondidas, o rapaz livra-se do recrutamento e a peça termina com uma festa na casa do juiz.¹⁰⁷

Mesmo com esse destaque para a intriga amorosa, como bem nos lembra Vilma Arêas e indica o próprio título da peça, “o verdadeiro interesse da comédia concentra-se nos julgamentos do juiz, que ocupam a cena central (a mais importante e longa da peça)”¹⁰⁸. Essa organização estrutural provoca a divisão da trama em dois quadros independentes, aquele segue o ponto de vista dos enamorados ou outro, dos atos do juiz diante dos problemas trazidos pelas pessoas mais simples da roça, dentre os quais a situação de Aninha e José. E se críticos, como Bárbara Heliodora, à luz dos princípios da “alta comédia” ou comédia literária, analisaram o episódio do julgamento como dramaticamente gratuito ou o causador do desequilíbrio entre o tempo da ação e a mudança espacial da trama, que num rompante passa da casa de João Manuel à casa do juiz, uma posição diferente é assumida por Vilma Arêas, que relaciona esse descosido dramaturgicamente à forma própria do entremez, e por Iná Camargo Costa, que faz sua análise a partir do princípio épico, no qual não é obrigatória a adoção de ação dramática e pode o dramaturgo contar fragmentos de histórias, esclarecendo que:

Martins Pena estava interessado em miniaturizar a *totalidade da situação do país* ou, seguindo indicações de Vilma Arêas: seu objetivo é expor criticamente a maneira como funcionam as instituições, o exercício do arbítrio e da violência desde o âmbito mais geral da “grande” política (a Guerra dos Farrapos) até os detalhes aparentemente mais insignificantes, como a disputa sobre a localização de uma cerca, ou delimitação de propriedades, passando pela indefectível discrepância entre as pretensões de pais e filhos sobre o casamento.¹⁰⁹

Assim, no quadro do julgamento não há nada de gratuito, pois, ao estabelecer esse “desfile” de situações pitorescas – personagens populares adentram a casa do Juiz com reclamações aparentemente banais, como a disputa por um leitão, a delimitação de propriedades, a umbigada de um negro numa mulher casada, etc. –, o autor mostra no nível do diálogo e da ação, como se davam as relações entre homens pobres e “livres” e

¹⁰⁷ Ibidem, p. 138.

¹⁰⁸ ARÊAS, *Na tapera de Santa Cruz*, p. 114.

¹⁰⁹ COSTA, *op. cit.*, p. 139.

os organismos de justiça, na primeira metade do século XIX. Ao fazer isso, extrapola a mera descrição de causos engraçados e costumes para estabelecer um princípio de generalização, que caracteriza o modo de viver destas personagens envolvidas, entre os tênues limites da ordem e desordem como forma de garantir a sobrevivência naquela organização social, uma condição da qual não escapa nem o Juiz, que nesse contexto deveria ser o fiel representante da ordem estabelecida e termina sendo influenciado/subornado por presentes como frutas e animais na resolução dos causos apresentado em cena, resvalando para a desordem.

Segundo Vilma Arêas¹¹⁰, esse quadro representa a retomada de um dos mais antigos temas no teatro: a presença de camponeses rústicos com casos cotidianos perante o tribunal, sem esquecer que da tradição do cômico, além do já citado trecho amoroso da Comédia Nova (que se desdobra nas formas posteriores da comédia), também temos a caracterização da personagem do Juiz ligada à linha de espertalhões do teatro popular de bonecos e, por sua vez, ao teatro de Gil Vicente, às farsas medievais e às saturnais. Desta forma, podemos perceber que à tradição do cômico, que chega a Martins Pena através da lição do entremez e de outras formas do teatro popular, temos a incorporação de elementos da realidade local apresentados a partir de um olhar crítico e contundente do dramaturgo que, já na sua primeira e “despretensiosa” comédia, apresenta as bases para construção de sua obra gradativamente aprimorada, tanto nessa representação crítica da sociedade do seu tempo quanto no conhecimento e articulação dos meios cênicos, bem como, na articulação desses dois campos como é mais fácil de ser observado nas obras de sua maturidade.

Em *O namorador ou a Noite de São João*, objeto central de análise da obra de Pena neste trabalho tendo sido a última comédia escrita no ano de 1884 e encenada em 13 de março de 1845, no Teatro de S. Pedro de Alcântara, como parte do programa que tinha a tragédia *Fayel* como atração principal da noite¹¹¹, podemos perceber a manutenção dos principais elementos já descritos, que caracterizam a sua construção, e um maior domínio dos recursos do palco, como fruto de seu exercício dramatúrgico. Como indica o título, a festa de São João serve como pano de fundo para o desenrolar da trama e, desta forma, o

¹¹⁰ ARÊAS, *Na tapera de Santa Cruz*, p. 116.

¹¹¹ Cf. SOUSA, Judite Brito de Paiva e. Prefácio. In: PENA, Martins. *O namorador ou A noite de S. João*. 2. ed. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1957. p. 10-12.

nosso autor mantém a utilização dos festejos populares e/ou religiosos, tal qual fez em *Judas em sábado de aleluia* ou em *Irmão das almas*, não apenas para registrar ou estabelecer um quadro de costumes, mas, para facilitar a finalização da peça com música apropriada como era do gosto do público do seu tempo. Ao fazer isso, também, terminava por estabelecer uma relação com a religião tantas vezes criticada em suas peças¹¹².

Na trama disposta em várias linhas de ação que vão sendo interligadas ao longo da peça, temos, inicialmente entre as cenas I e IV, a apresentação do núcleo dos jovens enamorados, numa seqüência que vai da realização de simpatias para previsão da sorte futura pelas personagens Clementina (filha de Sr. João, proprietário da chácara em que se passa a festa) e Ritinha (amiga pobre); passando pela chegada dos rapazes Júlio (ciumento namorado de Clementina) e Júlio (o jovem namorado, namorado de Ritinha e primo de Clementina) até desembocar na disputa amorosa desses dois pretendentes pela mão da jovem Clementina. As cenas V, VI e VII são marcadas pela presença dos criados portugueses: Manuel, a dar ordem aos escravos¹¹³, a reclamar das condições de trabalho e dos ciúmes que sente do patrão em relação à sua esposa, Maria, a sassaricada ilhoa que discute e desdenha do marido e, mesmo em plena festa, ainda está envolvida com afazeres da casa e com o chamado da patroa Dona Clara. Na cena VIII inicia-se o trajeto do Sr. João para entrar na casa dos criados e dar “abraçoelhos” na personagem Maria, sendo que, em meio ao percurso, é logo interrompido, na cena IX por Júlio que vem pedir sua filha em casamento. Na cena X, temos uma nova tentativa, barrada pela chegada de Luís que, também, recebe não como resposta ao pedido de casamento com Clementina. Na cena XI, a interrupção é feita com a presença de Manuel que, inutilmente, tenta negociar sua dívida e a conseqüente partida da chácara. Ainda na mesma cena, algumas crianças que tentavam brincar junto à casa saem correndo açoitadas pelo velho namorado. Depois disso, consegue entrar finalmente sob as vistas do desconfiado ilhéu, enquanto Dona Clara procura pelo marido pela festa. Na cena XII, o Sr. João é flagrado dentro da casa por Júlio que ameaça contar tudo à Dona Clara, caso o rico proprietário não permita o casamento com sua filha. Com a chegada de Dona Clara, Júlio dispersa a desconfiada esposa para outro lugar, e, na sua saída, encontra-se e reforça a disputa amorosa com o

¹¹² Cf. AREAS, *Na tapera de Santa Cruz*, p. 168.

¹¹³ Os escravos na rubrica são denominados de “pretos” e na fala de Manuel são tratados como “paizinhos”.

rival Luís. Na cena seguinte, temos exatamente o encontro de Júlio e Dona Clara num hilário “diálogo de surdos”, em que o rapaz sempre se refere à Clementina e a velha senhora ciumenta atrapalha-se com todas informações porque insiste em falar do marido. Na cena XIV, temos o solilóquio de Luís a lamentar-se das mulheres enquanto de dentro da casa ouve-se a voz de Júlio a cantar modinhas. Esta cena é quebrada com a chegada de Clementina que recebe os galanteios do primo Luís, e, diante da traição deste com sua melhor amiga Ritinha, as duas moças juntam-se para ameaçar, com fogos de artifício, o incorrigível namorador que se refugia no alto de uma carroça, ao fim desta cena XV. Na próxima cena, temos novo solilóquio do rapaz que reclama ter ficado sem nenhuma namorada, quando na cena XVII temos, num plano, a entrada de Maria que passa a ser seduzida por Luís, noutro, Manuel que aparece travestido de Maria para flagrar o patrão dentro da casa, e, enquanto a cena avança, com os abraços dos dois casais, o marido, antes de desmascarar o velho namorador, termina por se surpreender com o jovem abraçando sua esposa, o que resulta numa grande correria do marido (em busca da esposa traidora) e em mais um flagrante da presença do Sr. João em casa alheia pelo jovem Luís. Diante de todo quiproquó armado, na cena de desfecho, o velho João é chantageado a pagar e liberar os criados, permitindo o casamento entre sua filha e Júlio, e a comprar dois vestidos para sua esposa como forma de justificar o tempo ausente da festa. Por fim, o namorador Luís, que não cede às pressões de Ritinha, anuncia a festa final marcada pelo acendimento dos fogos de artifício.

Essa longa descrição das cenas mostra a diversificação de personagens e situações paralelas que vão sendo interligadas ao longo da peça através da própria ação e, principalmente, da detalhada disposição espacial do palco que reproduz a chácara e serve para unificar os diversos ambientes marcados pelo jogo claro e escuro (revelação/ocultação), bem diferente da dispersão espacial das suas primeiras comédias, o que revela um perceptível avanço no desenvolvimento da sua carpintaria de texto. Por outro lado, ao retomar o ambiente da roça como espaço de representação, já que a ação de suas últimas comédias se passava sempre na sala de estar, Martins Pena nos lembra da sua ligação com o Romantismo através da valorização da cor local e do gosto pelo pitoresco como forma de construção de uma identidade nacional, “menos para distingui-lo da Europa (caberia ao drama histórico tal tarefa) e mais para dividi-lo em diversos

Brasis que coexistiam no tempo: o da Corte, o da roça e o do sertão”.¹¹⁴ Para Vilma Arêas,¹¹⁵ esse elemento de unificação da trama estaria ainda na presença das danças em roda e no acendimento da fogueira que, mais que elemento cenográfico e de alusão aos nossos costumes, simboliza a metáfora da paixão, ponto comum e de aproximação entre as personagens.

Essa detalhada disposição do espaço cênico proposta pelo autor é um dos pontos de destaque na crítica que Bárbara Heliodora faz ao texto em análise, o que, em suas palavras, representa não apenas um avanço na construção de Pena, mas uma novidade para o teatro brasileiro da época que, não tendo construído uma tradição dramática nacional, carecia de maiores referências:

Toda cenografia é pensada em termos da ação, das complicadas marcas de encontro e desencontros que serão essenciais à trama. Pela primeira vez temos uma cenografia que permite ação supostamente passada dentro de uma casa, a par do uso do escuro para confundir personagens que possam querer (ou não) encontrar-se. Outro avanço em termos de dramaturgia é o uso (também pela primeira vez) de um “diálogo de surdos”, quando Luís e a tia Clara discutem acaloradamente, porém falando sobre pessoas diferentes. Esse diálogo, aliás, tem uma outra e nova serventia dramática: embora ele apresente a possibilidade imediata de Clara descobrir a história dos namoros do marido, a confusão dos diálogos adia para mais adiante a descoberta, permitindo a preservação do suspense, por isso mesmo, que a comédia se sustente por mais tempo.¹¹⁶

Além de tais méritos, a mesma crítica chega a comentar que a trama, apesar de ingênua, é bem armada, ágil e bem urdida. Por outro lado, ela não poupa palavras para dizer que a peça se apresenta como um retrocesso, seja pela insuficiência de caracterização das personagens, pelo recurso final a uma festa tradicional tal qual nas suas primeiras peças ou, ainda, pelo destaque a cenas, como a da adivinhação do ovo, que apesar do longo tempo não interferem em nada no desenvolvimento da ação. Uma opinião divergente daquela apresentada por Vilma Arêas que considera *O namorador*:

¹¹⁴ PRADO, *História concisa do teatro brasileiro*, p. 60-61.

¹¹⁵ AREAS, *Na tapera de Santa Cruz*, p. 201-202.

¹¹⁶ HELIODORA, Bárbara. *Martins Pena: uma introdução*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000. p. 66.

[...] uma das peças mais bem urdidas de Martins Pena e uma das mais cuidadosamente trabalhadas. Conjuga três fios de intriga. O primeiro é o do enredo amoroso, próprio da comédia de costumes, embora não seja esta uma comédia de amor. O autor parece mais interessado em aprofundar uma dialética amorosa, observada em suas diferentes fases, do que em compor cenas de amor, aliás inexistentes, entre namorados. [...] A segunda linha explorada que atravessa a peça é que, fiel a esse tipo de farsa (rusticidade de personagens, palavras chulas e pancadaria), ao mesmo tempo sobrecarrega-a com outros elementos, que decididamente não pertencem ao gênero. [...] Por fim, temos a linha da farsa propriamente dita, levada a cabo pelo velho João Félix em suas investidas sexuais em relação à Maria que, por sua vez, tem mais dois interessados: o próprio marido e Luís, sobrinho de João.¹¹⁷

Pegando o fio do entrecho amoroso, Martins Pena aborda em detalhes a prática social do namoro seja entre velhos e moços ou entre os próprios jovens, embora faça uma censura à figura do velho namorador, quando, ao fim do texto, deixa claro que o namoro, apontado pela personagem Luís como o “excitativo da alma” ou “motor universal”, deveria ser praticado apenas pelos mais jovens. Esse conflito entre as gerações nos ajuda a compreender como o autor trabalha a caracterização das personagens através das semelhanças e/ou das diferenças. Uma primeira semelhança/diferença está relacionada ao agrupamento a partir da faixa etária: os mais jovens (Clementina, Ritinha, Júlio e Luís) e os mais velhos (Sr. João, Dona Clara, Manuel e Maria), sendo que este último núcleo pode ser subdividido entre patrões e criados. Ainda são trabalhadas as similitudes através de atitudes entre o jovem e o velho namorador (Luís e Sr. João), uma diferenciação entre o comportamento dos jovens rapazes na festa, pois a Júlio interessa “obsequiar à pessoa que me convidou, portando-me com decência”, enquanto Luís, para obsequiar o dono da casa, pratica “o namoro a torto e a direito”; e uma outra diferenciação/aproximação também é feita pela condição social menos favorecida dos jovens Ritinha e Júlio na relação com os outros dois jovens, como fica explícito na fala da moça pobre em comparação com sua amiga Clementina:

Ritinha – Mas és rica, e eu não; e esta pequena diferença muda muito a questão. És filha única e teu pai possui esta bela chácara e outras muitas propriedades. Ali dentro estão alguns moços que porfiam em te agradar;

¹¹⁷ AREAS, *Na tapera de Santa Cruz*, p. 199-201.

está nas tuas mãos escolheres um para noivo. E eu posso dizer outro tanto?¹¹⁸

Ou ainda na lamentação de Júlio que se considera inferior na disputa com Luís pelo amor da jovem Clementina:

Júlio – O que hei-de eu fazer? Talvez fiz mal em levar as coisas a este extremo. Luís principia os namoros e os deixa com a mesma facilidade. Não me devia inquietar. Maldito ciúme! Estou em uma cruel perplexidade. Devo hoje mesmo declarar-me com o Sr. João Félix e pedir-lhe a filha. Vã esperança! Estou certo que ele não consentirá; não tenho fortuna. Meu Deus! [ON, p.175].

São essas diferenças sociais que dificultam a aproximação entre os enamorados numa peça que, além desse conflito advindo da Comédia Nova, também mostra as relações envolvendo sexo e amor nas diferentes camadas da sociedade. Mesmo de forma tímida, a perspectiva do casamento como grande prêmio para as moçoilas virtuosas e a defesa da família como a grande instituição social são abordadas nessa comédia, configurando-se como um tema recorrente não apenas na obra de Pena, mas na dramaturgia deste período. Por outro lado, as entrelinhas do texto também deixam transparecer a condição da mulher em seu tempo: para as moças mais abastadas o destino reservava a possibilidade do casamento, do véu de freira ou da morte, conforme os possíveis resultados da simpatia do ovo, enquanto que para a criada portuguesa resta apenas os afazeres domésticos e a condição de objeto de desejo sexual do patrão.

Já a segunda linha de ação, relativa à farsa portuguesa, nos é apresentada através dos criados portugueses José e Maria a partir de elementos como a pancadaria, além de outros componentes que não faziam parte desta forma de representação popular. Segundo Vilma Arêas o dado mais estranho para esta convenção é a revolta do ilhéu em relação ao trabalho explorado e a inveja que sente dos ricos:

¹¹⁸ PENA, Martins. O Namorador. In: _____. *Comédias*. Edição crítica de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 172. A partir deste ponto as indicações para o texto *O namorador ou A noite de São João* serão feitas no próprio corpo do texto através da sigla [ON], seguida do número de página.

Manuel – Cá no Brasil é como na minha terra; também se festeja a noite de São João. Quem me dera no Tojal! Há dois anos que estou aqui trabalhando para ganhar dinheiro e para lá voltar. Oh, quem pudera viver sem trabalhar! Cresce-me água à boca, quando vejo um rico. São felizes, que cá o homem anda de canga ao pescoço. [ON, p. 175]

Mais uma vez Martins Pena reelabora os materiais da tradição da comédia popular mantendo algumas de suas características e aproveitando da situação para inserir os elementos da cor local, bem como, para fazer sua crítica social dentro de um esquema que, originalmente, não comportava esse tipo de abordagem: “os sentimentos de Manuel, a pormenorizada descrição de seus infortúnios e o preconceito de classe demonstrado pelas senhoras em relação à ilhoa desequilibram o tom tradicional de farsas deste tipo.”¹¹⁹

Por fim, temos a linha da farsa propriamente dita, que só se estabelece quando as duas outras linhas marcadas pela comédia amorosa e pela farsa rústica já estão desenvolvidas na cena. Com isso, assistimos a uma série de investidas do velho João Félix para entrar na casa da ilhoa sendo sempre interrompido seja pelos jovens Júlio e Luís, pelo próprio ilhéu e até mesmo por um grupo de crianças. Nessas idas e vindas, sempre repetidas até que o Sr. João consiga entrar na casa, quando passa ser alvo dos ciúmes do português e das chantagens dos jovens que querem, em troca do seu silêncio, a mão de sua filha em casamento, Martins Pena faz uso de uma série de estratégias para provocar o riso da platéia. Nesse conjunto não faltam as tradicionais cenas de esconderijo, de confusão em meio à escuridão, de troca de casais, de travestimento de uma personagem masculina em mulher, de flagra e de uma hilária cena de surdos (já destacada por Bárbara Heliodora) que também revela a dificuldade de comunicação e entendimento entre duas gerações, como quando Luís trata da prima Clementina e sua tia Clara refere-se ao marido:

Clara – Sei, sei que ele está metido por aí, em algum lugar suspeito.

Luís – Como suspeito? De quem fala?

Clara – De teu tio.

Luís – Ora, não é dele que falo.

Clara – Pois então vai-te embora.

¹¹⁹ ARÉAS, *Na tapera de Santa Cruz*, p. 201.

Luís – Escute, tia. A minha bela priminha...

Clara – Aonde estará?

Luís – Lá dentro na alcova.

Clara – Lá dentro na alcova? E o que está fazendo?

Luís – Conversando com suas amigas.

Clara – Com suas amigas? Pois também tem amigas? Bravo!

Luís – Oh, que linguagem é esta! Pois não foi a tia quem as convidou?

Clara – Fui sim, mas não sabia que as convidava para desinquietar um homem casado.

Luís – Um homem casado?

Clara – Um pai de família que se devia fazer respeitar pela sua idade.

Luís – Ai que eu continuo a falar da prima, e ela do tio. [ON, p. 180-181]

Esta cena que prima pelo jogo com as palavras é um belo exemplo do alto nível de construção dramatúrgica de Martins Pena numa peça que, mesmo não aparecendo na lista de suas principais obras, além de tocar em temas como “o desejo de adultério, a manipulação dos socialmente inferiores, a dominação da mulher, o contraponto contínuo dos velhos escravos, silenciosos, a trabalharem enquanto os outros se divertem na noite de S. João”¹²⁰, revela no curto espaço de um ato a possibilidade de fundir essa qualidade de escrita com o tom desenfreado da farsa. Ou ainda, o aproveitamento de formas estrangeiras como a Comédia Nova, a farsa portuguesa e o entremez com aspectos de uma brasilidade perceptível tanto na descrição de costumes, na caracterização dos espaços e dos tipos sociais e numa crítica acirrada e bem humorada sobre o nosso modo de ser, que encontrou na comédia de costumes em ato único o lastro ideal para representação de nossa gente. Marca-se, assim, uma literatura, agora sim brasileira, que terá continuidade nas obras de Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e fechando esse primeiro ciclo de desenvolvimento com Arthur Azevedo, no início do século XX, como indica o texto de Antonio Martins:

Martins Pena já havia desenhado seus *croquis* dos tipos populares fluminenses, deixando-nos em suas ingênuas farsas um pitoresco painel dos costumes da sociedade nos meados do século passado. Joaquim Manuel de Macedo, navegando nas águas do criador de nossa comédia,

¹²⁰ Ibidem, p. 170.

continuou a tradição dessa dramaturgia. [...] França Júnior, pelo seu pendor em direção à comicidade seria o grande antecipador do tipo de teatro que A. A. construiria depois. Mal comparando, diríamos que Martins Pena foi o maior profeta do teatro brasileiro, França Júnior o seu anunciador, o seu são-joão-batista, e Artur Azevedo, aquele que se imolou para regenerá-lo e redimi-lo dos seus antigos pecados, dele fazendo o que resultaria em nossos dias.¹²¹

Assim como Martins Pena, a comédia de costumes em um ato seria a forma pela qual adentraria o maranhense Arthur Azevedo no campo da dramaturgia, ainda na adolescência, tornando-se uma constante durante toda sua carreira, pois, as treze comédias em ato que escreveu representam mais da metade das suas comédias. Embora grande parte da sua fortuna crítica e seu reconhecimento como dramaturgo esteja ligado à produção de operetas, revistas de ano e burletas, é inegável a qualidade dessas rápidas comédias na observação dos costumes, na recuperação e valorização do modo de falar que se ouvia nas ruas, no uso dos recursos cênicos do palco, na identificação com o público mais simples e na capacidade de provocar o riso, bem como na contribuição dessa produção do seu início de carreira para constituição de fundamentos que serão exercitados e aplicados nas obras de maior fôlego realizadas na sua maturidade.

Desde a infância que o nosso “dramaturgo de calças curtas”, nascido em 1855, sentira a inclinação pelo teatro, não se sabe ao certo que razão teria motivado tal interesse, mas é inegável a influência do pai português que, além Vice-Cônsul no Maranhão, era interessado nas letras, conforme atesta o depoimento do próprio Arthur Azevedo:

Desde os mais verdes anos manifestei certa vocação para o teatro e, se não fora meus pais, teria com certeza abraçado as artes dramáticas. Aos oito anos organizava espetáculos, de súa com meninos de minha idade, e ficava radiante de alegria todas as vezes que apanhava um drama ou uma comédia para ler. Na biblioteca do meu pai, que possuía bons livros, preferia as peças teatrais e, como havia muitas em francês, aprendi com facilidade a traduzir êsse idioma para poder lê-las.¹²²

¹²¹ MARTINS, Antonio. Ao lado de Artur Azevedo. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo III*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 19-20

¹²² AZEVEDO, Arthur. *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Arthur Azevedo e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 5.

Conforme a descrição de R. Magalhães Júnior, aos nove anos escreveu e encenou junto aos meninos da vizinhança o drama *Trinta contos de réis*, depois se embrenhou pelo campo da tragédia aos dez anos de idade. A contragosto da mãe, que desejava que o filho continuasse estudando latim, aos trezes anos foi retirado dos estudos pelo pai para que se dedicasse à carreira de comerciante. Sendo um aprendiz de caixeiro sofreu as maiores amarguras para um adolescente em seu tempo, mesmo assim não se distanciou do teatro, pois, em 1869, com o irmão mais jovem, o romancista Aluísio de Azevedo, e outros moços adaptou um gabinete, chamado de Teatro Normal, e lá encenou o melodrama de sua autoria *Fernando, o enjeitado*. No ano de 1870, quando já não gozava de grandes virtudes junto ao patrão comerciante, a situação teria se agravado com a chegada de uma companhia de operetas na cidade de São Luís quando foi provocada a rivalidade do grupo de caixeiros com os estudantes: os primeiros exaltando o talento e graça da francesa Adèle e os outros a defesa da também francesa Pope, o que resultou em confusão policial, na demissão do jovem Arthur e na insatisfação de seu pai.

É nesse mesmo ano da presença de operetas em terras maranhenses que Arthur Azevedo, aos quinze anos de idade, escreve a comédia em um ato *Amor por anexins*, sendo que na própria apresentação da peça, o autor indefinidamente lhe atribui a condição de entreato cômico, ou ainda, “farsa, entremez ou outra forma que melhor nome tenha em juízo”. Tida por Antonio Martins como uma pequena obra de engenharia dramática ou um talismã literário, a peça foi escrita para as meninas Riosas e por elas foi apresentada no Brasil e Portugal, tendo sido a peça mais apresentada de seu tempo, sendo encenada até hoje pelo país afora.

Dividida em apenas oito cenas, a trama mostra as investidas do solteirão Isaías que se comunica usando anexins para conquistar o coração da viúva Inês que, por sua vez, está noiva do jovem Filipe, um caça dotes que resolve se casar por interesse e comunica sua decisão à antiga noiva através de uma carta. O conteúdo dessa correspondência provoca uma reviravolta na trama, pois a alegre viúva, repentinamente, esquece o antigo amado e aceita a proposta de Isaías, desde que este consiga ficar duas horas sem falar um anexim. Diante de tal desafio, Inês é contagiada pela mania de falar através dos anexins e logo abre mão da condição aceitando o solteirão como noivo,

omitindo todo episódio da carta e mesmo assumindo que não o ama, pois “o amor virá depois” a peça termina em clima de festa e conagração dos atores com a platéia.

Essa revirada na história, quando Inês reproduz o hábito que ela mesma, minutos antes, dizia abominar ou como detecta na cena o próprio Isaías: “ah! agora é a senhora quem os diz! Virou-se o feitiço contra o feiticeiro...”¹²³, tem relação direta com um dos procedimentos propiciadores da comicidade descrito por Henri Bérghson como “inversão”. Sobre essa estratégia comum nas antigas comédias, ele comenta:

Imaginem-se algumas personagens em certa situação: será obtida uma cena cômica se a cena se inverter e os papéis forem trocados. [...] É assim que rimos do réu que dá uma lição de moral ao juiz, da criança, que pretende dar lições de moral aos pais. [...] Muitas vezes nos é apresentada uma personagem que prepara a rede na qual ela mesma acaba caindo. A história do demandante vítima de sua demanda, do enganador enganado, serviu de fundo para muitos comediantes. Já encontramos na antiga farsa. O advogado Pathelin indica a seu cliente um stratagem para enganar o juiz: o cliente usará esse stratagem para não pagar o advogado. [...] No fundo trata-se de uma inversão de papéis e de uma situação que se volta contra quem a criou.¹²⁴

Embora não se tenha registro de que sua ligação com esse tipo de procedimento das antigas formas da comédia tenha sido intencional, não seria de estranhar que o menino Arthur Azevedo tenha apreendido a lição dos bem sucedidos comediógrafos através das leituras de peças pertencentes ao acervo bibliográfico doméstico ou através da presença como espectador nas representações ocorridas nos palcos maranhenses. Além da atenta observação aos costumes do seu lugar e tempo, não menos estranho seria atribuir a estas mesmas leituras o seu gosto pelos anexins e provérbios que são responsáveis pela amarração interna de sua primeira e bem sucedida comédia, como aponta Magalhães Júnior:

Amor por anexins é uma peça singela, que vive mais do diálogo que da intriga. A figura central, a do solteirão, é a do indivíduo que, cada vez que abre a bôca, deixa escapar um provérbio. Está de tal modo

¹²³ AZEVEDO, Artur. Amor por anexins. In: _____. *Teatro de Artur Azevedo I*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983. p.76. A partir deste ponto as indicações para o texto *Amor por anexins* serão feitas no próprio corpo do texto através da sigla [AN] seguida do número de página.

¹²⁴ BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 69-70.

escravizado a esta prática, que não tem idéias próprias. Arthur Azevedo, que em São Luís aprendera francês e começara a conviver com os escritores dessa língua, deve ter atentado, antes de escrever *Amor por anexins*, nos provérbios dramatizados, ou “moralidades”, do teatro antigo.¹²⁵

O anexim é um termo praticamente desconhecido em nosso tempo, mas, muito comum na época de Arthur Azevedo a julgar pela presença em obras e na publicação de dicionários específicos envolvendo o assunto. De qualquer forma, também era e continua sendo corrente o seu uso na linguagem popular, mesmo que se reconheça a dificuldade em ter um significado preciso para este termo. No dicionário, encontramos a seguinte definição: “anexim. [do ár. an-naxid.] s.m. 1. v. provérbio [...] 2. dito sentencioso.”¹²⁶ Já Antonio Martins¹²⁷ reforça essa aproximação do termo “anexim” com a palavra “sentença” utilizada num sentido comum, mesmo assim, reconhece a dificuldade de diferenciação deste com outras expressões como adágio, provérbio, ditado, etc., pois:

[...] respeitadas as diferenças históricas na formação de cada uma dessas palavras, vamos encontrá-las quase todas sendo usadas como sinônimos não só em obras moralizantes como também nos tratados e léxicos em português desde o século XVIII.¹²⁸

Mesmo que todas se refiram a “dito curto”, é preciso esclarecer algumas particularidades do vocábulo “anexim” que deriva de *an-nasíd* do idioma árabe com entrada no português, a partir do século XVI.

É esse anexim que já aparece no título e que funciona como o motor principal da peça *Amor por anexins* na medida em que a ação se caracteriza muito mais por um jogo de palavras que pela definição de situações ou de um conflito dramático. Nesse sentido, foi o mesmo Antonio Martins que, no já citado estudo sobre a formação lingüística na

¹²⁵ MAGALHÃES JÚNIOR, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁶ NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 2. ed. ver. e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. (p. 116)

¹²⁷ MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso. Uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. p. 94-103.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 95.

obra de Azevedo, apontou um caminho para análise desta peça através da categoria da recorrência, que consiste na utilização artística que o autor faz de cacoetes de linguagem, ou seja, o uso de provérbios, frases prontas, expressões proverbiais e palavras em latim; um conjunto de expressões antiquadas caracterizadoras ‘do velho’ no teatro de Arthur Azevedo que tinha por finalidade criar a identificação na platéia, satirizar determinadas posturas ou personalidades públicas e, conseqüentemente, provocar o riso.

Ao examinar a trajetória persistente do velho solteirão para conquistar a mão da jovem viúva Inês, este autor analisa como o dramaturgo vai costurando as estratégias da personagem a partir das frases feitas e de um turbilhão de anexins para explorar as idéias de amor (“amor com amor se paga”), ambição (“cada qual puxa a brasa pra sua sardinha”), solidariedade (“uma mão lava a outra e ambas lavam o rosto”), justiça (“a César o que é de César”), fartura (“o que abunda não prejudica”), criatividade (“quem conta um conto acrescenta um ponto”), fortaleza (“contra força não há resistência”) e catarse (“quem canta seus males espanta”)¹²⁹. Além dessas idéias principais, o mesmo estudioso atenta para outros tópicos ligados à personalidade de Isaiás, que para alcançar seu propósito, precisa usar da esperança (“quem espera sempre alcança”), da autoconfiança (“ninguém deve correr sem ver de quê”), da discrição (“o segredo é a alma do negócio”), do determinismo (“vaso ruim não quebra”), da constância (“Roma não se fez num dia”), da efemeridade (“águas passadas não movem moinhos”), da sabedoria (“para bom entendedor meia palavra basta”), da falibilidade (“a ocasião faz o ladrão”), das aparências promissoras ou enganadoras (“quem ama o feio bonito lhe parece”, “nem tudo que luz é ouro”), da previdência (“antes que cases olha o que fazes”), da resignação (“há males que vem para o bem”) e da causalidade (“não há carta sem resposta”).

Além dos aspectos acima, podemos ainda destacar outros elementos que, no âmbito da forma, aproximam a referida comédia do descosido dramaturgic do entremez percebidos no ritmo e na duração da peça, na apresentação de tipos tradicionais da comédia (o velho solteirão e a viuvinha), na precipitação do final, bem como no uso das coplas como reflexo do gosto do público pelos números musicados. As coplas, que derivam do francês *couplets*, “são composições em versos destinadas a serem musicadas e cantadas. As coplas, no teatro musicado, são parte integrante do texto dramático.

¹²⁹ Ibidem, p. 98-99.

Portanto a autoria das coplas é do dramaturgo.¹³⁰ A presença destes poemas, como parte do texto na peça *Amor por anexins*, representa um diferencial em relação à obra de Martins Pena que, mesmo não abrindo mão do número musicado, não apareciam com parte do texto. Nessa primeira comédia de Arthur Azevedo aparecem cinco coplas ou recitativos que se incorporam ao texto das personagens e são usados para comentar sobre determinado assunto (casamento ou dinheiro), como duelo verbal entre as personagens ou para agradecer ao público de modo festivo no fim da trama. Já na primeira cena temos o seguinte exemplo:

Inês – [...] Ora eu, uma viúva, e, de mais a mais com promessa de casamento, havia de aceitar pra marido aquele velho! Não vê! E ninguém o tira dali! Isto dá até que falar à vizinhança... (Desce à boca de cena.)

Copla

Eu que, por gosto, perdido
Tenho casamentos mil,
Com mais de um belo marido,
Garboso, rico e gentil,
De um velho agora a proposta,
Meu Deus! devia aceitar?
Demais um velho que gosta
De assim tão jarreta andar!
Nada! nada!
Não me agrada!
Quero um marido melhor!
É bem mau não ser casada,
Mas mal casada é pior.

Ainda hoje escreveu-me uma cartinha, a terceira em que me fala de amor, e a segunda em que me pede em casamento. [AN, p. 68]

Como indica o texto acima, podemos destacar na construção dramática o recurso da carta para comunicar as intenções de uma personagem que não participa diretamente da cena. A carta é uma convenção muito utilizada no teatro da época, que nesta peça aparece na cena inicial indicando as intenções e a predileção pelos anexins na linguagem de Isaías ou, na sexta cena, funcionando como uma espécie de *deus ex machina*, um elemento inesperado que, por si só, provoca uma reviravolta na trama ao frustrar as

¹³⁰ DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO. (verbete COPLA), p. 96.

intenções de Inês em casar-se com Filipe e acelera a finalização do espetáculo quando, decepcionada, a viúva resolve aceitar as investidas do solteirão:

Inês – Ah! A letra é de Filipe. Faz bem em escrever-me o ingrato! Há doze dias que nos não vemos... (Abre a carta e lê. Jogo de fisionomia.) “Inês. Peço-te perdão por ter dado causa a que perdesse comigo o teu tempo. Ofeceram-me um casamento vantajoso, e não soube recusar. Ainda uma vez perdão! Falta-me o ânimo para dizer-te mais alguma coisa. Dentro de uma semana estarei casado. Esquece-te de mim – Filipe”. (Declamando) Será possível! Oh! Meu Deus! (Relendo.) Sim... cá está... é a sua letra... (Depois de ter ficado pensativa num momento.) Ora, adeus! Eu também não gostava dele lá essas coisas... Digo mais, antes o Isaías; é mais velho, mais sensato, tem dinheiro a render, e Filipe acaba de me provar que o dinheiro é tudo nestes tempos. Espero aqui o Isaías com meu “sim” perfeitamente engatilhado! [AN, p. 73.]

Numa aproximação com o entremez ibérico que se torna cada vez mais brasileiro, observamos como, num curto espaço de tempo, a personagem Inês recebe a má notícia e, antes que chore sua perda, de modo hilariante, muda repentinamente de idéia preferindo o dinheiro e segurança oferecida pelo pretendente mais velho ao invés do sofrimento do amor. Do mesmo que em *O namorador*, temos uma comédia em que o namoro, os jogos de sedução e o casamento configuram-se como temas centrais. Mas, diferentemente da outra peça em que o rapaz desafortunado conquista o amor da jovem rica de modo desinteressado, aqui temos no final dois casamentos que são feitos com base no dinheiro e na fortuna de uma das partes. Uma sátira do autor aos casamentos feitos por encomenda ou por interesse tão comuns no seu tempo, que, através da comédia, estabelece a crítica social, recuperando o modo de falar e ser do seu povo e faz cantar e se divertir a platéia ao perceber refletida no palco uma espécie de espelho, bem humorado, da sociedade.

É essa lição empreendida pelo jogo dos anexins que Arthur Azevedo leva na bagagem rumo ao Rio de Janeiro, a Capital Imperial da época.. Com sua capacidade astuta de observação e olhar crítico aguçado, investiu na carreira de jornalista colaborando em noticiários e deu seguimento à sua paixão pelo teatro continuando a escrever sob a forma ligeira da comédia em um ato as peças *Uma véspera de reis* (1875) e *A pele do lobo* (1875), a última peça a ser analisada neste trabalho. Essa sua terceira comédia teve sua primeira representação no ano de 1877, no Teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro.

A trama da peça, que se passa no próprio Rio de Janeiro, é dividida em dez cenas para contar as confusões de Cardoso, um subdelegado, e sua esposa Amália aprontando-se atrasados para ir a um batizado em que serão os padrinhos. Enquanto a esposa reclama sobre as obrigações daquela autoridade de “ca-ca-ra-cá”, o marido justifica todo aborrecimento da sua função pela promessa de uma ascensão profissional. Mesmo com todo atraso, sua saída de casa é atrapalhada repetidas vezes pela presença de Apolinário, uma personagem popular que, sem a menor pressa, veio fazer queixa de um roubo de galinhas. Depois de muitas tentativas e só com a ameaça de agressão física conseguem expulsar a indesejável visita de sua casa, mas logo o casal é surpreendido pela entrada do embriagado Jerônimo, o acusado pelo roubo das tais criações, na companhia de mais três testemunhas para depor em sua defesa. Diante de sua impertinência e da ameaça à autoridade com uma faca, termina sendo levado preso por soldados. Da janela a esposa observa a briga de uma malta de capoeiras, o corre-corre do marido em direção à rua e a chegada do compadre Perdigão que, depois de todo atraso, veio em busca dos padrinhos. Quando, finalmente, estão de saída, um soldado traz um ofício e um bilhete que comunicam da nomeação de uma outra pessoa para o posto almejado, bem como, a sua demissão do posto de subdelegado.

Por trás desse universo sutil e aparentemente desprezioso da comédia e de suas personagens, Arthur Azevedo traça um perfil de homens pobres de seu tempo envolvidos em confusões e furtos de pequena monta, como Apolinário e Jerônimo, na relação com outros seus semelhantes, enriquecidos ou vivendo à sombra do poder, tal qual Cardoso e Amália, que representam a ordem estabelecida e almejam, a todo custo, a ascensão social/funcional, como deixa transparecer claramente as intenções do subdelegado logo na primeira cena:

Amália – Para que aceitaste esta maldita subdelegacia?

Cardoso – (Ainda passeando.) – Eu não aceitei: pedi. Mas já tenho dito um milhão de vezes que os serviços prestados ao país e ao partido pesam muito no ânimo daqueles que me podem fazer galgar mais um degrau na escala social.

Amália – Deixa-te disso, Cardoso; um degrau dessa tão falada escala social, não vale decerto o sacrifício que te custa essa autoridade de ca-ca-ra-cá. São uns desfrutadores, eis o que são! Hás de ser pago com um pontapé. Verás.

Cardoso – Hei de ser promovido na primeira vaga que aparecer. O Cantidiano está por pouco a bater a bota. Verás se o cargo é ou não é meu!¹³¹

Assim, temos no texto uma formalização estética de aspectos da sociedade escravocrata brasileira do fim do século XIX, marcada pelas hostes do poder e pela política do favor, em que esses homens pobres e “livres” viviam comprimidos entre as figuras do latifundiário e do escravo, oscilando nas esferas da ordem e da desordem para garantir sua sobrevivência: alguns envolvidos com desvios e procurando levar vantagem em tudo, enquanto outros estavam buscando desenfreadamente postos junto ao poder público, mesmo que estes não fossem remunerados, apenas para indicar uma posição social mais elevada, o que não os impedia de explorar também seu semelhante. É o conflito dessa parcela da população, cheirando à água de colônia, que representava o poder e a ordem às voltas com os desmandos e confusões dos capoeiras e populares, cheirando à cachaça, numa terra onde imperava a desordem que gera a identificação na platéia e termina por provocar o riso, como já indicou Diógenes Maciel:

Envolvidos pelas questões relativas ao roubo de galinhas, a tipos bem populares cheirando a cachaça e que cospem nas paredes, dispensando as escarradeiras, a um grupo de capoeiras e tantas outras armadilhas, Cardoso e sua esposa queixam-se dos compromissos daqueles que se metem a ajudar o governo, num lugar em que impera a desordem. O verniz burguês ou a água de colônia que usam os distingue daqueles outros tão seus iguais. Talvez seja isso o que nos faz rir – rimos, talvez de vergonha de nós mesmos, pois, como Aristóteles nos ensina, a comédia não nos diz de vilezas ou de erros sórdidos, mas apenas do ridículo.¹³²

Outro fator motivador do riso que podemos destacar na peça é a “repetição”. Na medida em que um dos elementos mais importante para estruturação da trama é o tempo, que passa aceleradamente enquanto as duas personagens centrais permanecem girando em torno do mesmo ponto e, gradativamente, vão se envolvendo em mais e mais

¹³¹ AZEVEDO, Artur. A pele do lobo. In: _____. *Teatro de Artur Azevedo I*. Rio de Janeiro: INACEN. 1983. p. 107. A partir deste ponto as indicações para o texto *A pele do lobo* serão feitas no próprio corpo do texto através da sigla [PL], seguida do número de página.

¹³² MACIEL, Diógenes André Vieira de. O Grupo Contratempo conta o tempo. *Jornal O Norte*, João Pessoa, 30 ago. 2005. Caderno Show, p. 3.

confusões, o autor se vale da repetição como um dos artifícios formais para gerar as situações cômicas. No texto temos uma variada gama de repetições encontradas nas situações dramáticas, a exemplo da falsa saída e conseqüente entrada de populares na casa; de frases prontas como o bordão “E metam-se!”; da ação de arrumar-se para ir ao batizado; da consulta da hora e sua imediata correção; etc. Essa estratégia do comediógrafo entra em consonância com o pensamento de Henri Bergson quando a partir do cotidiano aponta a “repetição” com um dos procedimentos para gerar a comicidade no teatro:

Encontro um dia na rua um amigo que não vejo há muito tempo; a situação nada tem de comicidade, mas, se no mesmo dia eu o encontrar de novo e mais uma terceira e uma quarta vez, acabaremos por rir da “coincidência”. Imagine-se então uma série de acontecimentos imaginários que transmita suficiente ilusão de vida, supondo-se, no meio dessa série que progride, uma mesma cena a reproduzir-se, seja entre as mesmas personagens, seja entre personagens diferentes: haverá também uma coincidência, porém mais extraordinária. Tais são as repetições no teatro. Elas são mais cômicas quanto mais complexa é a cena repetida e quando mais naturalmente é conduzida, duas condições que parecem excluir-se e que deverão ser conciliadas pela habilidade do autor dramático.¹³³

E dando continuidade à representação da linguagem popular iniciada em *Amor por anexins*, como forma de aproximar e também provocar o riso na platéia, Arthur Azevedo segue estabelecendo um diálogo fluído e ágil entre suas personagens, reunindo o modo de falar do povo nas ruas. Para tanto fez uso dos provérbios, das frases feitas, bem como, de palavras arcaicas como “*água-de-flórída* (p. 113), remédio para reanimar os sentidos; *escarrador* (ou escarradeira) (p. 114), louça de chão dos salões antigos onde se costumava cuspir, e *fitão* (p. 115) como distintivo dos delegados de polícia.”¹³⁴ Chama a atenção a forma como a fala e o próprio ritmo indicado na rubrica ajuda na caracterização das principais personagens da peça: os causos mais longos, uma certa displicência e um ritmo arrastado na fala para Apolinário, frases mais curtas e um modo mais ríspido para Jerônimo, uma fina ironia entremeada aos muitos silêncios para Amália e, por fim, uma gradativa aceleração no ritmo acompanhada de impaciência para Cardoso que tem no

¹³³ BERGSON, *op. cit.*, p. 67.

¹³⁴ MARTINS, *A palavra e o riso*, p. 80.

bordão “e metam-se!” a marca registrada da personagem, conforme destaca Antonio Martins:

Em *A pele do lobo*, Cardoso, a três por dois, em meio aos mais diversos contextos e insólitas situações, repete o ditado do dia: “E metam-se!”. E, indagado pelo interlocutor estarecido, completa com a desolada ironia: “E metam-se a servir o país” (*op. laud.*, p. 108 *passim*). No final da peça, arrasado pela tensão a que foi submetido, o pobre Subdelegado, já pergunta, já responde a si mesmo, com o automatismo lingüístico.¹³⁵

Além da linguagem, outro ponto em comum com sua primeira comédia é o uso de correspondências para ajudar na finalização da trama. Se, como vimos, em *Amor por anexins* a carta muda o rumo da história, nessa comédia temos a mesma convenção precipitando o fim do enredo através de um bilhete e de um ofício que, enviados à Cardoso pelo oficial do gabinete do ministro, comunicam sobre a nomeação de um outro para vaga aspirada, inicialmente, pela personagem, bem como, a sua demissão. Devido às circunstâncias vividas durante a peça com as queixas dos populares, esse comunicado externo só antecipa e confirma a posição do subdelegado que já havia se decidido por sua demissão do cargo e da carga, despindo-se daquela “pele do lobo”. Finalizando tudo num alegre jogo de palavras que o comediógrafo faz entre o distintivo policial (fitão) e o anexim “quem não quiser ser lobo... não lhe vista a pele”.

Assim, de posse dessas análises dos textos, que apontavam as aproximações entre os autores e as suas tramas e com o início do treinamento dos atores, em meados do ano de 2005, quando foi percebido que as formas do mimo, da pantomima e da *commedia dell'arte*, propostas como base para encenação, também estavam relacionadas umas com as outras, percebeu-se que aquela divisão do espetáculo em três diferenciadas estruturas, proposta no início do projeto de montagem, só contribuiria para uma excessiva fragmentação do espetáculo final, o que resultou na mudança de planos e na tentativa de elaboração de um novo texto que pudesse congrega os textos e as contribuições citadas acima.

¹³⁵ Ibidem, p. 86.

Desta forma, com base na leitura e análise dos textos e, principalmente, nas contribuições advindas dos improvisos dos atores, foi traçado um tênue fio dramático que iniciava no primeiro ato com a conquista e a preparação para o casamento das personagens Isaías e Inês do texto *Amor por anexins*; seguido das confusões dos padrinhos deste casamento, o subdelegado Cardoso e de sua esposa Amália, que estão atrasados para a cerimônia por conta de dois populares que adentram a casa para prestar queixas em *A pele do lobo*; desembocando no terceiro ato em que a festa junina do texto *O namorador* transforma-se na festa do casamento, quando o noivo Isaías, aproveitando o atraso dos padrinhos, insiste em namorar a criada portuguesa Maria, mas, é todo tempo interrompido pelas cismas do marido ciumento Manuel, pela presença do jovem Luís (de namoricos com as duas enamoradas) e pelo chamado de sua noiva, Inês, que abandonou os convidados no salão de festa para procurar o noivo perdido.

Evidentemente que para entrelaçar, numa única trama, os três textos de autores e períodos diferentes, os mesmos tiveram que sofrer diversos cortes de falas e personagens até chegar na unidade desejada. O texto de *Amor por anexins* sofreu apenas pequenos cortes de provérbios para tentar dar mais agilidade à trama e adaptar-se melhor ao material corporal produzido pelos atores. Na encenação, a personagem do carteiro foi substituída por um cuco do relógio que cumpre a função de entregar a carta que marcará o ponto de virada da trama, mas, sem a utilização do texto. Também foram suprimidos ou substituídos os cantos, as coplas e os recitativos propostos pelo autor, como por exemplo, a copla e alguns textos que antecedem esse canto de agradecimento à platéia no final do texto:

INÊS – Basta! Despeça-se destes senhores, e vá tratar dos papéis...

ISAÍAS – Quem tem boca não manda... cantar. Mas enfim... (Ao público.)

Copla final

Antes que daqui nos vamos,
Inês vos dirá quais são
Os votos que alimentamos
No fundo do coração.

INÊS – Os votos que neste instante
Fazemos nestes confins
(Deita a mão sobre o coração.)
É que nos amemos bastante

Embora por anexins

AMBOS – Muitas palmas esperamos

De vós:

Metade para o autor, metade para nós.

(Cai o pano.) [AN, p. 77]

Na adaptação com a trama seguindo adiante temos o corte integral da copla e os ajustes no texto que marcarão a passagem de um ato para o outro:

INÊS – Basta! Vá tratar dos papéis...

ISAÍAS – A ocasião faz o ladrão: tudo foi rápido. Da corte ao noivado, do noivado ao casamento.

INÊS – Sim! Ao casamento! (saem de cena)¹³⁶

A partir desse ponto, já temos a entrada do casal que protagonizará as cenas da segunda parte do espetáculo criando uma ligação entre a última fala de Inês, “Sim! Ao casamento!”, e a primeira da personagem Cardoso, “Sim, senhora; sim, senhora! Vamos, Amália, ao casamento!”. Em *A pele do lobo*, além de alguns cortes realizados com o mesmo intuito do que já foi citado para o texto anterior, o casal principal passa de padrinhos de um batizado a padrinhos do casamento de Isaías e Inês; as três testemunhas da personagem Jerônimo (o compadre, Manuel Maria e Vitorino) são chamados a testemunhar sobre o caso das galinhas, mas, na adaptação, são imediatamente barrados de entrar na sala, ou seja, na cena; o mesmo procedimento é adotado para a entrada dos soldados que, mesmo sendo chamados para prender a personagem Jerônimo, não participam diretamente da ação; e a situação envolvendo uma malta de capoeiras fora da casa e a subsequente aparição da personagem Perdigão são cortadas para versão que chega ao palco, pois, estas modificações tornam-se imprescindíveis para ajustar a dramaturgia ao limitado número de atores e atrizes, dando conta das múltiplas situações e personagens contidas na trama que vai se reestruturando.

¹³⁶ *Comédia em 3x4* (texto adaptado a partir de *Amor por anexins* e *A pele do lobo* de Arthur Azevedo e *O namorado* de Martins Pena) Roteiro de montagem do Grupo Contratempo, estreado em 09/07/2006. Encenação de Duílio Cunha. Dramaturgismo de Diógenes Maciel. Ver anexos.

Para a terceira e última parte da adaptação as mudanças para o texto *O namorador* são bem mais significativas e terminam por construir quase que uma nova dramaturgia. Como vimos, a trama original com forte influência da *commedia dell'arte*, é desenvolvida a partir de dois núcleos: o do mais velhos ou dos patrões e criados (João, D. Clara, Manuel e Maria) e o dos jovens enamorados (Luís, Júlio, Clementina e Ritinha). Na versão do Grupo Contratempo, este último núcleo é praticamente destituído, restando apenas a personagem do jovem namorador Luís e uma breve aparição das duas moças enamoradas. A festa de São João, com todas as suas particularidades, transforma-se numa festa de casamento, e mais, a dona da fazenda (D. Clara) passa a ser a noiva Inês e seu marido (João) passa à condição do velho solteirão Isaías. Para tanto, serão necessários ajustes em todo texto para que a personagem mantenha a característica de falar através nos anexins, como no seguinte exemplo:

João, só – Agora que lá dentro estão todos entretidos, é boa ocasião de cercar minha bela ilhoazinha para dar-lhe um abraçozinho. Aonde estará ela? (*Chamando com cautela:*) Maria, Maria? Tenho medo que minha mulher veja-me aqui. É velha, mas tem ciúmes como um mouro. Quem manda ser velha? Estará no quarto? (*Vai espiar na casinha.*) Maria? Nada. Lá dentro ainda dançam; estão divertidos e não darão por minha falta. Vou esconder-me no seu quarto e lá a esperarei para surpreendê-la. Oh, que surpresa! Só assim, porque ela é arisca como o diabo. Dou-lhe um abraçozinho e depois saio-me na pontinha dos pés. Oh, que surpresa! Que contentamento! [ON, p. 176]

Na outra versão temos a seguinte construção para mesma seqüência de cena:

ISAÍAS – Resolvi casar-me, mas bem sei que casar não é casaca. Alguém dirá que resolvi um pouco tarde, porém, mais vale tarde que nunca... Os padrinhos, até agora, ainda não chegaram. Já que estão lá dentro todos os convivas entretidos, é boa ocasião de cercar minha bela lavadeirazinha, para dar-lhe um abraçozinho. Quem sabe o último!? Mas, pra que preocupar-se, Isaías? Não devo nada a ninguém, e quem não deve não teme. Ruim é quem em ruim conta se tem, e eu que não me tenho nessa conta. Onde estará a minha Maria? Maria?! Maria?! [...] (*Vai espiar na casinha.*) Já sei. Vou esconder-me na casa e lá esperar para surpreendê-la. Pois muitas vezes donde não se espera daí é que vem. Oh, que surpresa! Que contentamento! Maria? Maria?!¹³⁷

¹³⁷ *Comédia em 3x4*, ver anexos.

Nesta última seqüência, além da inserção dos anexins, temos também a ligação com a trama do casamento e o atraso dos padrinhos advindos das duas primeiras partes do texto, além disso, destaca-se a caracterização do velho Isaiás como o principal namorado da história, quando na versão original essa função é exercida pela personagem Luís. Outra grande mudança também acontece no núcleo jovem em que as enamoradas e a personagem Luís, já na reescrita do texto, têm suas falas substituídas por uma previsão de *grammelot* a ser improvisado pelos atores, aqui utilizado com o objetivo de ressaltar a dificuldade de comunicação entre as duas gerações, um aspecto já apontado indiretamente no texto de Martins Pena.

Por outro lado, essa adaptação no texto e a proposição para todos os segmentos de criação dentro do espetáculo (trabalho do ator, cenografia, figurinos, trilha sonora, etc.) surge da necessidade de construir um diálogo profícuo entre o antigo e o contemporâneo, criando laços de aproximação entre a época da produção dos textos e a atualidade quando os mesmos são representados. Não se pretende reproduzir o realismo-naturalismo do fim do século XIX nos palcos de nossos dias ou construir um teatro-museu na acepção dada por Gerd Bornheim¹³⁸, mas utilizar referências antigas advindas do texto e das formas de representação do cômico, repensando a própria pesquisa de linguagem desenvolvida pelo grupo para construir um pensamento novo, ou “inventar”, de modo particular, um teatro vivo, atual e capaz de comunicar ao homem sua situação no mundo.

Ainda na fase de concepção do espetáculo, a expressão “teatro inventado” tornou-se recorrente como forma de aglutinar o pensamento central para a encenação. Aqui este termo “inventado” aparece não apenas como sinônimo de artesanal, uma característica comum nos outros processos de montagem realizados pelo grupo, mas, principalmente, como uma oposição à idéia de real, pois, ao contrário do que se pretendia com a representação teatral na época de produção daqueles textos, agora não existia a pretensão de reproduzir o cotidiano de uma determinada classe social seja no século XIX ou em nossos dias, e sim, “inventar” uma realidade no palco inspirada na realidade do dia-a-dia em que o teatro, mais que tentativa de representação do real, é jogo, é brincadeira, é convenção que se estabelece na cena e na comunicação entre palco e platéia.

¹³⁸ BORNHEIM, *op. cit.*, p. 21.

Um exemplo dessa proposta pode ser confirmada na definição do espaço cênico e na concepção cenográfica que é anterior ao treinamento com os atores, tendo sofrido pequenos ajustes ao longo do tempo. Não se quer reproduzir a ambientação dada pelos autores de uma “sala simples, janela à esquerda, portas ao fundo e à direita. Mesa à esquerda com preparos de costura. Num dos cantos da sala uma talha d’água. Cadeiras” [AN, p. 67], ou “sala, secretária, relógio de mesa, etc., etc.” [PL, p. 107] ou ainda parte da minuciosa descrição dada por Martins Pena para o espaço cênico da sua peça em que:

O teatro representa uma chácara. No fundo, a casa de vivenda com quatro janelas rasgadas e uma porta para a cena. [...] À esquerda, no primeiro plano, a casinha do feitor, a qual, sendo saliente sobre a cena, terá uma janela larga para frente do tablado e uma porta para o lado; debaixo da janela haverá um banco de relva. No canto que faz a casinha, um monte de palha; à direita, no mesmo plano da casinha, uma carroça. [...] A cena é alumada pela lua, que se vê sobre a casa por entre as árvores. (N.B.: Deve-se dar todo o espaço necessário para a distribuição da cena acima marcada, a fim de se evitar a confusão e conservar a naturalidade do que se quer representar.) [ON, p. 171]

A cenografia é formada basicamente por um grande biombo negro (7,5m x 3m) na região central do palco, formado de seis grandes compartimentos retangulares unidos por dobradiças, sendo que, cada uma das quatro partes centrais é dividida em três grandes janelas, que, por sua vez, ainda possui uma pequena janela na sua área interna. Essa verdadeira engenhoca de linha retas, que em nada lembra a arquitetura sinuosa do fim do século XIX, dá margem para que o espaço de representação seja redefinido a todo o momento, abrindo desde uma pequena janela, por onde se vê apenas o rosto de um ator, ou esses grandes compartimentos, que permitem a visualização de uma cena com todo o elenco, de acordo com a combinação de uma centena de dobradiças e ferrolhos presentes na parte interna deste biombo. Essas portas e janelas agregadas são uma releitura do espaço cênico convencional da dramaturgia do século XIX, em que a sala de estar (com sua visão para a rua) sintetiza os conflitos daquela sociedade, e, por outro lado, em tempos de *reality show*, nada mais atual que a curiosidade do ser humano em saber o que se passa por trás das janelas. Além disso, essa possibilidade de múltiplos recortes do espaço cênico também pode direcionar o olhar do espectador para uma determinada parte

do corpo do ator ou aspecto da cena que o encenador queira priorizar naquele momento, funcionando, de certo modo, como o enquadramento em *close-up* do cinema.

Essa definição espacial vai exigir do ator um trabalho muito específico de miniaturização ou de expansão das suas ações físicas. Para tanto, foi realizado um extenso treinamento durante dez meses consecutivos que, além de condicionar o corpo e a voz, experimentou a construção de uma nova qualidade de energia, mais fluída e próxima do universo da comédia, a precisão na construção e repetição das ações e uma maior consciência na variação rítmica dos movimentos. Os princípios que nortearam as montagens anteriores, ligadas às formas do drama e da tragédia, tais como: a pré-expressividade, a busca de um equilíbrio precário, o jogo de oposições, a dança pessoal, a improvisação, a construção de partituras cênicas, etc.; continuaram sendo utilizados sendo que numa atmosfera mais extrovertida, lúdica, zombeteira e anárquica.

Numa alusão à concepção de baixo corpóreo e de sua ligação com o riso traçada por Bakhtin,¹³⁹ uma das primeiras experimentações deste treinamento foi a tentativa de fazer com que todos os movimentos do corpo do ator fossem originados a partir da dilatação dos movimentos dos quadris, deslocando o centro de equilíbrio do corpo para essa região. Como continuidade, também foi realizada a improvisação de formas de andar, sonoridades, olhar e demais ações que traduzissem a idéia de “seduzir” e “ser seduzido”. Essas proposições além de implodir toda construção física anterior realizada pelos participantes e quebrar uma série de restrições ligadas à sensualidade e à movimentação do baixo ventre, impostas pela sociedade, abriram um canal e deram as pistas fundamentais para a construção das personagens a partir dessa movimentação que, inicialmente, teve um forte cunho erótico/libidinoso até chegar numa dinâmica de caráter mais licencioso e apropriado ao universo das personagens contidas nos textos.

Trabalhando ainda no nível pré-expressivo, esse material produzido e aprimorado pelos atores em seguidos dias foi, gradativamente, definindo ou redimensionando os tipos humanos: a sutil caminhada de Maurício Soares, com ares de malandragem, ia aproximando Isaías do estereótipo do Velho Babão ou Bode Velho; a insinuação sensual de Cida Costa ia dando a Inês ares de Viúva Alegre; a imponência e a

¹³⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

impostação do peito em João Dantas e Ingrid Trigueiro transformavam Cardoso e Amália em “emergentes” que ostentavam “o rei na barriga”; o balanço cadenciado nos quadris da mesma atriz traduzia a sensualidade da infiel Maria, assim como o desequilíbrio constante na caminhada de Maurício definia o bêbado Jerônimo, enquanto que a contenção dos movimentos dos quadris e a curvatura na coluna vertebral aproximavam Cida da masculinidade do impertinente Apolinário e João Dantas do “cornudo” Manuel. Ainda podemos citar o desequilíbrio lateral do quadril deste último ator para a composição do jovem galã Luís e a miniaturização e agilidade dos movimentos das duas atrizes marcando a rápida aparição das jovens enamoradas.

Além desses exercícios de cunho mais técnico, podemos lembrar algumas improvisações em que seus temas ou sugestões surgem da análise que o encenador vai fazendo do texto, que motiva a investigação dos atores e, posteriormente, faz o caminho de volta ao texto. Contudo, esse retorno é marcado pela visão particular do encenador e, principalmente, do ator que faz sua análise dramática através do corpo. Essa prática no Grupo Contratempo, que divide o texto em temas ou situações para serem improvisadas pelos atores, como importante subsídio para elaboração da futura cena, tem uma ligação direta com o Método da Análise Ativa desenvolvido por Stanislávski, que se trata de:

Uma maneira dos atores analisarem o material dramático: analisa-lo em ação, ou seja, procurar compreender a obra dramática através da ação praticada pelos intérpretes dos papéis na base de conhecimentos superficiais da peça, e não na base de longos estudos cerebrais. [...] Nessas condições, é evidente que a única maneira de executar a ação da peça nos ensaios é improvisá-la de acordo com o que os atores acabaram de conhecer.¹⁴⁰

Um dos temas mais relevantes para ajudar nesse tipo de análise e estabelecer essa ligação entre texto e cena foi “portas e janelas”, que surge inspirado na proposta cenográfica e é realizado como forma de facilitar a exploração do futuro espaço cênico. Durante cerca de uma hora os atores individualmente criaram as mais diversas situações que pudessem envolver diversificadas e imaginárias formas de portas e janelas não apenas como mero objeto, mas, também, como elo entre a privacidade da casa e o espaço

¹⁴⁰ KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2003. p. 98.

público da rua ou, ainda, como proteção para o local mais recôndito, cantinho mesmo dentro da proteção do lar. Por exemplo, como resultante da improvisação do ator Maurício Soares tem-se o seguinte registro:

1. Inicia a seqüência agachado com as mãos nos pés. Vai subindo até ficar de pé.
2. Susto. Segue na ponta dos pés abrindo caminho com os braços. Entra pela porta.
3. Chega na janela, coloca a cabeça fora para esquerda, volta, coloca a cabeça para direita, volta.
4. Gira a cabeça em torno da janela.
5. Passa pro outro lado da janela. Caminha, gira, caminha, gira. Chega numa janela bem alta. Cai. Dá uma estrelinha.

Esta seqüência, aparentemente sem sentido, no trabalho do encenador, estabeleceu a ligação direta com o estado de suspense e surpresa que marca a entrada da personagem Isaías na casa de Inês, no início do espetáculo. A trechos dessa improvisação silenciosa, foi agregado o solilóquio da personagem logo na primeira cena da peça *Amor por anexins*, assim unindo Dramaturgia do Ator com dramaturgia do autor, como por exemplo: o item 2 da citação acima marca a entrada na casa com o texto “Porta aberta, o justo peca. A ocasião faz o ladrão.” Em seguida o item 3 é executado enquanto fala “Resolvi casar-me, mas bem sei que casar não é casaca.” Já o giro do item 4 é realizado ao som de “Procurei uma mulher como quem procura ouro.” Já o item 5 não foi utilizado na formalização da cena.

Outros improvisos que tinham como situação central a relação entre marido e mulher, como por exemplo, a hilária briga por um tapete e por um lenço entre os atores Maurício Soares e Cida Costa, iam apontando caminhos para a encenação do texto *Amor por anexins*, em que a valorização do jogo de sedução entre as personagens e a disputa em torno dos anexins ia sendo formalizada, antes de tudo, como uma luta pela ocupação do espaço da casa de Inês pela personagem Isaías, sendo a casa mais que o espaço físico da habitação, mas, a metáfora do “coração”, do amor, do casamento. Assim, na medida em que o texto é marcado menos pela construção do conflito e mais por um jogo de palavras, o desenvolvimento da trama, em cena, foi apoiado nessa dimensão espacial, ou seja, pela

entrada de Isaías na casa de Inês, pela luta dessa mulher para encontrar estratégias de expulsá-lo da sua casa, pela persistência desse homem em permanecer ocupando aquele espaço, e, com a chegada da carta que acaba o casamento de Inês com Filipe (seu antigo namorado que a abandona por razões financeiras), a revirada na trama quando Inês passa de seduzida a sedutora, pois, “mais vale um pássaro na mão do que dois a voar”. No espetáculo, esse trajeto foi configurado num verdadeiro bailado de aproximação e repulsa entre as personagens, num frenético jogo de abre e fecha das janelinhas e portas do cenário, em que o biombo¹⁴¹ representava a casa da costureira e toda ação era vista por entre os espaços que se abriam, pois grande parte da trama passava-se no interior da casa.

Ainda há que se destacar outros aspectos como a predominância de uma frontalização dos atores na relação com platéia indicando um contato mais próximo com os espectadores não apenas nos momentos de apartes indicados no texto, bem como, uma necessidade de quebra do realismo, e, baseado na idéia de enquadramento advinda da cenografia, uma aproximação com a linguagem cinematográfica. Algumas indicações do texto, como a cena de recebimento da carta, terminaram por influenciar no trabalho dos atores, em alguns momentos de cena, numa espécie de paródia ao melodrama com sua representação caricaturada e idealizada do amor infinito e impossível com suas frágeis donzelas a desmaiar em cena e a morrer de paixão. Essa estratégia, de usar também na representação, uma forma que começava a apresentar sinais de desgaste na época de produção do texto, termina por reforçar a caracterização de “antigo” para o casal Isaías e Inês, criando uma oposição com as jovens personagens do terceiro ato. Outra ligação com trechos adiante, acontece quando o carteiro do texto aparece como o passarinho cuco de antigos relógios de parede, estabelecendo uma ligação direta com a trama seguinte em que o tempo será o principal elemento para encenação da história.

Desta forma, um significativo improvisado para o desdobramento da cena e para análise/construção das personagens da segunda parte do espetáculo foi “tic-tac faz o relógio, o relógio faz tic-tac” em que os atores experimentaram traduzir no corpo e na voz a pulsação e os movimentos do relógio, nas suas mais variadas formas. Essa preocupação com a representação do tempo que passa era um dos desafios que a dramaturgia, principalmente o texto *A pele do lobo*, impunha à equipe responsável pela

¹⁴¹ Ver anexos – figura 01.

encenação do espetáculo. O material resultante deste trabalho com os atores, individualmente ou em duplas, transformando braços e pernas em ponteiros do relógio, jogando o corpo para os lados como um pêndulo, caminhando pela sala em cadências diferenciadas para o seu tic-tac, reproduzindo o alarme de um despertador, etc.; demonstravam, claramente, que a ação física dos atores-relógios poderia transformar a abstração do tempo em material concreto e visível. Como desdobramento desse processo veio a provocação para que os atores juntassem as formas de caminhar licencioso com o relógio, como se aqueles tipos já trabalhados engolissem o relógio fazendo uma perfeita fusão entre os dois materiais. Com isso, estavam dadas as pistas para encenação do segundo ato, pois o relógio que o autor indicava como parte do cenário não era apenas um objeto, mas algo que se torna presente na ação/corpo dos atores durante toda cena.

Na transposição para o palco, o texto foi dividido em dois grupos de cenas, as cenas ímpares em que o casal prepara-se para sair e as cenas pares em que a autoridade recebe as personagens do povo para prestar as suas queixas. Em toda estrutura opta-se por trabalhar com a aceleração gradativa do tempo/do relógio ao longo de todas as cenas e com a repetição de uma única partitura física para cena ímpares. Ou seja, ao longo de três cenas intercaladas, os atores João Dantas e Ingrid Trigueiro faziam, basicamente, os mesmos movimentos corporais para uma mesma situação cênica (preparar-se para o casamento), variando as palavras do texto e, essencialmente, o ritmo com que realizavam essa sua movimentação, conforme já apontava o diário de montagem escrito pelo encenador:

À medida que começamos a trabalhar a montagem da 1ª, 3ª e 5ª de *A pele do lobo* em que as personagens Amália e Cardoso estão sós e preparando-se para sair, percebemos que elas possuem uma estrutura cênica parecida e experimentamos a idéia de utilizar uma única partitura cênica com leves adaptações e uma significativa variação de ritmo/velocidade na execução das diferentes cenas. As cenas consistem na permanente arrumação das personagens para ir ao casamento. As posturas das personagens lembram os movimentos dos ponteiros do relógio. Os membros (pernas e braços) sempre formando linhas retas e lembrando o tempo que não pára de correr.¹⁴²

¹⁴² Diário de montagem do encenador, 02/01/2006.

Para cenas pares permaneciam os princípios da repetição e da variação do ritmo, porém, nestas, repetiam-se os deslocamentos das personagens e algumas partituras e a variação rítmica era marcada pelo contraste entre casal em gradativa aceleração de velocidade e a presença das personagens Apolinário e Jerônimo, em seu ritmo lento e constante. O tempo passa, as preocupações aumentam por conta do atraso para o casamento, mas, mesmo assim, as personagens não saem do mesmo ponto, repetem-se o tempo inteiro. A repetição das ações dos atores/personagens que vai se transformando e vai virando o próprio combustível para o trabalho, e, não por acaso, de acordo com Bergson,¹⁴³ provocando o riso. Além desta caracterização principal, atentamos um outro nível de análise do casal que transita entre a imagem pública da pseudoautoridade e a intimidade de marido e mulher vivenciada no âmbito do lar. Uma permanente oscilação para as personagens que, numa atualização temporal, foram definidas como “emergentes”, em sintonia com a análise do texto em si, situados numa relação entre ordem e desordem de acordo com o pensamento de Antonio Candido,¹⁴⁴ conforme aponta o encenador:

Um detalhe importante: descobrimos uma necessidade de contradição/oposição/conflito na construção física das duas personagens. Uma relação entre o público e o privado. A imagem pública do subdelegado e de sua esposa em contraposição à relação íntima do casal Cardoso e Amália na sua privacidade. Esse contraste aparece separado nas primeiras cenas e à medida que vão perdendo a paciência com as personagens Apolinário e Jerônimo essas características vão se confundindo, e o casal vai perdendo o controle de suas ações.¹⁴⁵

Nesta segunda parte do espetáculo, quando toda encenação é realizada na parte de frente do biombo¹⁴⁶, ainda podemos citar outras contribuições encontradas exclusivamente na cena, como o resgate de hábitos populares para expulsar visitas indesejadas da casa – como colocar vassoura atrás da porta ou dar três nós no guardanapo –, que criou uma situação concreta para personagem Amália e contribuiu para aproximar o público de nossos dias da situação vivenciada em cena, ou, ainda, a declarada presença da “mãozinha” dada pelo contra-regra que, praticamente, alçou-se à condição de

¹⁴³ BERGSON, *op. cit.*, p. 66-69.

¹⁴⁴ CANDIDO, *op. cit.*

¹⁴⁵ Diário de montagem do encenador, 02/01/2006.

¹⁴⁶ Ver anexos – figura 02.

personagem ao inserir ou retirar, pelas janelinhas da cenografia, os diversos objetos requisitados na cena (água de colônia, lenço, guardanapo, vassoura, cartola, as correspondências, etc.), reforçando a quebra da ilusão teatral e contribuindo para ampliar a dimensão de jogo estabelecido em cena e provocar o riso. Todos os objetos que entram em cena em todas as partes do espetáculo, são declaradamente contemporâneos e novos, pois o não uso do recurso do envelhecimento deste material reforça a idéia de que não é um objeto real, mas, mero adereço de cena.

Finalmente, na terceira e última parte, referente à adaptação do texto *O namorador*, de Martins Pena, temos a abertura e divisão do biombo¹⁴⁷ para ambientar nesses dois espaços as moradas das personagens, sendo à esquerda a casa dos criados portugueses Manuel e Maria e, à direita, a residência dos noivos Isaías e Inês. Além da demarcação destas áreas laterais no palco, temos a utilização do espaço da frente e de trás do biombo, onde é estendido o lençol que servirá de esconderijo para o marido traído e para o namoro de Maria e Luís. A construção das personagens é derivada dos exercícios realizados para os quadros de cena anteriores, à exceção da fala do núcleo dos jovens que foi resultado de um longo trabalho com os *grammelots*, uma linguagem inventada a partir da sonoridade de outros idiomas que não tem um exato significado, mas que, realizado em conjunto com a pantomima do ator, estabelece a comunicação com a platéia, a exemplo da fala da personagem Luís, que sofre influência direta da língua inglesa. Além de provocar o riso, o uso dessa linguagem inventada tem o intuito de reforçar as diferenças entre o núcleo dos mais jovens, que ganha uma caracterização de personagens mais próxima ao nosso tempo, e dos velhos que se aproximam muito mais da época de produção do texto.

Com forte influência da *commedia dell'arte*, este entrecho que acompanha as idas e vindas da personagem Isaías para entrar na casa dos criados e dar “abraço-zinhos” na lavadeira Maria, também usa do recurso da repetição dessa caminhada do velho namorador para sair do lado direito para o esquerdo do palco, um trajeto sempre interrompido pela chegada surpreendente das outras personagens envolvidas na trama. O recurso do esconderijo, presente diversas vezes na dramaturgia, é a solução encontrada pelo encenador para resolver o problema de ter duas personagens (Luís e Manuel) em

¹⁴⁷ Ver anexos – figura 03.

cena, que são representadas pelo mesmo ator (João Dantas). Ou seja, na cena em que personagem Manuel flagra Luís e Maria, aos beijos e abraços, toda essa ação do namoro se passa atrás de um lençol usando apenas a fala da atriz Ingrid Trigueiro para que o referido ator possa fazer a troca de figurino e sua conseqüente entrada em cena.

Para o encerramento do espetáculo é utilizada uma convenção advinda do teatro musicado e muito comum no século XIX que é o recurso a uma copla cantada pelo conjunto dos atores para fazer os agradecimentos à platéia e a todos artistas que participaram da construção da obra. Este mesmo recurso marca a abertura da *Comédia em 3x4*, saudando a chegada dos espectadores e apresentando, no número musical, uma rápida sinopse da trama que passará no palco ao longo dos próximos 60 minutos. Para estes e demais ambientes sonoros, construídos especialmente para este espetáculo, a trilha sonora assinada por Didier Guigue, em sintonia com a proposta de encenação, fez uma fusão de referências sonoras do século XIX com uma sonoridade das pistas de dança contemporâneas. Essa música foi fundamental para ligar um dado som a uma determinada personagem ou situação dramática que se repete, criar atmosferas, reforçar situações cômicas, pontuar a partitura cênica dos atores e, principalmente, para garantir as variações das pulsações rítmicas, que transbordavam da música para o trabalho do ator e vice-versa. Essa ligação indissociável entre corpo, ritmo e som recebeu uma grande contribuição da preparadora de corpo e voz, Eleonora Montenegro, que ao longo de toda montagem trabalhou com o elenco os desbloqueios energéticos, a expressividade, a música do corpo e das palavras e como os elementos musicais podiam influenciar na composição atoral.

Outra participação que corta todo processo de montagem vem do dramaturgista Diógenes Maciel lançando questões em torno das escolhas estéticas, propondo estudos sobre o universo abordado no espetáculo, encaminhando a análise dos textos e contribuindo significativamente com esse lastro de questionamentos e informações para a improvisação dos atores que absorvia esses dados e transformava em proposição de cena. Além disso, o dramaturgista, atento ao desenvolvimento paulatino do processo, foi o principal responsável pelo texto final do espetáculo em meio às tantas adaptações e ajustes necessários para criar uma linha dramática entre as três tramas,

para que estas pudessem ser representadas apenas por quatro atores e, ao mesmo tempo, conseguissem criar uma comunicação efetiva com o público de nossos dias.

As oficinas de dança contemporânea realizadas por Maurício Germano resultaram nas coreografias para as coplas de abertura e encerramento do espetáculo, bem como, contribuíram para reforçar o trabalho de condicionamento e alongamento do corpo, para melhoria da postura dos atores em cena e para melhorar a relação fundamental entre o corpo e o ritmo através da dança. Além de coreógrafo, Maurício também foi o responsável pela concepção dos figurinos e adereços, que à semelhança dos outros profissionais, traçou esse caminho entre o século XIX e o XXI através das formas, cores e texturas das roupas e adereços que ajudaram na caracterização de cada um dos onze personagens. Uma composição visual complementada pela maquiagem de Williams Muniz que tratou de esbranquiçar a pele dos atores para receber os traços precisos e cores alegres que ressaltavam a expressão facial e criava aproximação com a imagem do palhaço, com a imagem de máscaras, com o universo pictórico do desenho animado, ou seja, uma imagem que reforçava o caráter não-realista da peça.

De posse desses inúmeros signos advindos das mais variadas contribuições artísticas que criavam uma unidade e se resignificavam no conjunto da obra, o espetáculo¹⁴⁸ *Comédia em 3x4* estreou, no dia 09 de julho de 2006, para cumprir temporada ao longo do mês no palco do centenário Teatro Santa Roza, sendo alvo de diversos elogios na imprensa local e provocando uma longa discussão sobre o fazer comédia na Paraíba:

“Comédia em 3x4” não repete fórmulas, não se utiliza do bizarro para fazer rir e não se parece nem de perto com o show business que vem transformando o teatro paraibano, aos poucos, em um desfile de plumas, paetês e palavrões. Ao contrário, o Grupo Contratempo foi buscar na

¹⁴⁸ O elenco era formado por Cida Costa (Inês, Apolinário e Enamorada I), Ingrid Trigueiro (Amália, Enamorada II e Maria), João Dantas (Cardoso, Luís e Manuel) e Maurício Soares (Isaiás e Jerônimo). Apresentando Duílio Cunha como encenador, Diógenes Maciel como dramaturgista, Eleonora Montenegro como preparadora corporal e vocal, Maurício Germano como coreógrafo e figurinista, Didier Guigue como compositor da trilha sonora original, Fabiano Diniz como iluminador, Bertrand Martins como cenógrafo, Ari Falcão como programador visual e operador de som, Márcio de Paula e Cláudio Silva como contra-regras, Maria Bezerra como costureira e Altair Castro como fotógrafo. Participou como convidado do I Aldeia SESC da Cena Comunitária em João Pessoa e na XIII Mostra Estadual de Teatro e Dança da Paraíba recebeu os prêmios de 2º melhor espetáculo, melhor produção, melhor maquiagem e melhor iluminação.

pesquisa de textos do início do século XIX, o fio da meada pra fazer rir com anedotas e não apenas com sexo à flor da pele. [...] Traz de volta ao teatro paraibano um fio de esperança de que não vamos perdurar na comédia de riso fácil.¹⁴⁹

Muito do português da época, plenamente compreensível, foi mantido, bem como algumas expressões como “Saia! Ponha-se ao fresco”. Isto deu um sabor especial e um charme à interpretação do grupo. [...] O cenário é simples e versátil. Um conglomerado de portas e janelas, depois transformadas em becos, que possibilitaram a mobilidade da encenação. O figurino estava bonito e condizente com a época em que se ambienta a trama, o século em que foram escritos os livros originais. [...] Comédia em 3x4 é um belo espetáculo.¹⁵⁰

O espetáculo tem um enredo simples, um cenário econômico – e muito criativo – e quatro atores no palco, como sugere o título. É claro que isso não é pouco se levarmos em conta que, para montar a peça, o grupo estudou a comédia por mais de três anos. Mas não tem riso fácil. Não há humor escrachado, nem palavrões. A força está no trabalho dos atores, que parecem se divertir juntamente com o público. [...] Foi bom ver tanta gente no Santa Roza e saber que essas pessoas saíram satisfeitas com o espetáculo. Nada tenho contra as comédias escrachadas – vi quase todas as que se apresentaram nos palcos da capital –, mas a “Comédia em 3x4” resgata a vontade de ir ao teatro.¹⁵¹

As diversas opiniões que circularam na imprensa local durante a temporada de estréia, bem como, a reação do público durante o próprio espetáculo e em alguns debates que foram realizados com os espectadores ao fim das récitas, confirmam a hipótese, levantada pelo grupo no início da montagem, de que é possível estabelecer uma comunicação efetiva entre as platéias de nosso tempo e uma produção dramática que data de mais de um século, construindo na cena, a partir dos processos mais contemporâneos de investigação teatral com base no trabalho do ator, os alicerces para promover uma leitura específica e uma atualização dessas obras sem que isso represente uma deturpação do pensamento dos seus dramaturgos.

¹⁴⁹ MAGALHÃES, Augusto. O riso sem o bizarro. *Jornal Correio da Paraíba*. João Pessoa, 15 jul. 2006. Caderno 2, p. 1.

¹⁵⁰ BASÍLIO, Astier. Festival à espera de dois vencedores. *Jornal da Paraíba*. João Pessoa, 15 ago. 2006. Caderno Vida e Arte, p. 1.

¹⁵¹ MORAES, Juneldo. Comédia para todas as idades. *Jornal da Paraíba*. João Pessoa, 27 jul. 2006. Caderno Vida e Arte, p. 3.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por criar essa discussão sobre a produção teatral e mais precisamente sobre a produção de espetáculos cômicos em âmbito local, pela ligação entre a produção dramaturgica realizada no século XIX e os processos contemporâneos de realização teatral e pelo diálogo profícuo entre texto e cena, a *Comédia em 3x4* dá continuidade à pesquisa de linguagem realizada pelo Contratempo nos últimos doze anos. Mais que trabalhar com uma nova forma dramática, representou uma nova etapa na produção do grupo que começa com a representação de um drama expressionista (*Drama das almas*), passa pelo drama (*Não se incomode pelo carnaval*), chega na tragédia (*As velhas*) para dar um salto em direção à comédia de costumes (*Comédia em 3x4*), ou seja, sai de uma forma menos relacionada ao diálogo, enquanto meio verbal, e se encaminha para as formas mais “primordiais” baseadas no diálogo. Mais que acaso, esse desdobramento não intencional entra em sintonia com as discussões sobre o teatro na contemporaneidade, e, no âmbito particular do grupo, representa um avanço nessa busca pelo diálogo entre texto e cena que não cessa e que, certamente, permanecerá em ebulição nas próximas produções.

Longe de doutrinar o texto ou centrar-se apenas nos elementos da cena, essa micro-experiência desenvolvida, problematizando no nível da pesquisa a produção de comédias curtas do século XIX e construindo, ao longo de sua trajetória, uma aproximação com as formas dramáticas mais baseadas no diálogo, de algum modo, reflete o pensamento do teatro contemporâneo que, após as crises do drama e da encenação, propõe a construção de um novo modelo de texto e volta seu olhar para a tradição

procurando reelaborar antigas formas a partir de um novo pensamento. Num tempo em que a dramaturgia não se limita, apenas, às palavras do dramaturgo ou às imagens construídas pelo encenador, mas ao somatório do percurso experimentado ao longo do século XX, para tornar-se vida na concretude dos corpos dos atores/atrizes e estabelecer um diálogo efetivo com o homem de nossos dias, ao abordar suas dores e paixões através das formas e, até mesmo, da não-forma mais contemporânea ou das formas mais antigas do nosso teatro.

Assim, no processo de montagem da *Comédia em 3x4*, a revisão das formas da tradição da comédia popular como o mimo, a pantomima, o entremez e a *commedia dell'arte*, tornaram-se fundamentais, não apenas para compreensão da produção dos autores envolvidos e da trajetória do cômico ao longo da história, mas, na condução do treinamento alicerçado na Dramaturgia do Ator, porque são nessas formas “desclassificadas”, baseadas na improvisação dos atores, que temos o embrião da arte do ator no século XX. E, mesmo antes disso, configura-se como uma reação à supremacia do dramaturgo ou do texto, na medida em que essa dramaturgia popular se escreve e se renova na cena a cada apresentação, sendo o resultado do trabalho de improvisação do ator que adapta a estrutura do roteiro à situação do momento. Evidentemente que não se trata da revitalização dessas formas, mas uma releitura, absorvendo os princípios que regem essa construção para motivar a composição dos atores do Contratempo, para que a partir desse material, produzido no âmbito da Dramaturgia do Ator, se estabeleça a análise/construção das personagens e da cena sob a supervisão do encenador.

Atualmente, o que há de mais novo na nossa cena vem sendo construído a partir daquilo que há bem pouco tempo era tido como arcaico. Além da *Comédia em 3x4*, basta citar as investigações de Antunes Filho em busca de um novo naturalismo para cena, que resultaram, inicialmente, na montagem das várias versões do espetáculo *Prêt-à-Porter* (1998) e permanece como proposta no seu recente *A pedra do reino* (2006) inspirado no romance de Ariano Suassuna; ou a encenação de *Gaiivota, alguns rascunhos* (2006) pelo Grupo Piollin propondo um novo olhar para o realismo de Tchêkov; ou ainda, a montagem de *Dèjà vu* (2006) pelos jovens do paraibano Grupo Graxa de Teatro, sob a direção de Antônio Deol, que estabelece sua dramaturgia a partir de fragmentos de

diversos textos de Nelson Rodrigues, William Shakespeare e Sófocles, para tratar de questões de nosso tempo.

Talvez não tenhamos a distância histórica necessária para uma avaliação mais profunda, mas é inegável que vivemos um novo tempo marcado pelo diálogo entre texto e cena, entre o contemporâneo e o antigo, entre a Dramaturgia do Ator e a dramaturgia do autor, enfim, entre partes que eram tidas como opostas e que, cada vez mais, ensaiam uma aproximação para promover a celebração no palco da vida e para manter viva a chama do teatro, essa fênix que está sempre ressurgindo das próprias cinzas.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias:

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo I*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983. (Clássicos do Teatro Brasileiro; v.7)

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo II*. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995. (Clássicos do Teatro Brasileiro; v.8)

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo III*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. (Clássicos do Teatro Brasileiro; v.7)

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo IV*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. (Clássicos do Teatro Brasileiro; v.8)

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo V*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995. (Clássicos do Teatro Brasileiro; v.10)

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo VI*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995. (Clássicos do Teatro Brasileiro; v.8)

PENA, Martins. *Comédias*. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

Fontes secundárias:

AREAS, Vilma Sant'Anna. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

AREAS, Vilma Sant'Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1961.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar S.A., 1986. p. 801-809.

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996. (Engenho e Arte; 1)
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BROOK, Peter. *A porta aberta. Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. (Quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T.A. Queiroz: Edusp, 1986.
- CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*, *Revista do Instituto de Estudos Avançados [IEB/SP]*, São Paulo, n.8, p. 67-89, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO: temas, formas e conceitos. GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto., LIMA, Mariângela Alves de.(orgs.) São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: Estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeiras*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na sociedade escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- HELIODORA, Bárbara. *Martins Pena, uma introdução*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo: HUCITEC; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2003.
- LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 9-20, jul.-dez.2005.
- LOPES, Ângela Leite. Em busca do teatro e do brasileiro. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n: zero, p. 39-50, janeiro de 1998.
- LOPES, Elias de Lima. *Dramaturgia do ator: pré-expressividade, energia e subpartitura na criação de partituras cênicas do espetáculo As velhas*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA. 244 p.
- LOPES, Elias de Lima. A subpartitura na dramaturgia do ator. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria. (orgs.) *Pesquisa em dramaturgia*. João Pessoa, Idéia, 2007. (no prelo)
- MACHADO, Antônio de Alcântara. Indesejáveis, *Terra Roxa e outras terras*, São Paulo, ano I, n. 1, jan. 1926.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

- MAGALDI, S. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, DAC/FUNARTE, MEC, 1962.
- MAGALDI, Sábato, VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.
- MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso. Uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Artur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.
- NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 2. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et. all. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994. (v.2: Teatro Brasileiro)
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê. A comédia greco-latina de Aristófanes e Meneandro a Paluto e Terêncio. In: SCHÜLER, Donald, GOETTEM, Miriam Barcellos. (org.) *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- PRADO, Décio de Almeida. Do *Tribofe* à *Capital Federal*. In: AZEVEDO, Arthur. *O tribofe*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 231-232.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. 5 v.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000. (Col. Espírito Crítico).
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. In: ___. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-164.
- SOUSA, Judite Brito de Paiva e. Prefácio. In: PENA, Martins. *O namorador ou A noite de S. João*. 2. ed. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1957. p. 09-18.
- SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX*. 2001. Tese)Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) – Programa Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.
- VALENÇA, Rachel Teixeira. Arthur Azevedo e a língua falada no teatro. In: AZEVEDO, Arthur. *O tribofe*. Estabelecimento de texto, notas e estudo lingüístico de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. p. 225-252.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. Formas. In: ___. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 147-178.

ANEXOS

TEXTOS:

- *O namorado ou A noite de São João* – Martins Pena
- *Amor por anexins* – Arthur Azevedo
- *A pele do lobo* - Arthur Azevedo
- *Comédia em 3x4*

FIGURAS

FOTOGRAFIAS

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)